

# PER LEGGERE

I GENERI DELLA LETTURA

ANNO XIV, NUMERO 27, AUTUNNO 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*

CARLO ANNELLI, SIMONETTA PENZA  
CARLA PENZA, SIMONETTA TEUCCI

## *Editing e stampa*

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

[info@pensamultimedia.it](mailto:info@pensamultimedia.it)  
[www.pensamultimedia.it](http://www.pensamultimedia.it)

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

## *Direttore responsabile*

SILVERIO NOVELLI

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

© Pensa MultiMedia 2014

Finito di stampare  
nel mese di ottobre 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](http://www.rivistaperleggere.it), sono inviati in formato elettronico all'indirizzo della redazione e vengono sottoposti a una prima valutazione da parte della direzione, che provvede a recapitarli in forma anonima a due revisori, i quali sono invitati a fornire un parere scritto accompagnato da eventuali suggerimenti di modifiche o approfondimenti. In caso di parere divergente, la direzione individua un terzo revisore al quale sottoporre l'articolo.

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

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

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

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

\* Per i numeri 26 e 27 sono stati revisori, secondo la formula del ‘doppio cieco’, Carla Chiummo e Giuseppe Marrani.



## SOMMARIO

- 7     IRENE FALINI  
*Una canzone in doppia redazione di Lorenzo Moschi*  
*The doubled version of a song by Lorenzo Moschi*
- 33    FRANCESCA LATINI  
*Lettura del sonetto Una botta, volendo predicare.*  
*Un pissi-pissi in corte pontificia?*  
*A reading of the sonnet Una botta, volendo predicare.*  
*A whisper in the papal court?*
- 87    NICOLA CATELLI  
*«Atomi ardenti». L'ode alle api di Girolamo Fontanella*  
*«Atomi ardenti». Girolamo Fontanella's ode to the bees*
- 107   MARZIA MINUTELLI  
*«una bestia di meno»: riflessioni sul Maiale di Umberto Saba*  
*«una bestia di meno»: reflections on Umberto Saba's Il maiale*

## DIALOGHI

- 143   GUALBERTO ALVINO  
*«Questo sfogo confuso e disarmato».*  
*Per l'edizione delle lettere di Stefano D'Arrigo a Cesare Zipelli*  
*«Questo sfogo confuso e disarmato».*  
*For the edition of Stefano D'Arrigo's letters to Cesare Zipelli*
- 167   GUALBERTO ALVINO  
*Nencioni fuori sacco*  
*Two of Nencioni's unpublished letters*

INTORNO AL TESTO

- 173 ROSANGELA FANARA  
*Lo scrittoio volgare del Sannazaro: intorno all'ultima edizione dell'Arcadia*  
*Sannazaro's vernacular writing: about the latest edition of Arcadia*
- 199 CARLO ENRICO ROGGIA  
*«Quasi»: una scheda per il finale del Pasticciaccio*  
*«Quasi»: a profile for the conclusion of Pasticciaccio*
- 207 *Indice dei nomi*
- 213 *Indice dei manoscritti*

IRENE FALINI

*Una canzone in doppia redazione di Lorenzo Moschi*<sup>1</sup>

---

*The doubled version of a song by Lorenzo Moschi*

ABSTRACT

L'articolo esplora l'intera tradizione poetica di Lorenzo Moschi, rimatore fiorentino del secondo Trecento, conosciuto fino ad oggi semplicemente come imitatore di Dante e Petrarca: il *corpus* di rime rinvenuto risulta essere molto più cospicuo e vario di quello che conoscevamo sinora e il pressoché sconosciuto rimatore viene identificato per la prima volta come copista del codice Laurenziano Redi 111 attraverso il *colophon* autografo. In seguito il contributo si focalizza su una canzone del Moschi che sembra aver subito un rimaneggiamento nel corso della sua tradizione, il quale (conseguentemente) porta a ipotizzare l'esistenza di una doppia redazione (una d'autore in tradizione unica e l'altra tradita da quattro manoscritti). L'articolo si chiude con i testi delle due canzoni preceduti da un breve cappello introduttivo e dotati del relativo apparato critico: *Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora* (cosiddetta redazione A) e *Amico, or m'accorg'io che fino a ora* (cosiddetta redazione B).

This article explores the entire manuscript tradition of Lorenzo Moschi, a Florentine poet from the second half of the fourteenth century, known up to now as simply an imitator of Dante and Petrarch: the recovered corpus of poems proves to be much bigger and varied than we have previously known, and for the first time the almost unknown poet is identified as the copyist of the codex Laurenziano Redi 111 through its autograph colophon. The article then focuses on one of Moschi's songs which seems to have undergone a process of rewriting in the course of its manuscript tradition so as to suggest the existence of a doubled version (one in an autograph codex and another revealed by four manuscripts). The article ends with the texts of the two songs preceded by a short introduction and furnished with their relative *apparatus criticus*: *Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora* (draft A) and *Amico, or m'accorg'io che fino a ora* (draft B).

### Introduzione

Di Lorenzo Moschi, poeta fiorentino del secondo Trecento, non si ha alcuna notizia biografica eccetto la menzione della città di nascita o provenienza (Firenze) presente nella rubrica del ms. Riccardiano 1103, c. 103r (R)<sup>2</sup>, latore di tutti i suoi sonetti, sei dei quali presenti, in versione anonima, anche nel Palatino 359 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (P)<sup>3</sup>. Questa figura risulta tuttavia interessante in quanto ben rappresenta come a Firenze, sul finire del XIV secolo, si alternassero gli epigoni dello Stilnovo ai precoci imitatori del Petrarca, mostrando egli di attingere, a livello di fonti, sia a Dante (*Rime e Vita Nova* in specie) che ai *Rerum vulgarium fragmenta*. Con questa doppia *facies* ce lo dipinge infatti il Corsi nella rubrica che apre l'edizione critica di alcuni suoi sonetti all'interno del volume *Rimatori del Trecento*: «segue il Petrarca, consertando le reminiscenze del Canzoniere con quelle stilnovistiche, che si rinnovavano nella poesia di fin secolo, non senza raggiungere una sua elegante efficacia»<sup>4</sup>; questa invece la breve descrizione del Sapegno nei suoi *Poeti minori del Trecento*: «sotto questo nome [...] i codici riportano alcune rime in cui il nuovo stile petrarchesco si alterna con le tenaci reminiscenze del dolce stil novo»<sup>5</sup>. Il Solerti infine, pubblicando nel volume *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* due sonetti del Moschi tra le *Rime d'altri autori attribuite talvolta a Francesco Petrarca* (*Quando la mia donna move i begli occhi e Rallegrati, querceto, e le tue fronde*)<sup>6</sup> e una sua canzone (oggetto, come vedremo a breve, di questo contributo) tra le *Rime attribuite a Francesco Petrarca da vari manoscritti*, ci dimostra la precoce imitazione del Petrarca che i copisti dei codici coinvolti percepirono nel nostro poeta. Mi spingerei però un po' più oltre, e servirà da esempio in questa direzione il cappello introduttivo alla canzone edita più avanti, vedendo nella poesia del Moschi anche una certa influenza ciniana. Cino da Pistoia infatti risulta essere, agli occhi di un'intera generazione, l'unico grande e prestigioso rappresentante dello stilnovo ancora attivo a secolo XIV avanzato; il suo «stile eclettico e al contempo il suo frequente cedimento all'abbandono elegiaco incontrarono, se non addirittura formarono, il gusto poetico di contemporanei e primi epigoni, e dunque le principali tendenze letterarie trecentesche»<sup>7</sup>. Avverte Marrani, sempre nel suo lavoro sulla fortuna del Dante lirico, che «indicare l'imitazione nel Trecento delle rime dantesche vuol dunque dire inevitabilmente tracciare, per ampi tratti, la storia della fortuna di Cino, la cui parola non di rado è sovrapposta, nella memoria degli epigoni, a quella dell'Alighieri». Poche pagine dopo si arriva poi ad un riferimento diretto a due sonetti del Moschi (*Iddio vi salvi, donne oneste e care* e *Ben vegni tu che per lo tuo parlare*), allo scopo di dimostrarne, per l'appunto, la filiazione da alcuni celeberrimi componimenti vitanovistici ma soprattutto ciniani; in specie il dittico del nostro inscena un dialogo tra le donne e il poeta che ci porta direttamente alla mente *Voi che portate la sembianza umile* e *Sé tu colui c'ài trattato sovente* di *Vita Nova* 13. Ma a ben guardare, i due sonetti del Moschi riprendono in particolare *Omo smarruto che pensoso vai* e *Signori, i' son colui*

*che vidi Amore* di Cino da Pistoia che, come sarà poi nel nostro, mostrano l'avvenuto allontanamento da quel procedimento tutto stilnovistico di costruire a posteriori un dialogo che in realtà è interiore e immaginato («però che volentieri l'averei domandate se non mi fosse stata riprensione, presi tanta materia di dire come s'io l'avessi domandate ed elle m'avessero risposto. E feci due sonetti che nel primo domando in quel modo che voglia mi giunse di domandare, nell'altro dico la loro risponsione, pigliando ciò ch'io udio da loro sì come lo m'avessero detto rispondendo»)<sup>8</sup>.

Rispetto alla produzione poetica del Moschi che finora era conosciuta (grazie in particolare alle edizioni che abbiamo citato), le mie ricerche hanno permesso di riportare alla luce altri sonetti presenti nel solo R e due canzoni delle quali una (*O vita mia, o mente lassa e stanca*) in tradizione unica (ms. Vaticano, Barberiniano latino 4035, B)<sup>9</sup>, mentre l'altra (per la quale si è ipotizzato, come vedremo, l'esistenza di una doppia redazione) è tramandata dal suddetto B con *incipit Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora* e dal Laurenziano Pluteo XLI 15 (Lp)<sup>10</sup>, dal Laurenziano Redi 184 (Lr)<sup>11</sup>, dal Marucelliano C. 155 (Mr)<sup>12</sup> e dal Magliabechiano VII 1041 (Mg)<sup>13</sup> con *incipit Amico, or m'accorg'io che fino a ora*. Avendo dunque davanti un relativamente cospicuo *corpus* di rime (i testi ammontano a 20), non possiamo esimerci da adottare una certa linea interpretativa per il Moschi che (per la maggior parte dei componimenti) va appunto in direzione sia di uno stanco epigonismo dantesco che di un precoce petrarchismo. A dispetto quindi di un profilo biografico assai carente, ci è possibile tracciare una 'biografia letteraria' del nostro (perfettamente coerente con il panorama letterario fiorentino tardo trecentesco) che la canzone edita in seguito non fa che confermare. Tuttavia, un piccolo ma significativo contributo che ci dà almeno una data in cui il Moschi era in vita deriva dall'autografia riconosciuta nel codice Laurenziano Redi 111 (Lr<sup>2</sup>)<sup>14</sup>, contenente una copia del volgarizzamento delle *Epistole* di Ovidio eseguito da Filippo Ceffi intorno al 1325; il *colophon* a c. 53v recita infatti: *Finito ilibro delle pistole diovidio lequali sono dilorenço di franciescho lorençi moschi iscritto disuomano 1375*.

Di seguito diamo l'elenco di tutti i componimenti di Lorenzo Moschi corredato dalla sigla dei testimoni che ne sono latori e dalle edizioni in cui sono stati pubblicati<sup>15</sup>. Rispetto ad esse i miei studi hanno permesso di riscoprire un versante della rimeria del Moschi diverso da quello stilnovistico e petrarcheggiante del quale si era parlato fino ad ora: R annovera infatti tra i vari sonetti anche uno comico-osceno di difficile decifrazione e comprensione (*Volesse Id-dio che tti paresse il vino*) e la tenzone con lo sconosciuto rimatore fiorentino Antonio della Foresta (composta da sei sonetti, due dei quali di tematica nuovamente comico-oscena). Lorenzo Moschi si mostra quindi una figura ancora tutta da scoprire e approfondire, e questo breve articolo (vertendo su un caso filologico particolarmente intricato e interessante concernente la canzone pluritestimoniata) vuole portare un piccolo contributo in questo senso<sup>16</sup>.

Sonetti<sup>17</sup>:

*Gli occhi che mi ferir sì dolcemente* (R, c. 103r; P, c. 112v)  
*Davanti a una donna i' fui fedito* (R, cc. 103r-103v; P, c. 105v; F. Flamini, *Gli imitatori della lirica di Dante e del Dolce stil novo*, in Id., *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Tipografia di Raffaello Giusti, 1895, pp. 1-71, pp. 28-29; *Rimatori del Trecento* cit., p. 443)  
*Spirto che 'ffai che pur pensi d'amore* (R, c. 103v; P, c. 96v<sup>18</sup>; *Rimatori del Trecento* cit., pp. 447-48)  
*Quando la mia donna move i begli occhi* (R, cc. 103v-104r; P, c. 105v; *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* cit., p. 289)  
*S'io mi sono lungo tempo doluto* (R, c. 104r)  
*Volesse Iddio che 'tti paresse il vino* (R, cc. 104r-104v)  
*Iddio vi salvi donne oneste e care* (R, c. 104v; P, c. 96v; *Rime di Trecentisti minori*, a cura di G. Volpi, Firenze, Sansoni Editore, 1907, p. 232; *Poeti minori del Trecento* cit., p. 187; *Rimatori del Trecento* cit., p. 444)  
*Ben vegni tu che per lo tuo parlare* (R, cc. 104v-105r; *Rime di Trecentisti minori* cit., pp. 232-33; *Poeti minori del Trecento* cit., p. 188; *Rimatori del Trecento* cit., pp. 444-45)  
*Che poss' i' far se Amor m'enduce e vole* (R, c. 105r; *Rime di Trecentisti minori* cit., p. 233; *Poeti minori del Trecento* cit., p. 189; *Rimatori del Trecento* cit., pp. 445-46)  
*Benedetta sia l'ora e la stagione* (R, c. 105v; *Rime di Trecentisti minori* cit., pp. 233-34; *Poeti minori del Trecento* cit., p. 186; *Rimatori del Trecento* cit., p. 446)  
*Ahi, Morte, impensabile, empia nimica* (R, cc. 105v-106r)  
*Rallegrati querceto e le tue fronde* (R, c. 106r; P, c. 101r; *Rime di Trecentisti minori* cit., p. 234; *Poeti minori del Trecento* cit., p. 190; *Rimatori del Trecento* cit., p. 447; *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* cit., pp. 290-91)  
*Quella per cu' mai fatta non fu legge* (R, cc. 106r-106v)  
*Come per voi m'abbi preso Amore* (R, c. 106v)  
*O spirital gentil volgi la faccia* (R, cc. 106v-107r)  
Antonio della Foresta *Per un boschetto senza compagnia* (R, c. 107r)  
*Avvegna che 'l mio ingegno debil sia* (R, c. 107v)  
*O spirito gentil volgi la faccia* (R, c. 107v)<sup>19</sup>  
Antonio della Foresta *Una che m'à col suo amor ferito* (R, c. 108r)<sup>20</sup>  
*Se mi ricorda bene i' ò già udito* (R, cc. 108r-108v; *Libro di varie storie* cit., pp. 317-19)  
*Dalla mia donna gentile, un messaggio* (R, c. 108v)  
Antonio della Foresta *Tosto ch'io intesi il domandato omaggio* (R, cc. 108v-109r)

## Canzoni:

*O vita mia, o mente lassa e stanca* (B, cc. 40r-41v)  
*Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora* (B, cc. 41v-43v)  
*Amico, or m'accorg'io che fino a ora* (Lp, cc. 75v-76v; Lr, cc. 90v-91r; Mr, cc. 52v-53v; Mg, cc. 55v-56r; *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite* cit., pp. 213-16<sup>21</sup>)

*Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora e Amico, or m'accorg'io che fino a ora*

Questa canzone si trova in cinque manoscritti, quattro dei quali la tramandano con *incipit* rivolto ad un non specificato *Amico* (appellativo generico proprio di molti altri *incipit* lirici di corrispondenza<sup>22</sup>) e con un congedo che la manda a chi ha il cuore nobile, e quindi la capacità di comprendere lo stile e i sentimenti del poeta-amante; mentre B la rivolge ad Amore (e il modo di rivolgersi a tale destinatario è mantenuto coerente nelle prime due strofe) e la manda alla donna amata che è lontana dal poeta, verosimilmente esiliato, tramite un congedo che ha solo il primo v. identico all'altro. Inoltre B è l'unico dei cinque codici che attribuisce la canzone a Lorenzo Moschi, mentre Lp la reca anonima ma mescolata a materiale petrarchesco e comunque petrarcheggiante, Lr e Mr la attribuiscono al Petrarca così come Mg che però nota l'erroneità di tale attribuzione in rubrica.

Le due redazioni<sup>23</sup>, in tutti i codici elencati sopra, presentano un errore comune al v. 56 (*dipingo* ne causa infatti l'ipermetria<sup>24</sup>) e hanno la congiunzione coordinativa *e* in luogo di un sintatticamente corretto (per la realizzazione di una subordinata consecutiva) *che* al v. 28. Sarebbe quindi ragionevole supporre, sulla base di questi due errori, l'esistenza di un archetipo comune alle due redazioni della canzone. Tuttavia la tradizione del Moschi nel suo complesso denuncia a più riprese lievi irregolarità metriche e ripetute durezza sintattiche<sup>25</sup>, tanto che si fuga a fatica il sospetto che sia da imputare allo stesso Moschi sia l'ipermetria del v. 56 che la costruzione (esattamente come nella canzone in morte di Fornaino Torrigiani ai vv. 86-90) di una poco elegante ancorché forse legittima consecutiva (con struttura *tanto...e*), dettata probabilmente dall'enfasi propria di entrambi i passi in cui tale struttura è presente<sup>26</sup>. Mi pare cioè plausibile l'ipotesi che questi due fenomeni siano stati propri della stesura originale, o meglio siano da imputare allo stato del testo al momento in cui è partita la tradizione a noi nota e che non esista dunque un archetipo comune alle due redazioni della canzone. Detto ciò, la ricostruzione che proponiamo, sulla quale si fonderanno tutti i ragionamenti successivi e conseguentemente l'ed. critica stessa, prevede che l'originale del Moschi sia già stato 'affetto' dalle due anomalie analizzate sopra e che le due redazioni a noi pervenute derivino da due antigrafì diversi caratterizzati da loro particolari errori<sup>27</sup>.

Quindi, per riepilogare, secondo la nostra ipotesi la canzone originariamente scritta da Lorenzo Moschi ha percorso due strade completamente diverse che ci fanno supporre l'esistenza di due discordi e separate redazioni: un'originaria redazione d'autore tramandataci dal solo B (*Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora*; red. A), e una versione (*Amico, or m'accorg'io che fino a ora*; red. B) recata da un tutt'affatto diverso e separato filone della tradizione che finisce per attribuirla o almeno associarla al Petrarca e che si oppone nella lezione alla testimonianza di un codice come B, che per la presenza della rarissima *O vita mia* (lì in testimonianza unica) sembra discendere con notevole familiarità dalle

carte di Lorenzo Moschi. Si può immaginare che l'attribuzione certamente erronea a Petrarca della redazione B si sia verificata a livello del dimostrabile e comune antigrafo  $\alpha$  di quel particolare settore della tradizione per una situazione conservata poi dal suo derivato Lp, cioè un accostamento della canzone in veste B (chissà se già in versione anonima) a materiale petrarchesco. Non possediamo però elemento alcuno che possa spiegare con certezza l'origine di siffatto rimaneggiamento del testo che mira sostanzialmente a mutare l'orientamento della canzone, proponendo un esordio e un congedo diversamente indirizzati. Resta tuttavia il fatto che il rifacimento va ad oscurare, come vedremo, marche retoriche e tematiche proprie del Moschi; presenta insomma, all'interno di una conchiusa tradizione che del Moschi sembra aver obliterato persino il nome, un testo che da questo sembra allontanarsi con decisione. Per quanto dunque resti teoricamente in piedi l'ipotesi che la redazione cosiddetta B possa configurarsi come una diversa stesura d'autore (dovremmo in quel caso parlare di un 'originale in movimento'), l'impressione che ci si trovi piuttosto di fronte ad un rimaneggiamento dell'originaria canzone del Moschi avvenuto assai precocemente, vista la datazione alta di uno dei suoi testimoni (Lp), è suggerita dall'aspetto e dalle dinamiche della tradizione stessa e soprattutto dalle considerazioni di ordine stilistico e contenutistico che emergono dal confronto fra le corrispondenti porzioni di testo che più fortemente differiscono da una redazione all'altra<sup>28</sup>.

*Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora* (red. A), criteri di edizione

Per realizzare l'ed. critica di questa canzone si è mantenuto un atteggiamento essenzialmente conservativo sul piano sia delle lezioni che delle forme, mentre i veri e propri errori sono stati sanati con l'ausilio del testimoniale della redazione B. Notiamo già da ora che la canzone, rispetto a *O vita mia, o mente lassa e stanca*, è molto più corrotta; potremmo quindi ipotizzare che tale canzone abbia avuto più copie, rispetto al *planctus* in morte di Fornaino Torrigiani, che si sono intramezzate tra l'originale del Moschi e la copia a noi pervenuta grazie a B.

Al v. 6 si è emendato *terra* (banalizzazione causata verosimilmente dal *terra* al v. 4 e dal verbo 'sbandire', che fa saltare lo schema rimico della strofa) in *cor-te* con l'ausilio dell'altro testimoniale; i vv. 8-9 sono erroneamente suddivisi e di conseguenza sconclusionati e quindi ci siamo nuovamente avvalsi dell'altro testimoniale<sup>29</sup>; al v. 10 si è emendato l'inappropriato sintagma *d'uomo* in *dirò*; al v. 14 abbiamo emendato la forma *interribile* con il *terribile* dell'altro testimoniale, errore d'occhio probabilmente causato dall'*insensibile* del v. seguente<sup>30</sup>; al v. 15 abbiamo corretto *quella* in *quello* essendo il pronome dimostrativo rivolto al *mare* del v. 11 (l'errore è probabilmente causato dal femminile *vita* del v. 14); si è emendato la prima parte del v. 27 (*Tal ch'ò 'n disio co*), essendo pri-

va di senso, con il sintagma della redazione B (*Tant'ò il disio per*); la seconda strofa ha un errore nello schema rimico ai vv. 27-28 (i provenzalismi *lontananza* e *bassanza* rendono irrelata la rima in *-ezza*, mantenuta nell'altro testimoniale con le forme *lontanezza* e *bassezza*, la prima delle quali, tuttavia, non è registrata neppure nel *corpus* TLIO. Si è comunque scelto di mettere a testo le forme della red. A perché un'irregolarità nello schema rimico è presente anche nell'altra canzone con testimone unico<sup>31</sup>); al v. 29 abbiamo espunto *e* (prima di *solo*) e *il* (prima di *suo*<sup>32</sup>) per evitare l'ipermetria e l'inappropriatezza del sintagma 'il nome il suo'; al v. 31 si è corretto l'insensato termine *marmor* con *marine*; al v. 33 *andao* (le cui ultime due lettere sono tra l'altro di difficile lettura nel codice), benché sia una forma possibile del verbo 'andare' (al participio passato in area settentrionale o come 3ª persona singolare del passato remoto in quella meridionale), è stata emendata con *vado* della red. B essendo richiesta una 1ª persona singolare del presente indicativo (*vado ragionando*)<sup>33</sup>; al v. 39 si è emendato *paradiso* con *cielo* dell'altro testimoniale per motivi puramente metrici; al v. 45 si è espunto *bel* prima di *piacere* per evitare l'ipermetria; al v. 57 si è espunto *mia* (prima di *mente*) di nuovo per evitare l'ipermetria; al v. 60 è stato inserito *ad* (prima di *alta*, come nella red. B) per motivi legati al senso e alla metrica; abbiamo emendato la seconda parte del v. 61 (*in barca sola*) con l'ausilio dell'altro testimoniale (*nella barca solo*) per motivi legati alla rima e anche al senso; stessa situazione al v. 71 se non che qui la rima avrebbe retto (si è emendato *ritorna mivita* con *a ritornar m'invita*); al v. 72 abbiamo espunto la *a* per ottenere un periodo sintatticamente corretto<sup>34</sup>; al v. 73 abbiamo corretto la forma *quante* con *quanto* dell'altro testimoniale ritenendo che il copista abbia scambiato graficamente la <o> finale per una <e>; al v. 74 abbiamo corretto la forma *ndilungarmi* con il corretto *dilungarmi* dell'altro testimoniale non avendola trovata come sua possibile variante formale<sup>35</sup>; al v. 75 si è emendato l'insensato termine *cogliano* con il sintagma *ch'ogn'altro* della redazione B; al v. 76 abbiamo corretto l'espressione *ma' già* con *giammai* (si noti l'inversione che causa l'errore); al v. 79 abbiamo corretto la forma verbale *rammenti* con la locuzione *rechi a mente* dell'altro testimoniale perché, benché possibile come variante a livello di significato, rende il v. ipometro e sarà quindi un'innovazione personale del poco attento copista; al v. 84 abbiamo emendato la forma *ucir* con *uscir* non avendo trovato che la <c> grafica possa indicare una sibilante palatale sorda<sup>36</sup>; sempre al medesimo v. si ha *tardo* in rima che fa saltare lo schema e causa il salto dei due vv. seguenti (si noti che il copista di B tende a cadere in questo errore d'occhio, cioè il *saut du même au même*), si è così emendato *tardo* con *a' fforza* e si è segnalato sia nel testo che nell'apparato la lacuna ai vv. 85-86<sup>37</sup>; al v. 91 abbiamo corretto *alcun piacere*, errato per motivi di rima, con *alcuna pace* dell'altro testimoniale; al v. 100 abbiamo emendato *che la* con *della* (forme facilmente scambiabili a livello grafico); infine al v. 114 si è corretto *imaritudine* con *in amaritudine* (potrebbe trattarsi di una forma aferetica con conseguente assimilazione ma, non avendo trova-

to alcun riscontro nella banca dati del *corpus* TLIO, si è preferito procedere all'emendazione).

Anche a livello linguistico si è optato per un atteggiamento conservativo essendo B un codice di patina linguistica fiorentina e relativamente vicino al periodo in cui visse il Moschi (circa mezzo secolo dopo).

*Amico, or m'accorg'io che fino a ora* (red. B), criteri di edizione

Abbiamo precedentemente ipotizzato che tale redazione derivi da un subitaneo rifacimento dell'originale del Moschi (tramandatici dal solo B) facente capo ad un antigrafo  $\alpha$ , il quale risulta essere caratterizzato da un errore congiuntivo tra i quattro mss. situato al v. 44. Si tratta di una banalizzazione emendabile con l'ausilio di B (con operazione inversa rispetto a quella usata per la red. A) che è portatore in questo caso della *lectio difficilior* (a conferma ulteriore che tale codice è latore della redazione originale del Moschi benché, ricordiamolo, sia ricco di errori probabilmente dovuti al cospicuo numero di copie inframezzatesi tra l'originale e lo stesso B). La lezione esatta del v. 44 è *tutte le parti vado rivolgendo*, con 'rivolgere' transitivo nel senso di 'esaminare, ricordare' e 'tutte le parti' suo oggetto, preceduto dal complemento di specificazione 'del bel cospetto' (nel senso di 'persona, volto'). Lp, Lr e Mr presentano la lezione erronea (sia a livello sintattico che di computo sillabico) *in tutte le parti vado rivolgendo*; il copista di Mg invece, accorto nel notare l'ipermetria, espunge *le*, mantenendo comunque la lezione banalizzante (*in tutte parte vado rivolgendo*, con il plurale femminile in *-e parte*<sup>38</sup>). Si noti poi che al v. 78 tutto il testimoniale della red. B ha *per* in luogo di *por* tradito da B: da un lato potremmo ritenere *facilior* la lezione di  $\alpha$  (ma si noti anche che le vocali <e> e <o> sono facilmente scambiabili), ma dall'altro potremmo leggerci una variante (da assommare dunque alle altre riscontrabili tra le due redazioni), intendendo *ragionar d'amore e* ('ragionare' sottinteso) *per questioni*, semplicemente spostando lo zeugma da *d'amore (por questioni* – sottinteso – *d'amore')* a *ragionar*<sup>39</sup>.

Sistemati i piani alti del nostro ipotetico stemma passiamo ai piani bassi, cercando di capire come i quattro codici si relazionino tra loro. Ci siamo in prima battuta accertati che Lr, Mr e Mg non derivassero dal più antico Lp (l'unico risalente al XIV sec.) e, tra i vari errori presenti solo in quest'ultimo e relativamente facili da emendare (vv. 20, 41, 64, 82, 92 e 97)<sup>40</sup>, abbiamo trovato al v. 56 un errore separativo abbastanza forte che ci mostra come i tre codici sopra citati non siano figli di Lp. Questo ha *avrei* per il corretto *vane* (si trova in Lr, banalizzato in *varie* da Mr e Mg a causa del frequente scambio grafico tra la <n> e il nesso <ri>, di cui *avrei* risulta una sorta di anagramma). Segnaliamo tra l'altro che *vane* è anche proprio di B. Questo errore ci dice quindi che Lp non è, secondo la nostra ipotesi, il capostipite di Lr, Mr e Mg perché questi tre codici non avrebbero potuto emendare la lezione errata *avrei*.

Notiamo poi che i quattro mss. non hanno fra di sé ulteriori errori congiuntivi forti al punto tale da poter ipotizzare delle parentele<sup>41</sup> e quindi opterei per uno *stemma codicum* con in capo un antigrafo  $\alpha$  caratterizzato dall'errore congiuntivo esaminato poco prima, dall'accostamento della canzone a materiale petrarchesco (come sarà poi in Lp) e dalle modifiche testuali (leggere nelle strofe e pressoché totali nel congedo) dal quale si dipanano quattro rami distinti coincidenti con i nostri quattro codici.

Passiamo ora ad analizzare gli errori di ogni singolo ms., vale a dire le *lectiones singulares*: il v. 1 *Amore, or m'accorg'io fino a ora* di Lr è errato sintatticamente ed ha *Amore*, appellativo topico per gli *incipit* lirici, al posto del corretto *Amico* (non crediamo che Lr abbia copiato da un antigrafo della redazione A, ma riteniamo che abbia potuto scambiare graficamente l'appellativo *Amico* con *Amore* essendo appunto quest'ultimo più frequente negli *incipit* lirici); sempre Lr ha un errore al v. 15 con *senta* per *sento* (è richiesto il modo indicativo) essendo le due vocali finali notoriamente scambiabili a livello grafico; al v. 21 è Mr ad avere un errore a livello di significato e di metrica con *amore* per *amoro-*so; al v. 24 Lr ha *bionde trezze* per il corretto, a livello di rima, *bionda trezza*; al v. 27 Mg ha la congiunzione iniziale *E* che rende ipermetro il v. ed ha *della* per *per la*; Lr trivializza il corretto *formò* al v. 39 in *fermò* probabilmente a causa di uno scambio grafico tra «o» ed «e»; al v. 48 Mr ha *porge*, 3<sup>a</sup> persona singolare, per il corretto *porgo* (forse a causa di un errore di lettura della vocale finale); sempre Mr erra al v. 51 dove si ha *torta* (eventualmente sarebbe il participio passato di 'torcere', ma qui risulterebbe inappropriato) per *tocca* (plausibile che la causa dell'errore consista nella confusione grafica tra il nesso «rt» e «cc»); al v. 54 si ha nuovamente un pasticcio di Mr che ha *dicocrllati gli ài soaventissimamente* per il sintagma *dicrollati ài soavissimamente*; al v. 65 Mg presenta un errore ripetuto anche nella variante morfologica che ha a margine (*con un sol volo* e *in un sol volo* per il corretto *un sol volo* come oggetto diretto di *non posso io far* del v. successivo; gli errori di Mg sono probabilmente causati dalla frequente ricorrenza del sintagma 'un sol volo' preceduto da *con* o *in*); banalizzazione di Lr al v. 71 dove si ha *poiché* per *poche*; ancora Lr sbaglia al v. 72 dove si ha *fa* per *fu*, forse per un errore di lettura della vocale; al v. 83 Lr ha *mi mira*, locuzione corretta, ma causante l'ipermetria del v. (sarà quindi corretta la lezione degli altri codici priva del pronome di 1<sup>a</sup> persona con funzione di oggetto diretto); al v. 87 Mr ha *razzo* per il corretto *razzi* (essendo gli occhi della donna, si suppone infatti che siano due); al v. 90 Lr ha *strugge* (*lectio facilior* per il corretto *stringa* dato che è richiesto il modo congiuntivo e si parla di *morse*, le quali notoriamente 'stringono'); al v. 93 in rima Lr ha *mie pene* per il corretto *mia pena* (inoltre prima si ha la preposizione articolata singolare *della* che richiede quindi un sostantivo del medesimo numero), e anche al v. seguente il medesimo codice ha un errore nella rima (causato da uno scambio grafico tra la «a» e la «o») con *una* in luogo del corretto *uno* (si parla poi di *alleggiamento*, sostantivo maschile); al v. 98 Lr ha l'inappropriata forma *come* per la corretta locuzione *che*

*m'à, difficilior* che probabilmente il copista non ha compreso o ha frainteso graficamente; al v. 101 Mr ha un errore concernente il numero del pronome dimostrativo (si ha *quel*, mentre è richiesto un plurale, e infatti gli altri codici hanno *quei*); al v. 109 di nuovo Mr banalizza la locuzione *ti manda in dimanda* forse per un errore di lettura; infine, al v. 111 Mg ha *comprendessi* per il corretto *comprendesse*, essendo richiesta a livello sintattico una 3<sup>a</sup> persona singolare (errore di nuovo probabilmente causato da uno scambio grafico tra le vocali finali). Possiamo notare una certa scorrettezza in Lr e Mr; mentre la ripetuta correttezza di Mg (tuttavia da non generalizzare, come si è visto) sarà dovuta, in alcuni casi, all'accortezza del copista cinquecentesco, il quale ha tra l'altro l'abitudine di aggiungere a margine o nell'interlineo del codice delle varianti morfologiche o grafiche, abitudine che evidenzia la sua vena interventistica e correttoria (siamo in pieno clima bembesco, ricordiamolo).

Per quanto riguarda la scelta tra varianti adiafore, è stata applicata *in primis* la legge di maggioranza; quando poi questa non ci poteva essere d'aiuto si è optato per la valutazione della migliore variante utilizzando il criterio della *lectio difficilior*. Ecco un elenco delle varianti che sono state preferite con annessa la motivazione della loro scelta: v. 1 *or m'accorg'io che fino* (per la legge di maggioranza abbiamo scelto la variante propria di Lr, Mr e Mg con il pronome di 1<sup>a</sup> persona singolare *io* che rispecchia anche un *usus scribendi* del Moschi<sup>42</sup>); v. 21 *e* (di Lr, Mr e Mg vs. l'omissione di Lp prima di *bel*) per la legge di maggioranza<sup>43</sup>; v. 27 *ò* (di Lp, Mr e Mg vs. *è* di Lr per la legge di maggioranza); v. 34 *donna mia* vs. *mia donna* del solo Mr; v. 36 *ché chi gisse l'universo cercando* (di Lp, Lr e Mr per la legge di maggioranza); v. 56 *vane* (*lectio singularis*, non *difficilior*, di Lr ma scelta rispetto al *varie* di Mr e Mg per la sua maggiore appropriatezza in tale luogo<sup>44</sup>); v. 57 *porgono* presente in Lp, Lr e Mg vs. *pongono* del solo Mr per la legge di maggioranza<sup>45</sup>; v. 59 *ben* (scelta come *difficilior* rispetto a *bel* di Lp e Lr e anche perché è più frequente come sostantivo, mentre *bel* lo è più come aggettivo<sup>46</sup>); v. 60 (segnaliamo solo che Mg ha nell'interlineo superiore la variante *il*, cioè il pronome in funzione di oggetto di *chiama*, tra l'altro presente in B, assente a testo e negli altri tre codici); v. 66 *non posso io far dove Amor s'è mi prese* (con *io* presente in Lp e in Mg, scelto per sottolineare di più il gesto e *sì*, omesso solo in Lr, e scelta quindi per la legge di maggioranza<sup>47</sup>); v. 77 *stормento* (di Lp, Lr e Mr e quindi per la legge di maggioranza contro la *singularis stормenti* di Mg); v. 85 *dov'io* (di Lp, Lr e Mg e quindi per la legge di maggioranza contro la *singularis cu'io* di Mr, meno appropriata anche a livello di significato); v. 87 *a* (per la legge di maggioranza essendo Lr l'unico latore della preposizione *dì*); v. 93 *alleggiamento* (di Lp, Lr e Mr vs. *alloggiamento* di Mg, per la legge di maggioranza<sup>48</sup>); v. 94 *ben* (di Lr, Mr e Mg vs. l'omissione di Lp per la legge di maggioranza<sup>49</sup>); v. 96 *a'* (è propria di tutto il testimoniale e quindi indubbiamente va a testo, si noti solo che Mg ha nell'interlineo superiore anche la variante *ì*); v. 102 *per* (di Lr, Mr e Mg vs. *coi* di Lp, per la legge di maggioranza<sup>50</sup>); v. 103 *mia donna* (rispetto alla *singularis* di Mr *madon-*

na, forme facilmente scambiabili anche a livello grafico); v. 114 *più* (di Lp, Lr e Mg vs. *pur* di Mr, forme facilmente scambiabili a livello grafico)<sup>51</sup>.

Dal punto di vista della morfologia formale (naturalmente di fronte a forme equivalenti a livello di lezione), benché tutto il testimoniale sia di provenienza verosimilmente fiorentina, si è privilegiato Lp (anche nelle sue disomogeneità fonetiche) essendo il codice più vicino cronologicamente al Moschi, ritenendolo quindi latore di forme linguistiche proprie del nostro o perlomeno del suo tempo. Al v. 1 è stata privilegiata la forma *fino* (Mg ha *insino* e Mr *'nfino*); al v. 4 è stata messa a testo la forma *son* (essendo *so* presente nel solo Mr) e la forma del possessivo invariabile *mie* per il femminile singolare *terra* presente in Lp e Mr<sup>52</sup>; al v. 5 abbiamo scelto la preposizione articolata *della* del solo Lp per *dalla* (alternabili per indicare il complemento di allontanamento)<sup>53</sup>; al v. 6 è stata scelta la forma invariabile dell'aggettivo possessivo *suo* per il sostantivo femminile singolare *corte* propria di Lp, Mr e Mg<sup>54</sup>; al v. 8 abbiamo scelto nuovamente la forma invariabile del possessivo *mie* (propria solo di Lp) per il sostantivo femminile *pena*; al v. 10 è stata scelta la forma *il* (per l'articolo determinativo maschile singolare) propria di Lp, Lr e Mr<sup>55</sup> e abbiamo privilegiato la forma con raddoppiamento fonosintattico *se' nno* rispetto alla (graficamente) più moderna *se non* del solo Mg; al v. 15 si è optato per *quelli* rispetto a *quegli* di Lr e Mr e *quello* di Mg<sup>56</sup>; al v. 20 è stata scelta la forma invariabile *mie* per l'aggettivo possessivo maschile plurale (presente in Lp e Lr) in luogo di *miei*<sup>57</sup>; al v. 23 abbiamo privilegiato la forma non assimilata *in loco* rispetto a *i' lloco* (con conseguente raddoppiamento fonosintattico) del solo Mr; al v. 25 è stata scelta la forma *di* con chiusura in protonia sintattica rispetto al *de* di Lr e Mg, forma toско-orientale riconosciuta fino a metà Trecento come la differenza principale tra i dialetti orientali e i parlari del resto della Toscana, ma a fine secolo ormai diffusa anche nel fiorentino<sup>58</sup>; al v. 26 abbiamo scartato la forma *li* per *gli* (essendo propria del solo Lr) per il pronome personale maschile singolare con funzione di oggetto indiretto<sup>59</sup>; al v. 43 è stata scelta la forma unverbata *del* per *de il* del solo Lr<sup>60</sup>; al v. 52 abbiamo scelto la forma invariata *mie* per l'aggettivo possessivo femminile singolare (presente in Lp) e la forma invariata *suo* dell'aggettivo possessivo maschile plurale (presente in Lp e Mg); al v. 71 si è optato per la forma *notti* per il femminile plurale rispetto all'analogica *notte* di Lr e Mr (propria anche della red. A); al v. 87 è stata scelta la forma *gli* per il pronome di terza persona maschile plurale con funzione di oggetto diretto rispetto a *l'* del solo Mg<sup>61</sup>; al v. 90 abbiamo privilegiato la forma del possessivo invariato *suo* per il sostantivo femminile plurale *morse* (propria del solo Lp); al v. 93 si è nuovamente optato per la forma invariata *mie* propria di Lp e Mr per l'aggettivo possessivo femminile singolare; al v. 95 è stata scelta la forma *le* per il pronome personale dativo maschile singolare propria del solo Lp rispetto a *gli* del resto del testimoniale<sup>62</sup>; al v. 99 abbiamo scelto la forma *due* (Mg ha una forma difficilmente leggibile che potrebbe oscillare tra il medesimo *due*, o *dui* o *duo*<sup>63</sup>. In ogni caso mettiamo a testo *due* essendo pre-

sente in Lp); al v. 100 è stata scelta la forma non apocopata *quei* essendo propria di Lp rispetto a *que'* del resto del testimoniale; al v. 109 si è privilegiato la forma senza chiusura in protonia sintattica *te* per *ti* (*te manda*), benché propria solo di Lp.

A livello invece di patina linguistica, come già detto precedentemente, tutto il testimoniale risulta caratterizzato da un generico fiorentino tardo trecentesco e quindi non abbiamo riscontrato particolari problemi nello scegliere la lingua con cui dare il testo, dato che da quel poco che sappiamo di lui, il Moschi si colloca proprio a Firenze nella seconda metà del XIV sec. (si vedano la rubrica di R e la data nel *colophon* di Lr<sup>2</sup>)<sup>64</sup>.

### Edizione<sup>65</sup>

Canzone composta da sette strofe di 15 vv. ciascuna con schema rimico inattestato allo stato delle conoscenze e dei repertori: AbCBACDdEFFEeGG; il congedo di 9 vv. ha schema rimico AaBCCBbDD in entrambe le redazioni<sup>66</sup>. Benché ci troviamo di fronte ad un raro esempio di stanza indivisa per il XIV secolo, lo schema rimico dei primi vv. verrà riproposto in alcune canzoni tardo trecentesche di Simone Sordini detto il Saviozzo<sup>67</sup>: *Se mai con alto e prezioso stile, Nel tempo che ci scalda il terzo segno e Fra le più belle logge e' gran palazzi*. Comune dopo Dante, che oltretutto la raccomanda, la *combinatio*, ovvero la rima baciata degli ultimi 2 vv. della stanza.

Possiamo segnalare le seguenti assonanze: A (-ora; vv. 1 e 5) e D (-olta; vv. 7-8); E (-ezza; vv. 24, 27 e 28) e G (-eggia; vv. 29-30); B (-asso; vv. 32 e 34) e C (-ando; vv. 33 e 36); D (-ello; vv. 37-38), E (-etto; vv. 39, 42 e 43) e G (-endo; vv. 44-45); C (-ese; vv. 63 e 66) e E (-ere; vv. 69, 72 e 73); A (-oso; vv. 70 e 74) e B (-ono; vv. 71 e 73); C (-ena; vv. 88 e 91) e D (-esca; vv. 92-93). Mentre le consonanze sono: -r- (vv. 16, 18, 20 e 21; vv. 62, 64, 69, 72 e 73); -nd- (vv. 31, 33, 35, 36, 44 e 45); -nt- (vv. 47, 49, 54, 57 e 58, anche in semiconsonanza con la precedente); -l- (vv. 61, 65, 67 e 68) e -n- (vv. 77, 78, 79 e 81; vv. 92, 93, 94 e 96).

Semiconsonanza tra -rz- e -rs- ai vv. 84, 87, 88, 89 e 90.

Inclusive le rime A (*ora-innamora*; vv. 1 e 5), A (*onde-asconde*; vv. 31 e 35), D (*ale-male*; vv. 67-68), F (*vita-invita*; vv. 70-71), F (*ardo-tardo*; vv. 85-86), B (*nessuno-uno*; vv. 92 e 94), D (*increzca-esca*; vv. 97-98) e F (*io-mio*; vv. 100-101).

Ricche le rime B (*dispietati-rivoltati*; vv. 17 e 19) e B (*gentile-stile*; vv. 108 e 111).

Derivative (oltre che naturalmente inclusive) le rime F (*luce-riluce*; vv. 40-41), E (*soavissimamente-mente-sconsolatamente*; vv. 54, 57 e 58) e E (*piacere-dispiacere*; vv. 72-73).

Sdrucchiola la rima G (*terribile-insensibile*; vv. 14-15).

Rima interna (al mezzo per la precisione) ai vv. 98, 99, 102 e 103 (*davanti-simiglianti-sembranti-avanti*)<sup>68</sup>. Il congedo della red. A presenta poi una rima interna ai vv. 106, 107 e 109 (*Fiorenza-presenza-reverenza*).

La redazione A presenta diversi errori nello schema rimico, emendati con l'ausilio del testimoniale della redazione B<sup>69</sup>: *terra* per *corte* (v. 6), errata divisione tra i vv. 8 e 9, *sola* per *solo* (v. 61), *saut du même au même* ai vv. 85-86. Come già discusso, si è optato per conservare l'anomalia nello schema rimico fra i vv. 24 e 27-28, ritenendo tale fenomeno prerogativa propria dell'originale allo stato del testo da cui è partita la tradizione e comunque possibile nel tardo Trecento.

La canzone, in entrambe le redazioni, narra la situazione topica di un amore vissuto infelicitemente in esilio<sup>70</sup> o comunque lontano dalla città natale (si vedano i riferimenti alla Toscana, al vento di Ponente, cioè Zeffiro, e a Firenze ai vv. 4-6, 46-47, 61-64<sup>71</sup> e 106). La red. A è rivolta ad Amore, mentre la red. B è un testo di corrispondenza con un generico 'amico' (si vedano in particolare i vv. 1-2<sup>72</sup>, 16<sup>73</sup> e 26<sup>74</sup>). Si seguono i tipici stilemi lessicali stilnovistico-petrarcheschi per la descrizione della donna e dello stato d'animo del poeta-amante<sup>75</sup>; mentre la comparsa di un'esca, essendo assente la donna amata, non può che ricordarci la donna gentile della *Vita Nova* e le *Rime* dantesche che mettono in scena la tematica della competizione fra due diverse donne (cfr. vv. 97-105)<sup>76</sup>. Il congedo d'autore consiste in una finale e diretta allusione al tema dell'esilio dato che il Moschi manda la sua canzone a Firenze dove vive la donna amata. Per la locuzione dei vv. 109-110 ([...] *colei / che signoreggia tutti i sensi miei*) si veda, come già anticipato, una pressoché identica struttura in uno dei sonetti più petrarcheschi del nostro (*Benedetta sia l'ora e la stagione*), vv. 12-13 (*Benedetta colei che i sensi miei / signoreggia [...]*). La tematica dei vv. 110-114 è presente invece in uno dei sonetti inediti di cui è latore il solo R (*Quella, per cu' mai fatta non fu legge*) che tra l'altro pare alludere proprio al motivo dell'esilio e della fortuna crudele<sup>77</sup>. Il tema di questo congedo e, in generale, dell'esilio, traspare poi dalla tenzone con Antonio della Foresta, iniziata dal Moschi, che chiude il *corpus* del nostro in R (*Dalla mia donna gentile, un messaggio e Tosto ch'io intesi il domandato omaggio*): dal primo testo capiamo che il Moschi è lontano dalla donna amata la quale gli chiede dei doni; il secondo invece, consigliando come doni la ricchezza e la libertà, ci lascia un'immagine del nostro poeta povero e asservito alla donna<sup>78</sup>. Il tipico motivo invece dell'asservimento ad Amore lo si trova nel sonetto *Davanti a una donna i' fu' fedito* ai vv. 12-13 (*E reverendo tutto mi rendia / per fedel servo. [...]*) e nella celebre coppia di sonetti *Iddio vi salvi, donne oneste e care*, (v. 9 *Amor mi manda a lei per servidore*), e *Ben vengni tu, che per lo tuo parlare* (v. 14 *e per servo sarai da lei eletto*). Tutti questi *loci paralleli* tra il congedo A e i vari componimenti del Moschi citati sopra ci danno un'ulteriore prova dell'autorialità di tale conclusione rispetto al rifatto congedo della red. B nel quale, in linea con uno dei cardini della poetica stilnovistica (ma, come è noto, il *topos* è già guinizzelliano), la canzone viene inviata a chi ha un animo nobile, in quanto solo chi è gentile è capace di provare amore e può conseguentemente comprendere a pieno i sentimenti e lo stile del poeta-amante.

## NOTE

<sup>1</sup> L'articolo è tratto dalla mia tesi di laurea magistrale discussa il 16 luglio 2013 presso l'Università per Stranieri di Siena; ringrazio per i suoi preziosi consigli (di allora e di adesso) il mio relatore e paziente maestro, prof. Giuseppe Marrani. Colgo poi l'occasione per ringraziare anche il mio attuale tutor a Genova (prof. Marco Berisso) per aver letto con piacere il mio lavoro e per avermi conseguentemente fornito interessanti spunti critici.

<sup>2</sup> Per la descrizione di questo codice si veda D. Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 5 voll., vol. I, *I documenti*, pp. 365-69.

<sup>3</sup> Si veda Alighieri, *Rime* cit., I, pp. 310-11.

<sup>4</sup> *Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969, p. 441.

<sup>5</sup> *Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi editore, 1952, p. 185.

<sup>6</sup> Si veda *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di A. Solerti, Firenze, casa editrice Le Lettere, 1997, pp. 289-91 e 408 (la I ed. è del 1909; è stata qui consultata la recente edizione introdotta da Vittore Branca con postfazione di Paola Vecchi Galli, ricca di note aggiornate su alcuni componimenti). Il Solerti erroneamente riporta che P attribuisce i due testi al Petrarca quando invece nel codice si trovano anonimi, frammisti a materiale petrarchesco.

<sup>7</sup> Per questa citazione e per la seguente si veda G. Marrani, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, «Quaderni degli studi danteschi», 2004, p. 17.

<sup>8</sup> Cfr. Marrani, *Con Dante dopo Dante* cit., pp. 25-26. Per la citazione dal prosimetro dantesco si veda D. Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 102-06.

<sup>9</sup> Si veda Alighieri, *Rime* cit., I, pp. 726-29. La canzone consiste in un *planctus* per un carissimo amico del nostro, tale Fornaino Torrigiani, come è indicato in rubrica, ed è ricca di allusioni omoerotiche che ne rendono ardua l'interpretazione. La testimonianza unica è indice di una scarsa fortuna della canzone derivante forse dal fatto che il Moschi, anziché diffonderla, abbia preferito tenerla tra le sue carte private presumibilmente per l'intimità del tema.

<sup>10</sup> Si veda Alighieri, *Rime* cit., I, pp. 106-07.

<sup>11</sup> Si veda Alighieri, *Rime* cit., I, pp. 176-82.

<sup>12</sup> Per la descrizione di questo codice si veda B. Visconti, *Le rime*, a cura di D. Piccini, Firenze, Accademia della Crusca, 2007, p. 36.

<sup>13</sup> Si veda Alighieri, *Rime* cit., I, pp. 245-47.

<sup>14</sup> Per la descrizione di questo codice si veda L. Fratini, S. Zamponi, *I manoscritti datati del fondo Acquisti e doni e dei fondi minori della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze, SI-SMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004, p. 76.

<sup>15</sup> Per i componimenti inediti si è citato l'*incipit* derivante dalla mia personale trascrizione, mentre per quelli già pubblicati ci si è attenuti alle edizioni criticamente più corrette. Si noti che esse si sono limitate alla pubblicazione dei componimenti lirici più petrarcheggianti e convenzionali; componimenti che la tradizione ha fra l'altro consegnato in veste pressoché corretta e sono quindi subito risultati facili da leggere e interpretare. Dei sonetti più stilnovistici e petrarcheschi del Moschi si hanno anche edizioni ottocentesche in occasione di matrimoni indicate da S. Morpurgo, *Supplemento a Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV* indicate e descritte da F. Zambrini, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1929, p. 271: *Due sonetti di Lorenzo Moschi per nozze Vaccai-Picciola*, a cura di G. Miserocchi, Pesaro, tip. Federici, 1891, 4°, pp. 4, n.v. (*Iddio vi salvi donne oneste e care e Ben vegni tu che per lo tuo parlare*); *Sonetto di Lorenzo Moschi per nozze Grancelli-Simeoni*, a cura di U. Marchesini, Firenze, tip. Della SS. Concezione, 1895, 2 cc., in 8°, n.v. (*Benedetta sia l'ora e la stagione*).

<sup>16</sup> Riservo quindi ad un impegno futuro l'edizione completa delle rime del Moschi.

<sup>17</sup> Per rispetto del dato di tradizione l'elenco segue l'ordinamento dei testi di R.

<sup>18</sup> L'*incipit* del sonetto presenta una variante per *pensi*, recita infatti: *Spirto che ·ffai che pur parli d'amore*.

<sup>19</sup> Il copista di R copia una seconda volta questo sonetto. Confrontando i due testi, possiamo notare la presenza sia di leggere varianti che di errori; questi ultimi, ad una prima analisi, paiono emendabili avvalendosi vicendevolmente delle due versioni del sonetto.

<sup>20</sup> Apriamo una breve parentesi sul testimoniale di questo sonetto e sulla sua attribuzione.

Il sonetto (con *incipit* variato *Una che m'ha dil suo piacer ferito, Una che m'ha d'amore il cor ferito, Una fanciulla che m'ha il cor ferito*) è autografo di Antonio Pucci nel Laurenziano Tempi 2 (T, c. 142), che contiene appunto l'autografo pucciano del *Libro di varie storie*. Nell'edizione critica di quest'opera (A. Pucci, *Libro di varie storie*, a cura di A. Varvaro, Palermo, Presso l'Accademia, 1957), il filologo ricostruisce la (probabile) 'storia' del fortunato sonetto, presente in molti altri codici sempre adespoto (Laurenziano 90 inf. 47, c. 112v; Laurenziano 90 sup. 89, c. 168r; Laurenziano Acquisti e Doni 137, cc. 51v-52r; Laurenziano Conv. Soppr. 122, c. 108r; Laurenziano Palatino 119, c. 170v; Magliabechiano VII 1066, c. 13r; Magliabechiano VII 1168, c. 121r; Chigiano L. IV. 131, c. 679; Biblioteca Bertoliniana, Codice Vicentino del *Filostrato*, c. 88; Codice Ottelio della Biblioteca Comunale di Udine, c. 178v; Biblioteca Nazionale di Parigi, fonds latins, nuov. acq. 1745, c. 15; Biblioteca Comunale di Perugia, C. 43, n. 19). Varvaro esclude la sovrapposizione di Antonio Pucci con Antonio della Foresta (ipotizzabile vista la coincidenza del nome e della città di provenienza, vale a dire Firenze) e afferma che siano esistiti entrambi. Varvaro aggiunge che R è molto vicino all'autografo del Moschi (è latore di tutti i suoi sonetti correttamente a lui attribuiti) e quindi esclude che il copista abbia confuso i due omonimi poeti fiorentini. Il sonetto è, secondo il filologo, indubbiamente di paternità pucciana (evitiamo di riportare in questa sede i dubbi attributivi espressi prima di Varvaro, dato che sentiamo di appoggiare la sua tesi) e pare che Antonio della Foresta, esule fuori Toscana, abbia tentato di far passare il componimento per suo, pensando che Lorenzo Moschi, anche lui esiliato fiorentino, non conoscesse il testo (l'ipotesi dell'esilio per il Moschi, come vedremo, emerge anche da alcuni interessanti passi dei sonetti e della canzone pluritestimoniata). Tuttavia il nostro non si fa 'ingannare' e apre la sua risposta così: *Se mi ricorda bene i' d'è già udito altra fiata il partito che suona, e 'l tuo sonetto ancor se ne tinciona*; pare quindi che il Moschi conoscesse il sonetto pucciano, anche se si esclude che conoscesse personalmente il Pucci. Al fortunato sonetto esiste anche un'altra risposta, anonima, nel Palatino 119, c. 170 (*Non ti rispondo per ch'io sia più saggio*). Per il sonetto pucciano si vedano, oltre al più recente lavoro di Varvaro (Pucci, *Libro di varie storie* cit., pp. 275-76 e 317-19): C. Frati e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari dei primi tre secoli*, «Il Propugnatore», IV, parte I, 1891, pp. 163-231, p. 172; G. Fabris, *Il codice udinese Ottelio di antiche rime volgari*, «Memorie storiche forogiuliesi», V, 1909, pp. 33-74 e 210-35, pp. 45 e 216; S. Debenedetti, *Il codice udinese Ottelio (Illustrazioni bibliografiche)*, «Memorie storiche forogiuliesi», VIII, 1912, pp. 109-11, pp. 110-11; E. Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei sec. XIV e XV*, «Giornale storico della letteratura italiana», 16, 1914, pp. 1-163, pp. 110-11 e V. Branca, *La prima diffusione del Decameron*, «Studi di filologia italiana», VIII, 1950, pp. 29-143, p. 104.

<sup>21</sup> Il Solerti stampa la canzone sulla sola base di Lr e quindi essenzialmente il risultato consiste in una trascrizione interpretativa con alcune brevi note riguardanti la lettura del testimone.

<sup>22</sup> Oltre un centinaio sono gli *incipit* con esplicito indirizzo ad un *amico* ricavabili da *LIO-ITS. Repertorio della lirica italiana delle origini - Incipitario dei testi a stampa (sec. XIII-XVI) su CD-ROM*, a cura di L. Leonardi e G. Marrani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005.

<sup>23</sup> Iniziamo da ora a parlare coerentemente di due testi diversi (red. A e red. B).

<sup>24</sup> Potremmo tuttavia evitarla supponendo una sinalefe con il precedente v. 55.

<sup>25</sup> Il Moschi scrisse post-Dante e post-Petrarca e quindi in un clima in cui anomalie del genere sarebbero ormai bandite in poesia lirica (erano invece molto frequenti fino al tardo Duecento); tuttavia, e si veda anche la discussione sulle rime, una sorta di irregolarità e di mancata eleganza paiono caratteristiche proprie dell'*usus scribendi* del nostro o perlomeno del suo originale allo stato del testo dal quale è partita la tradizione. Per i casi di asimmetrismo nella canzone trecentesca si veda A. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, 1990, pp. 3-162, pp. 126-29; per l'anisossilabismo e le rime irrelate si veda P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991, pp. 60-61, 79-80, 189-90 e P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 50-52 e 87. Potremmo notare, a titolo esemplificativo, che uno dei più celebri sonetti del Moschi, tradito sia da R che da P (*Rallegrati, querceto, e le tue fronde*) presenta un'ipermetria al v. 12 (*Rallegrati, querceto, rallegrati ora*) che nessun editore ha mai emendato. Dovremmo infatti correggere perlomeno la seconda forma verbale con la forma *alleggrati*; così facendo tuttavia si andrebbe a perdere il gusto anaforico per le varie forme del verbo 'rallegrare' snodate lungo il testo. Potremmo quindi supporre che anche in questo caso (come in quello di

dipingo) il Moschi abbia inizialmente scritto il sonetto ripetendo più volte la forma del verbo 'rallegrare' la quale al v. 12 genera per l'appunto un'ipermetria.

<sup>26</sup> Nel caso del *planctus* si ha un'anafora della *e* (vedi in particolare i vv. 76, 84, 86 e 88 alla strofa 6: *E voi, care mie donne e be' signori / ch'udito avete il mio grievo lamento, / s'alcun spiritello drento dal core / avete di piatà ovver d'amore, / v'incresca alquanto de' mia gran dolori, / e del perduto amico e del tormento / ch'io sono e saròne, / mentre che vita aròne. / E voi più calme donne ne piangete, / ché un perfetto amador perduto avete. / E io con pianto tanto ò impetrato / il cor da ogni lato, / e più volte ò pensato, / co' morte darmi, seco esser suto: / ma una donna è sol che m'ha tenuto.*), mentre nel caso della pluritestimoniata si hanno una serie di esclamative. Come conseguenza di questa annotazione, potremmo a ben ragione considerare la struttura corretta (evitando di vedervi un'irregolare subordinata consecutiva): nel testo si è infatti optato per un'esclamativa seguita da una coordinata. Questa scelta, così come quella di mantenere ipermetro il v. 56, ha sia lo scopo di mostrare la debolezza dei due errori che quello di vedervi lezioni da non correggere (cfr. anche nota 24).

<sup>27</sup> Denominiamo  $\alpha$  l'antigrafo della pluritestimoniata red. B.

<sup>28</sup> In particolare noteremo che il congedo della redazione A porta 2 vv. che rispecchiano in modo pressoché identico 2 vv. del sonetto del Moschi *Benedetta sia l'ora e la stagione*, a ulteriore prova dell'autorialità di tale redazione sostenuta dalla nostra ipotesi. Inoltre proprio il congedo A *in toto* pare affine ad altri componimenti del nostro a livello sia tematico che lessicale (per i vari esempi si veda il cappello introduttivo all'edizione).

<sup>29</sup> Per questa *emendatio* si veda direttamente il testo critico.

<sup>30</sup> Nel GDLI trovo il verbo 'interribilire' ('rendere terribile' o 'diventare terribile', cioè sia transitivo che intransitivo), ma usato da autori del Cinque-Seicento (Giovann Battista Strozzi il Giovane, Firenze 1551-1634 e Benedetto Fioretti, Mercatale di Vernio, Firenze 1579-1642). L'aggettivo 'interribilito' ('reso o divenuto terribile') è addirittura posteriore (lo usa, oltre al Fioretti, anche Lorenzo Bellini, Firenze 1643-1704). Opterei quindi per segnalare la forma *interribile* presente in B come un errore. Cfr. GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2004, 21 voll., vol. VIII, p. 264.

<sup>31</sup> Se si prendesse per buono l'inaudito, ma richiesto dalla rima, *lontanezza*, potrebbe darsi che il copista di B, senza badare a questa esigenza, l'avesse mutato nel corrente *lontananza*, per poi ricreare la rima baciata trasformando *bassezza* in *bassanza*. Se così fosse, bisognerebbe correggere la red. A alla luce della red. B.

<sup>32</sup> Errore di anticipazione dato che dopo *suo* c'è nuovamente il (*mio cor vagheggia*).

<sup>33</sup> Cfr. la medesima struttura al v. 44: *vado rivolgendo*.

<sup>34</sup> L'errore è stato probabilmente causato dalla presenza del verbo 'appressare' che regge generalmente un complemento di moto a luogo introdotto dalla preposizione *a*.

<sup>35</sup> La forma completa portata da B (*dindilungarmi*) potrebbe essere il relitto di un già errato *in dilungarmi*. Oppure potremmo mettere a testo proprio quest'ultima locuzione come *difficilior* rispetto al *di dilungarmi* dell'altra redazione, che risulterebbe quindi essere una variante *facilior* propria già dell'antigrafo  $\alpha$ . Secondo questa ipotesi B sarebbe latore della lezione originaria (relitto, quindi, di un iniziale *in dilungarmi*) e la presenza della *d-* iniziale può essere spiegata come una svista personale del copista conseguente alla presenza del prefisso *di-* sia nel v. in questione (*dilungarmi*) che in quello precedente (*dispiacere*).

<sup>36</sup> Tuttavia trovo la medesima grafia *ucir* nel sonetto comico-osceno del Moschi, di cui è latore il solo R. (*Volesse Iddio che tti paresse il vino*) al v. 7 (*non e' potendo ucir per suo detto*).

<sup>37</sup> Si è preferito non integrare la lacuna con il dittico di vv. della redazione B perché, essendo la porzione testuale mancante relativamente ampia, avrebbe potuto portare delle lezioni divergenti; ci si è quindi limitati a segnalare la sicura presenza di *tardo* in rima al v. 86.

<sup>38</sup> Per i plurali femminili in *-e* si vedano P.D'Achille, *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carocci, 2005, p. 78; P. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di Grammatica italiana», VIII, 1979, pp. 115-71, pp. 126-27 e G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll., vol. 2, *Morfologia*, pp. 32-34.

<sup>39</sup> Nell'edizione della canzone si è optato per questa seconda ipotesi.

<sup>40</sup> Sono errori spesso causati da scambi grafici tra vocali e situati in sede di rima; a titolo esemplificativo possiamo citare il v. 20 (*dolori* sarebbe eventualmente facilmente emendabile con

*dolore* essendo, appunto, in rima), il v. 64 (Lp banalizza *dimora* in *dimira* e sarebbe quindi facilmente emendabile) e il v. 82 (in Lp è ipometro, anche se corretto a livello di rima, perché si ha *spira* per *sospira*, forma eventualmente correggibile senza problemi).

<sup>41</sup> I codici latori della lezione errata avrebbero potuto copiare da un antigrafo corretto per poi errare in proprio, cioè indipendentemente l'uno dall'altro (per via poligenetica). Al v. 29 Lr, Mg e Mr hanno la congiunzione iniziale *e* che non convince a livello sintattico (probabilmente la causa dell'errore è l'anafora dettata dall'enfasi propria di tutto il periodo conclusivo della strofa); al v. 34 Lp, Lr e Mr hanno la congiunzione iniziale *e* che intelligentemente Mg non ha in quanto causerebbe un'ipermetria; al v. 62 Lr e Mr hanno *nochiere* (altra forma possibile, ma qui errore, per *nochiero*, lezione corretta vista la richiesta della rima in *-ero*) che fa saltare lo schema rimico ma può essere causato da vari fattori quali la terminazione in *-e* dell'attributo precedente *vagante* e il facile scambio grafico tra la *«e»* e la *«o»*; al v. 97 dal corretto *mostr'or* tradito da Lp e Mg, Lr banalizza in *mostrar* per scambio grafico tra la *«o»* e la *«a»*, mentre Mr non capisce la *difficilior* e banalizza in *mostro* espungendo la *-r* (notiamo tra l'altro che B ha *mostra*, *lectio faciliior* benché sintatticamente corretta).

<sup>42</sup> La locuzione *or m'accorg'io che* è identica a quella del son. *Gli occhi che mi ferir sì dolcemente* al v. 9 (Or m'accorg'io che *quand'ella fu accorta*).

<sup>43</sup> Ma si noti anche l'anafora che dà enfasi all'elenco delle caratteristiche della donna amata.

<sup>44</sup> Si noti infatti il petrarchismo dell'aggettivo (riferito tra l'altro al sostantivo 'immaginazione'). Per una trattazione più ampia su questo punto si veda inoltre p. 14.

<sup>45</sup> Si noti poi che il lemma di riferimento per *porgono* è 'porgere' e per *pongono* è 'porre' (qui pare più appropriata la prima variante visto che si riferisce al termine *conforto*).

<sup>46</sup> Con funzione di sostantivo ne trovo solo cinque occorrenze nella banca dati del *corpus* TLIO.

<sup>47</sup> Si noti poi che, come il pronome personale *io*, anche il *sì* contribuisce a dare maggiore enfasi all'atto.

<sup>48</sup> Si noti poi il senso del v.: si parla di 'solievo, alleggerimento di una pena'. La variante di Mg sarà stata causata o da un errore di lettura tra la *«e»* e la *«o»* o *alloggiamento* è una *lectio faciliior*, una banalizzazione.

<sup>49</sup> Si noti anche che *ben* evidenzia il contrasto con le espressioni precedenti negative.

<sup>50</sup> Si noti anche la maggiore appropriatezza della preposizione.

<sup>51</sup> Si è scelto *più* per la legge di maggioranza, ma si noti anche la sua maggiore appropriatezza.

<sup>52</sup> Per i possessivi invariabili *mie*, *tuo* e *suo* nel fiorentino del Quattrocento si vedano Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco* cit., pp. 131-35 e M. Franco, *Lettere*, a cura di G. Frosini, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1990, pp. 197-98. Per il pronome possessivo nell'Italia centrale si veda poi Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Morfologia* cit., pp. 120-22.

<sup>53</sup> Cfr. Franco, *Lettere* cit., p. 217 e G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll., vol. 3, *Sintassi e formazione delle parole*, pp. 207-08 e 219-21.

<sup>54</sup> In Lr<sup>2</sup>, autografo del Moschi, si ha nel *colophon* la locuzione 'di suo mano', con la medesima forma dell'aggettivo possessivo invariabile.

<sup>55</sup> Ma si noti che Mg (unico ms. latore di *lo* a testo) ha a margine anche la forma *el*, senza chiusura in protonia sintattica. Per l'alternanza *el/il* nel fiorentino quattrocentesco si vedano Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco* cit., pp. 128-29 e Franco, *Lettere* cit., p. 191. Per l'articolo determinativo nell'italiano e nel vernacolo toscano si veda Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Morfologia* cit., pp. 99-103. Per l'articolo determinativo nel toscano occidentale, nel senese e nel toscano orientale si veda A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2000, pp. 313, 357 e 419-20.

<sup>56</sup> Per queste forme sostantivali in toscano si veda Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Morfologia* cit., pp. 204-05; per i pronomi dimostrativi nel fiorentino quattrocentesco si veda Franco, *Lettere* cit., p. 196.

<sup>57</sup> La locuzione in questione è 'i mie lamenti'. Nell'autografo del Moschi abbiamo la locuzione 'li miei anni', ma essendo nel testo (copia di un volgarizzamento, ricordiamolo) e non nel

*colophon* (unica parte veramente autentica di Lr<sup>2</sup>), si è preferito qui optare per la forma invariata del possessivo propria di Lp conformandosi alla linea generale che è stata adottata per le scelte formali.

<sup>58</sup> Per le vocali -e- ed -i- protoniche si vedano Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana* cit., p. 378; Franco, *Lettere* cit., pp. 167-69; G. Frosini, *Appunti sulla lingua del Canzoniere Laurenziano*, in *I Canzonieri della Lirica Italiana delle Origini*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, vol. IV, *Studi critici*, pp. 247-97, pp. 271-72 e G. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll., vol. 1, *Fonetica*, pp. 162-64.

<sup>59</sup> Per il pronome personale di 3ª persona (dativo) nel toscano cfr. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Morfologia* cit., pp. 154-55; per l'alternanza *li/gli* cfr. Franco, *Lettere* cit., p. 194.

<sup>60</sup> Per le scrizioni con la preposizione separata dall'articolo si veda Franco, *Lettere* cit., p. 192.

<sup>61</sup> Per le varie forme del pronome di terza persona plurale all'accusativo si veda Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Morfologia* cit., pp. 162-63.

<sup>62</sup> Nella banca dati del *corpus* TLIO si è trovato che *le* può essere usato anche se riferito ad un soggetto maschile (qui è *Amore*). Per il pronome di terza persona singolare al dativo nel Toscano cfr. Rohlf, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, *Morfologia* cit., pp. 154-55, il quale però si limita a dire in nota che *le* per il maschile si ha in testi toscani del XVI sec. (si vedano invece i vari esempi nella banca dati del *corpus* TLIO risalenti già al XIV sec.).

<sup>63</sup> Per queste forme del numerale si vedano D'Achille, *Breve grammatica storica dell'italiano* cit., p. 89; Franco, *Lettere* cit., p. 198; Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco* cit., pp. 135-37 e L. Seriani, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009, pp. 37 e 170-71.

<sup>64</sup> Possiamo affermare con sicurezza che R è un codice di provenienza settentrionale viste alcune caratteristiche linguistiche (come lo scempiamento intervocalico delle consonanti e il fenomeno dell'ipercorettismo) che ho potuto notare durante la trascrizione dei testi. Probabilmente quindi è l'unico codice ad indicarci la città di provenienza del Moschi (e, ricordiamolo, è latore di tutti i sonetti che di lui conosciamo) proprio perché non è fiorentino e nemmeno toscano.

<sup>65</sup> Per entrambi i testi si è optato per un apparato negativo nel quale sono state segnalate anche le varianti adiafore (scartate secondo i criteri indicati precedentemente). Sono state invece escluse dall'apparato le forme che causerebbero ipermetrie (per le quali si è normalmente proceduto con l'apocope) e le semplici varianti formali proprie di alcuni testimoni (segnalate sempre alle pp. precedenti). A livello di scelte editoriali segnalo solo che con il punto in alto (·) abbiamo indicato sia il fenomeno del raddoppiamento fonosintattico che quello dell'assimilazione (nel caso ad esempio della locuzione *i · lloco*, il · serve a segnalare entrambi i fenomeni; la nasale infatti si è assimilata alla laterale provocando conseguentemente il raddoppiamento fonosintattico).

<sup>66</sup> Cfr. G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Cesati, 2008, p. 215 e Pelosi, *La canzone italiana del Trecento* cit., p. 54.

<sup>67</sup> Cfr. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento* cit., pp. 51-53.

<sup>68</sup> Si noti anche la rima inclusiva e derivativa tra *davanti* e *avanti*.

<sup>69</sup> Per un'analisi più dettagliata cfr. pp. 12-13.

<sup>70</sup> Per il tema dell'innamoramento in esilio si veda il sonetto dello stesso Moschi, *Che poss'ì far s'Amor m'enduce e vole*.

<sup>71</sup> Questi 4 vv. descrivono un viaggio che possiamo considerare metaforico (un viaggio della mente, fatto con la fantasia), ma anche reale. Se consideriamo questa seconda ipotesi, potremmo supporre che il Moschi sia stato esiliato nel Nord Est della nostra penisola (forse fuori da essa, se con *bel paese* il Moschi si riferisce proprio allo stivale citando il noto passo dantesco di *Inf.* XXXIII 80 *Ahi Pisa, vituperio de le genti / del bel paese là dove 'l si suona*) e che il viaggio per mare sia consistito nell'attraversamento del Mare Adriatico. Oppure, se con *bel paese* il Moschi si stesse riferendo alla Toscana, forse egli era stato esiliato fuori da essa in un luogo in cui avrebbe potuto raggiungere la regione via mare. Per la locuzione *bel paese* indicante l'Italia si veda anche *Ruf* 146, 12-14 (*Poi che portar nol posso in tutte et quattro / parti del mondo, udrallo il bel paese / ch'Appennino parte, e 'l mar circonda et l'Alpe.*); per la medesima locuzione indicante però

il luogo dell'innamoramento si veda sempre *Rvf* 61, 1-4 (*Benedetto sia [...] 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto / da' duo begli occhi che legato m'anno.*).

<sup>72</sup> Nella red. A sia ha *tua amorosa guerra* con coerente accordo con l'interlocutore (si sta parlando infatti di una guerra d'Amore), mentre nella red. B si ha *mia guerra* dato che l'interlocutore è un generico *Amico*.

<sup>73</sup> Nella red. A si ha il vocativo *caro mio signore* in conformità all'interlocutore del poeta, mentre nella red. B si ha *al gentil mio signore* (che comunque è sempre Amore, oggetto dell'immaginario dialogo tra il poeta e l'*Amico*).

<sup>74</sup> Nella red. A si noti il pronome personale di 2<sup>a</sup> persona singolare coerente con il destinatario (*ti chiedessi*, ad Amore cioè); mentre nella red. B abbiamo *gli chiedessi* visto che il Moschi parla di Amore con un *Amico*.

<sup>75</sup> Per il legame tra la lontananza dal paese natale e dalla donna che là vive cfr. *Rvf* 226, 12-14 (*Solo al mondo paese almo, felice, / verdi rive fiorite, ombrose piagge, / voi possedete, et io piango, il mio bene.*). Tuttavia a ben guardare il petrarchismo di questo testo non è poi così forte come quello presente nella canzone in morte di Fornaino Torrigiani (innumerevoli sono infatti nel *planctus* i *loci paralleli* al Petrarca, nell'ambito della descrizione sia degli attributi fisici e morali del defunto che dello stato d'animo del poeta rimasto privo del suo *caro compagno*).

<sup>76</sup> Si vedano in particolare due canzoni dantesche: *La dispietata mente, che pur mira* (vv. 1-6) e *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia* (vv. 61-84); e il sonetto ciniano *Poi ch'io fu'*, Dante, dal *mio natal sito* in risposta alle accuse dell'Alighieri contenute nel sonetto di attacco *Io mi credea del tutto esser partito*. Il tema è poi caro ai vari imitatori e seguaci di Dante, ma sempre dopo il 'passaggio' di Cino da Pistoia (cfr. Marrani, *Con Dante dopo Dante* cit., pp. 120-23).

<sup>77</sup> 'Colei per cui mai fatta non fu legge e che tapinando il mondo regge' potrebbe essere non una seconda donna ma la sorte, la fortuna (cfr. M. Correggiaio, *Dime, Fortuna, tu che regi el mondo* in *Rimatori del Trecento* cit., p. 152). Quindi la sorte (indubbiamente negativa) ha allontanato il Moschi dalla donna amata, mandandolo in esilio (cfr. le due quartine del sonetto: *Quella, per cu' mai fatta non fu legge, / m'inietta amore e · ttomi ogni balia. / Servo m'à fatto, e nuova signoria / contra mia voglia, e gir fra strane gregge. / Io solea aver nel petto mille schegge / ch'ardean per voi, car madonna mia; / or sono spente, e cacciate l'avìa / colei che tapinando il mondo regge.*); tuttavia al nostro resterà per sempre il ricordo dell'amata (cfr. le terzine conclusive: *Ma pur rimaso m'è una favilla / del bel disio e della rimembranza / degli occhi belli che l'alma tranquilla, / questa non fu ma' spenta, né mai senza / essa no fu né fia chi dipartilla. † / Dal vostro amor ebbi giammai posanza.*). I vv. 12-13 sono particolarmente oscuri a livello sintattico, possiamo solo affermare senza alcun dubbio che *questa* si riferisce alla *favilla*; le citazioni sono tratte dalla mia personale trascrizione.

<sup>78</sup> Essendo la tenzone inedita, ne fornisco qui di seguito la mia personale trascrizione interpretativa: (*Soneto di Lorenzo Moschi mandato / ad Antonio dala Foresta*) *Dala mia dona gentile, u mesagio / a me è venuta da sua parte a dire / che s'io la vo' cho mi mostro ubidire. / Due chose m'adomanda per suo gagio: / la più chara e la più vil chosa ch'io agio / le mandi fra tre di senza mentire; / e s'io nol fò mi pensi di morire, / prima cha piatà muovi il suo choragio. / S'io onde mando picciola chosa, / no spero da là aver ma' tanto dono / ch'io dovrò dir che sia dona piatosa. / Perch'io di picciolo inteletto sono, / l'amante mia [re]sta forte pensosa, / e quel che mandar debo no m'à dono. / Però Antonio bono, ti priego mi chonsigli, se ti piacie, / aciò no chagia in tanta chontumacie.* (*Sonetto d'Antonio dela Foresta mandato / per risposta a Lorenzo Moschi*) *Tosto ch'io intesi il domandato omagio / de la tua dona che ti dà martire, / a scriver chorsi per voler seguire / la tua dimanda, bench'io no sia sagio / a chonsigliar, ma sarei pichol pagio / a te che segui Amor, ch'è mia sire, / che mi chostrignie, e no poso fugire / di dirti il mio parere, ed io il faragio. / È chosa none più char né graziosa / al uom che libertà, chosì ti suono; / e quella ch'è più vile e più noiosa / mi par riqueza, e però ti sprono / a chonsigliar la tua voglia amorosa / che tute e due le meti in abbandono. / Sichome ti sermono, / tuto tua bene e libertà veracie / le manda e no potrà disdirti pacie.*

**Red. A**

## Canzona di Lorenzo Moschi

|                                                                                                                                                                                                     |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Ora m'accorgo, Amor, che fino a ora<br>la tua amorosa guerra<br>m'è paruta aspra e dura più che morte.<br>Ma or ch'i' son lontan dalla mia terra<br>e dalla donna che sì m'innamora,                | 5  |
| come sbandito fuor della sua corte<br>son da' begli occhi i quali alcuna volta<br>della mia pena molta<br>refrigerò prendeva. Ora che stato<br>dirò che sia il mio, se no di scoglio                | 10 |
| dove il mar batte sempre con argoglio,<br>con onde tempestose d'ogni lato,<br>finché l'ha consumato?<br>Ma tanto è più la mia vita terribile<br>quant'io il sento, e quello è insensibile.          | 15 |
| Se io mi dolsi, caro mio signore,<br>degli atti dispiatati<br>che nella donna nostra vedea stare,<br>ora sì sono in peggio rivoltati<br>i mia lamenti con maggior dolore                            | 20 |
| e 'l mio amoroso e dolce bel mirare,<br>che sì largo mi fu, che m'era poco.<br>Or mi ritruovo i' loco<br>ch'un sol capel della sua bionda trezza<br>de trenta giorni un sol veder potessi!          | 25 |
| Non credo che più avanti ti chiedessi.<br>Tant'ò il disio per la sua lontananza!,<br>e, caduto in bassanza,<br>solo il nome suo il mio cor vagheggia:<br>quest'or lo 'ncende, questo lo fiammeggia! | 30 |
| Lungo la riva delle marine onde,<br>con Amor passo passo<br>assa' sovente e' vado ragionando,<br>sol della donna mia dicendo: – Lasso,<br>qua' ria fortuna il bel viso nasconde,                    | 35 |
| che chi l'universo gisse cercando<br>non se ne troverà un tanto bello,<br>che con uno pennello<br>Giovè il formò nel cielo a suo diletto?<br>Ah donna del mio cor ispecchio e luce,                 | 40 |
| e sol che sopr'ogni isprendor riluce!<br>Fontana di virtù senza difetto! –<br>Così del bel cospetto<br>tutte le parti vado rivolgendo,<br>e ogni piacer passato repetendo.                          | 45 |

Po' volgo gli occhi inver Toscana mia,  
 e al ponente vento  
 porgo il mio volto co' l'aperte braccia,  
 dicendo: – O venticel, quanto contento  
 puo' esser più di me! Per la tuo via 50  
 tu à' forse tocca l'angelica faccia  
 della mie donna, e forse i suoi capelli  
 biondi e ricciutelli  
 dicrollat'ài sì soavemente –.  
 E così l'aira co' lle braccia istringo, 55  
 e vane immaginazion nel cor dipingo, [+1]  
 che pur conforto porgon alla mente,  
 che sconsolatamente  
 vive lontan da quel ben che più brama,  
 e dì e notte ad alta boce il chiama. 60

Ah!, quante volte nella barca solo  
 col vagante nocchiero,  
 fatto mi sono incontro al bel paese,  
 dove dimora ciascun mio pensiero!  
 – Deh perch'io – dico ora – un sol volo 65  
 non posso far dove Amor sì m'apprese?  
 Po' ritornar co' le medesime ale  
 nel mïo usato male,  
 po' che fortuna m'à tolto il potere  
 di star dove menai già lieta vita, 70  
 ma poche notte a ritornar m'invita? –  
 No mi fo! l'appressarmi tal piacere  
 quanto m'è il dispiacere  
 di dilungarmi da' ttal bene e gioia,  
 ch'ogn'altro bel piacere è grieva noia. 75

Né giammai sento alcun canto amoroso,  
 né di stornamento suono,  
 o ragionar d'amor o por quistioni,  
 ch'i' no' mi rechi a mente quant'i' sono  
 lontano dal bel viso grazioso, 80  
 per cui mi pungon gli amorosi sproni!  
 E' ttanto forte l'alma mi sospira  
 che, se alcun fisso mira,  
 potrie vedermi uscir del petto a' fforza  
 [...] 85  
 [...] tardo]  
 a riveder que' razzi che l'ammorza,  
 sol dell'alma la scorza

<sup>1</sup> *fō*: 'fu' (forma particolarmente diffusa in area settentrionale e toscano-orientale; nel pieno Trecento la troviamo tuttavia anche in testi fiorentini).

temo non faccia chiar chi ne sta in forse  
 ch'Amor mi stringa sì co' lle sue morse. 90

Dato no' m' à fortuna alcuna pace,  
 né conforto nessuno,  
 né alleggiamento alcun della mia pena;  
 ma bene Amor me n' à pur donato uno,  
 come colui che sa, quando gli piace, 95  
 i servi suo atar e porger lena.  
 Così mostra ch' un po' di me gl' incresca,  
 ché m' à davante un' esca  
 recata di due occhi simiglianti  
 sì forte a que' della mia donna ch' io, 100  
 nello scontrar di quei col mirar mio,  
 assa' volte ò creduto per sembianti  
 aver mia donna avanti.  
 E riscosso mi son per maraviglia,  
 questi or rimiro perché m' assomiglia. 105

Tu' tte n' andrai canzona mia a Fiorenza,  
 e se nella presenza  
 andassi di mia donna per ventura,  
 reverenza le fa come a colei  
 che signoreggia tutti i sensi miei; 110  
 po' di' ch' io, servo suo per sua sventura,  
 fuori di quelle mura  
 fortuna ria il tene in servitudine,  
 e come veder puoi in amaritudine.

6. terra    8. dela mia pena molto rifrigiea    9. prendeva ora che stato    10. d'uo-  
 mo c.    14. interribile    15. quella    27. Tal ch' ò 'n disio co    29. e solo ... il  
 suo    31. marmor    33. andao    39. paradiso    45. bel p.    57. mia m.    60.  
 ad *om.*    61. in barca sola    71. ritorna mivita    72. a t.    73. quante    74.  
 ndilungarmi    75. cogliano    76. ma' già    79. rammenti    84. ucir ... tardo  
 85-86. *om.*    91. alcun piacere    100. che la m.    114. imaritudine

## Red. B

Amico, or m' accorg' io che fino a ora  
 la mia amorosa guerra  
 m' è paruta aspra e dura più che morte.  
 Ma or' ch' io son lontan dalla mie terra  
 e della donna che ' ssi m' innamora, 5  
 come sbandito fuor della suo corte  
 sto da' begli occhi i quali alcuna volta  
 della mie pena molta  
 refrigero prende. Ora che stato

dirò che sia il mio, se ' nno di scoglio 10  
 dove il mar batte sempre con orgoglio,  
 con onde tempestose d'ogni lato,  
 finché ' ll'à consumato?

Ma tanto è più la mia vita terribile  
 quanto io il sento, e quelli è insensibile. 15

Se io mi dolsi al gentil mio signore  
 degli occhi dispietati  
 che nella donna mia vedea stare,  
 ora si sono in peggio rivoltati  
 i mie lamenti con maggior dolore 20  
 e il mio amoroso e dolce e bel mirare,  
 che ' ssi largo mi fu, che m'era poco.

Or mi ritrovo in loco  
 che un sol capel della sua bionda trezza  
 di trenta giorni un sol veder potessi! 25  
 Non credo che più avanti gli chiedessi.  
 Tant'ò il disio per la sua lontanezza!,  
 e, cadendo in bassezza,  
 solo il nome suo il mio cor vagheggia:  
 quest'or lo 'ncende, quest'or lo 'nfiammeggia! 30

Lungo la riva delle marine onde,  
 con Amor passo passo  
 assai sovente vado ragionando,  
 sol della donna mia dicendo: – Lasso,  
 qual ria fortuna il bel viso m'asconde, 35  
 che chi gisse l'universo cercando  
 non se ne troveria un tanto bello,  
 che con divin pennello

Giove il formò in cielo a ' ssuo diletto?  
 Ahi donna del mio core specchio e ' lluce, 40  
 e ' ssi che sopr'ogni splendor riluce!  
 Fontana di virtù senza difetto! –

Così del bel cospetto  
 tutte le parti vado rivolgendo,  
 ogni piacer passato ripetendo. 45

Poi volgo gli occhi ver' Toscana mia,  
 e al ponente vento  
 porgo il mio volto con aperte braccia,  
 e dico: – O venticel, quanto contento  
 puoi esser più di me! Per la tuo via 50  
 forse ài tu tocca l'angelica faccia  
 della mie donna, e forse i suo capelli  
 biondi e ricciutelli

dicrollati ài soavissimamente –.  
 E così l'aer con le braccia stringo, 55  
 e vane immaginazion nel cor dipingo, [+1]

che pur conforto porgono alla mente,  
 che sconsolatamente  
 vive lontan da quel ben che più brama,  
 che dì e notte ad alta voce chiama. 60

Ahi!, quante volte nella barca solo  
 col vagante nocchiero,  
 fatto mi sono incontro al bel paese,  
 dove dimora ciascun mio pensiero!  
 – Deh perché – dico allora – un sol volo 65  
 non posso io far dove Amor sì mi prese?  
 Poi ritornar co' lle medesime ale  
 nel mïo usato male,  
 poi che fortuna m'à tolto il potere  
 di star dove menai già lieta vita, 70  
 ma poche notti a ritornar m'invita? –  
 Non mi fu l'appressarmi tal piacere  
 quanto m'è il dispiacere  
 di dilungarmi da' ttal bene e gioia,  
 ch'ogn'altro bel piacer m'è grave noia. 75

Né' ggiammai sento alcun canto amoroso,  
 né di stornamento suono,  
 o ragionar d'amore o per questioni,  
 ch'io non mi rechi a mente quant'io sono  
 lontan dal viso bello e grazïoso, 80  
 per cui mi pungon gli amorosi sproni!  
 E tanto forte l'alma ne sospira  
 che, se alcun fisso mira,  
 porria vedermi uscir del petto a' fforza  
 il calor delle fiamme dov'io ardo 85  
 sì forte che, se troppo tempo tardo  
 a riveder que' razzi che gli ammorza,  
 sol dell'alma la scorza  
 temo non faccia chiar chi ' nne sta in forse  
 ch'Amor mi stringa sì co' lle suo morse. 90

Dato non m'à fortuna alcuna pace,  
 né conforto nessuno,  
 né alleggiamento alcun della mie pena;  
 ma ben Amor me n'à pur donato uno,  
 come colui che sa, quando le piace, 95  
 i servi suoi atare e porger lena.  
 Così mostr'or ch'un po' di me gl'incresca,  
 ché m'à davanti un'esca  
 recata di due occhi simiglianti  
 sì forte a quei della mia donna ch'io, 100  
 nello scontrar di quei col mirar mio,  
 assai volte ò creduto per sembianti  
 aver mia donna avanti.

E riscosso mi son per maraviglia,  
questi or rimiro perché gli somiglia. 105

Tu tte n'andrai canzon mia a Fiorenza:  
nella bella presenza  
t'appresenta ad un cor alto e gentile,  
e di' che 'l tuo fattor te manda a ' llui,  
ché ben doler non si può con altrui 110  
che comprendesse il mio amoroso stile,  
o che il tenesse a vile.  
Ché calunniato è Amor da chi nol prova,  
però co' llui dolermi più mi giova.

1. Amore, or m'accorg'io fino Lr; or m'accorgo Lp 15. senta Lr 20. dolori Lp  
21. amore Mr; e b. om. Lp 24. bionde trezze Lr 27. E t. ... della s. Mg; è Lr  
29. e solo Lr, Mg e Mr 34. e s. Lp e Lr; e sol della mia donna Mr 36. ché l'u-  
niverso chi gisse cercando Mg 39. fermò Lr 41. sopr'ogni sprogni Lp 44.  
in tutte le parti vado rivolgendo Lp, Lr e Mr; in tutte parte vado rivolgendo Mg 48.  
porge Mr 51. torta Mr 54. dicocrllati gli ài soaventissimamente Mr 56. avrei  
Lp, varie Mg e Mr 57. pongono Mr 59. bel Lp e Lr 62. nocchiere Lr e Mr  
64. dimira Lp 65. con (in) un sol volo Mg 66. io om. Lr e Mr; sì om. Lr 71.  
poiché Lr 72. fa Lr 77. stormenti Mg 82. spira Lp 83. mi m. Lr 85.  
cu'io Mr 87. di r. Lr; razzo Mr 90. strugge Lr 92. nessuna Lp 93. allog-  
giamento Mg; mie pene Lr 94. ben om. Lp; una Lr 97. mostrar Lr, mostro Mr;  
increscea Lp 98. come d. Lr 101. quel Mr 102. coi s. Lp 103. madonna  
Mr 109. dimanda Mr 111. comprendessi Mg 114. pur m. Mr

#### BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

- Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002, 5 voll., vol. I, *I documenti*
- Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di S. Carrai, Milano, Rizzoli, 2009
- P.G. Beltrami, *La metrica italiana*, Bologna, Il Mulino, 1991
- P.G. Beltrami, *Gli strumenti della poesia*, Bologna, Il Mulino, 1996
- V. Branca, *La prima diffusione del Decameron*, «Studi di filologia italiana», VIII, Firenze, Accademia della Crusca, 1950, pp. 29-143
- A. Castellani, *Grammatica storica della lingua italiana*, Bologna, Il Mulino, 2000
- P. D'Achille, *Breve grammatica storica dell'italiano*, Roma, Carocci, 2005
- S. Debenedetti, *Il codice udinese Ottelio (Illustrazioni bibliografiche)*, «Memorie storiche forogiuliesi», VIII, 1912, pp. 109-11
- G. Fabris, *Il codice udinese Ottelio di antiche rime volgari*, «Memorie storiche forogiuliesi», V, 1909, pp. 33-74 e 210-35
- F. Flamini, *Gli imitatori della lirica di Dante e del Dolce stil novo*, in Id., *Studi di storia letteraria italiana e straniera*, Livorno, Tipografia di Raffaello Giusti, 1895, pp. 1-71
- Matteo Franco, *Lettere*, a cura di G. Frosini, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1990
- C. Frati e L. Frati, *Indice delle carte di Pietro Bilancioni. Contributo alla bibliografia delle rime volgari dei primi tre secoli*, «Il Propugnatore», IV, parte I, Bologna, Romagnoli-Dall'Acqua, 1891, pp. 163-231

- L. Fratini e S. Zamponi, *I manoscritti datati del fondo Acquisti e doni e dei fondi minori della Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2004
- G. Frosini, *Appunti sulla lingua del Canzoniere Laurenziano*, in *I Canzonieri della Lirica Italiana delle Origini*, a cura di L. Leonardi, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001, vol. IV, *Studi critici*, pp. 247-97
- GDLI, *Grande dizionario della lingua italiana*, a cura di S. Battaglia, Torino, UTET, 1961-2004, 21 voll., vol. VIII
- G. Gorni, *Repertorio metrico della canzone italiana dalle origini al Cinquecento (REMCI)*, Firenze, Cesati, 2008
- E. Levi, *I cantari leggendari del popolo italiano nei sec. XIV e XV*, «Giornale storico della letteratura italiana», 16, Torino, Ermanno Loescher, 1914, pp. 1-163
- LIO-ITS, *Repertorio della lirica italiana delle origini - Incipitario dei testi a stampa (sec. XIII-XVI) su CD-ROM*, a cura di L. Leonardi e G. Marrani, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2005
- P. Manni, *Ricerche sui tratti fonetici e morfologici del fiorentino quattrocentesco*, «Studi di Grammatica italiana», VIII, Firenze, presso l'Accademia della Crusca, 1979, pp. 115-71
- G. Marrani, *Con Dante dopo Dante. Studi sulla prima fortuna del Dante lirico*, «Quaderni degli Studi danteschi», Firenze, Le Lettere, 2004
- S. Morpurgo, *Supplemento a Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV indicate e descritte da F. Zambrini*, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1929
- A. Pelosi, *La canzone italiana del Trecento*, «Metrica», V, Milano, Ricciardi, 1990, pp. 3-162
- Poeti minori del Trecento*, a cura di N. Sapegno, Milano-Napoli, Riccardo Ricciardi, 1952
- Antonio Pucci, *Libro di varie storie*, a cura di A. Varvaro, Palermo, Presso l'Accademia, 1957
- Rimatori del Trecento*, a cura di G. Corsi, Torino, UTET, 1969
- Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, a cura di A. Solerti, Firenze, Le Lettere, 1997
- Rime di Trecentisti minori*, a cura di G. Volpi, Firenze, Sansoni Editore, 1907
- G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll., vol. 1, *Fonetica*
- G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll., vol. 2, *Morfologia*
- G. Rohlfs, *Grammatica storica della lingua italiana e dei suoi dialetti*, Torino, Einaudi, 1966-69, 3 voll., vol. 3, *Sintassi e formazione delle parole*
- L. Serianni, *La lingua poetica italiana*, Roma, Carocci, 2009
- Bruzio Visconti, *Le rime*, a cura di D. Piccini, Firenze, Accademia della Crusca, 2007
- <[www.vocabolario.org](http://www.vocabolario.org)> (per la banca dati del corpus TLIO)

FRANCESCA LATINI

*Lettura del sonetto Una botta, volendo predicare.  
Un pissi-pissi in corte pontificia?*

---

*A reading of the sonnet Una botta, volendo predicare.  
A whisper in the papal court?*

ABSTRACT

Il saggio è una lettura interpretativa del sonetto *Una botta, volendo predicare*, scritto alla maniera di Burchiello e attribuito a uno sconosciuto contraffattore del tipico stile del barbiere fiorentino. Lo studio consta di due distinte parti. La prima è un'interpretazione letterale del testo, per mezzo della quale si rilevano le connessioni nascoste tra le diverse immagini della lirica: il nesso che sussiste tra il rospo-predicatore e i fantastici basilischi della prima quartina, e il passaggio logico dal raccontino delle favole di Esopo (terzine) all'episodio biblico di David e Golia (coda). Attraverso l'analisi linguistica s'individua un'espressione tipica dell'idioma aretino, una prova, forse, delle origini del poeta. Nella seconda parte del saggio si tenta di mostrare come, sotto il senso letterale, l'anonimo autore alluda ad alcuni eventi dell'attualità storica. È probabile che il sonetto riferisca di alcune importanti vicende del Concilio di Basilea (1431-1445). Il poeta sembra essere persona ben informata riguardo alle dinamiche politiche della fazione dei Conciliaristi e alle disavventure di papa Eugenio IV.

This essay proposes a reading of the sonnet *Una botta, volendo predicare*, written in the manner of Burchiello and ascribed to an unknown poet who imitates the typical style of the Florentine barber. The study consists of two distinct parts. The first part is a literal interpretation, which brings out the hidden connections between the various images of the poem: the relation between the toad-preacher and the fantastic basilisks (first *quartina*), and the logical transition from the tale of Aesop's fables (*terzine*) to the biblical episode of David and Goliath (*coda*). A linguistic analysis reveals an expression common in the dialect of Arezzo, perhaps a proof of the writer's origins. The second part of the study attempts to show that, beneath the literal sense, the anonymous author alludes to some contemporary historical events. It is likely that the sonnet refers to some important acts of the Council of Basel (1431-1445). The poet seems to be well-informed on the political dynamics of the conciliar party and the misfortunes of pope Eugenius IV.

Quantunque possiamo ormai prendere le mosse da un testo magistralmente stabilito da Michelangelo Zaccarello nella sua edizione critica<sup>1</sup>, dotato peraltro dallo studioso di un commento<sup>2</sup> che è base imprescindibile per ogni ulteriore investigazione esegetica, «e' converrà pur che *ci s'arrischi*», se intendiamo cimentarci nella lettura più analitica del sonetto *Una botta, volendo predicare* (CLIX)<sup>3</sup>, appartenente al *corpus* burchiellesco e rubricato dai testimoni come opera di ignoto 'contraffattore' dello stile del barbiere; *vulgata*: «Uno per contraffare il Burchiello»; Mg8: «*Sonetto d'uno che contrafa el B.*» e T1: «*Sonecto fè uno per contraffare el Burchiello*». Una rilettura esclusiva e minuziosa del testo esige, in breve, di compromettersi non poco.

Prudenza consiglierà di imporsi obiettivi consoni alle proprie scarse perizie, per non dir nulle, in questo campo specifico. Il testo rimarrà invariato nella sua *lectio*; tutt'al più potremo ipotizzare una modifica minima, là dove già Zaccarello evidenzia un problema di spiegazione letterale del passo (nella nota di commento lo studioso offre una proposta esegetica su cui in tutta onestà avanza comunque dei dubbi).

Trattandosi di un testo di anonimo, emulo dello stile burchiellesco, potremmo far insorgere nel lettore false aspettative, che sarà bene fermare sul momento: non abbiamo una risposta circa l'adespotia del sonetto caudato, preceduto nella stampa di Francesco di Dino cartolaio da altro testo di cui Mg8 rileva la non autorialità del tonsore di Calimala, *Quattro cornacchie con tutte lor posse*: «*Sonetto si dice del B. ma nnon è suo*», e seguito, seppur non immediatamente, da altro componimento, *Prezemoli, tartufi e pancaciuoli*, presentato sempre da Mg8 in rubrica come: «*Sonetto d'uno che contrafa lo stile del B.*». Così, se la diversa congettura esplicativa per il luogo di incerta interpretazione, «se ' fanciu' <gli> son montati sopra ' gioggi» (v. 14), condurrà in un'area linguistica che è quella del dialetto aretino, e se potremo, sempre procedendo «con jui-cio», assegnare al sonetto un sovrasenso che consentirà di leggere tra le righe più di un'allusione ai fatti del Concilio di Basilea, in conclusione non avremo modo di delineare un identikit indubbio del 'ricercato' anonimo autore, tutt'al più riusciremo, infatti, ad abbozzare uno 'studio per ritratto' d'artista: aretino, forse; bazzicante la Curia di papa Condulmer, verosimilmente.

Prese queste inutili precauzioni, che non salvaguarderanno comunque il lavoro dai suoi insiti rischi, vengo a esporre gli obiettivi almeno prefissati (se non raggiunti) della dissertazione.

Non procedendo il sonetto secondo il più tipico modulo di giustapposizioni nominali, ossia 'alla burchia', ma attraverso una serie di vere e proprie scene corrispondenti alle unità metrico-sintattiche della lirica (due distinti, eppur collegati, bozzetti nelle quartine, un soggetto unico nelle terzine, e un ultimo quadro per la coda), cercheremo per prima cosa di individuare quei nessi per associazioni binarie (o anche pluridirezionali) che sussistono soprattutto fra le immagini più insolite, o meglio favolistiche, del primo piede (dove è dato imbattersi persino in un animale antropomorfizzato, un rospo-predicatore, non-

ché in fantastiche creature da bestiario medievale, dei «bavalischi», esseri già fuori della norma rispetto al più realistico e certamente men dotto serraglio del Burchiello)<sup>4</sup>. Questa lettura interpretativa, volta a chiarire il significato di grado prioritario, permetterà di osservare, insomma, come anche gli elementi apparentemente incongruenti della prima quartina siano tra loro legati in uno stretto rapporto semico, rimandando a una tradizione culturale, causa non esibita, ma senz'altro ragione a monte della bislacca messinscena. In questa preliminare fase esegetica cercheremo anche per tutti gli altri quadretti corrispondenti ai distinti periodi metrici di dare un senso a quanto illustratovi (peraltro attraverso un codice linguistico non particolarmente ostico, a parte la formula espressiva impiegata al v. 14), mettendo così in rilievo anche la perfetta struttura del componimento. Sempre attinente a questo stadio esplicativo della lettera, la proposta interpretativa per l'immagine di chiusura dell'ultima terzina: «se ' fanciu' <gli> son montati sopra ' gioggi», decifrata da Zaccarello sulla base di un termine, *gioggi*, ovvero 'giudici', non attestato, ma forse derivato dal verbo *giuggiare* ('giudicare'), presente in *Pataffio* VIII, 48 (ma, mi fa notare Giuseppe Marrani, gallicismo attestato anche in Dante, *Purg.* XX 48). L'ipotesi alternativa che verrà qui prospettata credo che potrà prima di tutto dare un senso più coerente all'immagine; si presenterà quindi come comunque più plausibile, poiché fondata su un attestato simile modo di dire, tipico appunto dell'idioma aretino del tempo.

La seconda lettura interpretativa consisterà nel dare all'intero testo un suo peculiare senso di affresco storico *sub specie fabulae*; si tratterà di dimostrare esattamente come il sonetto, in ogni suo pannello illustrativo, rimandi a quell'evento che non solo segnò le sorti e le coscienze dei singoli individui all'interno della Chiesa Cattolica, a cominciare da papa Eugenio IV, ma coinvolse in destini paralleli anche il mondo laico, in traversie non strettamente locali, ma di respiro europeo: il Concilio di Basilea (1431-1445). In questa ulteriore fase esplicativa, gli eventuali nomi che faremo, circa il quadretto del predicatore dedito ad ammansire i basilischi, o il successivo schizzo di Don Balocco, mosso, a rischio della pelle, pur di vendicare le proprie ingiurie, o anche relativamente ai successivi *exempla* tratti e dall'immaginario delle favole (vv. 9-14) e dalle leggende scritturali (vv. 15-17), saranno tutti nomi pertinenti alle vicende storiche del Concilio, ma non vorranno essere altro che richiami ad alcuni dei vari possibili personaggi dell'epoca, a cui l'ignoto poeta, certo ben al corrente di tante circostanze relative al sinodo, avrebbe potuto alludere. La forza di questo secondo processo interpretativo starà dunque più che nell'individuazione della singola personalità storica<sup>5</sup>, nella dimostrazione di come tutte le scene del sonetto, a prima vista separate, rimandino unanimemente alle contingenze dell'evento passato.

Riporto di seguito il testo del sonetto secondo l'edizione critica di Zaccarello<sup>6</sup>:

## CLIX

## Uno per contraffare il Burchiello

|                                                                                                                                                                        |    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Una botta, volendo predicare<br>in un campo di biacca a' bavalischi,<br>disse lor «Tutta notte e vostri fischi<br>mi fanno nelle stelle contemplare».                  | 4  |
| Don Balocco vi s'ebbe a ritrovare,<br>quel disse «E' converrà pur ch'io m'arrischi<br>o che tutto il dosso mi ricincischi,<br>perch'io vo' le mie ingiurie vendicare». | 8  |
| Disse il lupo all'agnel «Vuo' tu far pace<br>meco stasera per insino ad oggi,<br>e caverotti poi di contumace?».                                                       | 11 |
| «Dico di sì se tu passi que' poggi<br>e quest'è cosa che molto mi piace,<br>se ' fanciu' <gli> son montati sopra ' gioggi».                                            | 14 |
| «E non vo' che t'alloggi<br>— disse Gulia nel Vecchio Testamento —<br>poi che hai perduto l'oro e l'ariento».                                                          | 17 |

1. *L'interpretazione della lettera*

## 1.1 Prima quartina: la predica del rospo ai basilischi

Partiamo dal valutare l'intera scena descritta nel primo piede. Al di là dell'apparente stravaganza della rappresentazione, possiamo compendiare l'immagine che vi campeggia come quella di una catechesi rivolta a degli animali, riconducendo il bozzetto al modello agiografico della predica di san Francesco agli uccelli, o anche di sant'Antonio ai pesci; un *brutis animalibus praedicare* di stampo francescano condotto alle sue estreme conseguenze prodigiose, tanto che anche il predicatore non è qui un uomo, bensì una botta, per di più impegnata in un'ardua opera di evangelizzazione rivolta non tanto a innocenti creature, ma a pericolosi, fantastici mostri.

Per prima cosa potremmo condurre una ricerca entro il *corpus* burchiello-sco per individuare altre simili situazioni, quadri in cui degli animali indossino abiti clericali, o dove analogamente funzioni liturgiche e riti sacri siano svolti da animali. Dei ranocchi associati a un contesto di pratiche religiose li ritroviamo nel sonetto VI, *Cacio stillato et olio pagonazzo* 14: «perché e ranocchi volean dir le squille», tropo della cui sostanza antifrastica e paradossale avverte Zaccarello: «i ranocchi gracidano alla sera, quando servono i moccoli, e non al mattino quando suonano *le squille*, prima delle ore canoniche» (SB); ma al di là dell'interpretazione metaforica dell'immagine, spicca il ruolo dei batraci (affini alla botta del sonetto CLIX, ella, rospo solitario<sup>7</sup>, giusta il suo esclusivo incarico di predicatore), comunità fratesca che intenderebbe 'dir le squille', coi

propri gracidii. Confratelli di questi ranocchi, i protagonisti del sonetto CXLIX, *E ranocchi che stanno nel fangaccio*, i quali «dicono il mattutino avaccio avaccio / senza tonaca o cotta o piviale» (vv. 5-6), esempio inserito nell'elenco di immagini afferenti all'universo pretesco e fratesco nonché ai culti che gli sono propri, allestito da Giuseppe Crimi, che ha rilevato come la parodia del mondo clericale sia tema ricorrente nella poesia burchiellesca<sup>8</sup>. Se ci spostiamo dal limo dei ranocchi e dai campi delle botte<sup>9</sup>, e ci innalziamo a sfere più elevate, direi che altro quadretto simbolico di un animale, in questo caso impegnato in conforme mansione predicatoria, possiamo rintracciarlo nel sonetto XVIII, *Novantanove maniche infreddate*, poiché quella gazza che rivolge rampogne alle chiocciolate: «et una gazza che parlava in greco / disse: “Voi perché andate tanto adorne? / Come credete voi che l'uomo sie ceco?”» (vv. 12-14), a me sembra in tutto e per tutto rivestire l'abito di un domenicano, non dunque, come propone Zaccarello, animale che assurdamente va criticando le azzimate lumache, dato il suo «elegante piumaggio» che «ne rende paradossale la tirata contro i vistosi ornamenti femminili», ma piuttosto, a ragione della sua bianca 'tonaca', e della 'cappa' e del 'cappuccio' neri che la contraddistinguono (così di fatto si presenta una gazza)<sup>10</sup>, domenicano nel pieno del suo ufficio omiletico<sup>11</sup>. Accostati, anzi, questi due predicatori-animali, potremmo osservare come proprio la ruvida pelle della botta, di un indistinto color terra, ne suggerisca l'appartenenza all'altro ordine dei frati mendicanti: i francescani.

Novello Francesco o novello Antonio, la botta è però, come già osservato, intenta a tener sermone non di fronte ad un sereno uditorio di pennuti, o a dei taciti pesci, ma a dei temibili basilischi; la botta potrebbe pertanto essere accostata anche, proprio in ragione di questo specifico pubblico da catechizzare, alla figura di san Siro, vescovo di Genova, che liberò la città proprio dalla presenza di un terribile basilisco; come vuole la tradizione agiografica (si veda per esempio quanto narrato nella *Legenda aurea*)<sup>12</sup>, il successo dell'intervento non fu che dovuto alle capacità persuasive del santo, che con la forza della preghiera indusse il serpente galliforme ad abbandonare pacificamente il pozzo urbano che il mostro aveva eletto a tana<sup>13</sup>.

Definito così quanto è raffigurato nel primo quadro del polittico, corrispondente al primo periodo metrico-sintattico, veniamo a spiegare le singole immagini di cui si compone la quartina d'attacco.

Evidente come l'*incipit* dia immediatamente carattere di narrazione favolistica al sonetto, «Una botta, volendo predicare», dato che del protagonista dell'apologo, l'animale antropomorfizzato (presentato con un articolo indeterminativo che ne sancisce la natura di soggetto di una vicenda contingente tutta ancora da esporre), si testimoniano subito gli intenti, attraverso un *verbum volendi*, al gerundio, seguito appunto dall'infinito che precisa la futura azione della botta<sup>14</sup>. Un *incipit* che non possiamo non accostare a quelli dei sonetti limitrofi, analogamente costruiti e annunciianti anch'essi la narrazione di una *fabula*: CLVIII, *Quattro cornacchie con tutte lor posse* 1-2: «Quattro cornacchie con tut-

te lor posse / a quattro nibbi vollon far gran guerra» e CLX, *Le pulce e le cimice e 'pidocchi* 1-2: «Le pulce e le cimice e 'pidocchi / vollono andare a fare un desinare».

La quartina prosegue specificando tanto il luogo dove tal predica si svolge, «in un campo di biacca» (v. 2), quanto, come già detto, la natura del particolare uditorio, costituito da un'indistinta moltitudine di «bavalischi» (v. 2), responsabili della notte di veglia del rospo, dedicata tutta al sermone edificante da rivolgere ai mostri qui riuniti, resi consapevoli dal predicatore della fatica che gli procurano, attraverso un diretto rivolgersi del frate-botta al proprio pubblico: «“Tutta notte e vostri fischi / mi fanno nelle stelle contemplare”» (vv. 3-4). Zaccarello acutamente interpreta infatti il discorso del bufonide come una «scherzosa eziologia per spiegare come i batraci dormano a occhi aperti (cfr. CXLIX, 4 e n.), tenuti svegli dai *bavalischi*» (SB), ovvero dai loro tipici sibili serpentinei. Zaccarello viene così a offrire la spiegazione più perspicace: tale sguardo fisso alle stelle potremmo infatti anche addebitarlo ad altra causa, ad altra azione negativa dei basilischi; ma l'ipotesi dimostra immediatamente tutta la sua debolezza, poiché vincolata a un valore traslato che dovremmo di necessità attribuire a tale *contemplatio caeli*<sup>15</sup>: si potrebbe pensare che il dolore provocato dalle frustate dei basilischi (altra azione tipica della mezza natura di serpenti dei mostri) faccia propriamente 'vedere le stelle' alla malcapitata botta, ma in questo caso dovremmo appunto congetturare un ulteriore livello metaforico dell'immagine<sup>16</sup>, nonché finiremmo per perdere la giustificazione eziologica di un fenomeno naturale, che è un ricorrente modulo tematico dello stile burchiellesco<sup>17</sup>.

Avendo dovuto già fornire delle motivazioni circa la pratica contemplativa del rospo, omileta e mistico sant'uomo, estasi indotta dal fischiare dei basilischi, prima di dare una ragione più profonda del luogo in cui tale predicazione avviene – indubbiamente una sorta di deserto, poiché come giustamente osserva Zaccarello (SB), la biacca «carbonato basico di piombo, sterilizza il terreno» –, cerchiamo di riassumere le caratteristiche fisiche e le tipiche abitudini dei basilischi<sup>18</sup>, tanto secondo tradizione classica, quanto secondo certo sapere enciclopedico medievale, in parte recuperando le fonti letterarie già inventariate da Valentina Borniotto nel suo saggio, «*Rex serpentium*»: *il basilisco in arte tra storia naturale, mito e fede* cit. (tra le numerose testimonianze, mi avvarrò solo di alcune, strettamente funzionali all'interpretazione del sonetto).

Sul sibilo atroce dei basilischi, che ne annuncia l'arrivo, già Lucano annota: «sibilaque effundens cunctas terrentia pestes, / ante uenena nocens, late sibi summouet omne / uulgu et in uacua regnat basiliscus harena» (*Pharsalia* IX, 724-726)<sup>19</sup>. Sono, queste, osservazioni che ritroviamo anche in Plinio, che analogamente insiste sulla costituzione esiziale del mostro e ne descrive la peculiare *macula* bianca della testa, che lo 'incorona' *basileus*, cfr. *Hist. Nat.* VIII, 78: «Eadem et basilisci serpentis est uis. Cyrenaica hunc generat prouincia, duodecim non amplius digitorum magnitudine, candida in capite macula ut

quodam diademate insignem. Sibilo omnes fugat serpentes, nec flexu multiplici ut reliquae corpus inpellit, sed celsus et erectus in medio incedens. Necat frutices, non contactos modo, verum et adflatos, exurit herbas, rumpit saxa; talis uis malo est. Creditum quondam ex equo occisum hasta et per eam subeunte ui non equitem modo, sed equum quoque absumptum [...]»<sup>20</sup>, passo che converrà, come vedremo, accompagnare dalla traduzione di Cristoforo Landino: «La medesima natura è quella del Basilisco. Questo nasce nella provincia Cirenaica: non maggiore di XII. dita, et ha in capo una macchia bianca come se fusse un diadema: col fischio caccia ogni serpente: né va come le altre serpi avolgendosi, ma ritto dal mezzo in su. Dicesi che essendo egli stato morto con una hasta da uno, che era a cavallo: che montando il veleno su per l'hasta non solo l'huomo: ma il cavallo morì. Guasta le biade, & non solo quelle, che tocca: ma quelle nelle quali soffia. Secca l'herbe: spezza e sassi»<sup>21</sup>. Tali tratti letali sono messi in rilievo quindi da Isidoro di Siviglia, che si sofferma soprattutto sull'origine del nome greco della bestia chimerica, derivatole proprio dal caratteristico diadema, cfr. *Etimologiae* XII, 4, 6-9: «Basiliscus Graece, Latine interpretatur regulus, eo quod rex serpentium sit, adeo ut eum videntes fugiant, quia olfactu suo eos necat; nam et hominem vel si aspiciat interimit. Siquidem et eius aspectu nulla avis volans inlaesa transit, sed quam procul sit, eius ore combusta devoratur. A mustelis tamen vincitur, quas illic homines inferunt cavernis in quibus delitescit; itaque eo visu fugit, quem illa persequitur et occidit. Nihil enim parens ille rerum sine remedio constituit. Est autem longitudine semipedalis; albis maculis lineatus. Reguli autem, sicut scorpiones, arentia quaeque sectantur, et postquam ad aquas venerint, ὑδροφόβους et lymphaticos faciunt. Sibilus idem est qui et regulus. Sibilo enim occidit, antequam mordeat vel exurat»<sup>22</sup>. I due scrittori latini, e con loro l'enciclopedista Isidoro, ci danno insomma la possibilità d'intendere pienamente quella potenza acustica dei versi dei «bavalischi» responsabili della veglia di predica e devozione del rospo, trombe infernali che annunciano l'ancor più terribile effetto dell'alito mortifero, associato ad altra micidiale arma data in dotazione dalla natura a queste bestie: lo sguardo meduseo<sup>23</sup>.

Ma se i classici bastano a testimoniare la pericolosità del basilisco, riposta in tutte le sue terribili risorser – fischi assordanti, alito corrosivo, sguardo che pietrifica –, spostando la ricerca tra fonti d'ambito medievale, tra autori che si nutrono di una cultura da bestiari fantastici, riusciamo a capire anche perché fra i tanti possibili animali a cui il poeta avrebbe potuto conferire il ruolo di predicatore della *fabula*, sceglie proprio una botta. È appunto entro questa tradizione enciclopedica che si diffonde l'iconografia di un basilisco, bestia chimerica, dal capo di gallo e dal corpo di rettile, frutto di un immondo e innaturale parto. L'uovo da cui nasce il basilisco è, per l'uomo medievale, deposto infatti da un vecchio gallo. Tale leggenda è per esempio seguita da Vincent de Beauvais nello *Speculum naturale*: «Basiliscus interdum ex gallo nascitur, quia gallus in etate decrepita facit ovum ex se, unde basiliscus procreatur» (XX,

24)<sup>24</sup>, e si tratta di un prodigio relativamente al quale gli intellettuali possono assumere posizioni più o meno credule<sup>25</sup>. Ma il mostruoso atto generativo, avente per protagonista un essere maschile, diviene fenomeno ancor più eccezionale, in virtù della cova compiuta non dal gallo-madre, bensì da una balia che fornisce al nascituro il suo corredo genetico di rettile-anfibio, da qui appunto il mostro dalla testa di gallo, ma dal viscido corpo ricoperto di squame: o un serpente o un rospo; si legga sempre al proposito Vincent de Beauvais, *Speculum naturale*: «Sed in generatione hac oportet ut multa concurrant. In primo namque calido, & multo ponit ovum, ibique fovetur vice patris. [...] Opinio quoque quorundam est, quod ovum illud galli coluber aut bufo foveat, sed hoc incertum est» (XX, 24)<sup>26</sup>.

Come è facile intuire tale generazione assistita mette chiaramente a rischio la vita della botta-nutrice, che si espone così ai letali colpi dei piccoli. È, questo, un elemento messo ben in evidenza per esempio da Alexander Neckam nel *De laudibus divinae sapientiae, Distinctio Secunda* 845-854, i nuovi esseri infatti sopraffanno infatti il genitore adottivo: «Haec praejudicium generat tibi, galle, quod edis / In senium vergens ova senecta facit. / Alterat, immutat, corrumpit, et inficit ova; / Bufo fovens gaudet sic novus esse pater. / Infaustae sobolis se credit bufo parentem, / Hoc genitore satum te, basilisce, putas. / Degenerat multo proles infecta veneno, / Atque prior genius exulat hoste novo. / Primaevam vincit legem natura secunda, / Et mos longaevis vincere jura solet»<sup>27</sup>. Un motivo che sembra riallacciarsi alla metafora scritturale di *Is* 59, 5, dove non si descrivono propriamente gli sviluppi di tale straordinaria riproduzione, ma dove, tuttavia, il *regulus*, insieme ad altri animali dal chiaro valore simbolico negativo, è rammentato come esempio di prole malvagia, la cui nascita costituisce una minaccia per coloro che l'hanno favorita: «ova aspidum rupe-runt et telas araneae texuerunt qui comederit de ovis eorum morietur et quod confotum est erumpet in regulum». La voce del profeta tornerà utile al momento in cui ci occuperemo dell'affresco storico: chi male agisce (anche ingenuamente), assecondando i nemici della pace, ossia covando in seno dei futuri basilischi, è destinato a rimanerne vittima.

Teatro dell'azione, come già detto, è un «campo di biacca», di cui Zaccarello (SB) rileva il carattere ossimorico, agro coltivabile, difatti, ma infecondo. Se il sintagma ha un'indubbia funzione illusoria (di inganno acustico), poiché suona all'orecchio molto simile alla logica e consueta espressione che illustra una realtà esattamente antitetica, ovvero un 'campo di biada' – l'identità quasi assoluta dei due termini che costituiscono il complemento di materia, *BIACCA* / *BIADA*, è implicito gioco rilevante all'interno comunque di una quartina, o meglio di una fronte, che è costruita tutta su espliciti richiami fonici<sup>28</sup> – ha in fondo la sua ragione d'essere, se consideriamo che il luogo è frequentato abitualmente da dei basilischi, regnanti in «uacua harena», come testimonia Lucano, anzi, a detta di Plinio, essi stessi responsabili di tale desertificazione del terreno: «necat frutices, non contactos modo, verum et adflatos, exurit herbas,

rumpit saxa»; distruttori di vegetali (*frutices*), che il Landino identificherà, a suo libero arbitrio, con delle biade: «Guasta le biade, & non solo quelle, che tocca: ma quelle nelle quali soffia. Secca l'herbe: spezza e sassi».

Se l'inganno 'otico' permette di rimarcare l'aspetto desolato della piana, ricoperta di «biacca» e non di 'biada', sempre il termine «biacca» sembra produrre altra associazione fonico-concettuale, richiamando alla mente quel colubride che nel mondo dei *realia* rappresenta come il correlativo oggettivo del favoloso basilisco: il biacco. Il grosso rettile, che abita soprattutto in terreni assolati, deve il suo nome proprio alla colorazione bianco-livida del ventre. Ora, se c'è un serpente connotato in maniera particolare dal fischio che emette (unica sua arma di difesa, visto che il frustone – così è chiamato in Toscana lo *Hierophis viridiflavus* – non è dotato di veleno), è proprio il biacco<sup>29</sup>, tanto che l'espressione 'fischiare come i biacchi' (registrata nel Tommaseo Bellini) è formula passata a indicare proverbialmente una condizione di dura miseria<sup>30</sup>.

Ancor più forti possiamo immaginare gli aspri soffi della bestia mitologica, tanto da divenire questi tradizionale corredo rimico delle raffigurazioni del mostro. La rima *fischi(o) : bavalischi(o)/basilischi* è recuperata immediatamente da Pulci in *Morg.* VI, 19, 3-5 (*fischio : basalischio*); XIV, 82, 7-8 (*fischio : bavalischio*); XXV, 323, 7-8 (*basilischi : fischi*); e con l'inserito pure della terza parola-rima, il verbo 'arrischiarsi', in *Morg.* XIX, 66, 2-4-6 (*m'arrischio : fischio : bavalischio*)<sup>31</sup>. Pulci – citato in nota da Zaccarello (SB) – impiega addirittura l'intera quaterna rimica in uno dei sonetti contro Matteo Franco, *Levar ti postu, ser Matheo, del lecto*, *Rime* XXII, 10-12-14-15 (*mi arrischio : cincischio : bavalischio : fischio*)<sup>32</sup>. Interessante quest'ultima occorrenza, perché se le altre immagini del *Morgante* (in particolare quella del quattordicesimo cantare, «Poi si vedea col fero sguardo e fischio / uccider chi il guardava il bavalischio», che fa parte propriamente del fantastico repertorio iconografico del padiglione di Luciana)<sup>33</sup>, rimandano all'iconologia secondo canone classico del basilisco, il componimento della tenzone con Matteo Franco sembra segnalarci di fatto come Pulci conosca la leggenda della nascita contro natura della basilisco, nozione non esibita, invero, ma che giustifica la presenza, tra gli epiteti offensivi rivolti all'avversario (accusato in pratica di essere un «figliuol di non so cui»), del rettile dalla testa di gallo: «bastardo, mulo, incesto, bavalischio» (v. 14). Tutti gli appellativi alludono infatti alla nascita non regolare di Matteo; la loro disposizione anzi, in perfetta *rapportatio* – per cui al primo attributo generico segue un secondo nome tratto dal regno animale, che ne illustra il caso esemplarmente: *bastardo-mulo / incesto-bavalischio* – è quello che potremmo definire un crescendo di oltraggi: se il mulo non è che il prodotto bastardo, ma comunque possibile, dell'accoppiamento tra un asino e una cavalla, il basilisco è il frutto di un vero e proprio concepimento contro natura.

Ma se il termine «biacca» dà luogo a collegamenti «pluridirezionali» sulla base strettamente del significante, istituendo un nesso implicito tanto con la più 'logica' biada, realtà antitetica alla sterile biacca, ma anche presenza vegeta-

le che possiamo presupporre incenerita dal passaggio dei basilischi, quanto con dei biacchi, equivalenti effettuali dei mostri leggendari, secondo quelle «associazioni immanenti alla materia verbale» di cui ha parlato Zaccarello<sup>34</sup>, la sostanza, propriamente chimica, del carbonato di piombo, potrebbe essere motivata anch'essa dalla compresenza nel campo degli stessi basilischi. La botta-predicatore che ha, giusta la cultura enciclopedica medievale, un rapporto privilegiato con le bestie polimorfe, poiché loro eccezionale incubatrice, ci autorizza a vedere nel «campo di biacca» infatti non solo la piazza dove il rospo francescano tiene sermone, ma pure il luogo della schiusa delle uova prodigiose. Ritornando a leggere il passo già citato dello *Speculum naturale* di Vincent de Beauvais, osserviamo come il dotto domenicano mette in rilievo le necessarie congiunture a che si verifichi il fenomeno eccezionale: «Sed in generatione hac oportet ut multa concurrant. In fimo namque calido, & multo ponit ovum, ibique fovetur vice patris...». Tra queste, appunto, è annoverata la presenza di un naturale 'impianto di riscaldamento': le uova del vecchio gallo prolifico, oltre a essere accudite da un altro animale-balia, hanno bisogno di essere deposte in un morbido e tiepido letto di sterco. Sarà senz'altro un caso, ma anche la produzione della biacca, al tempo, prevedeva il ricorso a un materiale come il letame, che permetteva di mantenere costante la temperatura nei vasi d'estrazione, dove erano riposte le lamine di piombo, sospese sopra a dell'aceto, l'elemento che, coi suoi vapori acidi, innescava il processo di trasformazione del materiale metallico in carbonato di piombo<sup>35</sup>. In conclusione, potremmo osservare come dal fimo nascano tanto la biacca quanto i basilischi.

## 1.2 Seconda quartina: Don Balocco e i suoi piani

Prima di tentare, non dico di dare un'identità precisa a Don Balocco (cosa che non sarà possibile neppure al momento in cui rileggeremo il sonetto in chiave d'affresco storico), ma almeno di comprenderne il ruolo svolto entro la seconda scena del polittico, direttamente legata alla prima, giacché quella particella avverbiale di luogo del v. 5, «vi», dichiara espressamente che anche Don Balocco si ritrova nel medesimo campo infestato di basilischi, là dove il rospo francescano sermoneggia, converrà evidenziare la costruzione perfetta dell'intera compagine lirica.

Evidente la distribuzione chiasmica dei bozzetti. Se infatti il primo piede ha per protagonista un animale antropomorfizzato (parlante), secondo canone fiabesco, la botta, analogamente le due terzine sono dedicate al classico colloquio esopico tra un lupo e un agnello; alternate a queste scenette da apologo, la seconda quartina e la coda hanno invece per attori degli esseri umani (Don Balocco e gli eroi veterotestamentari, David e Golia). Altra disposizione studiata della lirica sembra piuttosto opporre alla fronte la parte finale delle mute e della coda: nelle quartine campeggiano singolarmente dei protagonisti assoluti, il

rospo-predicatore e Don Balocco (sulle loro diverse appartenenze a categorie sociali ben distinte – clero regolare e clero secolare, o mondo laico –, torneremo al momento della rilettura storica del sonetto, ma mi sembra, questa, comunque un'opposizione già rilevata dalla lettera, giusta il titolo di *don*, dato al 'credulone'), mentre nelle terzine e nella coda si fronteggiano propriamente due duellanti: i tradizionali carnefice e vittima delle favole, e i due sfidanti della contesa biblica più celebre.

Indiscutibile la dabbennaggine di Don Balocco, il cui nome parlante<sup>36</sup> è giustamente chiosato da Zaccarello (*SB*) col termine «minchione» (si tratta insomma di un epiteto che rimarca più un comportamento ingenuo che non una stoltezza degna di aspro rimprovero).

Nome parlante diffuso, *balocco*; lo si ritrova già nel *Pataffio* II, 94: «Balocco e' par vada sempre corbandò»<sup>37</sup>; così lo impiegano anche Pulci in *Morg.* XXII, 42, 6: «e 'l signor ride di questo balocco» e il Poliziano in *Canzoni a ballo* CXII, 1-2: «Già non sian, perch'è 'ti paia, / dama mia, così balocchi»<sup>38</sup> (esempi di come il termine possa essere usato tanto come sostantivo quanto come aggettivo)<sup>39</sup>. Crimi<sup>40</sup> richiama al proposito anche quel poemetto di Gambino d'Arezzo, *Delle genti idiote d'Arezzo*, che nella sua prima parte si presenta come un elenco dei gonzi che abitano nella città toscana: Mencischio, Barbasecca, Tartaglia, el Quercia, Ballatrone, Bandino, 'l Lola, Cennaroso, Spallatico, Carbone, Parnigi, quel del Terrier, Bigone, Malcorretto, Fidone, Coradella, lo Sgarlogna, el Manzo e l'Ongaretto, Lupatello, Tazzolino, quel del Funajio... e appunto, fra i tanti, anche Balocco (I, 1, 64)<sup>41</sup>. Nel *corpus* burchiellesco, il termine compare altre poche volte: nei sonetti XXXIX, *Ghiere di cacio e bubbole salvatiche* 7: «per tulluru luru, suon de' balocchi» e CCXXIII, *O teste buse, o mercennai sciocchi* 4: «o nidiata di matti e di balocchi»<sup>42</sup>; casi più interessanti, il testo limitrofo al nostro, il CLX, *Le pulce e le cimice e ' pidocchi*, su cui torneremo di necessità al momento della lettura storica, là dove si introduce in scena «il Duca de' Balocchi» (v. 5), e il sonetto III, *Se vuoi far l'arte dello 'ndovinare*, nel cui tipico «impianto farmacopeico» (*SB*), tra gli ingredienti per comporre la ricetta del caso, il poeta consiglia: «tògli un sanese pazzo et uno sciocco, / un aretin bizzarro et un balocco» (vv. 2-3). Curioso l'abbinamento tra l'«aretin bizzarro» e il «balocco», da intendere quest'ultimo – giustamente rileva Zaccarello (*SB*) – come sostantivo. Tornando all'occorrenza di *Una botta, volendo predicare*, si osservi come la scelta dell'epiteto sia forse ancora una volta suggerita dall'immediata immagine precedente, quella del bufonide in estasi, perso nella contemplazione delle stelle. La definizione infatti che dei «balocchi» dà Bernardo Bellincioni, babbuassi 'con la testa per aria', ad ammirare pieni di stupore insolite realtà lontane, nel sonetto LXV, *S'i' fussi così ricco di moneta* 3-4: «Ciascun mi guardare' più volentieri, / Ch'è balocchi non fanno la cometa»<sup>43</sup>, e l'analoga valenza che Boccaccio conferisce all'aggettivo alterato, con funzione avverbiale, nel descrivere dei cacciatori che han perduto la preda, nel *Ninfale fiesolano* CXX, 6: «con la testa alta vanno baloccone»<sup>44</sup>, ci fanno appunto pensare a un *iter* per associazione di

idee: dal rapimento mistico del rospo, occhi rivolto al cielo, ad uno sbalordito Don Balocco, ritrovatosi in mezzo ai basilischi, per vendicare non precisate ingiurie ricevute dal mondo.

Compreso il carattere del personaggio, l'unica informazione, che dalla lettera ricaviamo circa l'essere pervenuto di questo *in campum basiliscorum*, è che appunto preme al credulone rifarsi di passati oltraggi, a costo di rischiare la pelle in un luogo pericoloso. Se Crimi individua un plausibile legame tra l'idea della vendetta che Don Balocco vuole consumare e i pericoli a cui potrebbe andare incontro, sulla base di un cortocircuito espressivo, innescato da una formula proverbiale: «In questo caso il desiderio di rispondere adeguatamente alle parole offensive determina il timore di ricevere percosse alla schiena per via del proverbio “la lingua non à osso, ma fa rompare il dosso”»<sup>45</sup>, adagio registrato dal Novati<sup>46</sup>, non si dimentichi che la minaccia in questione è rappresentata da dei formidabili basilischi, esseri capaci di incenerire con un solo sguardo o con una sola tirata di fiato, ma che in un loro più realistico aspetto di biacchi, ovvero di frustoni, fanno scorgere una precisa scena di pena: Don Balocco paventa l'azione di uno staffile, vero o figurato che questo sia. Se infatti il «dosso» è la parte corporale destinata a ricevere sferzate, anche lo stesso verbo impiegato, «ricincischi»<sup>47</sup>, che Zaccarello (SB) glossa «acciacchi, riduca male», descrive propriamente l'effetto del nerbo sul groppone, «tagliuzzato e ammaccato»<sup>48</sup>. Una cosa è certa, Don Balocco non teme di essere ferito in un eroico duello frontale, ma di buscarne, magari da più parti, e ritornarsene malconcio da dove si è recato per farsi giustizia.

### 1.3 Terzine: *lupus et agnus*

Per il vero e proprio apologo messo in scena nelle due terzine, Zaccarello (SB) offre tutti i necessari riferimenti della tradizione favolistica di cui il bozzetto si sostenta. Prima di tutto agiscono dietro le quinte due racconti, che si leggono nell'*Esopo toscano* XXX, *Della capra, capretto e lupo*, e nell'*Esopo volgare* LII, *Delli Lupi e delle Pecore*:

#### *Della capra, capretto e lupo*

Disiderando la capra di pasciersi e temendo che il lupo non venisse al pecorile a togli il suo figliuolo, racomandollo al pecorile e con grande tenerezza l'ammaestrò: e come provèduta madre l'amuniscie che stia in casa e non sia vago ne' suoi danni e morte. E serrò e fecie fermare l'uscio con buona stanga; e fermato l'uscio andò a pasciere. E poco stante ecco venire il lupo al pecorile e ingnendosi per bocie essere capra disciava in suo parlare ch'aprisse l'uscio. Al quale il capretto rispuose in tale maniera: «Va da la lunga, falso traditore, che tu parli a modo di capra con falsa boscie, e la 'margine del tuo parlare mente che tu sia mia madre. E la fessura dell'uscio per la quale io ti veggio mi dà conoscimento che se' messere lo lupo: e con ciò sia cosa che sappi bene fare di capra, voglio che stia dalla lunga, e non saprai sì bene fare con tue falsitadi che tu a me già mai t'apressi» [...]»<sup>49</sup>

*Delli Lupi e delle Pecore*

Ebero grande insieme i Lupi e le Pecore. Erano le Pecore difese da buo' Cani e da buoni Montoni cornuti, sicchè li Lupi non si potevano contro alle Pecore per li buoni campioni delle Pecore. Trattarono Pacie insieme in questo modo, che dettero, le Pecore, per istadii e per pegno di pacie, li Cani, e ricievettono da' Lupi li loro Lupicini. E ordinarono li Lupi: Quando noi aremo li Cani con noi, voi Lupicini urlerete: allora noi diremo che le Pecore abiano rotta la pacie<sup>50</sup>.

Invero questa seconda favola, che ancor più della prima sembra prestare un canovaccio alla scena del sonetto, a ragione del tema dell'illusoria pace tra lupi e agnelli – seppure anche l'apologo *Della capra, capretto e lupo* porga un motivo comunque essenziale alla storia: la risposta della singola potenziale vittima, un piccolo che, ben istruito dalla madre, sa replicare a tono alle ingannevoli profferte del lupo – si legge anche nell'*Esopo toscano*, dove è la storiella LIII, *Della battaglia che fu tra' lupi e le pecore*, che peraltro mette in scena, a differenza della favola di Galfredo, l'esito infelice del patto scellerato. Merita riportare almeno il passo in cui le future vittime acconsentono, poiché la risposta dell'agnello del sonetto, accorto quanto il piccolo della capra della favola XXX, sembra esemplata, per antifrasi, sulla replica degli sciocchi ovini della favola LIII:

*Della battaglia che fu tra' lupi e le pecore*

«[...] E perché gli agnelli vostri figliuoli sono teneri e di grande guardia, non gli vogliamo; ma mandateci pure il cane e il montone che sono cresciuti grandi e allevati, e non potrà tra noi nascere cagione che rompa nostra pacie».

Dissono le bestie e simplicie pecore: «A noi piacie [...]»<sup>51</sup>

Zaccarello (SB) ricorda pure che il tema della finta pace è rielaborato anche da Poggio (*Facetiae* LXXIX), il quale mette però in scena altri attori, un gallo ed una volpe; in realtà la vicenda presenta anche altra notevole differenza: la volpe cerca qui, invano, di gabbare il gallo, mettendolo al corrente di quella pace perpetua decretata da poco non tra avversari di due specie precise, bensì in tutto il regno faunistico, dall'*«animalium omnium concilium»*.

Il rimando che sempre il commentatore fa poi agli *Studi* della Ageno<sup>52</sup> ci permette di recuperare soprattutto il richiamo ai versi, li citati dalla studiosa, di Pulci, *Morg.* XXIV, 20, 5-7: «Il lupo vuol far pace con l'agnello / e che si scriva per suo dato e fatto, / e statico il monton sia dato e' cani», passo testimone di un'altra versione della favola, che prevede appunto non un patto corale tra lupi e pecore, ma un accordo tra singolo lupo e singolo agnello, esattamente come descritto nel sonetto in questione.

Una individualità che è, però, rappresentativa di un comportamento dell'intera specie a cui i due animali appartengono; condotta che assurge a simbolo di una lotta impari ed eterna tra carnefici e vittime, tanto nella tradizione scritturale – mi riferisco all'immagine di *Is* 11, 6, citata al proposito da Crimi<sup>53</sup>, dove la pacifica convivenza dei due animali è presa a segno rivelativo dell'avvento messianico: «habitabit lupus cum agno»<sup>54</sup> –, quanto nella tradizione

classica – penso alle parole con cui Achille rifiuta categoricamente di scendere a patti con Ettore, che, prima di sostenere il duello fatale, cerca di strappare al nemico una promessa (nel caso di sconfitta, che il proprio cadavere sia riconsegnato ai genitori): «ὥς οὐκ ἔστι λέουσι καὶ ἀνδράσιν ὄρκια πιστά, / οὐδὲ λύκοι καὶ ἄρνες ὁμόφρονα θυμὸν ἔχουσιν, / ἀλλὰ κακὰ φρονέουσι διαμπερὲς ἀλλήλοισιν, / ὥς οὐκ ἔστ' ἔμε καὶ σὲ φιλήμεναι» (*Il.* XXII, 262–265)<sup>55</sup>. Un'*Iliade* che invero al tempo non è ancora assolutamente testo di facile fruizione (anche nelle traduzioni latine<sup>56</sup>, persino a un pubblico elitario di intellettuali), ma il cui paragone curiosamente si presta ad essere accostato alle dinamiche interne del sonetto, giacché il passaggio che qui si verifica, dall'analogo mancato patto di non belligeranza tra lupo e agnello alla scena di vero duello frontale tra David e Golia, potrebbe far pensare a uno spunto scaturito da questo luogo del poema, dove il combattimento tra il Pelide e l'eroe troiano (effettivo come quello dei due avversari veterotestamentari) è preceduto, secondo tradizione, da uno scontro verbale (presente peraltro anche nel modello biblico, cfr. 1 *Sam* 17, 43–47) in cui il futuro vincitore esclude, sulla base della congenita inimicizia tra lupo e agnello, un qualsiasi accordo col nemico.

Va inoltre rilevato come la fallacità del patto, insieme a presentare un'anomalia d'origine, risieda pure nel tipo di offerta avanzata dall'oppressore all'oppresso, una pace infatti a tempo determinato, con scadenza istantanea, poiché il lupo propone all'agnello una tregua a partire dalla sera, fino alla fine della medesima giornata.

Di rilievo, nel discorso del lupo, il tecnicismo che il forte impiega per promettere al debole di toglierlo dallo stato di contumacia, condizione penale di coloro che si rifiutano (o si trovano comunque impossibilitati a farlo) di presentarsi di fronte a un'autorità (giudiziaria) quando è loro richiesto: «e caverotti poi di contumace» (v. 11), dove l'aggettivo, *contumace*, ha valenza di sostantivo: «e poi ti caverò da contumacia»<sup>57</sup>. Non preoccupiamoci per adesso della specifica accusa che il lupo rivolge all'agnello; lo *status* di 'renitente' della bestiola troverà infatti sua piena delucidazione al momento in cui rileggeremo il sonetto come metaforico affresco storico. Concentriamoci, piuttosto, sull'aspetto meramente linguistico.

Se conduciamo un'indagine sull'uso della formula giuridica, scopriamo che le prime attestazioni, esclusivamente letterarie, contemplano la locuzione antitetica: 'mettere in contumace'. Nel TLIO si registra un esempio da Paolino Pieri, *La storia di Merlino*: «E llo papa lo metterà in contumace per questo fatto» (41, 24)<sup>58</sup>. La medesima espressione è impiegata in un testo lirico, quindi, dal computista Michele del Gogante, *I' veggio ben che 'l giovinetto amante* 6: «a torto Amor m'ha messo in contumace»<sup>59</sup> (in rima con *piace* e *pace*, vv. 2–3). Portando l'inchiesta sull'uso specifico dell'espressione del sonetto, ci imbattiamo in più testimonianze, accomunate tutte però dall'utilizzo del verbo 'trarre' e non 'cavare'. La formula è impiegata da Niccolò Cieco nel *Capitolo di maestro*

Niccolò Cieco recitato in laude di Papa Martino V alle nozze del principe di Salerno nel 1428 25-30: «Fra Dio e 'l peccator ogni gran guerra, / pur che ti piaccia, si converte in pace; / così chi serve te, padre, non erra. // La superna bontà, quando ti piace / benignamente a noi perdonar, prieghi / a trarre il peccator di contumace»<sup>60</sup> (si osservi anche la ricorrenza delle rime, quasi obbligate, che sono pure quelle dell'amico Michele del Giogante). Analogamente Pulci la impiega in *Morg.* X, 1, 6: «e tragga Carlo fuor di contumace» (sempre in rima con *piace*, v. 4) e a questo modulo ricorre anche il gonfaloniere di giustizia Filippo Scarlatti, *Quand'io risguardo alla tua carità* 12: «E quando Arno ti trae di contumace»<sup>61</sup>; infine, entro un traslato osceno la formula sarà adottata nella *Canzone dell'arme e della scienza* 21-22: «e no' fuor di contumace / traiàn sempre ciascun ch'erra»<sup>62</sup> (sempre in rima con *pace*, v. 19).

Se non c'è ragione di dubitare che 'cavare' o 'trarre' sono due perfetti sinonimi<sup>63</sup>, si noti come alla maggiore specificità tecnica di 'trarre' (testimoniata dal più alto numero di occorrenze), il poeta – come sembra di capire, non incompetente del tutto in materia di diritto, forse addirittura fruitore di quel *Digesto* che il barbiere menziona senza cognizione di causa, solo come uno dei tanti libri autorevoli, su cui applicare le consuete *deminutiones*, immagini figurate o giochi di parola<sup>64</sup> – preferisca un verbo che, pur mantenendo inalterato il significato della frase fatta, può sonare come scherzosa storpiatura di un «latinorum» leguleio. Non escludo infatti che le parole del lupo riecheggino altro modo idiomatico del lessico del diritto, costituito dal verbo *caveo* ('dò per cauzione', fonicamente simile al 'cavare' italiano, ma dal significato completamente diverso) + il complemento di causa *per contumaciam*, proposizione impiegata varie volte nel *Digesto*, là dove si vengono a esaminare casi giuridici particolari: stati di contumacia, volontari o dettati da forze maggiori, che rappresentano un problema per chi debba dare o ricevere cauzione. La fraseologia tecnica si ritrova per esempio nel passo in cui si parla di un evento niente affatto insolito in tempi remoti, *de herede capto ab hostibus*, *Digestum* XXXVI, 3, 5, 1: «possessio autem ex rescripto supra relato non aliter ad eum, qui fideicommissum petit, transfertur, quam si caverit: tametsi maxime adversarius non per inopiam, sed per contumaciam cavere noluerit», o dove si affronta un tema come quello delle successioni testamentarie, specificamente *de collatio*, vale a dire della commistione dei beni propri e paterni, *Digestum* XXXVII, 6, 1, 13: «et puto, si quidem per contumaciam non caveat, totius trientis ei denegandas actiones»<sup>65</sup>, ecc.. Non del tutto inverosimile, dunque, che l'anonimo poeta, pur utilizzando una locuzione appropriata per esprimere un concetto giuridico ben preciso ('trarre di contumacia qualcuno'), giochi sulla somiglianza fonico-lessicale con altra formula del diritto giustiniano, afferente a questioni di possesso patrimoniale in stato di contumacia.

Interessante il recupero di questo verso, messo in atto dal Bronzino in uno dei suoi capitoli in terza rima, *La pace*<sup>66</sup>, una sorta di epistola accorata con cui Agnolo di Cosimo si rivolge ai sovrani del tempo, Filippo II di Spagna ed En-

rico II di Francia, affinché arrivino a sancire un accordo di pace tra di loro, che ponga fine ai conflitti che dilanano l'Europa e la stessa penisola italiana – siamo negli anni tra il 1555 e il 1559 –<sup>67</sup>, capitolo missivo fondamentalmente esemplato sull'*Esortazione de la pace tra l'imperadore e il re di Francia*<sup>68</sup>, di Pietro Aretino, canzone di supplica rivolta ai precedenti sovrani (Carlo V e Francesco I). L'eco del sonetto è incorniciata nella sede di rilievo per eccellenza, l'*incipit*: «Cavateci oramai di contumace, / o re, ch'avete nome di cristiani, / e fate questa benedetta pace» (vv. 1–3). Sicuramente congruo questo volontario ed esplicito rinvio all'apologo esopico del sonetto burchiellesco, poiché se in *Una botta, volendo predicare*, il lupo può prospettare all'agnello il falso patto di non beligeranza, proponendo al debole, egli, in qualità di potente legiferante, di cavarlo da contumacia, altrettanto il Bronzino sembra, tramite l'aperta citazione, dare al «volgo disperso che nome non ha», agli Italiani in balia delle guerre tra Spagna e Francia, che insanguinano al tempo soprattutto la Toscana di Cosimo I, un conforme stato di eterne vittime delle due superpotenze. Ma se l'evidenza del richiamo alla favola permette di comprendere l'argomentazione politica e la conseguente presa di posizione del pittore-poeta di fronte al perenne conflitto, tale volontaria allusione potrebbe testificarci una anche pur minima intuizione da parte del Bronzino del sovrasenso storico-politico del sonetto burchiellesco. La dichiarata citazione, in sostanza, potrebbe anche provarci, come pur a distanza di un secolo, un lettore non particolarmente erudito sia capace ancora di avvertire come sotto l'apologo il sonetto alluda a vicende storiche (peraltro analogamente a respiro europeo), in cui furono implicati personaggi di rilievo e stati nazionali (i protagonisti del corrispettivo scacchiere conflittuale dell'epoca). Potremmo dunque annoverare tale reminiscenza bronziniana tra quelle opportunità per decrittare l'enigmatica poesia burchiellesca alla luce di più realistici reimpieghi, fenomeno messo ben in evidenza da Crimi e da Decaria<sup>69</sup>. In questo caso, ovviamente, non verremmo a trovare nel capitolo bronziniano la chiave per comprendere «l'oscura lingua e il parlar sottile» del contraffattore del Burchiello (è probabile anzi che il Bronzino non capisca neanche fino in fondo il simbolismo storico del sonetto e soprattutto il preciso motivo per cui il metaforico lupo propone alla propria vittima di toglierla da contumacia); tuttavia un riuso dell'espressione «e poi ti caverò di contumace» così manifesto, ad esergo di un'epistola in versi esplicitamente concepita come appello politico ai regnanti dell'epoca, ci fa ipotizzare che almeno una vaga idea del portato storico del sonetto il poeta-pittore potesse averla.

Ma veniamo alla risposta del saputo agnello, che astutamente replica al lupo presentando le proprie condizioni a tale trattato di pace. Il perseguitato richiede infatti all'avversario che si allontani dal pascolo comune; prima necessaria (ma vedremo insufficiente) condizione per una loro convivenza tranquilla. È questa infatti «cosa che molto mi piace», afferma l'agnello impiegando antifrasticamente le parole dello sciocco pecorame dell'*Esopo toscano*. Ma la bestiola illustra pure, dopo tale asserto, la congiuntura di difficilissima attuazione,

che potrebbe davvero appagarla dell'allontanamento del lupo, poiché segno non dello scendere a patti del forte col debole, bensì dell'indiscussa vittoria della vittima sul carnefice: «se ' fanciu<gli> son montati sopra ' gioggi». Al primo periodo ipotetico segue infatti altra protasi; le condizioni, poste dall'animale indifeso, sono pertanto due, la seconda ben più improbabile della prima; l'agnello si fiderà del lupo soltanto quando potrà accadere un *impossibilium*, talvolta verificatosi in fortuite circostanze storiche. Tenere a debita distanza il nemico, separato dalla naturale cortina dei «poggi», non è insomma un sufficiente requisito di sicurezza; l'agnello farà assegnamento sul patto di pace, nell'ipotesi impossibile che i deboli trionfino sui forti. È questo infatti il concetto trasmesso dall'enigmatico verso, comunque inteso da Zaccarello (SB) nella sua sostanza, ma per il quale il commentatore propone una spiegazione della lettera che credo possa essere riveduta, anche alla luce dell'onesta ammissione dello studioso, il quale rileva francamente una problematica esegetica, dovendo decifrare un termine non attestato: «se i ragazzini contano più dei giudici (*gioggi*, voce non altrimenti attestata, dovrebbe essere deverbale da *giuggiare*, 'giudicare', che è in *Pataffio*, VIII 48)». Lo scoglio interpretativo si supera allorché l'oscuro vocabolo è ricondotto in seno a quell'espressione idiomatica dell'aretino del tempo, che fa riferimento a un gioco infantile, anzi, più che a un gioco al tipico rituale che sancisce, dopo un agone tra fanciulli, il successo dei vincitori sui vinti. Il termine è una di quelle voci registrate da Francesco Redi nel suo *Vocabolario*: «Giòggio. Portare *al giòggio*. Esser portato *al giòggio*. I Fiorentini dicono esser portato *a cavalluccio*, esser portato *a birigini*. Ant. Redi, *Novel. Aret.*, "Lo portevano al giòggio giù per quella pieggie" / [corton. *giorgio, giorgétto*]]<sup>70</sup>. Dunque il verso deve essere interpretato 'se i fanciulli sono montati a cavalluccio, in qualità di vincitori'.

Rimando, per un'illustrazione più ragionata del messaggio consegnato dall'immagine, al momento in cui dirò del passaggio perfettamente logico che sussiste tra la *fabula* della sirma e l'episodio biblico della coda, poiché sta qui la spiegazione più profonda della risposta dell'*agnus-puer* al suo potente avversario. Intanto mi sembra opportuno fornire delle prove relative all'espressione idiomatica, che oltretutto suggerisce di apportare una minima correzione alla lezione messa a testo da Zaccarello. Sarebbe forse opportuno infatti leggere «se ' fanciu<gli> son montati sopr'a gioggi», poiché la formula è appunto «a[[i] giòggio», 'a cavalluccio' («gioggi» in luogo di *gioggio* è necessaria modifica che il poeta apporta per motivi di rima, una variante che oltretutto sembra essere provocata dalla pluralità del soggetto: a ciascuno il suo 'cavalluccio')<sup>71</sup>. Un'altra occorrenza del modo di dire, che segnala anch'essa indubbiamente l'area linguistica dell'espressione, la si rintraccia nella commedia *Il Parthenio*, opera dell'aretino Giovanni Lappoli, il Pollastra, rappresentata a Siena nel 1516 e stampata a Firenze nel 1520 da Michelangelo di Bartolomeo de' Libri. In un contesto scherzoso – tre personaggi stanno giocando al gioco delle palmate (qui chiamato altrimenti: «mandardagli», o «mescolaccio»), descritto anche dal Poli-

ziano<sup>72</sup> – all'errore compiuto dal servo Taruffo, che non riconosce colui da cui ha ricevuto lo schiaffo (un cortigiano), il contadino Sparpaglia, che fa da giudice di gara, stabilisce la punizione da infliggere al perdente: portare, appunto, a cavalluccio colui che l'ha colpito senza farsi riconoscere: «[Spar.] [...] Io ti so dir, Taruffo, tu la spagli; / hor su, ch'io non vo' far più a questo gioco. / [Cort.] A che altro voliam fare? [Spar.] A mandardagli; / ginocchiati, Taruffo, in questo loco, / siede tu, chiude 'l ben, dògli. / [Cort.] Dàgli / Divina chi t'ha dato. [Tar.] E' stato il cuoco. / [Sparp.] E non è epsò; hor va', portalo al gioggio. / [Tar.] Alle gugnèl, tu pesi più d'un moggio. / {Questo gioco si chiama a mescolaccio a indovinare perché uno si chiude e l'altro li dà}»<sup>73</sup>. Sempre garante della ristretta area linguistica aretina a cui afferisce tale modo di dire, l'impiego che ne fa Federico Nomi successivamente nel *Catorcio d'Anghiari* X, 104, 5-8: «Onde già frolo, attutito ed esangue / Spulezza e s'argomenta tornar presto; / Ma non bastando a reggerlo l'appoggio, / Fu dai compagni alfin portato a gioggio»<sup>74</sup>, una di quelle espressioni catalogate da Enzo Mattesini tra i regionalismi disseminati per tutto il poema eroicomico<sup>75</sup>.

Se avessimo dei dubbi sul ristretto impiego della locuzione, soccorrono prima di tutto i dizionari regionali, come il *Vocabolario dell'uso toscano* di Pietro Fanfani, che circa il medesimo gioco, o piuttosto rito riservato al vincitore, riporta come variano le espressioni relative, dato il carattere di gergo circoscritto del linguaggio infantile proprio dei giochi<sup>76</sup>. Una terminologia ludica che si fa davvero *argot* esclusivo di zone ristrette, come in fondo testimoniano anche alcune opere letterarie, non necessariamente dei glossari compilati da linguisti; penso alla *Novella* del Pulci, in cui a un certo punto si elencano i diversi nomi dell'altalena, che si differenziano non solo di regione in regione, ma di provincia in provincia<sup>77</sup>.

#### 1.4 Coda: lo scontro biblico

Tornando all'assunto della risposta dell'agnello, la bestiola ribatte all'avversario che sarà felice di accettare il patto di non belligeranza solo quando i fanciulli, gli ultimi nella piramide gerarchica della società (e si osservi come anche l'*agnus* rispetto al lupo non sia semplicemente un indifeso, ma un cucciolo ancor più esposto alla crudeltà del nemico spietato e adulto), saranno indiscussi trionfatori.

La chiave per decrittare questa enigmatica asserzione è fornita dall'episodio scritturale – a cui già, ovviamente, rimanda Zaccarello (SB) –, ricordato nella coda, poiché è qui che si narra quell'incredibile evento che riabilita inaspettatamente le sorti di un intero popolo oppresso, liberato dal suo sopraffattore proprio dal coraggio di un *puer*. Il passaggio tra le terzine e la coda, dunque, si verifica secondo una successione affatto logica. David è il giovinetto che trionfa sul potente nemico di Israele e che per una volta almeno rovescia il con-

sueto andare del mondo; «i fanciu<gli> [...] montati sopr'a gioggi» preludono al figlio di Iesse, a cui inizialmente Saul non dà credito alcuno come sfidante di Golia, proprio a causa dell'essere questo solo un ragazzo: «et ait Saul ad David: Non vales resistere Philisthaeo isti, nec pugnare adversum eum: quia puer es, hic autem vir bellator ab adolescentia sua» (1 Sam 17, 33); tenera età che viene a essere persino motivo di sdegno da parte del Filisteo, il quale si ritiene offeso dal dover affrontare un simile ridicolo avversario: «cumque inspexisset Philisthaeus, et vidisset David, despexit eum. Erat enim adolescens, rufus, et pulcher aspectu» (1 Sam 17, 42).

D'altra parte anche l'infantile rito di trionfo – l'essere montati a cavalluccio dei fanciulli ricordati come caso esemplare dall'agnello – sembra in tutto e per tutto preludere al quadro dell'ultimo atto dello scontro, là dove David, balzato sopra il gigante oramai atterrato dal colpo di fionda, viene a tagliargli la testa, stando su questo «a gioggi», potremo dire, per meglio spiccargli il capo dal busto: «cucurrit, et stetit super Philisthaeum» (1 Sam 17, 51). È, per intendersi, la posizione in cui Michelangelo verrà a raffigurare il *puer* (dall'aspetto un po' più infantile rispetto al giovane adulto che l'artista scolpisce nel marmo) negli affreschi della Cappella Sistina (esattamente nel pennacchio a destra della porta).

Individuato il percorso del tutto coerente che conduce dalla replica dell'agnello all'episodio veterotestamentario, si comprende anche la *vis* comica delle ultime battute del «Gulia» burchiellesco. Se, come già detto, il dialogo che precede il combattimento fisico è, secondo canone letterario, previsto anche nel racconto biblico, lì in effetti il gigante non viene mai esplicitamente, nei suoi scontri verbali, a negare agli Ebrei il diritto di 'risiedere' in quella Palestina che i Filistei hanno occupato. Ma se l'affermazione «E non vo' che t'alloggi» (v. 15) può comunque essere ricondotta alla disputa conflittuale per il possesso del territorio, le parole di Golia suonano ancor più grottesche se consideriamo l'epilogo della vicenda, che lo vede piegato a terra da un ragazzino, 'alloggiato' a cavalcioni sul gigante, e pronto a interrompergli nella strozza l'ultimo vaniloquio da prepotente.

Il Filisteo rinfaccia in estremo a David di aver perduto delle non ben precisate, ma senz'altro importanti, risorse materiali; fallo gravissimo, secondo l'avversario, tanto che, pur in condizione di sconfitto, il «vir spurius» si permette di disconoscere al fanciullo trionfante (e così al popolo che David rappresenta) il diritto di dimorare nella terra promessa: «“E non vo' che t'alloggi / [...] / poi che hai perduto l'oro e l'ariento”» (vv. 15-17). Ancora una volta la storia davidica sembra suggerire l'ultima battuta del «Gulia» burchiellesco, parole in cui si alterano i dati reali della vicenda storica, rimarcando così la ridicolaggine del perdente; a suggerire forse tale accusa, che non risponde affatto a verità biblica, può essere, nel secondo libro di Samuele, quella fitta cronaca delle vittorie di David, procedente non solo come ricordo degli infiniti lutti addotti ai nemici di Israele dal re guerriero, ma anche come inventario dei beni che

queste campagne militari garantiscono ai discendenti di Abramo: «Et tulit David arma aurea, quae habebant servi Adarezer, et detulit ea in Ierusalem. Et de Bete et de Beroth, civitatibus Adarezer, tulit rex David aes multum nimis [...] et misit Thou Ioram filium suum ad regem David, ut salutaret eum congratulans, et gratias ageret: eo quod expugnasset Adarezer, et percussisset eum. Hostis quippe erat Thou Adarezer, et in manu eius erant vasa aurea, et vasa argentea, et vasa aerea: quae et ipsa sanctificavit rex David Domino cum argento et auro, quae sanctificaverat de universis gentibus quas subegerat» (2 Sam 7, 8-11); ricchezze che permettono agli Ebrei di stabilire la loro fissa dimora in Palestina, a Dio piacendo: «ut magnificetur nomen tuum usque in sempiternum, atque dicatur: Dominus exercituum, Deus super Israel. Et domus servi tui David erit stabilita coram Domino, quia tu Domine exercituum Deus Israel revelasti aurem servi tui, dicens: Domum aedificabo tibi: propterea invenit servus tuus cor suum ut oraret te oratione hac. Nunc ergo Domine Deus, tu es Deus, et verba tua erunt vera: locutus es enim ad servum tuum bona haec. Incipe ergo, et benedic domui servi tui, ut sit in sempiternum coram te: quia tu Domine Deus locutus es, et benedictione tua benedicetur domus servi tui in sempiternum» (2 Sam 7, 26-29). Paradossale, dunque, che Golia, il primo dei vinti da David, dal basso della sua posizione neghi al trionfatore il diritto di alloggiare nella terra che il Signore degli eserciti ha restituito a Israele a prezzo di dure lotte, nonché rinfacci al re di aver perduto quell'oro e quell'argento, consacrati invece da David al Dio del popolo eletto.

In chiusura di questa prima fase esegetica, stretta interpretazione della lettera, si osservi come la formula «tu hai perduto l'oro e l'ariento» sia d'altra parte eco ancora di una sentenza scritturale. La linea di condotta è sempre la stessa; anzi, se rispetto ai già citati luoghi veterotestamentari la funzione reminiscenziale dei vv. 15-17 ha come fine un comico stravolgimento della reale vicenda storica, in questo caso si tratta propriamente di una ripresa letterale, ma antifrastica, del passo biblico in questione: «non contendas cum viro locuplete ne forte contra consistat litem tibi / multos perdidit aurum atque argentum et usque cor regum extendit et convertit» si ammonisce in *Eccli* 8, 2-3, invitando l'uomo comune a una condotta prudentziale, affinché si tenga lontano dai conflitti con uomini abbienti, capaci grazie all'oro e all'argento, di cui essi godono, di corrompere persino il cuore dei re; ebbene, la *boutade* consiste in questo caso nel rovesciare il precetto di saggezza dell'*Ecclesiastico*, tramite l'ultima accusa di Golia al re conquistatore d'oro e d'argento, beni materiali su cui le Dodici Tribù potenzieranno il proprio regno, pericolosi mezzi solo per chi non ne possiede.

Ma rimando alla lettura del sonetto come velato affresco di vicende storico-clericali del tempo, per un'interpretazione ancor più sottile di queste ram-pogne rivolte dal Filasteo al progenitore del *Christus pauper*.

## 2. *L'istoria sotto la fabula*

### 2.1 Prima quartina: *Basilea peperit basiliscum*

Fin dal primo piede, a un sguardo complessivo, che non si fermi alla lettera e ai singoli componenti verbali, ma che abbracci il sonetto nella sua integrità di polittico, costituito da più tavole illustrative, tra di loro comunque intimamente congiunte, siamo sollecitati dal testo medesimo ad affrontare una lettura che faccia emergere le molteplici allusioni storiche in esso contenute. Non c'è infatti un periodo metrico, un quadretto raffigurativo, che non evochi una vicenda, o meglio delle circostanze afferenti al grande evento che scosse tra il terzo e il quarto decennio del secolo XV la Chiesa Cattolica: il Concilio di Basilea.

L'impressione generale, che si ricava a un primo approccio al sonetto da tale angolazione, è che ci si trovi di fronte a una facezia in versi, composta, nelle pause di lavoro diplomatico, da qualche funzionario papale, ben addentro a certe brighe della curia; un'arguzia insomma da far leggere per diletto ai colleghi di Camera, in un contesto amichevole come quello del bugiale (con momentanea sede fiorentina, o magari senese?) della corte di papa Eugenio IV, il vicario di Cristo esule da Roma per quasi un decennio (1434-1443)<sup>78</sup>, il cui pontificato venne a coincidere pressoché nella sua interezza (1431-1447)<sup>79</sup>, con l'azione frondista dei conciliaristi, la quale perse di carica eversiva solo dopo l'apertura del sinodo ferrarese (settembre 1437), poi trasferito, com'è noto, a Firenze (gennaio 1439). Adunanze, quella ferrarese e poi quella fiorentina, volute dal papa, proprio in alternativa al Concilio di Basilea, che pur rimase attivo nella sua impresa di lotta contro il centralismo papale fino all'elezione di Niccolò V<sup>80</sup>. Non è questa la sede per rievocare tutti gli avvenimenti che si svolsero nel quindicennio decisivo; basterà qui evidenziare le occasioni a cui l'anonimo poeta sembra far riferimento, mostrandosi a conoscenza di puntuali traversie, sviluppi, dinamiche politiche, persino discorsi ufficiali tenuti al concilio da autorità ecclesiastiche, informazioni che non potrebbero certo cadere in possesso di un umile barbiere, fosse pur questo il tonsore di corte, pronto a raccogliere ogni chiacchiericcio riposto. Ma come il sonetto si colma di ben altro valore, alla luce del recupero di tali richiami storici, così anche il ritratto dell'anonimo autore sembra delinearsi almeno nei contorni: è verosimile pensare che fosse, appunto, persona ben inserita nell'*entourage* curiale; qualcuno che fu probabilmente «i(n) corte del gran papa uero», per parafrasare il verso di un sonetto attinente a precedenti eventi pontifici, che il Vaticano Regina 1973 attribuisce erroneamente al Burchiello<sup>81</sup>.

Nessuna meraviglia di fronte a un testo comico che, pur procedendo come un apologo su più quadretti faceti, allude a importanti fatti dell'epoca. Se col Burchiello siamo abituati a uno sguardo senz'altro più municipale, non è certo questo l'unico sonetto della *vulgata* che si presta appunto a una lettura vol-

ta a individuare sotto la *fabula*, o l'elencazione 'alla burchia'<sup>82</sup>, accenni alla cronaca del tempo. Tanti gli esempi che potremmo citare, fra questi, senz'altro, il caso più vicino sembra essere costituito dal sonetto romanesco CXLIII, *Esso lo papa che vaca a Madonna*<sup>83</sup>, in cui il Burchiello viene a dipingere un curioso quadretto della curia pontificia, nella fattispecie il corteo papale che si sposta a Santa Maria Maggiore, a dimostrazione di come la persona del papa e la vita della corte romana siano oggetto di interesse anche da parte del semplice suddito Domenico di Giovanni, trasferitosi nell'urbe nel 1443.

Un respiro europeo (si alluderebbe qui addirittura a vicende internazionali, collegate comunque, seppur indirettamente, ai successivi fatti del Concilium Basiliense) si può d'altra parte cogliere nel sonetto CLXXXII, *El romore di Francia e d'Inghilterra*, «che, sulla base della collocazione nei codici» – osserva Zaccarello (SB) – «appare solidale alle rime dell'Orcagna, se non fosse che il “minaccio uscito di Volterra” sembra alludere al tumulto del 1428». Il commentatore, pur rilevando l'incongruenza dei dati strettamente codicologici (l'Orcagna era già morto nel 1424) col richiamo alla più tarda fallimentare ribellione di Volterra contro Firenze, sembra dare comunque maggiore credito all'esplicito riferimento storico del v. 4<sup>84</sup>. Prova a favore della plausibilità dell'accento all'episodio di cronaca municipale, a mio parere, è proprio l'altro richiamo storico su cui si apre il sonetto, «El romore di Francia e d'Inghilterra», rimando a un avvenimento coevo, di importanza epocale, conforme in quanto fatto bellico al «minaccio» (i rapporti sembrano essere nell'ordine di una analogia antitetica: simili le congiunture militari, che però si risolvono in due ben diverse maniere, giacché se Volterra viene riconquistata dai Fiorentini, la sua 'gemella' francese riesce miracolosamente a scuotersi di dosso l'assedio nemico; ma la comicità del sonetto sta proprio nell'accostamento grottesco dell'irrilevante sommossa volterrana all'episodio cruciale della cronaca capetingia). Se indichiamo nell'anno 1428 il *terminus post quem* del componimento, non possiamo non ricordare che è questo anche l'anno in cui prende avvio l'assedio d'Orléans (conclusosi l'8 maggio 1429). «Francia» e «Inghilterra» bastano forse da sole a dare le coordinate spazio-politiche di quello scontro nazionale che insanguina al tempo l'Europa<sup>85</sup>, la Guerra dei Cent'Anni; ma se fossimo perplessi circa la plausibilità di tale richiamo all'episodio che più di altri segnò le sorti del conflitto a favore della Francia, grazie all'intervento della Pulzella guerriera, il sonetto sembra far di seguito riferimento proprio all'eroica Jeanne d'Arc, tacitando così ogni dubbio. Inutili gli sforzi al grido «serra, serra» (v. 5) in campo inglese, se a mettersi di mezzo giunse niente di meno che una «Sibilla» che «fece scongiurare / Lucifero nel centro della terra» (vv. 7-8), ossia se il conflitto si risolse per le arti magiche di un'incantatrice, o di una santa, a seconda del punto di vista<sup>86</sup>. Verosimile pensare che la fanciulla giunta di Lorena<sup>87</sup>, al cui sospirato arrivo i Francesi accerchiati reagirono con tale entusiasmo da riuscire a ribaltare le sorti fino a quel momento a loro avverse, sia presentata nel sonetto quale «sibilla», vale a dire 'indovina', 'profetes-

sa', ruolo che, nel bene e nel male, venne subito attribuito a Johanna puella, «Sybilla francica»<sup>88</sup>, arsa di lì a poco, il 30 maggio 1431.

Ora, se il «romore» di Francia e d'Inghilterra può giungere alle orecchie anche di un barbiere, poiché davvero la notizia della miracolosa vittoria d'Orléans e la relativa fama della straordinaria Pucelle raggiunsero anche l'Italia<sup>89</sup>, l'anonimo poeta di *Una botta, volendo predicare*, mostra ben altrimenti di essere a conoscenza delle precise disavventure di papa Condulmer<sup>90</sup> e delle strategie di lotta dei suoi irriducibili oppositori.

Già dalla prima quartina l'autore, per mezzo di un *mot-clé*, dietro il quale tuttavia costruisce tutta una scena fortemente allusiva, offre al lettore, condividendo certe informazioni d'ambito ecclesiastico, il segno più chiaro del sovransenso storico consegnato al sonetto, interpretabile nei termini di una divertita presa in giro delle traversie passate dal papato. Avendo il concilio sede a Basilea, alcuni curialisti, per stigmatizzare gli avversari conciliaristi, ebbero infatti facile gioco a nominarli con un epiteto rilevante la natura di pericolosi mostri, nati in seno alla Chiesa: ai conciliaristi fu, insomma, affibbiata nefasta nomea di 'basilischi'. L'ignoto poeta sembra a conoscenza della metafora, nata su una consonanza lessicale, a cui ricorse più di un fedele papalista. Senza con ciò volere suggerire una precipua fruizione dei documenti scritti che testimoniano l'uso di tale appellativo denigratorio, riservato ai vescovi ribelli, soprattutto da parte di campioni dell'oratoria afferenti ai due ordini mendicanti, domenicani e francescani, credo che si possa comunque ammettere che il poeta sia al corrente di questa immagine figurata, che, se nelle parole dei ferventi difensori del primato papale, ebbe un indubbio rilievo tragico, bastando da sola a delineare la pericolosa congiuntura verificatasi *in gremio Ecclesiae*, diviene comica arguzia nel sonetto dell'emulo del Burchiello.

Uno dei più zelanti predicatori, ricorrente al traslato, basato sulla somiglianza lessicale col nome della cittadina sinodale, è, per esempio, il domenicano, priore del convento di San Marco a partire dal 1439, quindi arcivescovo di Firenze dal 1446, Antonino Pierozzi<sup>91</sup>, salito poi agli onori dell'altare col nome di sant'Antonino. Il frate utilizza il tropo nel suo *Chronicon* (documento steso ormai a cose fatte: il Pierozzi fa qui riferimento all'elezione da parte dei conciliaristi dell'antipapa Felice V, il duca Amedeo VIII, avvenuta nel novembre del 1439). Sant'Antonino evidenzia propriamente la trasformazione della sacra *congregatio* in *conciliabolum* apostatico, rilevando la responsabilità, oltre che dei vescovi ribelli, del duca di Milano, Filippo Maria Visconti (genero di Amedeo VIII). Interpretando tutti i fatti basilesi come l'avvento del regno di Satana, tramite l'immagine metaforica del basilisco, il domenicano sembra identificare nella nascita 'contro natura' di tale rivolta, culminante nell'elezione dell'antipapa, la temuta schiusa delle uova del *regulus* isaiano: «*Illi tamen obturauerunt aures suas, non audientes vocem domini, sed congregatione illa facta conciliabulo nullas vires habente, nisi ut synagoga Sathanae, autoritate suae temerariae praesumptionis ceperunt Eugenium ad concilium adeundum ci-*

tare, sollicitati ad hoc a duce Mediolani, aegre pontificatum eius ferente, quia non sibi fauebat. [...] Qui igitur in Basilea congregati erant, inter quos aliqui priuati episcopatu, & dignitatibus suis ab Eugenio propter scelera sua, suam temeritatem prosequentes, deposito Eugenio a papatu, erexerunt sibi in Idolum praedictum ducem Sabaudiae Amedeum dictum, quem apostaticum factum Felicem nuncupauerunt. Qui inthronizatus, non in sede Petri, sed Luciferi, qui sedem suam posuit ad aquilonem. [...] Et per hunc modum Basilea peperit basiliscum» (*Chron.*, tit. XXII, cap. IX)<sup>92</sup>.

Se il *Chronicon* di sant'Antonino, scritto durante gli ultimi vent'anni della vita del santo<sup>93</sup>, è testimone comunque della circolazione dell'immagine figurata (soprattutto a Firenze, la città del domenicano e della corte in esilio di Gabriele Condulmer), altro dinamico predicatore, ricorrente all'equivalenza nominale tra 'sedes Luciferi' e bestia leggendaria, è Giovanni da Capestrano, appartenente all'Ordine dei Frati Minori Osservanti. L'analogia si legge nel *De Papae et Concilii sive Ecclesiae Auctoritate*, là dove il francescano, insistendo come sant'Antonino sull'esecrabilità dell'intera vicenda, pone l'accento proprio sulla natura 'selvaggia' del luogo della rivolta contro il centralismo pontificio e dell'elezione dell'antipapa; per volontà divina, non Roma, ma già, nel nome («nomina sunt consequentia rerum»), un antro di basilischi: «Iam videmus abominationem desolationis Amadeum Sabaudiensem non in loco sancto Romano throno, Domino prohibente, sed in loco prophano, excommunicato, et interdicto, basiliscorum spelunca, demonumque caverna sedentem in phano Cosroe Persarum, olim perditissimi Regis, quem Christianissimus Eradius conculcavit victrice manu Domini exercituum debellante perfidos infedele»<sup>94</sup>.

Intuito che nella prima quartina l'ignoto poeta viene a raffigurare l'ardua posizione in cui si trovano a operare, accerchiati dai «bavalischi» del concilio, i curialisti, tra cui si contarono anche diverse personalità del clero fiorentino o comunque gravitante intorno a Firenze (si trovarono a perorare la causa papalista, uomini del calibro d'Ambrogio Traversari, ma il concilio divenne anche il luogo dove difendere precipuamente i diritti degli ordini mendicanti, patrocinati niente di meno che dal maestro generale dei domenicani, Giovanni da Montenero, «lector Sententiarum pro forma et gradu magisterii»<sup>95</sup> presso il convento di Santa Maria Novella), si comprende l'apprensione del povero rospo-omileta, inutilmente dedito a riportare sulla retta via quei 'mostri' nati in seno alla Chiesa, attaccata dai conciliaristi e nel suo centralismo romano e negli specifici privilegi dei frati mendicanti. Senza, con ciò, voler identificare l'instancabile botta, che non chiude occhio nel tenere sermone ai «bavalischi» con qualche fratello ben preciso<sup>96</sup>, sta di fatto che è la *quaestio* degli ordini mendicanti e le lotte interne ai francescani, tra Osservanti e Conventuali, sembrano dare al bozzetto una sua più fondata ragione d'essere, giacché a una botta-frate e non a un membro del clero secolare il poeta consegna il ruolo di solerte predicatore nella fossa dei conciliaristi. Tanto che se è inevitabile andare col pensiero alla figura e agli incarichi svolti al tempo da Giovanni da Capestrano,

collaborante prima con Martino V alla stesura delle *Constitutiones martinianae* (1430) e poi con Eugenio IV, che ribadì con la bolla *Vinea domini Sabaoth* (15 marzo 1431) la proibizione dell'uso del denaro e del possesso di beni immobili per i francescani, assecondando così le posizioni intransigenti degli Osservanti, altrettanto interessante risulta il compito del domenicano Giovanni da Montenero che al concilio si oppose alle tesi dei «bavalischi»<sup>97</sup> finalizzate a condannare i privilegi pastorali degli ordini mendicanti, col suo accalorato memoriale noto sotto il nome di *Defensorum mendicantium*<sup>98</sup>.

## 2.2 Seconda quartina: Don Balocco, chi era costui?

Pur cambiando l'attore recitante, nella seconda quartina non vi è propriamente quella che potremmo definire una mutazione di scena: *in fovea serpentium* si rimane. Dall'osservare che l'ambientazione resta quella basilese a dare un volto concreto a Don Balocco, è, però, altra responsabilità; operazione, questa, indubbiamente ardita e forse neppure più di tanto lecita, visto che l'epiteto del personaggio basta e avanza per assegnargli patente di credulone. Leggendo a tappeto il *corpus* burchiellesco, non è difficile infatti imbattersi in figure, che recano un nome e un titolo anche più preciso (talvolta con indicazione di appartenenza geografica); ma come ha osservato Crimi<sup>99</sup>, è molto problematico, se non rischioso dar loro un'identità storica: «el re de Persi» (CXXXVII), il «gran re d'Antioccia» (XLIV); «lo 'mperador de' Greci» (CCXII)<sup>100</sup>, non sono altro che «marionette» di quel «teatrino» in cui «urge al poeta», semplicemente, «di dissacrare una cultura e una storia seriose». Altra considerazione formulata da Crimi<sup>101</sup>, che dovrebbe indurci alla prudenza, riguarda proprio l'uso specifico di titoli onorifici, che se al tempo sono debitamente impiegati per precipue categorie sociali, potevano, in circostanze particolari, come per esempio il carnevale, essere attribuiti alle 'autorità' della festa in corso (talvolta semplici buffoni prestantisi al gioco). Da ciò, sempre come rileva lo studioso, quel «confine molto sfumato tra nomi parlanti, nomignoli, soprannomi e personaggi carnevaleschi», che impedisce una schedatura precisa dei tanti attori che si muovono sulla scena burchiellesca. Tra gli esempi che Crimi cita al proposito, oltre al «duca delle rape» (XXXVIII, 10) e al «papa Ciambellotto» (CII, 5), vi è proprio quel «Duca de' Balocchi», in cui ci imbattiamo nel sonetto limitrofo al nostro, il CLX, *Le pulce e le cimice e ' pidocchi* 5. Un oscuro personaggio che, tuttavia, se disposti ad affrontare un percorso ad alto rischio, potrebbe fornirci l'unico indizio non dico per disegnare l'identikit di Don Balocco, ma almeno per provare a formulare sul citrullo, finito in mezzo ai «bavalischi», un'ipotesi (o più di una) tutte da verificare.

Quel titolo di *don* che accompagna il nome parlante, dopo che abbiamo messo in rilievo l'ideale appartenenza della botta all'ordine dei frati mendicanti – francescano o domenicano che sia l'abito indossato dal bufonide predicator-

re –, ci sollecita infatti a tentare almeno dei confronti con uomini reali che al tempo si trovarono, o per fini precisi, o malgrado loro, sulle rive del Reno, nel bel mezzo del concilio ribelle. L'appellativo, come già rilevato, può rimandare tanto a una personalità del mondo nobiliare (è infatti titolo che spetta in particolare ai duchi), quanto a un uomo appartenente al clero secolare (dal diacono in su)<sup>102</sup>. Interessante che di seguito al «Duca de' Balocchi» si rammenti nel sonetto CLX altra enigmatica autorità: il «papa de' finocchi» (v. 8). Non pretendendo di dare una risposta alla questione forse di maggior rilievo circa questo sintagma – ovvero se il sostantivo «finocchi» possa già al tempo contenere un'allusione equivoca, permettendo di leggere nel nome un «traslato fallico e/o sodomitico» (così Zaccarello [SB] che, non trovando sicuri esempi antichi di *finocchio* come 'cinedo', si mantiene giustamente cauto), o piuttosto valga semplicemente 'sciocchi', come nel caso di un sonetto del *Bosadrello* (XXXIV, 13), occorrenza indicata da Crimi<sup>103</sup> –, non mi sembra del tutto trascurabile l'accostamento dei due personaggi, la cui relazione iconica è messa in rilievo, dall'esplicita *rapportatio* del costrutto, dalla identica sede prosodica (secondo emistichio)<sup>104</sup>, e infine dalla rima: «Sentendo questo, il Duca de' Balocchi» – «Domandatene il papa de' finocchi». Se è certamente azzardato tentare di identificare i due personaggi del sonetto del Burchiello e, quindi, sulla base di tale riconoscimento, provare a dare un volto al «Don Balocco» del testo adespoto che nella *vulgata* leggiamo alla pagina precedente, è questa in fondo l'unica via percorribile a nostro rischio e pericolo, se non vogliamo sospendere qui ogni indagine, data comunque la consonanza nominale dei personaggi all'interno del *corpus* burchiellesco, già messa in rilievo da Zaccarello (SB) in nota al sonetto CLX: «*Duca de' Balocchi*: nome inventato col valore del tutto simile al Don Balocco di CLIX, 5».

Nomi di fantasia, innegabilmente, dalla valenza conforme, ma se anche Crimi è propenso, come detto, a vedere nel «Duca de' Balocchi» una sorta di 'capofila degli stolti' (magari in un contesto carnascialesco), il sonetto in questione può assumere altro significato se rileviamo appunto la voluta correlazione tra il «Duca» e il «papa», ambedue sì, «arcifanfare de li catammare», ma recanti due specifici titoli che fanno percepire, dietro le «marionette», il substrato storico di un duca e di un papa, uniti tra loro da accordi politici e patti parentali, se non di un papa che, prima di indossare la tiara pontificia, fu duca, nella vita secolare. Nel sonetto che Zaccarello (SB) definisce «interamente svolto alla burchia», si parla di un «desinare» che una nutrita schiera di infimi animali, rammentati già nell'*incipit*, quelli che potremmo definire dei luridi parassiti (pulci, cimici, pidocchi, lendini), vorrebbero allestire. Venuto a conoscenza del fatto, il «Duca de' Balocchi» chiede notizie sul giorno in cui il gran banchetto avrà luogo; al duca risponde un altro personaggio, col quale dal mondo zomomorfo si passa all'universo vegetale, un «baccello» – legume dalla probabile valenza fallica, come il «Don Baccello» di XXX, 8 –, il quale invita il nobiluomo a rivolgere la medesima domanda al «papa de' finocchi», evidentemente perso-

na più informata sui fatti. Goduta primamente la lettura del bozzetto fantastico, viene quindi spontaneo avviare una ricerca che conduca a un'identificazione dei due personaggi reali, così titolati e tra loro in stretto e noto rapporto, indagine neanche complessa data la rilevanza storica dei due uomini: il duca Filippo Maria Visconti, genero e alleato *oborto collo* (a partire dal 1434) di Amedeo VIII, duca di Savoia, eletto antipapa, col nome di Felice V, proprio nella particolare congiuntura storica del Concilio di Basilea. Designato al quinto scrutinio, il 15 novembre 1439<sup>105</sup>, Amé le Pacifique, figlio del Conte Rosso, com'è noto, aveva al tempo già abbracciato, vedovo cinquantenne, la vita eremitica, dopo aver tuttavia consolidato i confini e il potere della propria contea, e aver ottenuto soprattutto dall'imperatore Sigismondo il titolo di duca nel 1416<sup>106</sup>. Allorché nel 1438 i conciliaristi programmarono di rinvigorire l'azione eversiva contro Eugenio IV, contrapponendogli un antipapa, la scelta cadde quasi spontaneamente sul diplomatico e ascetico duca di Savoia, ritiratosi a vita spirituale nel castello di Ripaglia, già quattro anni prima. Alla proposta, Amedeo VIII tergiversò non poco, tanto che solo il 24 giugno 1440 entrò in Basilea, per ricevere gli ordini sacri superiori. La vera e propria consacrazione papale avvenne un mese dopo: il 24 luglio. Queste, in breve, le vicende del duca-papa, sostenuto di necessità dal genero Visconti, il duca di Milano (il quale si mostrò molto cauto al momento in cui il suocero accettò la tiara pontificia, consapevole delle grane che gli avrebbe comportato avere un antipapa in famiglia). Ora, se il lauto desinare che vanno apprestando i parassiti, di cui si sparge notizia, tanto che il «Duca de' Balocchi» ne richiede a un «baccello», può farci pensare al gran «romore» dell'entrata del *duc-ermite* a Basilea, accompagnato dai figli, dal marchese di Saluzzo, e da un davvero imponente corteo di laici e prelati, come testimoniano le fonti del tempo<sup>107</sup> – rito alternativo alla legittima cerimonia del *Possessum* con cui ogni «papa uero» si insediava a Roma – conclusosi proprio con un convito opulento<sup>108</sup>, rimaniamo in dubbio, al di là della più o meno legittima decrittazione in chiave storica del sonetto alla burchia, se le due «marionette» rimandino alle due distinte persone di Filippo Maria Visconti e Felice V, o se piuttosto – più sottile arguzia comica del testo – alla domanda del duca Amedeo VIII, 'capofila dei balocchi', il «baccello» gli risponda di chiedere al 'papa de' finocchi', lo stesso Amé le Pacifique, a sottolineare l'assurdità di questa doppia identità del duca savoiaro divenuto il 'papa dei conciliaristi' (peraltro già stato a capo di una confraternita di cavalieri, quanto meno anomali, datisi a una vita di pratiche devozionali: i cavalieri dell'Ordine di San Maurizio, compagni d'eremitaggio del duca nell'abbazia-castello di Ripaglia).

Certo se il Don Balocco di *Una botta, volendo predicare* può ricevere un minimo barlume che ne rischiarerà l'alone di fitto mistero dal «Duca de' Balocchi» e dal compare di questi, o forse dal suo doppio, il «papa de' finocchi», il ragionamento può essere affrontato anche dal verso opposto: confesso che all'accoppiata «Duca de' Balocchi» - «papa de' finocchi» quali due attori, o singolo pro-

tagonista, delle vicende basilesi, sono giunta partendo proprio dall'analisi del sonetto CLIX, dove a parte l'enigmatico Don Balocco, gli altri quadretti offrono più facilmente il fianco a una loro interpretazione in chiave cifrata, che ci conduce appunto alle cronache sinodali.

Ma chi può dunque esser il Don Balocco in questione? Senza avere la minima pretesa di dare una risposta inoppugnabile, direi che il titolo del personaggio ci permette (sempre che il percorso ipotetico da cui siamo partiti possa avere una sua legittimità) di supporre o che Don Balocco sia un uomo della fazione guidata dal «Duca de' Balocchi» (da intendere come Filippo Maria Visconti), o che piuttosto Don Balocco sia il duca medesimo (da intendere in questo caso come il duca di Savoia, poi divenuto papa).

La prima congettura certamente può condurci su strade innumerevoli e diramate. Per puro spirito d'azzardo, il nome che potremmo fare per primo è quello di Domenico Capranica, cardinale-non cardinale, che si ritrovò a Basilea, proprio nell'intento di ottenere quella porpora promessagli da Martino V, ma negatagli da Eugenio IV. Il titolo di *don* si attaglierebbe perfettamente al prelado. Faccio fra i vari possibili nomi, appunto, quello del Capranica, soprattutto perché la sua partecipazione al concilio fu dettata da meri interessi di carriera<sup>109</sup>, un Capranica esponente del clero secolare, mosso da fini ben diversi da quelli del frate-botta, sceso nell'orrida spelonca col proposito di ricondurre i basilischi ribelli in seno alla Chiesa. Sebbene sia difficile quantificare il tempo per cui il Capranica rimase a Siena, prima di partire per Basilea, ai nostri fini è importante rilevare e come il duca di Milano, Filippo Maria Visconti, in buoni rapporti con la Repubblica senese, favorì il viaggio del mancato porporato, e come già la prima sosta toscana, probabilmente non poi così breve, portò alla ribalta il caso di un «Don Balocco», «ad rubeum pileum tendere retiam, *dictitans*»<sup>110</sup>, anche a rischio di prendersi sul dosso, più che la rossa mozzetta, delle energiche sferzate dalle «serpi» basilesi. Se consideriamo poi che il rientro nel seno di Santa Romana Chiesa (decisione maturata allorché Eugenio IV dichiarò scismatico il concilio dei «bavalischi»)<sup>111</sup> ebbe luogo non nell'urbe, ma a Firenze, dove nel frattempo si era spostata la corte del Condulmer, il quale accolse benignamente la pecorella smarrita, l'ipotesi che l'immaginario Don Balocco in questione possa vivere delle reali e rocambolesche vicende del Capranica diviene non del tutto assurda. Ma è appunto una congettura che può convivere con altre simili supposizioni. Com'è noto, il giovane Enea Silvio Piccolomini accompagnò il Capranica, in veste di segretario, al concilio. E all'abile azione diplomatica del Piccolomini, il Capranica dovette senz'altro il suo successo. Ebbene, se consideriamo che il Piccolomini, una volta rientrato il Capranica in Italia, rimase invece nell'antro dei conciliaristi e qui addirittura, passato al servizio del vescovo di Novara, Bartolomeo Visconti, parente del duca di Milano, fu messo forse a parte del piano, progettato da Filippo Maria, con la complicità del prelado congiunto, per catturare papa Eugenio IV, nell'intento di deporlo o addirittura di assassinarlo, non è del tutto inverosimile

ravvisare in Don Balocco, seguace della fazione del «Duca de' Balocchi» (ovvero del signore di Milano), piuttosto il giovane insubordinato di Corsignano, che, una volta scoperto il complotto, fu costretto a vivere per un certo periodo in clandestinità<sup>112</sup>.

D'altra parte la quasi omonimia col «Duca de' Balocchi», sospettato di essere non necessariamente altra persona dal «papa de' finocchi», ci permette anche di avanzare come ipotesi alternativa (forse anche più lineare) che Don Balocco sia lo stesso duca savoiaro, suo malgrado venuto a rivestire un ruolo complesso e imbarazzante, affidatogli dal sinodo apostatico.

Se di fatto le «ingiurie», di cui andrebbe rimuginando vendetta, consone appieno agli scopi utilitaristici del Capranica (o anche allo spirito d'insubordinazione del giovane Piccolomini), non si attagliano più di tanto al pacifico, timido, esile, strabico, nonché balbo<sup>113</sup> Felice V, quel metterne in rilievo il trovarsi quasi 'per caso' in mezzo ai vescovi ribelli («Don Balocco vi s'ebbe a ritrovare») – espressione a cui si aggiunge il verbo impersonale *convenire*, impiegato dallo stesso credulone: «“E' converrà pur ch'io m'arrischi [...]”», che come giustamente osserva Zaccarello (SB) «nella lingua antica [...] esprime necessità ineluttabile» – è senz'altro un indizio tutto a carico dell'«infinocchiato» Amedeo VIII<sup>114</sup>. «Balocco», pertanto, a causa di questo suo stolto accondiscendere alle richieste dei conciliaristi, ma già forse ritenuto tale per quel fervore spiritualistico, per quelle pratiche ascetiche, che lo avevano condotto ad attornirsi di una singolare comitiva di pii monaci-cavalieri (suscitanti al tempo, forse, più di una perplessità nell'opinione pubblica). Un Felice V, che potremmo, continuando su questa scherzosa onomastica e titolistica, nominare 'papa de' balocchi', se facciamo caso al gioco fonico impostato sul nome «Don Balocco», il quale, oltre a significare il carattere semplice del personaggio, può infatti evocare anche il nome della 'sedes Luciferi', proprio nella lingua dell'antipapa: non «Basel» (su cui pure si imposta il fondamentale richiamo ai «bavalischi», già mutuato dalle espressioni figurate, utilizzate dai predicatori per riprovare i vescovi ribelli), bensì «Basle», il toponimo del francese del tempo, la cui *s* pre-consonantale è praticamente muta, tanto che «Basle» suona proprio come l'attuale «Bâle».

### 2.3 Terzine: il piano fraudolento dei lupi del Reno

Come l'interpretazione letterale ha comportato un approccio unico alla sirma, costituente un nucleo organico da un punto di vista argomentativo, analogamente anche la rilettura storica di questa parte implica di non separare le due terzine, dove il poeta mette in scena, sotto la favola dei lupi e delle pecore, lo scontro tra i potenti conciliaristi e il debole Eugenio IV.

Il bozzetto è decrittabile in chiave storica nel suo complesso (non ripercorrerò dunque ogni parola dei vv. 9-14). Ma se è l'apologo, nella sua interez-

za, a confermarci in questo caso come verosimilmente l'ignoto autore del sonetto sia a conoscenza di un preciso discorso tenuto a Basilea da un alto rappresentante dei curialisti, scendendo solo per una volta nei dettagli del dialogo fra i due animali, è possibile rilevare come la promessa che il lupo fa all'agnello, proponendogli l'ingannevole patto di non belligeranza, possa anch'essa dimostrarci come dietro l'apologo agisca appunto la storia.

Inizio dal particolare per poi allargare lo sguardo sulla sirma nella sua integrità. «“Vuo' tu far pace / meco stasera per insino ad oggi / e caverotti poi di contumace?”». Questo l'invito del potente alla vittima predestinata. Lasciando da parte i fallaci disegni di pace a tempo nullo – propositi che tuttavia fanno riandare col pensiero agli intenti del precedente Concilio di Costanza, indetto «Ad pacem, exaltationem et reformationem ecclesiae, ac tranquillitatem populi cristiani» —<sup>115</sup>, interessante è senz'altro l'ulteriore proposta di togliere all'agnello la macchia di 'renitente', infamia che lo stesso potente ha evidentemente in precedenza addossato alla bestiola.

*Tout se tient*: il lupo, emblema dei conciliaristi, si prefigge di cavare da contumacia l'agnello innocente, qui in figura del vicario di Cristo: Eugenio IV. Un'azione magnanima che rimanda a una precedente condanna, la quale non trova affatto una sua spiegazione nel racconto esopico, sia questo l'apologo *Della capra, capretto e lupo*, o piuttosto la storiella narrata nelle due versioni ricordate: *Della battaglia che fu tra' lupi e le pecore* / *Delli Lupi e delle Pecore*. Lo specifico stato di condannato dell'agnello e, dunque, la conseguente mozione d'indulgenza del lupo, si spiegano solo alla luce della *historia* e non della *fabula*, variazione aggiunta al modello esopico, dal poeta nell'intento plausibilmente di rimarcare il sovrasenso cronachistico del bozzetto.

Allorché a seguito della bolla *Doctoris gentium*, del 18 settembre 1437, Eugenio IV decretò lo spostamento del sinodo da Basilea a Ferrara, i conciliaristi ne approfittarono per imprimere una svolta radicale alla propria condotta. Se alcuni prelati, a cominciare da Nicolò Cusano, accettarono il trasferimento dell'assemblea nella cittadina estense, lo zoccolo duro rispose con altra delibera, quel decreto emesso il 1 ottobre 1437, con la ventottesima sessione, per cui Eugenio IV, lontano ormai da tanto tempo dal concilio, fu dichiarato «contumax», con l'ingiunzione di presentarsi entro sessanta giorni di fronte all'assemblea basilese, ordine a cui Eugenio IV, *agnus* debole, ma reso esperto ormai dalle tante traversie passate, non si piegò<sup>116</sup>. «*Sessio XXVIII In qua accusatur contumacia papa, & declaratur contumax*» — questo il titolo che reca il capitolo pertinente all'evento clamoroso nel Labbe, dove si riporta il testo dell'intero decreto —<sup>117</sup>.

Ma se la macchia di contumacia che l'infido lupo è pronto a cancellare dalla fedina della bestiola, dettaglio che il poeta aggiunge all'apologo sulla base delle reali venture di papa Condulmer<sup>118</sup>, ci permette di consolidare l'ipotesi avanzata sul sovrasenso storico dell'intero quadro lirico, e nel contempo di farci un'idea dello sconosciuto autore del sonetto, uomo a conoscenza di dina-

miche e sviluppi della vicenda conciliare, anche la scelta della *fabula* messa in scena nella sirma ci fa propendere per persona davvero addentro ai fatti.

Sebbene fosse consuetudine diffusa tra gli ecclesiastici, in particolare tra i predicatori, a più diretto contatto col popolo, ricorrere al patrimonio favolistico, per costellare di pittoreschi e icastici *exempla* i propri sermoni<sup>119</sup>, è verosimile pensare che l'imitatore del Burchiello sia a conoscenza del fatto che Giovanni da Polemar, arcidiacono di Barcellona, per controbattere nel dicembre 1433 la quarta tesi presentata al concilio, insieme ad altre tre precedenti istanze, dalla delegazione hussita, si avvale proprio di un apologo avvicinabile alla favola LXII *Del lupo e del pastore* dell'*Esopo volgare* e alla LXIII *Del pastore e de' lupo* dell'*Esopo toscano*, ennesima variazione sul solito tema, dunque affine anche alle favole LII e LIII delle stesse raccolte.

Procediamo per ordine, narrando gli antefatti. Gli argomenti dei quattro articoli presentati dagli Hussiti avevano tra loro natura assai diversa, afferendo a materia dogmatica, liturgica e organizzativa. Col primo articolo si reclamava la necessità di celebrare la comunione sotto le due specie (pane e vino); col secondo la possibilità di punire peccati gravi (soprattutto pubblici) da parte di qualsiasi fedele; col terzo la facoltà per ogni sacerdote di predicare liberamente; col quarto i Boemi venivano a toccare un punto assai delicato, negando la liceità di qualsivoglia possesso temporale e civile al clero, tesi avversata chiaramente dalla Chiesa di Roma, ma pure da molti conciliaristi, posizione invece da sempre abbracciata, nel fronte nemico, dai francescani Osservanti<sup>120</sup>. Chiamato a ribattere il quarto articolo perorato dall'inglese Pietro Payne (o Payne), l'arcidiacono di Barcellona tenne sermone per tre lunghi giorni. È proprio entro questa dissertazione che Giovanni da Polemar raccontò la favola del lupo (si osservi come in questo caso il protagonista sia uno solo) e del pastore – analogamente si tratta di proporre un patto fraudolento da parte del lupo al pastore, circa l'accudimento delle pecore riservato ai cani, accordo a cui il pastore finisce sventuratamente per cedere –, per mettere in rilievo le insidie contenute nel negoziato proposto dai 'lupi' boemi alla Chiesa Cattolica. L'intera orazione contenente l'apologo si legge nel Labbe, riporto esclusivamente il passo del raccontino, che non si trova né in Esopo, né in Fedro, ma che appunto è accostabile ad altre favole della tradizione volgare:

Utique ab inimico humani generis haec suggestio est, qui vellet ecclesiam ad illum statum deducere, ut libere posset Christianum populum laniare. Bene facit fabula de tractatu inter lupum & pastorem. Dixit lupus pastori: Quare vis expendere panes tuos ad sustinendum canes, qui nihil laborant, sed tota die dormiunt? Et dixit pastor: ad defensionem ovium, ne tu eas devores. Respondit lupus: Et ego hoc facio propter canes, quia molestum mihi est quod illi non laborent, et tu eos pascas, ideo cupio mihi de tuis ovibus pastum. Sed non des illis ad comedendum, et ego non accipiam: laboremus omnes ad quaerendum victum. Dixit pastor: Placet mihi. Pastore non dante panem canibus, canes mortui fuerunt. Tunc lupus libere potuit invadere gregem. Ita diabolus vellet hoc suggerere, ut depauperata ecclesia non esset nisi clerici pauci, miseri, et ignorantes<sup>121</sup>.

Se la storia è innegabilmente altra, le affinità sono palesi e non riguardano soltanto il *topos* del subdolo patto, ma anche minimi dettagli, come la già rilevata unicità del protagonista animale, che viene a proporre l'accordo. Tra queste minuzie si osservi come la risposta dello sciocco pastore, «Dixit pastor: Placet mihi» (non così né nella LXII favola dell'*Esopo volgare*, né nella LXIII dell'*Esopo toscano*)<sup>122</sup>, coincida con la replica antifrastica dell'agnello burchiellesco: «E questa è cosa che molto mi piace», messa già in relazione antinomica con la risposta della moltitudine (dunque replica al plurale, di contro alla risposta del singolo pastore e del singolo agnello) dell'*Esopo toscano* (LIII) «A noi piacie».

Interessante osservare come il racconto del Polemar, se esteriormente si presenta nell'aspetto di una favoletta in stile esopico, poggi le sue solide fondamenta ancora una volta sulle parole del profeta: *Is* 56, 10, là dove si condannano aspramente i guardiani di Israele, per la loro imprudenza, che li rende responsabili primi della rovina del popolo eletto: «speculatores eius caeci omnes nescierunt universi canes muti non valentes latrare videntes vana dormientes et amantes somnia»<sup>123</sup>. Dunque un intervento, quello dell'arcidiacono di Barcellona, perfettamente in linea col sonetto comico (se è lecito accostare testi di così diversa natura), in cui il poeta anonimo procede appunto su analogo doppio binario di riferimento: Bibbia e tradizione favolistica.

## 2.4 Coda: *in cauda venenum*

Rileggendo il quadretto dello scontro tra Golia e David alla luce del sovrassenso storico individuato, notevole è il fatto che al reggente legittimo, Eugenio IV, sia conferito il ruolo del debole (almeno agli occhi del volgo), quello del figlio di Iesse (progenitore del Cristo), destinato però eccezionalmente a trionfare, mentre i dispotici conciliaristi sono rappresentati sotto l'aspetto del possente gigante, dato per certo come vincitore del duello, ma uscito 'malconcio' poi dal combattimento. Se il parallelo ci indica la precisa militanza dell'ignoto poeta in favore di papa Condulmer, sempre tale comparazione alla vicenda scritturale e soprattutto la rivisitazione in chiave comica dell'episodio biblico (che risiede nella replica arrogante con cui il Filisteo si rivolge al pastorello), ci permettono di comprendere anche certo dissenso intellettualistico e soprattutto antipauperistico espresso forse qui dal contraffattore del Burchiello, poiché quell'«oro» e quell'«ariento», di cui il Filisteo rinfaccia a David la perdita, sembrano dare aggio ancora a due compostibili interpretazioni: la prima individuante un significato direttamente connesso all'*historia*, la seconda rilevante una verosimile valutazione critica da parte del poeta di queste stesse vicende pontificali.

All'insegna della protervia, la sfacciata istanza di Golia (tra poco sconfitto dall'avversario), «E non vo' che t'alloggi», che osa negare a David, qui in figura del legittimo vicario di Cristo, di risiedere sul seggio di Pietro; la rivendica-

zione del gigante-conciliarista è del tutto spiegabile alla luce degli eventi storici: si ricordi che Eugenio IV, oltre a essere per ben due volte ritenuto «contumax» dal sinodo apostatico, fu propriamente deposto dal medesimo concilio nella trentaquattresima sessione, col decreto del 25 giugno 1439, documentato al solito dal Labbe<sup>124</sup>.

L'aspra sentenza di Golia a David allude dunque per prima cosa alla condizionale di Eugenio IV, giudicato decaduto dai conciliaristi, col decreto ufficiale dell'estate del '39 (a cui seguì, come sappiamo, l'elezione di Felice V). Col decreto i padri sinodisti revocarono a Gabriele Condulmer il diritto di 'alloggiare' in *Petri solio*. Ma se il significato metaforico dell'ultimo quadretto di matrice biblica è chiaro nel suo complesso, la forza allusiva di questa raffigurazione sembra trarre fondamento proprio dalla simbologia di quel cerimoniale emblematico con cui da sempre la Chiesa di Roma sancisce la 'presa di possesso' da parte del nuovo pontefice del vescovato dell'urbe (ossia della basilica di San Giovanni in Laterano): il rito del *Possessum* (seguito da quello delle *Sedes*). La cerimonia, tuttora effettuata, subì nel tempo cambiamenti nella procedura formale e anche nello spirito della sua esecuzione (chiaro infatti in antico il valore metaforico del gesto: l'appropriarsi di un potere spirituale, ma anche temporale); tuttavia la sua spettacolarità e l'apparato simbolico, importantissimi all'epoca, ci garantiscono una precipua memoria visiva dell'evento dietro le quinte del duello veterotestamentario con cui si chiude il sonetto.

Al tempo, un papa, appena eletto, veniva a occupare il vescovato di Roma, con tanto di straordinaria cavalcata che si concludeva a San Giovanni in Laterano<sup>125</sup>, dove una volta giunto, il pontefice novello si insediava sulla sedia stercoraria collocata sotto il portico, ovvero sotto il loggiato, della porta maggiore (e si osservi come Golia impieghi propriamente il verbo 'alloggiare'); il papa riceveva quindi dal cardinale arciprete, in un bacile, le chiavi della Chiesa; una d'oro e l'altra d'argento<sup>126</sup>. Il concilio, qui in figura del superbo Golia, convinto di prostrare il piccolo pastore di Israele, rivendica pertanto la cancellazione del passato, legittimo insediamento di Eugenio IV, proprio attraverso la constatazione della 'perdita' («poi che ha perduto [...]») di quegli emblemi che avevano paradigmaticamente decretato la 'presa di possesso' della città santa da parte del Condulmer, portato «a gioggio»<sup>127</sup> fino in San Giovanni in Laterano: il concilio ne sconfessa insomma l'intronizzazione sotto la loggia della basilica stazionale, «*omnium urbis et orbis ecclesiarum mater et caput*»<sup>128</sup>, con tanto di consegna delle doppie chiavi, d'«oro» e d'«ariento».

Certo, se il metaforico Filisteo nega al futuro sovrano di Gerusalemme di poter 'alloggiare' sul seggio pontificio, non va dimenticato che Eugenio IV subì un doppio 'sfratto' dal centro del potere spirituale e terreno. È verosimile che il poeta adombri sotto la figura del gigante tanto le pretese dei padri apostatici di Basilea, quanto le manovre dei nemici laici di Gabriele Condulmer, quei Colonna che, già scomunicati nel maggio 1431 dal pontefice, tre anni dopo, appoggiando la rivolta cittadina (che prese avvio il 29 maggio 1434), tesa a re-

staurare un forma di potere comunale in Roma, costrinsero Eugenio IV a una fuga avventurosa: travestito da monaco benedettino, la notte del 4 giugno, il Condulmer riuscì a salire su una barca, procedente nel mezzo del Tevere (accorgimento atto a evitare che il papa fosse raggiunto dal lancio di pietre scagliate dai rivoltosi, posizionati su entrambe le sponde del fiume); con questo mezzo di fortuna il pontefice raggiunse quindi Ostia, dove una nave fiorentina lo trasse in salvo<sup>129</sup>. Sebbene il cardinale-condottiero Giovanni Maria Vitelleschi, assoldato dal papa, fu in grado di soffocare la rivolta nell'urbe già nell'ottobre seguente, papa Eugenio IV, com'è noto, rimase di fatto fuori Roma per un decennio, rientrandoci solo nel settembre 1443. «E non vo' che t'alloggi», grida il gigante (conciliarista e colonnese insieme?), sconfitto sì, ma capace appunto di tenere, paradossalmente, il vincitore in esilio dal suo regno spirituale e temporale per quasi due terzi del pontificato.

Questo il messaggio più diretto del quadro finale. Ma non escluderei, come già anticipato, che l'ignoto emulo del Burchiello scocchi qui una frecciata contro certa ingenuità di papa Condulmer, ben più esplicitamente preso a bersaglio da un più convinto anti-pauperista come Poggio<sup>130</sup>, facendo dire a Golia quanto non può permettersi di rimproverare a viso aperto a Sua Santità.

Non si dimentichino infatti le risoluzioni a favore degli Osservanti prese fin dall'esordio del pontificato da Eugenio IV, che per prima cosa ristabilì, come già riferito, attraverso la bolla *Vinea domini Sabaoth* (15 marzo 1431), le *Constitutiones martinianae*, volute dal precedente pontefice e stese dall'instancabile Giovanni da Capestrano. Ma se già questa iniziativa filo-pauperistica giustifica il biasimo espresso occultamente nel verso della chiusa, non si tacciano nemmeno le varie clausole restrittive a cui dovette soggiacere il pontefice al momento dell'elezione. Mi riferisco alla capitolazione elettorale che Gabriele Condulmer dovette firmare già il 2 marzo 1434, ancora come cardinale partecipante al conclave per l'elezione del futuro papa, accordo che Eugenio IV ratificò all'indomani della salita al soglio pontificio (12 marzo). Concepita nello spirito delle rivendicazioni già espresse nel precedente Concilio di Costanza, la capitolazione elettorale veniva a restringere fortemente l'autonomia decisionale e gestionale del pontefice, e con ciò anche le finanze stesse destinate alla singola persona del papa. Se convinto della giusta causa degli Osservanti, contro le posizioni dei Conventuali, non poco «oro» e «ariento» Eugenio IV fece perdere alla Chiesa, anche le sue personali casse furono propriamente dimezzate dall'accordo ratificato il giorno successivo all'insediamento, poiché distribuite in parte al collegio cardinalizio<sup>131</sup>. Se ci aggiungiamo, infine, l'accusa di 'pessimo amministratore', che i padri apostatici mossero al Condulmer, «dilatatorem jurium & bonorum ecclesiae, inutilem, damnosum administratorem pontificatus Romani»<sup>132</sup>, al momento in cui vennero a destituirlo, davvero non stupisce che anche l'anonimo poeta, verosimilmente uomo di curia, possa tirare qualche bacchettata all'improvvido suo signore.

Che si dia più o meno avallo a questa seconda valenza del discorso di Go-

lia, sotto cui il poeta esprimerebbe anche i propri dubbi circa le iniziative prese e le costrizioni subite da papa Eugenio IV in fatto di beni materiali, la dittologia su cui si chiude il sonetto sembra, a mio avviso, possedere una carica evocativa intensa, autorizzando ancora una volta una reminiscenza del testo sacro, in un suo luogo cruciale, passo su cui si fonda, potremmo dire, la stessa concezione della Regola francescana (ma in teoria anche della Chiesa), ribadita, nella sua primitiva fedeltà alla *paupertas* radicale, dagli Osservanti. «Nolite possidere aurum neque argentum neque pecuniam in zonis vestris, non peram in via neque duas tunicas neque calceamenta neque virgam; dignus enim est operarius cibo suo», recita il Vangelo di Matteo (*Mt* 10, 9); il precetto del discorso apostolico è chiaro e inoppugnabile nelle sue direttive esistenziali<sup>133</sup>, sebbene da sempre oggetto di un'interpretazione 'sogettiva' della lettera. Un dettame che lo stesso Pietro, parlando per sé, ma anche a nome del compagno Giovanni, ribadisce apertamente, quando, richiesto di elemosina da uno storpio, gli nega il denaro (evidentemente non posseduto dai due primi ministri di Cristo), ma elargisce al mendico dono ben più importante: «Petrus autem dixit: Argentum et aurum non est mihi: quod autem habeo, hoc tibi do: in nomine Iesu Christi Nazareni surge, et ambula» (*Act* 3, 6); parole, quelle dell'apostolo, che non a caso venivano pronunciate da ogni nuovo pontefice proprio nella cerimonia del *Possessum* e delle *Sedes*<sup>134</sup>, allorché l'appena intronizzato vicario di Cristo distribuiva alla folla, radunatasi in San Giovanni in Laterano, quell'oro e quell'argento a cui il *servus servorum* veniva (in teoria) a rinunciare, abbracciando il sommo ministero ecclesiastico.

Concludo la disamina del sonetto con un'ultima considerazione circa la data e il vago profilo d'autore che è possibile tracciare sulla base degli indizi raccolti. Se può risultare convincente il fatto che il sonetto è decrittabile come affresco comico di un evento storico, il Concilio di Basilea, non resta che datare la stesura di *Una botta, volendo predicare* verosimilmente dopo l'atto di massima rottura: la nomina di papa Felice V (se costui è ravvisabile nel Don Balocco della seconda quartina e, soprattutto, se nella sirma e nella coda si allude alle due umiliazioni subite da Eugenio IV: prima le due condanne per contumacia e quindi la deposizione). Al che l'ignoto emulo del Burchiello potrebbe aver composto il sonetto o ancora sotto il pontificato del Condulmer (e questa mi sembrerebbe l'ipotesi più probabile data la *vis* di simili testi poetici – dalla più esplicita pasquinata al più criptico monito –: la satira ha infatti ragione d'essere nel colpire personaggi ancora in vita, in questo caso tanto il papa vero, quanto Amé le Pacifique)<sup>135</sup>, o sotto il nuovo papa (con cui rientreranno tutti i conflitti tra santa sede e ribelli basilesi, grazie soprattutto alla spontanea rinuncia del duca di Savoia al proprio titolo pontificio): Niccolò V, al secolo Tomaso Parentucelli, genovese di nascita, ma di fatto formatosi professionalmente nella Firenze medicea.

Scritto sotto ancora il maltrattato Eugenio IV, o piuttosto sotto il ripristi-

natore dell'ordine di un tempo, il sonetto, oltre a reggersi su una catena di ragguagli precisi, circa congiunture, partecipanti, strategie, dispute e risoluzioni prese nell'arco del lungo conflitto interno alla Chiesa (e, si badi, con un epicentro dell'azione di fronda situato a distanza considerevole, da cui solo forse certi addetti ai lavori potevano ottenere le informazioni del caso), esibisce uno spiccato dialettalismo, concernente quel gergo affatto conservativo che è la lingua dei fanciulli. L'espressione aretina *a gioggi(o)*, insieme ai dati da bullettino pontificio, nonché a una qualch'intima dimestichezza col *Digesto*, fanno per un attimo intravedere la figura non tanto d'«uno che contrafa el B[urchiello]», ma del poeta entrato in tenzone col barbiere: il giurista ed ecclesiastico aretino Rosello Roselli<sup>136</sup>: «la sarà borra e scialacquata di parole», pure, il nome del chierico, ritrattato appena proferito – una congettura attributiva, si sa, deve basarsi su dati ben consistenti, possibilmente di natura codicologica, corroborati da una seria ricerca d'archivio – è quello che più spontaneamente verrebbe fatto di pronunciare.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. *I sonetti del Burchiello*. Edizione critica della *vulgata* quattrocentesca, a cura di M. Zaccarello, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 2000; cfr. anche M. Zaccarello, *Rettifiche, aggiunte e supplemento bibliografico al Censimento dei testimoni contenenti rime del Burchiello*, «Studi e problemi di critica testuale», LXII (2001), pp. 85-117.

<sup>2</sup> Cfr. *I sonetti del Burchiello*, a cura di M. Zaccarello, Torino, Giulio Einaudi Editore, 2004; da qui in avanti *SB*.

<sup>3</sup> Il sonetto presente nella stampa allestita da Francesco di Dino cartolaio, 24.xi.1481, *FD* (159), è trådito da L1 (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, XL 47), L2 (BMLF, XL 48), L3 (BMLF, XC inf. 34), L6' (BMLF, XC sup. 103), Mg7 (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 1167), Mg8 (BNCF, Magl. VII 1168), Mg9 (BNCF, Magl. VII 1171), R1 (Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1109), Ag' (Den Haag, Koeninklijke Bibliotheek, 73 J 51), T (Milano, Biblioteca Trivulziana, 975), T1 (BTM, 976), Vb1' (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 3917), Vo (BAV, Ottoboniano Lat. 2151), Vr (BAV, Rossiniano 985), Mrc2 (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX 698). Le sigle sono quelle dell'edizione critica di Zaccarello, già citata, dove il sonetto in questione si legge alle pp. 156-57; in *SB* il sonetto è alle pp. 223-24.

<sup>4</sup> Se qualche botta è infatti presente nella *vulgata* quattrocentesca (cfr. CI, *Guaine di scambietti e cappucci* 6: «vanno di giugno armati fra le botte»; CLXIX, *Fratel, se tu vedessi questa gente* 14: «trottando e saltellando come botte»; CXC, *Io ho dinanzi il fondaco del cesso* 2: «di dietro ho fosse con ranocchie e botte»; CCXVII, *Un caso avvenne in sulla mezanotte* 5: «Mostrommi quel cogli occhi di duo botte»), tanto da rappresentare uno di quegli animali tipici per mezzo dei quali è possibile da parte degli emuli 'appellarsi' all'*auctoritas* del Burchiello – come ha rilevato Alessio Decaria, cfr. A. Decaria, *Il nonsense della poesia toscana nel secondo '400*, pp. 65-92, in «*Nominativi fritti e mappamondi*». Il nonsense nella letteratura italiana. Atti del Convegno di Cassino 9-10 ottobre 2007, a cura di G. Antonelli e C. Chiummo, Roma, Salerno Editrice, 2009 (Decaria, p. 78, osserva come le «botte» di Giovanni de' Pigli possano essere come 'legittimate' dai bufonidi burchielleschi) –, i mostri polimorfi, dalla testa di gallo e il tronco di serpente, rappresentano nel *corpus* di Domenico di Giovanni un vero e proprio *hapax*. Si osservi, comunque, già da ora, circa la botta-predicatore, anche la sua natura singolare: nei confronti degli altri rospi burchielleschi, chiamati in causa per semplici paragoni (CLXIX, 14; CCXVII, 5), o comunque costituenti un'indistinta moltitudine, magari insieme alle sorelle rane (CI, 6; CXC, 2), tutti inoltre 'reclamati' dall'obbligo rimico, la botta del sonetto CLIX ha rilievo di vero e unico protagonista (almeno della prima quartina), nominata fin dall'attacco dell'*incipit*.

<sup>5</sup> Avverte giustamente Zaccarello: «Le allusioni ad aneddoti e fatti di cronaca del tempo introducono un problema oggettivo di accesso alle fonti, che certo non si limita ai sonetti 'alla burchia', ma investe numerosi testi realistici i cui riferimenti specifici non riflettono una omogeneità di codice [...], e possono dunque essere oggetto solo di sporadiche agnizioni. [...] Nell'uso burchiellesco il limite fra personaggio e personificazione è sempre molto incerto» (cfr. M. Zaccarello, *Schede esegetiche per l'enigma di Burchiello*, pp. 1-34 [in part. p. 20], in *La fantasia fuor de' confini. Burchiello e dintorni a 550 anni dalla morte (1449-1999)*. Atti del Convegno (Firenze, 26 novembre 1999), a cura di M. Zaccarello, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura 2002).

<sup>6</sup> Rispetto all'edizione critica aggiungo, dopo «Una botta», una debita virgola, che Zaccarello inserisce nel testo proposto in *SB*.

<sup>7</sup> Non rileverei qui distinzione alcuna tra il rospo e la botta, poiché se taluni identificano la botta con un rettile anfibio delle dimensioni del rospo, ma di forma più simile alla rana, in Toscana il termine (insieme alla forma sonorizzata *bodda*) è impiegato come allotropo di rospo; di questo animale, infatti, anche nelle due più celebri raffigurazioni letterarie, reca due caratteristiche pertinenti: la velenosità del fiato (cfr. *Decameron* IV, 7) e la grossezza (Sacchetti, *Trecentonovelle* LIII). Circa la sua natura solitaria, si tenga presente che i rospi, animali notturni (e un notturno è invero il bozzetto della prima quartina) conducono, a differenza di rane e raganelle, vita tendenzialmente solitaria (eccezion fatta per la stagione degli amori); è questa, d'altronde, una nozione che qualsiasi uomo del tempo, ben più a contatto di quanto non siamo noi con realtà campestri, possedeva. Curiosamente proprio sul costume 'asociale' dell'anuro, un poeta 'naturalista' come Pascoli non solo farà leva nel dipingere il bufonide del *Rospo solitario* (*Canti di Castelvechio*), come sperduto abitatore del buio, ma, riallacciandosi idealmente a certa tradizionale raffigurazione favolistica del mondo dei batraci, quale cenobio salmodiante, gli darà ruolo di cantore solista in una fantasmagorica funzione religiosa, nella lirica giovanile *Scherzo* 8-14: «Gravi gracchiano le rane / nel pantano d'un rospo in compagnia. / I ranocchi salmeggiano il corale / de' morti: il rospo è in domino; a distesa / canta con maestà pontificale. / Le lucciolette in fin del salmo accesa / hanno la torcia, e allora le cicale / strascicando e cianciando escon di chiesa» (*Poesie varie*).

<sup>8</sup> Cfr. G. Crimi, *Una «nave di frasconi». Giulleria, carnevale e tradizione medievale giocosa*, pp. 59-163 (in part. pp. 71-75), in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile. Tradizione e fortuna del Burchiello*, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2005.

<sup>9</sup> Il *Bufo bufo* linneano, ossia il rospo comune, predilige terreni asciutti (solo la riproduzione lo conduce in zone acquitrinose per deporvi le uova). L'*habitat* della botta è sempre confermato dalle due novelle di Boccaccio e di Sacchetti (cfr. nota 7), ma pure dal proverbio, registrato nella Crusca: «Come disse la botta all'erpice: senza tornata, perciocchè passandole l'erpice sopra le rompe l'ossa» (impiegato anche da Machiavelli, *Mandragola* a. III, sc. VI), che fa riferimento al consueto permanere dei rospi nei campi da dissodare.

<sup>10</sup> Ovviamente l'analogia scatta con quella che è propriamente la gazza, la cecca in Toscana, ossia la *Pica pica* linneana, da non confondere con la più sgargiante gazza ghiandaia. Cfr. P. Savi, *Ornitologia toscana*, Milano, Luciano Ferriani, 1959, vol. II, p. 137: «Penne delle scapolari e dell'addome, bianco-nivee; quelle dell'altre parti nere cangianti in verdone, o in violetto». La livrea degli uccelli si presta, del resto, in modo particolare a certe raffigurazioni metaforiche degli ordini ecclesiastici e delle loro specifiche vesti. Crimi, *Sulla fine del Trecento: Franco Sacchetti*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit., p. 182, osserva come anche la *facetia* XCVI di Poggio dimostra l'uso comune di questi tropi: se Pedro de Luna vedendosi raggiunto da due benedettini li apostrofa con l'epiteto di 'corvi', su tale appellativo di disprezzo (ma che comunque si basa sulle vesti nere dei monaci di San Benedetto), uno degli stessi abati fa leva, così rispondendo all'antipapa: «minime mirum videri debere [...] si corvi ad eiectum cadaver accederent» (cito da Poggio Bracciolini, *Facetie*. Con un saggio di E. Garin. Introduzione, traduzione e note di M. Ciccuto, Milano, BUR, 2009), facendo intendere a Pedro de Luna come il Concilio di Costanza lo ritenga ormai nient'altro che un cadavere derelitto.

<sup>11</sup> Crimi propone altra interpretazione ancora, attenendosi al nome del particolare corvide, il quale rimanderebbe alla Compagnia della Gazza, «“confraternita” laica della Firenze del Quattrocento», rappresentante «il miserevole che non esitava a rubare» (cfr. Crimi, *Un vestito di «doagio»: Il Burchiello e le fratriasies*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit., p. 19). Sempre sulla base

di una suggestione nominale, nonché sul fatto che la gazza parli in greco, Crimi avanza pure altra ipotesi alternativa, ossia che dietro al corvide si possa piuttosto celare un personaggio esistente, l'umanista Teodoro Gaza. Ma, su questo specifico dettaglio (il parlare in greco dell'uccello), se la livrea della cecca può far scattare nel sonetto burchiellesco l'associazione coi frati dell'*Ordo praedicatorum*, si tenga presente anche che la gazza è tradizionalmente un animale ammaestrato, parlante sì, ma come un pappagallo, senza cognizione di causa. Anche in una lettera inviata da Venezia, il 23 maggio 1553, a Benedetto Varchi, Lodovico Dolce, scagliandosi contro l'avversario di sempre, Girolamo Ruscelli, e mettendone in rilievo l'ignoranza condita di presunzione, lo paragonerà proprio a questo uccello, per la sua finta padronanza della lingua antica in questione. Evidentemente anche l'icastica immagine della missiva del Dolce poggia sulla consuetudine del tempo – la gazza era animale da compagnia (si pensi anche alla favola della terza satira ariostesca, cfr. *Sat.* III, 109-150) – imitante sì la lingua umana, ciò nondimeno malamente (certo in maniera più grossolana rispetto alle capacità emulative di un pappagallo), tanto che i versi da questa emessi possono essere raffrontati dal Dolce alla lingua incomprensibile per eccellenza, il greco: «In modo che non gli essendo riuscita punto l'alchimia, la pedantesca professione d'insegnar tutte le dottrine a qualunque asino, la bravura di voler tradur le vite di Plutarco dalla lingua greca, della quale non è più dotto d'una gazza, la Bibbia dalla hebrea, di cui similmente ne sa quanto il mio cane» (cito da *Lettere a Benedetto Varchi (1530-1563)*, a cura di V. Bramanti, Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore, 2012, p. 290). Anche la gazza-predicatore del sonetto parla dunque «una lingua che più non si sa», o meglio che mai si saprà, dato che è lingua inintelligibile.

<sup>12</sup> LXXXVII, *De sancto Syro*: «Tunc temporibus serpens regulus greco uocabulo dictus basiliscus in quodam puteo prope atrium basilice apostolorum que nunc sancti Syri dicitur latitabat, qui aerem ex flatu corrumpebat uenenoso et ex uisu inflammabat ignito, ex quo pestis maxima in populo causabatur. Sanctus autem Syrus populi afflictioni compatiens per triduum orationibus insistendum esse admonuit et ieiunium sollempne indixit. Quo expleto ad locum cum toto populo pergens humi deiectus dei omnipotentis misericordiam implorauit; surgensque uas cum fune petiit et super os putei stans in puteum uas illud demersit serpentineque allocutus est dicens: "Serpens uenonose, os claude flatum continens, in uas istud ingredere, de puteo isto ascende in nomine domini Ihesu Christi!". Statimque serpens uas illud intrauit, funem seruus dei traxit, serpentem in uase conclusum eduxit et in populo demonstrauit. Erat autem aspectu terribilis, crista instar galli in capite insignitus. Quem populus uidens obstupuit et neminem ledere posse considerans in dei famulo dominum benedixit. Ipse uero meritis suis nihil ascribens, sed totum diuine bonitatis ascribens ait: "Salus ista uobis non a me, sed a dei est bonitate concessa". Sic igitur in beato Syro completum esse uidetur uerbum propheticum quod dicit "Super aspidem et basiliscum ambulabis etc." et uerbum euangelicum quod dicit "Ecce, dedi uobis potestatem calcandi super serpentes et scorpiones et super omnem uirtutem inimici". Precipit autem sanctus Syrus serpenti ut de uase abscederet et in mare se precipitem daret; cuius iussioni protinus obediuit» (Jacopo da Varazze, *Legenda aurea*. Testo critico riveduto e commento di G.P. Maggioni, traduzione italiana coordinata da F. Stella, Firenze, Sismel - Edizioni del Galluzzo, 2007, vol. I, pp. 276-78).

<sup>13</sup> Sulla leggenda di San Siro e la tradizione iconografica relativa, si veda il saggio di Valentina Borniotto, «*Rex serpentium*»: il basilisco in arte tra storia naturale, mito e fede, «Studi di storia delle arti», 11 (2004-2010), pp. 23-47. Da questo interessante lavoro, ho tratto numerose informazioni sulle fonti antiche concernenti la figura mitologica del basilisco, che segnalerò al momento in cui tratterò specificamente del mostro e dei suoi tradizionali attributi fisici e comportamentali.

<sup>14</sup> Non a caso Crimi, presentando il sonetto XXVII, *Volendo campeggiare el Tamberlano* di Baldassarre da Fossombrone (cfr. Baldassarre da Fossombrone, *El menzoniero overamente Bosadrello*, a cura di G. Crimi, Loffredo University Press, 2010), richiama proprio questo testo adesposito della *vulgata*, osservandone il simile attacco: «L'incipit richiama vagamente quello pseudoburchiellesco *Una botta, volendo predicare*». Al di là del riecheggiamento, che giustamente il commentatore definisce «vago», interessante è sottolineare la conforme 'maniera' di Baldassarre da Fossombrone, che analogamente, nel sonetto del *Bosadrello*, pur presentando una situazione fantastica da repertorio favolistico (con tanto di cavolo-padiglione), sembra comunque ricollegarsi alla cro-

naca del tempo, rivisitata in chiave di apologo, una *fabula* indicata anche attraverso i simili stilemi della «zona di confine» particolarmente rilevante, l'*incipit*, con corrispondente verbo di volontà al gerundio, seguito da infinito: «Volendo campeggiare el Tamberlano, / per acquistar la Franza e la Borgogna, / prese il camino verso di Sansogna, / per fugir le montagne e gir per piano. / Et, per non amalar ma viver sano, / alozò el primo di ne la Guascogna; / non creder ch'io ti dica qui menzogna: / el di seguente fu gionto a Milano. / Trovòvi un piè di verze tante grande / che sotto gli alozò la fantaria / d'un milione e mezo di persone, / e d'una foglia sol si fe vivande / con carne di vitelli e di castrone, / che cenò ben tutta la compagnia. / Questa non fu busia, / e' gli era un piè di verze zenovese / che faccia ombra fino in Bolognese».

<sup>15</sup> Si osservi, in ogni caso, come tale pratica contemplativa, ascetica, dia alla botta anch'essa un'aura più francescana, che non domenicana.

<sup>16</sup> Per l'espressione dal valore traslato, cfr. Berni, *Capitolo dell'ago*: «Caminando tal volta pel podere, / entra uno stecco al villano nel piede, / che le stelle di di gli fa vedere» (cito da Francesco Berni, *Rime*, a cura di D. Romei, Milano, Mursia, 1985); ma, si osservi, come la scena notturna del sonetto implichi una reale osservazione del cielo (per traslato un rapimento ascetico), di contro al diurno «vedere le stelle» del capitolo bernesco.

<sup>17</sup> Per altre eziologie, con protagonisti animali, si veda, per esempio, il sonetto XXXVI, *Fratì tedeschi colle cappe corte* 9-11: «Di poco s'eran chiuse le lumache / per vergogna che vidono al posciaio / dondolare el battagliaio senza brache», dove il caratteristico ritirarsi delle chiocciole nel guscio è imputato alla vergogna che queste provano nel vedere l'osceno batocchio della campana ai suoi ultimi rintocchi della giornata; oppure il sonetto XCVII, *Io ho studiato il corso de' destini* 2-4: «e truovo che le pillole di gera / fanno cantare a' grilli fatto sera / per bimolle la zolfà degli Armini», dove il consueto canto notturno dei grilli, equiparato alle litanie incomprensibili dei frati armeni, è spiegato, da Zaccarello (SB) come dovuto all'assunzione di pillole di gerapigra. Tra queste tipiche eziologie rientra, anch'essa segnalata puntualmente da Zaccarello (SB), l'immagine del sonetto CLXI *Prezemoli, tartufi e pancacioli* 9-11: «O poveri lombrichi dati a soccio / s'andando per paura sotterrando, / chiamando per soccorso il buon Sansoccio», dove il sotterrarsi dei lombrichi è causato dall'essere questi dati «a soccio». Curioso è che nell'interrarsi invocano un fantomatico «Sansoccio», relativamente al quale Zaccarello (SB) si mantiene molto cauto nell'identificazione: «personaggio probabilmente inventato, forse da leggere *san Soccio* per spiegare la fiduciosa invocazione». Mi chiedo se piuttosto non si possa pensare alla figura biblica di Sansone, invocato come 'protettore', proprio perché anch'egli 'interratosi' con tutti i Filistei: un Sansone il cui nome verrebbe esattamente a essere alterato come quello di «Balugante», personaggio del *Morgante*, in XCI, *E mezuli eran già nelle caprugine* 9, dove diviene analogamente per motivi rimici «Balugazzo» (fenomeno già rilevato da Zaccarello, in SB, sulla scorta di G. Crimi, *Noterelle burchiellesche*, «La Cultura», XL/1 (2002), pp. 109-19, in part. pp. 112-13).

<sup>18</sup> Zaccarello (SB) chiosa il termine, per evidenziare l'uso della forma *bavalischio* (o *bavalisco*), piuttosto che *basilisco*, così: «rettile velenoso (è il grecismo *basilisco* incrociato con *bava*)», rimandando a Leonardo, *Abbozzo per una dimostrazione*: «Del bavalischio si dice aver potenza di privare di vita ogni cosa vitale col suo vedere» (Leonardo da Vinci, *Scritti letterari*, a cura di A. Marinoni, Milano, Rizzoli, 1974, 1987<sup>2</sup>, p. 173). Ora, se all'origine la forma *bavalischio-sco* nasce dall'innesco dei due vocaboli, dal grecismo e dal termine *bava* (che richiama il fiato esiziale del mostro, o comunque il veleno di ogni serpente reale), si tenga presente che la forma ibrida è comunque assai diffusa e che al tempo può essere usata anche per indicare il pezzo d'artiglieria pesante, che prende appunto il nome dal mostro mitologico. Il fatto, insomma, che Francesco Ricciardi, nei suoi *Ricordi storici* (cfr. Francesco Ricciardi da Pistoja detto Ceccodea, *Ricordi storici dal 1494 al 1500*, a cura di P. Vigo, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1968, p. 89) ricorra alla forma «bavalisco» piuttosto che *basilisco*, per designare un cannone preciso, che con la schiuma tossica della bestia polimorfa, o del rettile effettuale, non ha più un rapporto diretto, ci dimostra che forse in pieno Quattrocento non si avverte più nel nome *bavalischio-sco* la voce *bava*, ma che le due forme, *basilisco(chio)*-*bavalisco(chio)* sono assolutamente interscambiabili.

<sup>19</sup> Cito da Lucain, *La guerre civile (La Pharsale)*, texte établi et traduit par A. Bourguery, Paris, Les Belles Lettres, 1926. Il passo della *Pharsalia* è tra le fonti ricordate dalla Borniotta nel suo saggio, «*Rex serpentium*»: il *basilisco* in arte tra storia naturale, mito e fede cit., *passim*.

<sup>20</sup> Cito da Pline l'Ancien, *Histoire naturelle*, texte établi, traduit et commenté par A. Ernout,

Paris, Les Belles Lettres, 1952. Altri due ritratti che Plinio dedica al mostro si trovano in *Hist. Nat.* XXIX, 19 e 66. Anche i luoghi pliniani sono censiti dalla Borniotto, «*Rex serpentium*»: il basilisco in arte tra storia naturale, mito e fede cit., passim.

<sup>21</sup> Cito da *Historia naturale* di C. Plinio Secondo di latino in volgare tradotta per Christophoro Landino, nuovamente in molti luoghi, dove quella mancava supplito, & da infiniti errori emendata, & con somma diligenza corretta, con la tavola similmente castigata, & aggiuntovi molti capitoli, che nelle altre impressioni non erano. Aggiuntovi anchora di nuovo la sua vita con un'altra tavola copiosissima di tutte le materie, che nell'opera si trattano, con molto studio a perfezione per ordine alphabetico ridotta, in Vineggia, per Thomaso de Ternengo ditto Balarino, 1534, p. CLIX.

<sup>22</sup> Cito da Isidoro di Siviglia, *Etimologie o Origini*, a cura di A. Valostro Canale, Torino, UTET, 2006, voll. 2.

<sup>23</sup> Tale sguardo mortale (il basilisco come tutti i rettili è, secondo il mito riportato anche da Lucano, figlio del sangue di Medusa, cfr. *Phars.* IX, 700 e sgg.) potrebbe costituire altra causa ancora che induce il rospo a contemplare le stelle; la botta sarebbe spinta a far ciò per necessità, proprio per evitare di incrociare gli occhi fatali degli astanti animali.

<sup>24</sup> Cito da *Speculi maioris Vincentii Burgundi Praesulis Beluacensis Ordinis Praedicatorum, Theologi ac Doctoris Eximii*, tomi quator, Venetiis, Apud Dominicum Nicolinum, 1591. Anche lo *Speculum naturale* è ricordato già dalla Borniotto, «*Rex serpentium*»: il basilisco in arte tra storia naturale, mito e fede cit., passim.

<sup>25</sup> Alberto Magno per esempio nel *De Animalibus*, XXIII, 115-118, esprime propriamente un dubbio sulle capacità riproduttive di un essere maschile come il gallo. Sull'argomento è utile consultare anche A. Giallongo, *La donna serpente. Storie di un enigma dall'antichità al XXI secolo*, Bari, Edizioni Dedalo, 2012, passim.

<sup>26</sup> A proposito dell'animale che funge da incubatrice, Ildegarda di Bingen specifica che in tale atto di cova è propriamente implicata una rospa gravida, che trovando per caso un uovo di serpente o di gallina, se ne prende cura. Morti, infatti i suoi piccoli rospi, poco dopo la schiusa, la botta si dedica esclusivamente alla cova dell'altrui uovo (cfr. *Physica* XII). Si osservi come Ildegarda faccia parte di quella schiera di intellettuali che cercano di ridurre il carattere straordinario del fenomeno naturale, non solo dando alla balia natura femminile, ma anche riconducendo le uova protagoniste di questa eccezionale schiusa a una normale deposizione di femmine di serpenti e di gallinacci. Il portento sarebbe infatti per la monaca tedesca la conseguenza di un intervento esterno del diavolo (la differente versione della leggenda, secondo Ildegarda, è riportata dalla Giallongo, *La donna serpente* cit. p. 242).

<sup>27</sup> Cito da Alexandri Neckam, *De naturis rerum libri duo with the Poem of the same Author, De laudibus divinæ sapientiae*, edited by Th. Wright, London, Longman, Green, Longman Roberts, and Green, 1863. La nascita eccezionale del basilisco è sempre da Alexander Neckam presa a paragone per il vizio dell'avarizia in vecchiaia nel *De naturis rerum* I, LXXV *De gallo gallinaceo, Quinta adaptatio*: «Cum item in senium vergit gallus, quandoque ovum ponit, quod bufo foveat, et de ipso prodit basiliscus. Sic qui in senio avaritiam colit, rebus indulget congregandis, has res foveat sollicitudo multa, et ex hujusmodi rebus turpiter acquisitis nascitur nimius animi dolor, sollicitudinis infausta proles. O quot sunt qui in senio degenerant, et quanto pauciores restant dietae, tanto majus viaticum desiderant» (Neckam, *De naturis rerum libri duo* cit.).

<sup>28</sup> La ricorrenza della labiale occlusiva *b* riguarda appunto non solo il primo piede, ma l'intera fronte del sonetto: Botta-Biacca-Bavalischi-Balocco. L'allitterazione si inserisce inoltre in altra rete fonica, quella che parole, nella maggioranza bisillabiche e piane, in cui la vocale tonica è seguita da una consonante doppia: boTTa-biaCCa-noTTe-faNNo-steLLe-baloCCo-doSSo, tra cui rintracciamo dei sottogruppi, sulla base di rapporti di assonanza-consonanza: bOTTa-noTTe-balOCCO-dOSSO; biaCCa-baloCCo.

<sup>29</sup> Soccorre ancora la poesia 'naturalistica' di Pascoli, cfr. *Il cuore del cipresso* (*Myrica*), là dove del biacco si descrivono l'*habitat* e il tipico fischiare: «sopra lo sterpeto / irto di cardì e stridulo di biacchi» (vv. 2-3).

<sup>30</sup> Sempre nel Tommaseo Bellini si riporta un esempio dal *Ciriffo Calvaneo* III, 615, 5 dove il biacco, serpente diffusissimo in territorio toscano, diviene termine analogico per descrivere il carattere stizzoso di un personaggio. L'attestazione nel poema scritto a più mani (non addentriamoci qui in questioni attributive: Luca Pulci, Luca e Luigi Pulci, Luca Pulci e Bernardo

Giambullari? per cui cfr. almeno R. Ankli, *Un problema di attribuzione sempre aperto: il Ciriffo Calvaneo*, in *L'attribuzione: teoria e pratica*. Atti del seminario di Ascona, 30 settembre-5 ottobre 1991, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1994, pp. 259-304 [in part. pp. 265-67] e G. Bucchi, *Un poema cavalleresco tra Quattro e Cinquecento: il Ciriffo Calvaneo di Luca e Luigi Pulci*, in *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. Atti del convegno di Scandiano – Reggio Emilia – Bologna, 3-6 ottobre 2005, a cura di A. Canova e P. Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 153-68 [in part. pp. 167-68]) ci garantisce l'uso del vocabolo già nel XV secolo.

<sup>31</sup> Cito da Luigi Pulci, *Morgante*, a cura di F. Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955. Certo rima quasi obbligata, data la rarità delle parole che escono in *-ischio* o in *-ischi*; eppure rima identificatrice, se ancora Andrea Zanzotto, nel *Sonetto di sterpi e limiti* accompagna comunque il gentile sgusciare di presenze animali nell'intricato, simbolico marrucao del *Galateo in Bosco* (*Iper-sonetto VIII*), col trio rimico, fonoespressivo, *rischio : m'immischio : fischio*: «e tu mia mente, o permanere, al limite / del furbo orrido incavo incastro rischio, / o tu che a rischi e a limiti ti limi: / e non posso mai far che non m'immischio, / nervi occhi orecchi al soprassalto primi / se da ombre e agguati vien di serpe il fischio» (vv. 9-14).

<sup>32</sup> Cito da Luigi Pulci, *Opere minori*, a cura di P. Orvieto, Milano Mursia, 1986.

<sup>33</sup> Si noti come Pulci descriva il basilisco attribuendogli il tradizionale sguardo meduseo, nonché, appunto, il terribile fischio. Curioso che al «catobleba», presentato nel bestiario del venticinquesimo cantare (cfr. *Morg.* XXV, 314), il poeta assegni la maligna capacità di bruciare le biade che è propria del basilisco, secondo Plinio (che parla di «frutices», tradotti dal Landino come «biade»), nonché dia alla donnola, l'unico micidiale nemico del basilisco, sempre giusta Plinio, ruolo di avversario mortale di quest'altro fantastico rettile: «Ed un serpente è detto catoblepa, / che va col capo in terra e con la bocca / per sua pigrizia, e par col corpo repa; / secca le biade e l'erba e ciò che tocca, / tal che col fiato il sasso scoppia e crepa, / tanto caldo velen da questo fiocca; / col guardo uccide periglioso e fello; / ma poi la donnoletta uccide quello» (l'uso arbitrario della fonte pliniana è già rilevato in nota dalla Ageno).

<sup>34</sup> Cfr. M. Zaccarello, *Schede esegetiche per l'enigma di Burchiello* cit., p. 1. Analogamente e in contemporanea il concetto è stato asserito anche da Crimi: «All'interno della poesia "alla burchia" la scelta del poeta cade quasi prevalentemente su esclusivi termini che potenzialmente racchiudono una pluridirezionalità. Il passaggio logico tra un verso e l'altro, oppure all'interno dello stesso verso, avviene mediante un termine che, polisemicamente parlando, funge da *iunctura* congetturale» (cfr. G. Crimi, *Ispirazione proverbiale, polisemia e lessico critico nei sonetti del Burchiello*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Roma, Aracne, 2002, pp. 69-93, in part. p. 78).

<sup>35</sup> Cfr. B.S. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, p. 152: «CERUSSA, BIACCA, BIANCO DI PIOMBO pigmento bianco (carbonato basico di piombo) ottenuto per azione di vapori d'aceto sul piombo metallico, che si ricopre progressivamente di un deposito di acetato di piombo; e questo si trasforma, per azione di gas carboniosi, in carbonato basico bianco» e soprattutto S. Baroni, *Oro, argento e porpora. Prescrizioni e procedimenti nella letteratura tecnica medievale*, Trento, Tangram Edizioni Scientifiche, 2012, p. 132: «Ricorrente nei ricettari, come nel caso della preparazione della biacca di piombo, è la prescrizione di porre il recipiente sotto il letame o altri prodotti naturali in fermentazione, per ottenere un'ottimale temperatura costante». Una tecnica primitiva, ma efficace, che perdura inalterata nel secolo delle esperienze proto-industriali, cfr. *Dizionario de le arti e de' mestieri*, compilato da Francesco Grisellini, in Venezia, Appresso Modesto Fenzo, 1768, tomo II, pp. 158-59, nonché in pieno XIX secolo, insieme ad altre più raffinate procedure moderne, cfr. G. Orosi, *Dizionario pratico di scienze e d'industrie. Repertorio tecnologico di cognizioni utili ad ogni classe di persone*, Livorno, a spese degli Editori, 1858, pp. 385-90. Niente di più comune, insomma, al tempo in cui il carbonato di piombo era ampiamente usato tanto dai pittori quanto dai cerusici, di imbattersi in un «campo di biacca», ossia o in un terreno circoscritto, coperto di letame (in un «letamajo», cfr. *Dizionario de le arti e de' mestieri* cit., p. 158), destinato alla distillazione del ricercato materiale, 'generato' nel fimo come il favoloso basilisco, o propriamente in un campo dove i panetti di biacca, una volta estratti, venivano posti ad essiccare al sole (cfr. *Dizionario de le arti e de' mestieri* cit., p. 159: «La Biacca raccolta si riduce in piccioli panetti di figura o conica, o sferica, e si lasciano essiccare al sole»).

<sup>36</sup> Si tratta di un epiteto al limite dello zoo-nome, poiché è inevitabile avvertire in Baloc-

co la voce 'alocco', uccello notturno tradizionalmente assunto a simbolo di stupidità (cfr. poi nota 42).

<sup>37</sup> Cito da [Pseudo-]Brunetto Latini, *Il Pataffio*, Napoli, Chiàppari, 1788.

<sup>38</sup> Cito da Angelo Poliziano, *Poesie volgari*, a cura di F. Bausi, Manziiana (Roma), Vecchiarelli Editore, 1997, vol. I.

<sup>39</sup> Una lista di occorrenze del termine è fornita già da Domizia Trolli, in Ead., *Il lessico dei «Ricordi» di Giovanni di Pagolo Morelli*, «Studi di grammatica italiana», 5 (1976), pp. 67-175 (in part. p. 73). La studiosa oltre a registrare il caso del *Pataffio* e del *Morgante*, ricorda Pulci, *CIV Tonton: chi picchia? Fu poltron che terza* 18: «O capo di balocco» (dai *Sonetti di Matteo Franco e Luigi Pulci. Assieme con la Confessione: Stanze in lode della Beca e altre rime del medesimo Pulci Nuovamente date alla luce con la sua vera lezione da un Manoscritto Originale di Carlo Dati dal Marchese Filippo de Rossi*, Lucca?, 1759), Bellincioni, *Rime LXXXV*, 8: «faresti ogni corriere esser balocco» (da *Le rime di Bernardo Bellincioni* riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani, Bologna, presso Gaetano Romagnoli, 1876) e altri esempi più tardi dall'Aretino e da Bernardo Davanzati.

<sup>40</sup> Cfr. Crimi, *Il «gran bisbiglio»: la presenza dei poemetti del Za*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit., 306.

<sup>41</sup> Il poemetto si legge in *Versi di Gambino d'Arezzo con un Carme di Tommaso Marzi*, editi da O. Gamurrini, Bologna, Commissione per i Testi di Lingua, 1968.

<sup>42</sup> In questo caso del nome si evidenzia la doppia carica simbolica (nome parlante e zoo-nome), attraverso l'uso del vocabolo «nidiata», che vale per traslato 'stirpe', come giustamente annota Zaccarello (BS), ma che mantenendo anche il suo significato letterale di 'nido', permette di vedere i balocchi sì come i compagni di stupidità dei matti, ma pure come i proverbialmente tonti volatili notturni.

<sup>43</sup> Cito da *Le rime di Bernardo Bellincioni* cit., dove Fanfani annota s.v. *balocchi*: «Che di ogni piccola novità si meravigliano».

<sup>44</sup> Cito da Giovanni Boccaccio, *Ninfale fiesolano*, a cura di A. Balduino, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, Milano, Mondadori, 1974, vol. III.

<sup>45</sup> Cfr. Crimi, *Ispirazione proverbiale, polisemia e lessico criptico nei sonetti del Burchiello* cit., pp. 72-73.

<sup>46</sup> Cfr. F. Novati, *Le serie alfabetiche proverbiali e gli alfabeti disposti nella letteratura italiana dei primi tre secoli*, Torino, Loescher, 1910, p. 118.

<sup>47</sup> Sul verso in questione si sofferma Luigi Spagnolo nel recensire il commento di Zaccarello (cfr. «La lingua italiana: storia, struttura, testi», 2006, voll. 2-3, pp. 162-74, in part. pp. 169-70). Lo studioso rileva problemi metrico-prosodici a cui propone di porre rimedio recuperando il verbo «cincischi», di più di un testimone, e inserendo in luogo di «tutto», la solita forma di ratoppo, «tututto»: «L'accento di quinta non soddisfa. Sei testimoni (Mg7 T T1 Vb1 Vr) leggono *cincischi*, con ipometria. V rimedia con *ovver*. Mg8 legge *o che tu tanto*. La corruzione si spiega per aplografia: *o che tututto il dosso mi cincischi* > *o che tutto il dosso mi cincischi*».

<sup>48</sup> La rima *cincischia*: *s'arrischia* è riproposta da Pulci in *Morg.* XV, 41, 4-6 (anche in questo caso il verbo è impiegato per il colpire alla cieca di Corante, «colpi aspri e villani», con cui il gigante, al servizio di Rinaldo, ammacca teste e spalle).

<sup>49</sup> Cfr. *Esopo toscano dei frati e dei mercanti trecenteschi*, a cura di V. Branca, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 154-55.

<sup>50</sup> *Il volgarizzamento delle favole di Galfredo dette di Esopo*, a cura di G. Ghivizzani, Bologna, Romagnoli, 1866 (ristampa anastatica: Bologna, Commissione dei Testi di Lingua, 1968), pp. 129-30.

<sup>51</sup> Cfr. *Esopo toscano* cit., pp. 221-23.

<sup>52</sup> Cfr. F. Brambilla Agno, *Studi lessicali*, a cura di P. Bongrani, F. Magnani, D. Trolli. Introduzione di G. Ghinassi, Bologna, Clueb, 2000, pp. 280-81.

<sup>53</sup> Cfr. Crimi, *Una «nave di frasconi»: giulleria, carnevale e tradizione medievale giocosa*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit. p. 89.

<sup>54</sup> Si noti come la futura *concordia creaturarum* preveda non solo la realizzazione di un'armonia prima impossibile, ma propriamente la condivisione di uno spazio unico tra avversari di un tempo, mentre nel quadro del sonetto l'agnello prudentemente chiede al lupo come condizio-

ne, per sancire fra di loro la pace, di allontanarsi; una distanza precauzionale che si misura perfettamente: quanto meno che il lupo passi «quei poggi», che rappresentano una naturale cortina difensiva.

<sup>55</sup> Cito da Homère, *Iliade*, texte établi et traduit par P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1938, tome IV.

<sup>56</sup> Se si esclude infatti la traduzione letterale di Leonzio Pilato dei due poemi omerici (1358-1362), per quanto concerne l'*Iliade*, possiamo dire che le traduzioni latine (per di più non dell'intera opera) divengono una realtà valutabile come vero e proprio fenomeno di diffusione culturale (pur a livelli alti) solo nella seconda metà del XV secolo. Per la prima metà del secolo, vari i nomi che possiamo fare di eruditi che si cimentano nel vertere in latino singoli libri o più di uno: si pensi alla traduzione poetica di Francesco Filelfo condotta su più passi di entrambi i poemi (1429-1461), o la traduzione di Pier Candido Decembrio dei libri I-IV e X (1441). L'operazione più consistente al riguardo, che aprirà poi la strada alle successive traduzioni, a partire da quella del Poliziano, è la versione del Valla, che fra il 1442 e il 1444 volge in prosa eloquente latina i primi sedici libri; l'ideale 'continuazione' di questo lavoro è la traduzione dei rimanenti libri (in realtà dal XVI al XXIV), sempre in prosa eloquente, di Francesco Griffolini d'Arezzo, lavoro che però viene a essere realizzato ormai tra il 1458 e il 1460. Tali informazioni che si leggono in A. Pertusi, *Leonzio Pilato fra Petrarca e Boccaccio, le sue versioni omeriche negli autografi di Venezia e la cultura greca del primo Umanesimo*, 1964, *Appendice I. Per una cronologia delle traduzioni latine di Omero*, pp. 521-29, vengono continuamente a essere oggetto di rettifiche o di aggiunte, tanto che è impossibile ancora avere un quadro preciso di tutte le versioni iliadiche quattrocentesche e della loro circolazione (cfr. al riguardo R. Fabbri, *Nuova traduzione metrica di Iliade, XIV. Da una miscellanea umanistica di Agnolo Manetti*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1981, cap. I, *Le traduzioni umanistiche d'Omero e la nuova traduzione di Iliade, XIV*, pp. 9-24). Il *locus* è però uno dei nodi fondamentali del poema e dunque non è da scartare l'idea che comunque – al di là del fatto che è solo con Niccolò V e soprattutto con Pio II che le trasposizione in versi o prosa latina assumono un rilievo consistente – il discorso di Ettore ad Achille e la sdegnosa risposta del Pelide avanti il duello finale fosse un passo conosciuto (non fosse altro per il suo rapporto col tradizionale *topos* della favolistica esopica).

<sup>57</sup> Così intende anche Franca Agno l'aggettivo, impiegato in simile formula, da Pulci, *Morg.* X, 1, 6 (si veda oltre), piuttosto che ipotizzare un'espressione brachilogica, in cui *contumace* valga 'stato di contumace'.

<sup>58</sup> Paulino Pieri, *La storia di Merlino*, a cura di M. Cursietti, Roma, Zauli, 1997.

<sup>59</sup> Cito da *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1973.

<sup>60</sup> Cito da *Lirici toscani del Quattrocento*, a cura di A. Lanza, Roma, Bulzoni, 1975. Si tenga presente che Niccolò Cieco impiega la stessa rima *piace*: *contumace* nel capitolo d'encomio dedicato proprio a papa Condulmer, che citeremo più avanti, al momento della rilettura in chiave storica del sonetto.

<sup>61</sup> Cfr. *Lirici toscani del Quattrocento* (1975) cit..

<sup>62</sup> Cito da *Canti carnascialeschi del Rinascimento*, a cura di C. Singleton, Bari, Laterza, 1936.

<sup>63</sup> La formula meno comune, 'cavare di contumace', si ritrova in altro testo della fine del Quattrocento, la *Rappresentazione di Santa Uliva* (edita nel 1568, ma, com'è noto, messa in scena con ogni probabilità negli ultimi decenni del XV secolo): «Rallegrati figliuola, e datti pace, / Sopporta per mio amore in patientia; / Ch'io ti caverò fuor di contumace» (cito da *Rappresentazioni sacre*, a cura di A. D'Ancona, Firenze, Le Monnier, 1872, vol. III, p. 265).

<sup>64</sup> Cfr. XLV, *Zenzaverata di peducci fritti* 1-3: «Zenzaverata di peducci fritti / e belletri in brodetto senza agresto / disputavan con ira nel Digesto»; LX, *Limatura di corna di lumaca* 15-17: «E truovo nel Digesto / che chiocciole, testuggine né granchi / mai si conoscon quando sono stanchi».

<sup>65</sup> Cito da *Corpus Juris Civilis Romani, in quo Institutiones, Digesta ad codicem florentinum emendata, Codex item et Novellae nec non Justiniani edicta, Leonis et aliorum imperatorum Novellae, Canones apostolorum, Feudorum libri, Leges XII tabb., et alia ad jurisprudentiam ante-justinianeam pertinentia scripta, cum optimis quibusque editionibus collata, exhibentur. Cum notis integris Dionysii Gothofredi quibus accesserunt Francisci Modii et aliae aliorum jctorum celeberrimorum, quas inseruit editioni suae Simon van Leeuwen. Additi quoque locis convenientibus indices titulorum ac legum emendatissimi. Praemissa est Historia et Chronologia Juris Civilis Romani, quae singulari methodo legum latarum tempus desi-*

gnat. Editio nova, *Omni, qua licuit cura, atque labore indefesso a quamplurimis, in notis praecipue, mendis falsisque allegationibus repurgata et correct.* Tomus tertius continens libros *Digestorum* a XXXV. ad L., Neapoli, Apud Januarius Mirrelli bibliopolam, 1830.

<sup>66</sup> Il capitolo si legge in Agnolo Bronzino, *Rime in burla*, a cura di F. Petrucci Nardelli. Introduzione di C. Mutini, Roma, Biblioteca Biografica, Istituto dell'Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, 1988.

<sup>67</sup> «Puramente induttiva è l'ipotesi di datazione fra il 1555 ed il 1559 [...]. L'invito ad addivenire ad un accordo rivolto a Filippo II e ad Enrico II non sembrerebbe giustificato infatti, dopo la pace di Cateau Cambrésis, avvenuta nel 1559, ma neanche opportuno prima della sconfitta inflitta a Siena ed ai suoi alleati francesi dalle armi imperiali, a cui erano associate quelle fiorentine» (questa, la datazione proposta dalla Petrucci Nardelli, cfr. Agnolo Bronzino, *Rime in burla* cit., p. 498). *Terminus ante quem* dunque, per la studiosa dovrebbe essere l'aprile del 1559 (la pace è sancita il 2-3 aprile di quell'anno), *terminus post quem*, l'aprile-giugno 1555 (la resa di Siena all'assedio delle truppe imperiali-fiorentine è del 17 aprile 1555, la ratifica imperiale dell'atto di sottomissione è del 13 giugno 1555). Ma forse anche altre date all'interno di questo intervallo potrebbero essere considerate come punti di riferimento importanti e riducenti l'arco temporale. Già la stessa battaglia di San Quintino, 10 agosto 1557, che prima della pace di Cateau Cambrésis sancisce il primato spagnolo, potrebbe costituire un *terminus ante quem* più ravvicinato. Inoltre si potrebbe ipotizzare come plausibile *terminus post quem* la tregua di Vaucelles (15 febbraio 1556), che precede il ritiro dalle scene di Carlo V (agosto-settembre 1556), visto che l'appello, come ammette anche la Petrucci Nardelli, è verosimilmente rivolto a Filippo II, «re», non imperatore, al pari del nemico francese, ma aspirante con tutte le sue forze al titolo imperiale, dopo che, nel settembre 1556, Carlo V lo ha ceduto al fratello Ferdinando: da qui l'invito dell'ultima terzina, anzi, del verso di chiusura del capitolo, con cui il poeta raccomanda ai due di sancire una pace tra di loro, che sola può garantire a entrambi una vita serena, condizione che li renderà «imperatori» ambedue: «E quando voi arete vinto e preso / questo ribaldo e trattogli dal cuore / ciò che di Cristo ingiustamente ha preso, / sarete l'uno e l'altro imperatore» (vv. 121-124).

<sup>68</sup> La canzone si legge in Pietro Aretino, *Poesie varie*, a cura di G. Aquilecchia e A. Romano, Roma, Salerno Editrice, 1992, tomo I.

<sup>69</sup> Cfr. Crimi, «*Fabellae pulchrae burchiellique salsa nuga*», in Id., *L'oscura e lingua e il parlar sottile* cit., p. 325 e soprattutto Decaria che così inquadra il fenomeno, parlando, come del resto Crimi, di un caso particolare come quello del Pulci, lettore e imitatore del Burchiello: «Luigi dà un grande aiuto agli esegeti di Burchiello perché trapianta immagini e locuzioni da sonetti alla burchia del barbiere in testi realistici, decrittando l'enigma» (*Il nonsense della poesia toscana nel secondo '400*, in «*Nominativi fritti e mappamondi*» cit., p. 89).

<sup>70</sup> Cito da A. Nocentini, *Il Vocabolario aretino di Francesco Redi con un Profilo del dialetto aretino*, Firenze, ELITE, 1989, p. 214. Si osservi come Redi dia prova dell'uso dell'espressione locale citando un passo di una delle quattro novelle «in lingua o dialetto aretino contadinesco» del suo antenato Antonio di Pietro Redi, «fiorito alla fine del Quattrocento» (p. 65), documento andato perduto.

<sup>71</sup> Redi non dà ovviamente l'etimo del termine; verrebbe fatto di pensare, giusta l'azione riferita da tale espressione idiomatizzata, che *gioggio* derivi dal latino *iugum* (cfr. poi nota 76). Il corrispondente modo del limitrofo dialetto cortonese, dove si dice *giorgio*, *giorgetto*, però sembra indicarci altra trafila genetica. Potremmo infatti pensare che *gioggio* sia deformazione del nome del santo a cavallo per eccellenza, san Giorgio. Ma non è da escludere che il *giorgio*, *giorgetto* del cortonese sia piuttosto una rietimologizzazione dell'incomprensibile *gioggio* aretino, magari da riconnettere con la tipica onomatopea impiegata per stimolare i cavalli, di cui nel GDLI si riportano più esempi, tra cui *Pataffio* II, 100: «Arri al somiero, e al caval giò là», Sacchetti, *Rime* LXIV, 32-34: «Va il caval per – Giò –, / per – Andà – va il bo' / e l'asino per – Arri –» (cito da Franco Sacchetti, *Il libro delle rime con le lettere, La battaglia delle belle donne*, a cura di D. Puccini, Torino, UTET, 2007).

<sup>72</sup> È il gioco che il Poliziano descrive nel celebre raccontino dei *Detti piacevoli*, che ha per protagonista il pedagogo di Piero de' Medici (il quale parla in prima persona, dunque il Poliziano medesimo) e il suo giovane allievo, su cui Albert Wesselski mosse i primi passi per l'attribuzione dell'opera all'Ambrogini.

<sup>73</sup> Cito da *Romance and Aretine Humanism in Sienese comedy, 1516: Pollastra's Parthenio at Studio di Siena*, by L.G. Clubb and R. Black, Università degli Studi di Siena, Firenze, La Nuova Italia, 1993, a. IV, 48 (pp. 256-57). Si rammenti che nella medesima scena i tre personaggi giocano prima ad altro passatempo ancora, il gioco della civetta.

<sup>74</sup> Cito da Federigo Nomi, *Il Catorcio d'Anghiari*, secondo l'autografo di Borgo San Sepolcro, introduzione, testo, note e indici a cura di E. Mattesini, Città di Castello, Cerbonio Editore, 1984. Si osservi come in questo caso la locuzione non sia affatto impiegata in un contesto di trionfi ludici da ragazzi. Il personaggio, al contrario, è portato «a gioggio», poiché mal ridotto in battaglia (ma trattasi di un ridicolo scontro per la riconquista di un catorcio, dunque anche impiegare l'espressione «a gioggio» per un combattente che torna pesto dal campo sembra perfettamente in linea col sovvertimento burlesco dei *topoi* epici tipico dell'opera comica).

<sup>75</sup> Cfr. E. Mattesini, *Il lessico del «Catorcio d'Anghiari», di Federigo Nomi: un curioso tesoretto di lingua toscana*, pp. 83-110, in *Federigo Nomi: la sua terra e il suo tempo nel terzo centenario della morte (1705-2005)*. Atti del convegno di studi di Anghiari, a cura di W. Bernardi e G. Bianchini, Franco Angeli, 2008, p. 100: «Si tratta, più spesso, di voci sparse qua e là [...] per motivi pratico-funzionali, dei veri e propri regionalismi allo scopo di elencare oggetti e manufatti particolari, ovvero per esigenze di coloritura locale al fine di abbassare il registro espressivo»; nell'elenco dei regionalismi il Mattesini registra appunto anche «a gioggio X 840 “a cavalluccio”».

<sup>76</sup> P. Fanfani, *Vocabolario dell'uso toscano*: «BIRIGINI. Di questo modo avverbale così scrissi nel *Piovano Arlotto*, anno II, p. 440: “In Pistoja si usa questo modo avverbale coi verbi Prendere, Portare o simile, per portare alcuno a cavalluccio, con le braccia avvinte al collo, e con le gambe incrociate sulla pancia del portatore; e domandatone a varj Toscani di altre città se fosse loro nuovo, mi risposero che novissimo: per modo che lo tenni modo capriccioso, chi sa come composto, e per non usabile. Ma leggendo la *Celidora*, altre volte citata, lo trovai lì caldo caldo, al canto IV, stanza 50: = Per cui spesso si portano i bambini, Su le spalle fra loro a birigini; = ed io me ne maravigliai, vedendolo scritto da autore pratese fin dal principio del secolo passato. La meraviglia peraltro si fece maggiore, quando lo trovai scritto da un autore di più polso, ed anteriore di un secolo, vo' dire dal citato Niccolò Villani, Rime piacevoli, pag. 54: = Chi porta in braccio i pargoletti figli, E chi gli porta a birigin sospesi. = Allora poi lascia andar tutti gli scrupoli, e tenni quel modo per buono e per bello; e per tale lo do anche a voi altri, lettori». Oltre al Fanfani i nomi di questa pratica fanciullesca, in area toscana, sono ricordati anche da Stefano Palma, *Vocabolario metodico-italiano. Parte che si riferisce all'agricoltura*, Milano, Libreria editrice di Educazione d'Istruzione di Paolo Carrara, 1870, Articolo VI, *Bestiame cavallino*, p. 182: «Portare (e simili) a cavalluccio, dicesi una maniera di portar altrui, la quale si fa col porre le ginocchia del portato sopra le palme nelle mani del portatore, che le tien rivoltate dietro le reni, ed il portato attendendosi colle braccia al collo del portatore. E può intendersi anche di quell'altra maniera per la quale il portato sta a cavalcioni sulle spalle di chi lo porta, colle gambe pendenti sul di lui petto. A Siena dicono *Portare a sacco di ceci*; a Pistoia *Portare a birigini*; a Lucca *Portare a birichicchi*, ecc. / I vocabolari vi fanno corrispondere anche *Portare a pentola*; ma questo propriamente si fa quando due persone, una di qua e una di là, pigliano di soppeso sotto le braccia una terza, e la portano attorno». Mattesini in nota ai versi del *Catorcio d'Anghiari* (cfr. Nomi, *Il catorcio d'Anghiari* cit.), oltre a rimandare al *Vocabolario* del Redi, cita pure le *Poesie giocose nel dialetto dei Chianajoli di R.L. Billi di Castiglion Fiorentino*, Arezzo, 1870 (rist. anast. Bologna 1979), dove ricorre la forma «a giorgio» analogamente qui spiegata come «a cavalluccio sulle spalle». D'altra parte, sempre Mattesini nel commentare il passo, ricorda che tra le annotazioni manoscritte alla *Catorceide* dell'avvocato Cesare Testi, l'espressione è spiegata altrimenti, ovvero: «portato da due persone a sedere sulle loro mani scambievolmente incrociate, ciò che viene a formare la figura d'una sedia. Questa parola *gioggio* è presa da *giogo* strumento col quale si accoppiano i bovi al lavoro». Se in effetti nell'immagine del poema eroicomico il personaggio mal in arnese viene portato via dal luogo della battaglia da più di un compagno, particolare che potrebbe far presupporre davvero che abbia qui ragione il Testi a vedervi il rituale del 'seggolino del papa', piuttosto che un semplice portare 'a birichicchi' per dirla in lucchese, nel *Parthenio* è il singolo Taruffo, perdente, che deve portare sulle proprie spalle il cortigiano vincitore; dunque la medesima espressione nella commedia del Pollastra fa indubbio riferimento a un portare 'a birigini', per dirla in pistoiese. La differenza non è di minimo conto, poiché importante ai fini di quei passaggi carsici attra-

verso i quali le scene apparentemente slegate del sonetto burchiellesco si intrecciano tra loro: il montare dei fanciulli trionfanti 'a cavalluccio', vedremo, prelude all'immagine veterotestamentaria del trionfo di David su Golia; ma un eventuale 'seggolino del papa' potrebbe essere altrettanto carico di peso metaforico.

<sup>77</sup> Cfr. S. Carrai, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida editori, 1985, pp. 53-74, in particolare p. 72: «e intanto fece fare le biasciaccole a due suoi cittoletti (quello che noi chiamiamo a Firenze l'altalena e a Pisa anciscocolo, a Colle il pendoio, a Roma la prendifendola, a Genova lo balsico, a Napoli la salimpendola e a Milano lidoca, acciò che meglio intendiate». Lo studioso rimanda per un'indagine linguistica prima di tutto ad A. Castellani, *Il «Vocabolario sanese» del fondo Biscioniano della biblioteca Nazionale di Firenze*, «Lingua Nostra», VIII (1947), p. 68 e alla bibliografia lì citata; quindi rinvia al DEI, s.v. *biciancola* ecc.; e allo stesso *Vocabolario del Redi*, dove è registrata effettivamente la voce napoletana, ricordata dal Pulci, «i Fiorentini dicono Altalena [...] i Napoletani *Canepiendola*»; se eseguiamo un controllo completo del glossario rediano, rileviamo anche come i termini impiegati dagli Aretini, «*Giovéglicca* e *Giovéglica*», si distinguono da quelli dei corregionali Fiorentini, Senesi e Pisani, a dimostrazione di come davvero l'*argot* dei fanciulli muti nell'arco di pochi chilometri.

<sup>78</sup> Dal maggio 1434 il pontefice, entrato in aperto contrasto coi Colonna (i sostenitori del precedente pontefice, Martino V), fu costretto a lasciare la sede romana proprio a seguito della restaurazione di un governo comunale, favorito dai Colonnese. La fuga rocambolesca lo condusse a Firenze, e poi a Bologna. A Siena papa Eugenio si trasferì nel marzo 1443 per rientrare a Roma nel settembre dello stesso anno. Per la biografia di papa Condulmer, cfr. DBI (la voce è curata da Denys Hay).

<sup>79</sup> Gabriele Condulmer fu eletto papa l'11 marzo 1431; il Concilio fu aperto il 23 luglio del medesimo anno.

<sup>80</sup> Seppur chiusosi nel 1445, la fine di ogni tentativo di ribellione contro il potere romano coincide con la volontaria abdicazione dell'antipapa Felice V. Il duca Amedeo VIII di Savoia, eletto dal Concilio di Basilea antipapa nel novembre 1439, rinunciò alla carica solo nel 1449.

<sup>81</sup> Il sonetto, *Amico mio tuai mangato datalo - Amicho mio tu ai ma(n)giato dartaro*, si legge adesso in B. Bentivogli, *Polemica antiforense in un sonetto attribuito al Burchiello*, in *La fantasia fuor de' confini* cit., pp. 59-73, in part. 71. Essendo la lirica, come avverte Bentivogli, «databile all'estremo Trecento o al primo Quattrocento», l'autore non è certo il Burchiello; sulla paternità di Simone Serdini, che sembrerebbe essere suggerita dalla rubrica del codice di Holkham Hall, scritto nel 1466 da Felice Feliciano, sempre Bentivogli si mostra assai scettico. Il papa in questione, papa vero che si oppone a un antipapa, è chiaramente altro pontefice ben precedente a Eugenio IV.

<sup>82</sup> Su questa tipologia d'approccio esegetico, Crimi (cfr. Crimi, *Una «nave di frasconi»*, in Id., *Oscura lingua e il parlare sottile* cit., p. 86) ricorda il caso particolare del sonetto V, *L'uccel grifone temendo d'un tafano* (si osservi peraltro come l'*incipit* abbia conforme intonazione favolistica a *Una botta, volendo predicare*, con *verbum timendi* al gerundio seguito da infinito), i cui primi tre versi furono interpretati in chiave storica già dal Vallecchi (cfr. *Sonetti del Burchiello*, emendati sopra i manoscritti e migliori edizioni illustrati e commentati dal dott. Giovanni Battista Vallecchi, Firenze, Presso l'Autore e L. Cherici, 1834), che vide nell'«uccel grifone» un simbolo della città di Genova, ribellatasi a Filippo Maria Visconti, allorché il duca di Milano inviò a Genova come nuovo governatore Arismino, nel 1436. Sempre Crimi rileva come sullo stesso sonetto abbia più di recente condotto altra lettura storica Stefano Carrai, mettendo così in discussione anche la paternità del Burchiello (cfr. S. Carrai, *Burchiello*, in *Letteratura italiana Einaudi. Dizionario Bio-biografico e Indici*, Torino, Einaudi, 1990). Il medesimo emblema araldico farebbe piuttosto riferimento, per Carrai, alla famiglia fiorentina dei Martelli e dunque il sonetto adombrerebbe altra vicenda di cronaca strettamente municipale e ben più tarda, il tentativo di Luca Pitti di rovesciare il regime mediceo (1465-1466). Tale interpretazione è stata poi controbattuta da Antonio Corsaro (cfr. A. Corsaro, *Burchiello attraverso la tradizione a stampa del '500*, in *La fantasia fuor de' confini* cit., pp. 127-68, in part. 145-46). Questo, per comprendere come simboli, che fanno intravedere la possibilità di leggere in chiave storica un testo, possano essere passibili anche di diverse decifrazioni. Sempre lo studioso (cfr. Crimi, *Un vestito di «doagio»*, in Id., *Oscura lingua* cit. p. 4) ricorda pure come siano stati fatti dei tentativi di decrittazione storico-realistica addirittura di testi che sembrano sfuggire a qualsiasi approccio logico, come le *fatrasies*, eppure non sono

mancati appunto, anche per queste, interessanti esperimenti esegetici come i saggi di M. Unguereanu, *La bourgeoise naissante. Société et littérature bourgeoises d'Arras aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles*, Arras, Impr. Centrale de l'Artois, 1955, pp. 267-75 e P. Uhl, *Notes sur le "Lignage" du Limeçons armés dans les Fatrasies d'Arras*, «Reinardus», 2, 1989, pp. 167-75, in part. p. 175.

<sup>83</sup> Sul sonetto cfr. F.A. Ugolini, *I due sonetti in lingua romanesca del Burchiello*, *Opera del Vocabolario dialettale Umbro*, «Contributi di dialettologia umbra», III, 2-3, 1985.

<sup>84</sup> Sempre Zaccarello (SB) rimanda a Filippo de' Nerli, *Commentari*, Augusta, Mertz, 1744, p. 38: «Occorse in quei tempi, che Volterra per certe cagioni rumoreggiò, e facendo ribellione fu necessario fare esercito, e mandarvi gente».

<sup>85</sup> I Fiamminghi rammentati di seguito: «e ventidue campane da stillare / hanno fatto i Fiamminghi impaurare» (vv. 2-3) non possono che restare impauriti dall'avvenimento, giacché alleati coi perdenti Inglesi. Le campane che incutono loro terrore (campane che avrebbero dovute essere 'stillate', ossia 'fuse' per farne pezzi d'artiglieria, come di solito accadeva una volta che la città passava in mano del nemico), saranno le campane di un'Orléans libera (che finisce invece per fare tutt'uno con la cittadina toscana in rivolta: «pel gran minaccio uscito di Volterra»): l'8 maggio, con solenne processione e suono di campane a stormo fu festeggiata la fine dell'assedio, festeggiamenti che divennero da allora un appuntamento annuale.

<sup>86</sup> «sed postmodum vidit fortalitia existentia ante villam Aurelianensem, et consideravit fortificationem eorum; quæ credit potius capta fuisse miraculose quam vi armorum», questa, per esempio, la testimonianza del duca d'Alençon al processo (cfr. *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc dite la Pucelle: publiés pour la première fois d'après les manuscrits de la Bibliothèque Royale, suivis de tous les documents historiques qu'on a pu réunir et accompagnés de notes et d'éclaircissements*, par J. Quicherat, Paris, chez Jules Renouard, 1841-1849, tt. 5; t. III, p. 94).

<sup>87</sup> Un riferimento sempre all'eroina francese, secondo Crimi, lo possiamo rintracciare nel sonetto XLII, *Apparve già nel ciel nuova cumeta* 7-8: «e la gallina diventò testuggine, / che fè trascolare ogni profeta» (*Una «nave di frasconi»*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit., pp. 90-91), dove oltre a giocare sull'epiteto di Jeanne, *pucelle-poucelle/poule* (la gallinella d'Orléans), se ne evocherebbe la figura in un componimento-inventario di fenomeni portentosi.

<sup>88</sup> *Sibylla francica* è intitolato, per esempio, proprio il rapporto vergato da un anonimo chierico di Spira su una Johanna in bilico oramai tra la fama di beata e quella di versiera, tra il luglio e il settembre 1429. La fanciulla viene qui raffrontata, proprio per le sue capacità divinatorie, alle altre Sibille antiche: «Exorto nuper rumore, aures audientium qui titillat, de quadam sibylla in regno Franciae, quae exorsa est prophetari, fama rutilante fulgida, bonae odore opinionis fama rutilante fulgida, bonae odore opinionis omnium respersa, vita, moribus et conversatione spectabilis; quam vulgus sanctitate dicit fulgere, doctam quoque ad bella, et praeliorum eventuum praesciam: unde stupore admirans de insolito, a clero requirit fidem, quocumque sub colore, quidve de eodem sit sentiendum; veluti mihi accidit quatuor diebus nondum elapsis, exercitu quodam Domini N. de obsidione civitatis N. revertente et veniente, quaestionem talis modi impulsabat. Occulte autem patulo solutionem dedi, qua suspensos quaerentium dereliqui animos. Attamen rotunda ora clausi quaerentium, objecta materiarum tandem sub silentio transeunt, ita quod quaerendi strepitum peramplius nusquam suscitarunt. [...] Sibyllam esse in regno Franciae non dubito. Nam apud Graecos omnis foemina quae divinum mentem interpretatur hominibus, sibylla vocatur, quod nomen ex officio, et non ex proprietate vocabuli est; sicut propheta in marium sexu. [...]» (cfr. *Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc dite la Pucelle* cit., t. III, pp. 422 e sgg.).

<sup>89</sup> Crimi al proposito (cfr. *Una «nave di frasconi»*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit., p. 91) rimanda a P. Gilli, *Au miroir de l'Humanisme. Les représentations de la France dans la culture savante italienne à la fin du moyen âge (c. 1360-c. 149)*, Rome, École Française de Rome-Palais Farnèse, 1997, pp. 91-103; ma una nutrita serie di testi letterari (d'ambito francese) che riferiscono del mito di Giovanna, sono accolti anche da Quicherat nel V tomo della sua opera (*Procès de condamnation et de réhabilitation de Jeanne d'Arc dite la Pucelle* cit.): *Témoignages des poètes du XV<sup>e</sup> siècle* (t. V, pp. 5-92): Cristine de Pisan, Antoine Astezan, ecc.. Senz'altro uno dei più bei ritratti della Pulzella, che ne mette in rilievo il ruolo prodigioso nell'assedio d'Orléans, è quello che tra qualche anno dedicherà a Giovanna d'Arco Enea Silvio Piccolomini nei *Commentarii* (VI, 10: *Iohannae puellae gesta miraculosa et supra fidem adversos Anglos*, cito da Enea Silvio Piccolomini - Pa-

pa Pio II, *I Commentari*, a cura di L. Totaro, nuova edizione ampliata, Milano, Adelphi, 2008, vol. I, pp. 1088-112).

<sup>90</sup> Si rammenti che secondo Crimi un riferimento ai riti della corte pontificia nel breve periodo in cui la curia di papa Eugenio IV si trova a Siena potrebbe essere contenuto nel sonetto XIII, *Zolfane' bianchi colle ghiere gialle* 7-8: «ché a Siena è di legno una campana / che chiama in concistoro le farfalle» (cfr. Crimi, *Sulla fine del Trecento: Franco Sacchetti*, in Id., *L'oscura lingua* cit. p. 203). Se inoltre i passati tentativi del Vallecchi, impegnato a interpretare in chiave storica alcuni testi burchielleschi, non hanno trovato nel tempo conferme da parte della critica successiva, ricorderei almeno che, per quanto concerne il sonetto VII, *Suon di campane in gelatina arrosto*, il commentatore (dichiarando nel presentare il proprio lavoro critico: «La storia è la mia guida, la verità il mio scopo, l'illustrazione de' Sonetti il mio fine, ogni altra idea è aliena dalla mia mente», p. VII) veniva proprio a scorgervi un velato affresco di vicende storiche strettamente congiunte agli avvenimenti a cui sembra di poter leggere più di un richiamo allusivo in *Una botta, volendo predicare*; riporto il cappello introduttivo e parte della nota storica d'apertura, rimandando alla consultazione del commento, per trovarvi una giustificazione più puntuale di tale proposta interpretativa: «Composta l'anno 1432 nell'atto che i magistrati della Repubblica ricusarono le dimande e pretenzioni dell'Imperatore Sigismondo, dopo aver tenuto segreto il consiglio, e rimandati bruscamente gli ambasciatori, e che prepararono forze armate per sostenerne la repulsa, e sue conseguenze. [...] L'imperatore Sigismondo per vero desiderio di rimediare ai mali cagionati dal grande scisma nella Chiesa, era già disposto portarsi in Italia, onde procurare il buon esito del Concilio di Basilea, e Filippo Maria lo sollecitò a tal viaggio, con animo però che potesse servir a' suoi fini. Di fatto si portò a Milano sul fine dell'anno 1432; il Visconti lo trattò splendidamente, ma non volle però mai vederlo. Questa intelligenza col Duca di Milano insospetti grandemente il Papa ed i Fiorentini, ed erano entrambi disposti a contrastargli il passo, il che non eseguirono, perchè i popoli annettevano a questo viaggio un'aria di religiosità sì per la visita della Capitale del mondo cattolico, sì per la funzione dell'incoronazione per mano del Papa, sì per la protezione del Concilio; ed è perciò che in segreto consiglio fu ciò discusso, e risoluto lasciarlo passare. Si portò a Lucca da dove mandò un'ambasceria alla Repubblica Fiorentina con una lettera imperiosa, ove intimava che ella desistesse dall'offendere il Duca di Milano, dal far guerra a Lucca, e che lasciasse libera la Repubblica di Pisa. Risposero i Fiorentini con moderazione e fermezza, dimostrando chiaramente che essi facevan guerra al Duca per mera difesa, la facevano ai lucchesi pe' danni da loro ricevuti, ritenevan Pisa per averla comprata da legittimo possessore. Irritato contro i Fiorentini lasciò Lucca, e passato l'Arno si portò a Siena, ove fu ricevuto con magnifica pompa. Vi si trattenne circa a nove mesi, unì la sua gente a quella dei Senesi, e rese più attiva la guerra contro i Fiorentini. Fatta quindi la pace, si portò a Roma, ove dal Pontefice Eugenio IV fu solennemente incoronato, e quindi portossi al Concilio in Basilea, da dove tornò in Germania» (*Sonetti del Burchiello* [...] commentati da G.B. Vallecchi, cit., pp. 14-15).

<sup>91</sup> Cfr. DBI, vol. 3 (1961), dove la voce è curata da Arnaldo D'Addario.

<sup>92</sup> Cito da *Divi Antonini Archiepiscopi Florentini et Doctoris S. Theologiae Praestantissimi Chronicon*, Lugduni, ex Officina Iuntarum, et Pauli Guittii, 1586, vol. III, pp. 524-25.

<sup>93</sup> Cfr. D'Addario, DBI cit.

<sup>94</sup> Cito da *De Papae et Concilii sive Ecclesiae Auctoritate*, B. Ioannis à Capistrano è Minorum Observantium familia, Concionatoris Celeberrimi, Opus nunc primum excusum. Eiusdem Speculum Clericorum et Defensorium tertii Ordinis D. Francisci. Adiectis indicibus locupletissimis Cum privilegio, Venetis, Apud Antonium Ferrarium, 1580, *Pars tertia. Secundae partis principalis. Ad quid protenditur auctoritas Papae*, 116v-117r.

<sup>95</sup> Cfr. DBI, vol. 56 (2001), dove la voce è curata da Luigi Canetti.

<sup>96</sup> Ma dovremo pure tener conto che, oltre all'analogia che scatta, per somiglianza lessicale, tra il toponimo e il nome della bestia leggendaria, la raffigurazione metaforica del rospo predicante si basa anche sulla fidente parola scritturale di Ps 90, 13, là dove è asserito come mai venga meno al credente, finito tra i nemici, l'aiuto del Signore: «super aspidem et basiliscum ambulabis et; conculcabis leonem et draconem / quoniam in me speravit et liberabo eum protegam eum quia cognovit nomen meum / clamabit ad me et exaudiam eum cum ipso sum in tribulatione eripiam eum et clarificabo eum», soccorso che tanto più avranno gli apostoli della buona novella: «Ecce dedi vobis potestatem calcandi supra serpentes, et scorpiones, et super omnem

virtutem inimici, et nihil vobis nocebit» (Lc 10, 19). Si rammenti che i due passi scritturali sono riferiti proprio in chiusura dell'episodio della vita di San Syro (cfr. nota 12), colui che, tramite la forza persuasiva della parola, libera Genova da un esiziale basilisco, mostro che, proprio sulla scorta di entrambi i luoghi biblici citati, è da intendere come troppo (diffusissimo nella tradizione agiografica) e del demonio e dell'eresia: il vescovo libera insomma la città da presenze diaboliche, estirpando probabilmente focolai di arianesimo.

<sup>97</sup> «Proprio quel 12 febbraio una bolla emanata con i sigilli del concilio stesso ma spedita a insaputa dell'assemblea e senz'alcun preventivo esame in sede di commissione – bolla della quale di lì a poco sarebbe stata peraltro riconosciuta la falsità – condannava alcune dottrine riguardanti l'ormai bicentenaria controversia sui privilegi pastorali degli ordini mendicanti e predicante nella Savoia da alcuni frati di cui però non si faceva menzione, prescrivendo agli ordinari di quella regione di consegnare senza indugio i colpevoli alle competenti autorità inquisitoriali, con possibilità di ricorso al braccio secolare» (DBI vol. 56 cit., s.v. *Giovanni da Montenero*).

<sup>98</sup> Il memoriale si legge in G.-G. Meersseman, *Giovanni di Montenero O.P.: difensore dei mendicanti. Studi e documenti dei concili di Basilea e di Firenze*, Romae, ad S. Sabina, 1938, pp. 89-160.

<sup>99</sup> Cfr. Crimi, *Una «nave di frascioni»*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit., pp. 154-55.

<sup>100</sup> In altro imprecisato «imperatore» ci si imbatte nei sonetti XLIV, XLVIII, LXX, CLII.

<sup>101</sup> Cfr. Crimi, *Una «nave di frascioni»*, in Id., *L'oscura lingua e il parlar sottile* cit., p. 70.

<sup>102</sup> È per esempio palesemente adoperato per un prete in CVIII, *Ècci una cosa quanto più la smalli* 12-14: «non fate come papa Celestino, / ché voi ritornereste un don Vincentio / a dir la messa scalzo e 'n farsettino». Impossibile invece, circa il «don Baccello» di XXXIII, *Siché per questo e per gli atti di Gello* 8, capire se tale raffigurazione fallica rimandi all'immagine di un sacerdote o piuttosto di un signorotto.

<sup>103</sup> Cfr. Baldassarre da Fossombrone, *El Menzoniero overamente Bosadrello* cit., XXXIV, *Io vidi un armaiol dentro a Milano* 13: «in vero io non ti parlo da fenochio». Crimi in nota rimanda a G. Casalegno, G. Goffi, *Brutti fessi e cattivi. Lessico della maldicenza italiana*; Prefazione di G.B. Guerri, Torino, Einaudi, 2005, p. 91, dove si citano Dante, *Salmo XXXVII*, 37: «Quei ch'io non credeva esser finocchi, / ma veri amici e prossimi, già son / venuti contra me con lancie e stocchi» (da Dante Alighieri, *Rime*, a cura di G.R. Ceriello, Milano, Signorelli, 1952) e Meo de' Tolomei XI, 14: «Fors'è ch'è riguardato per Capocchio; / o per ch'a Branca diè tal d'una mazza / che ben vi sta uma' dicer finocchio» (da *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, a cura di M. Vitale, Torino, UTET, 1956) a dimostrazione di tale valenza del termine.

<sup>104</sup> I due versi, che recano nel primo emistichio un accento ben diverso (il primo di 4<sup>a</sup>, il secondo di 3<sup>a</sup>), si ricongiungono nel ritmo identico del secondo emistichio (con accenti di 6<sup>a</sup>, oltre che, ovviamente, di 10<sup>a</sup>).

<sup>105</sup> Il documento dell'elezione papale, tratto dall'Archivio di Torino, fu già pubblicato da Guichenon nell'*Historire généalogique de la royale maison de Savoie* par Samule Guichenon. Édition nouvelle, Turin, chez Jean-Michel Briolo, 1780, tome quatrième, première partie, pp. 314-16: «[...] in praesentia totius Cleri & populi, & juramentis solemnibus praestitis, ipsi pariter cum eodem Cardinali conclave intraverunt, in ea domo civitatis Basiliensis, in qua deputatio pro communibus teneri consuevit, ibi cum magna devotione septem diebus insistentes, quinque scrutinia successive, de mane diversis diebus celebrata Missa, & invocata Spiritus Sancti gratia peregrerunt, & tandem facto quinto scrutinio ea hora qua processio huius sacri Concilii domum praefatam circuibat, cantando Hymnum, VENI CREATOR SPIRITUS, &c. compertum est Religiosum Nobilem Virum Amedeum Ducem Sabaudiae in solitudine Ripariae Gebennensis Diocesis, jam a pluribus annis in virtute continentiae conversantem, & Virtutibus Domino in Spiritu humilitatis, ac simplici & humili habitu deservientem, in Summum Pontificem universalis & Romanae Ecclesiae esse electum, iuxta praefati decreti nostri XXXVII sessionis dispositionem» (p. 315).

<sup>106</sup> Cfr. DBI vol. 2 (1960), dove al voce è curata da Francesco Cognasso.

<sup>107</sup> L'evento, in tutta la sua magnificenza, è narrato in un manoscritto dell'Archivio di Torino, già pubblicato da Guichenon nell'*Historire généalogique de la royale maison de Savoie* cit., tome quatrième, première partie, pp. 319-20: «Premierement entrerent quatre cent Trompettes & quatre cents Menestriers de ladite Cité de Basle, portans le bannieres & les armes d'icelle Cité. / Item apres vindrent les Chevaliers accompagnants les Protecteurs du saint Concile, jusques au nombre de CCC. Bourgeois, a cheval, de ladite Cité. / Item vinrent apres les CCCC.

Trompettes, & CCCC. Menestriers de Monsieur le Comte de Geneve Connestable de nostredit saint Pere. / Item ensuivant entrèrent en ladite Cité CC. Chevaliers & Escuyers feaulx de mondit Sieur le Comte. / Item après lesdits CC. Chevaliers vindrent vingt-quatre Archiers...».

<sup>108</sup> Cfr. Piccolomini, *Commentarii* VII, 8: «Caerimoniae cunctae servatae sunt. Pompa per urbem mirabili ornatu deducta, convivium ingenti apparatus, sumptu, cuius omnis Curia particeps fuit» (Piccolomini, *I commentarii* cit., vol. II, p. 1406).

<sup>109</sup> Per la figura di Domenico Capranica, cfr. DBI, vol. 19 (1976), dove la voce è curata da Alfred A. Strnad, ma soprattutto P. Nardi, *Maestri e allievi giuristi nell'Università di Siena. Saggi biografici*, Milano, Giuffrè Editore, 2009, in particolar modo *Il passaggio da Siena del cardinale Domenico Capranica*, p. 107: «Sono note la ragioni che spinsero il cardinale Capranica ad intraprendere il viaggio per Basilea, ove dal 23 luglio dello stesso anno si era riunito il Concilio: il porporato intendeva reclamare dai padri conciliari il riconoscimento della dignità cardinalizia conferitagli da papa Martino V pochi mesi prima di morire, ma negatagli dalla maggioranza del Sacro Collegio e poi dal successore Eugenio IV. Tale diniego fu espresso in modo definitivo da papa Condulmer nella bolla *In eminenti* del 25 ottobre 1431 e fu motivato con la mancanza di importanti requisiti formali come la consegna dell'anello, l'imposizione del galero rosso e la cerimonia dell'apertura della bocca».

<sup>110</sup> Sono queste in realtà le parole che Poggio impiega nel presentare altro aspirante al cappello cardinalizio, Ambrogio Traversari (cfr. *Contra hypocritas* 73, cito da Poggio Bracciolini, *Contra Hypocritas*, a cura di D. Canfora, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2008, p. 35).

<sup>111</sup> Il Capranica arrivò a Basilea il 15 aprile 1432. Giunto al concilio, il prelado sottopose il suo caso personale di fronte all'assemblea plenaria solo il 2 agosto. Il 31 ottobre il Capranica ottenne finalmente il riconoscimento del titolo cardinalizio da parte del concilio. L'abbandono del concilio avvenne alla fine del marzo 1434.

<sup>112</sup> Cfr. *Enciclopedia dei papi* (2000), s.v. *Enea Silvio Piccolomini*, a cura di Marco Pellegrini.

<sup>113</sup> Le caratteristiche somatiche e comportamentali (per cui cfr. F. Cognasso, *Amedeo VIII (1383-1451)*, Torino, Paravia, 1930, p. 2 e G. Fabozzi, *I Savoia: mille anni di storia in un'antologia della dinastia che ha dato le origini all'Italia unita, 980-1946*, Napoli, Arte Tipografica, 2004, p. 92) ne tracciano un'immagine che suscita compassione e riso insieme. Soprattutto i dettagli della balbuzie e dello strabismo potrebbero assumere un rilievo importante, associati all'epiteto denigratorio attribuito ad Amé: «Don Balocco», il contemplante balbuziente, vittima sacrificale della politica dei basilischi. Se ne veda anche il ritratto impietoso che ne traccia il Piccolomini ormai rinnegante il proprio passato di 'conciliarista': «Nam quod erat verum et proprium ornamentum, tonsoris ferrum ademerat prolixam et copiosam barbam, quae omnes faciei maculas obtegebat et maiestatem quandam videbatur afferre; sine qua prodiens, facie parvula, obliquis oculis, erat enim strabo, genis pendentibus, quasi turpissimae simiae prae se speciem tulit» (Piccolomini, *I commentarii* cit., vol. II, pp. 1404-06).

<sup>114</sup> Si vedano al proposito le parole di Giuliano Cesarini, cardinale di Sant'Angelo, riportate sempre dal Piccolomini, *Commentarii* VII, 8: «Quid de prudentia dixerim? Prudentemne illum iudicabimus qui, nobili loco natus, imperio magno praeditus, dives opum, ultimo iam senio gravis, in Ecclesiae divisione ab his pontificatum acceptare presumit qui dare non possunt? Prudentiam hanc an stultitiam dicimus? Quae dementia maior inveniri potest?» (Piccolomini, *I commentarii* cit., vol. II, p. 1410).

<sup>115</sup> Cfr. G. Alberigo, *Storia dei Concili ecumenici*, Brescia, Queriniana, 1993, pp. 219-39, in part. p. 223.

<sup>116</sup> Questa ennesima prova di forza dei conciliaristi, che si appellavano al decreto *Haec sancta* del precedente Concilio di Costanza (6 aprile 1415), col quale si era stabilita la superiorità dell'assemblea episcopale rispetto alla volontà del singolo pontefice, giungeva dopo un lungo braccio di ferro: si rammenti che già il 18 dicembre 1431 Eugenio IV aveva sciolto il sinodo basilese, ordinandone il trasferimento a Bologna; in quell'occasione il concilio rifiutò di sciogliersi e, per contro, l'assemblea ecclesiastica impose a Eugenio IV di recarsi a Basilea, dichiarandolo il 6 settembre 1432, nella sesta sessione, contumace, nel caso non si fosse presentato al concilio entro sessanta giorni (cfr. *Sacrosancta Concilia ad regiam editionem exacta quae olim quarta parte prodit auctor*, Studio Philip. Labbe & Gabr. Cossartii, Soc. Jesu Presbyterorum, curante Nicolao Coleti Ecclesiae Sancti Moysis Venetiarum Sacerdote Alumno, Venetiis, Apud. Io: Baptistam Albriz-

zii Hieron. Fil. et Sebastianum Coleti, 1731, tomus XVII, pp. 254-55). Il pontefice capitò il 14 dicembre 1433. Dunque la sentenza per cui il Condulmer viene ritenuto contumace, il 1 ottobre 1437, è la seconda ingiunzione da parte dei «bavalischi», a cui papa Eugenio IV, in questo caso, non si sottometterà.

<sup>117</sup> Cfr. *Sacrosancta Concilia ad regiam editionem exacta quae olim quarta parte prodiit auctior*, Studio Philip. Labbe & Gabr. Cossartii, Soc. Jesu Presbyterorum, Lutetiae Parisiorum, Impensis Societatis Typographicae Librorum Ecclesiasticorum jussu Regis constitutae, 1672, tomus XII, pp. 590-92: «*Sessio XXVIII In qua accusatur contumacia papa, & declaratur contumax.* / *Sacrosancta generalis Synodus Basileensis, in Spiritu Sancto legitime congregata universalem ecclesiam repraesentans, ad perpetuam rei memoriam.* / Die Martis prima mensis Octobris, anno a nativitate domini millesimo quadringentesimo trigessimoseptimo, in ecclesia majori Basileensi, in qua sessiones praesentis sacrosanctae generalis synodi Basileensis celebrari solent [...] Reverendissimi reverendique in Christo patres ac metuendi domini, ac ceteri universi domini nostri praestantissimi, hanc sacrosanctam generalem synodum Basileensem, universalem ecclesiam repraesentantem, constituentes & celebrantes, cum jadum dum, videlicet pridie kalendas Augusti anni praesentis millesimi quadringentesimi trigessimoseptimi, haec sancta synodus considerans mala, deformitates, & scandala ac pericula quae in ecclesia Dei hactenus viguerunt, prout adhuc vigent, quibus corrigendis pro salute totius Christianae plebis ex officio suo totis viribus suis incumbere tenetur, etiam ex potestate quam super cunctos fideles cujuscumque auctoritatis, etiamsi papalis existant, a Christo accepit, contra sanctissimum dominum nostrum Eugenium papam quartum, quoddam citatorium per edictum, quatenus per se, vel alium ad hoc legitime deputatum, coram eadem sancta synodo de & super contentis in dicto citatorii decreto & aliis proponendis, infra sexaginta dierum spatium pro sui defensione aut excusatione alleganda vel proponenda compareret, terminum peremptorium eidem statuendo (ut in eo latius continetur) decreverit: quod quidem citatorium in praesenti civitate & in valvis hujus majoris ecclesiae Basileensis, juxta illius formam & tenorem, per edictum executum fuerit, & debita executioni demandatum, nos Bartolomaeus de Fraxino & Ioannes Slitzenrode promotores, & ego Ioannes Spasserii procurator fiscalis, ac officarii hujus sacrosanctae synodi, bullam citatorii dictae sanctae synodi vera bulla plumbea bullatam, una cum instrumento executionis ejusdem citatorii (ut praemittitur) factae realiter, facto & in scriptis offerimus, repraesentamus, & producimus, ac praefati sanctissimi domini Eugenii per se aut alium cum sufficiente mandato infra dictos sexaginta dies in ipso citatorio sibi praefixos, per se aut alium non comparentis, neque comparere curantis (licet saepissime ipsa sancta synodus quamplures celebraverit congregationes, in quibus aut ipsarum aliqua ipse dominus Eugenius comparere infra dictum terminum potuisset), contumaciam accusamus, ipsumque contumacem reputari, ac in contumacia & defectu poni & declarari per hanc sanctam synodum, petimus cum instantia, atque postulamus».

<sup>118</sup> Si rammenti che proprio nel *Capitolo in laude del sommo pontefice Papa Eugenio IV* Niccolò Cieco dà al pontefice l'autorità di togliere da 'contumacia' (qui da intendere in senso traslato come l'esclusione dal Regno dei Cieli) il peccatore cristiano: «Tu puoi dar gloria e pena al peccatore, / e sciogliere, e legar com'a Te piace; / non pensa a questo lo 'ngannato core. / Tu scrivi e cassi nostra contumace / per quell'arbitrio, utilità e balia, / che sotto il piè della voglia ti giace» (*Capitolo in laude del sommo pontefice Papa Eugenio IV* 100-105; cito da *Lirici toscani del Quattrocento* (1975) cit.). Senz'altro mentre il capitolo del canterino è testo d'encomio cortigiano, il sonetto, pur opera di uomo vicino a papa Eugenio IV, sembra vivere, non fosse altro per il suo carattere di testo comico, di certo spirito di fronda da bugiale (bugiale mobile nel caso del papa senza fissa dimora), una vivace ironia che si può permettere giusto una vecchia volpe consumata, un diplomatico non di fresca nomina, non certo l'ossequioso cantapanca d'Arezzo. Altro aretino, dunque, che prendendo in giro il papa dichiarato dal concilio dei «bavalischi» 'contumace', si fa beffe pure del proprio conterraneo, che aveva celebrato il pontefice appena eletto, proprio per la magnanimità di questi, disposto a cassare la «contumace» dei propri sudditi?

<sup>119</sup> Si pensi, per esempio, alle vivaci prediche di san Bernardino.

<sup>120</sup> Per un quadro riassuntivo della situazione cfr. *Istoria degli ultimi quattro secoli della Chiesa. Dallo scisma d'Occidente al regnante sommo pontefice Pio VI*, descritta da Fr. Filippo Angelico Becchetti dell'Ordine dei Predicatori, tomo IV contenente la storia del sinodo di Basilea e del concilio ecumenico di Firenze, in Roma, presso Antonio Fulgoni, 1791, pp. 43-46.

<sup>121</sup> Cfr. *Sacrosancta Concilia ad regiam editionem exacta quae olim quarta parte prodiit auctior* cit., tomus XII, pp. 1364-401, in part. p. 1399.

<sup>122</sup> «Fecie pacie lo Lupo col Pastore, con intendimento di farli poscia peggio che prima. Disse il Lupo: Tu ài questi cani, li quali mi gridano e cacciano, e ò paura ch'egli non mi rompano la pacie; e però se tu vuoi fare con meco sicura pacie, io voglio che tu mi dia li tuoi cani per istadichi, e per pegno della pascie. Disse lo Pastore: Io te li darò. E così pelle lusinge del Lupo lo Pastore li diede li cani in pegno. E, quando lo Lupo ebe li cani in pegno, sicuramente pigliava e uccideva e mangiava le pecore del Pastore; e lo Pastore non se ne poteva aiutare. E perch'egli minacciasse, o pregasse lo Lupo, poco li giovava, chè lo Lupo nol temeva. E tutto questo ebe lo Pastore per credere alle lusinge del Lupo» (*Esopo volgare LXII Del Lupo e del Pastore* cit., pp. 154-55); «Avendo fatta piena concordia il pastore e 'lupo, discordandosi la malvagia mente del lupo dalle sue dolci parole e tenendo l'amaritudine della malvagia mente sotto la dolcezza dell'apparente umiltà, disse: "Amico mio, io sono molto spaventato della garrevole bocie del cane, perciò ch'egli sparte il nostro amore col suo abbaimento e domanda di scompagnare il bene della pacie. Ma se tu vuoi me rendere certo e sicuro, prendi il cane e dallo a me per statico di sicura fidagione". E ciò credendo il pastore diè il cane a' lupo: e i' lupo, ricevuto il cane, entra sicuro nella greggia del pastore e uccide e squarcia e mangia le misere pecore del poveretto pastore» (*Esopo toscano LXIII Del pastore e de' lupo* cit., p. 254).

<sup>123</sup> Il rapporto con la fonte veterotestamentaria dell'apologo, inserito nella lunga replica alla quarta tesi hussita pronunciata a Basilea dall'Uditore della Ruota Romana, è già segnalato dal domenicano Tommaso Maria Mamachi, che viene a riferire di questa eccellente difesa del Pölemar in *Del Diritto libero della Chiesa di acquistare, e di possedere beni temporali sì mobili, che stabili*, libri III; Roma, 1769, libro II, parte II, p. 5.

<sup>124</sup> Cfr. *Sacrosancta Concilia ad regiam editionem exacta quae olim quarta parte prodiit auctior* cit., tomus XIII, pp. 1569-70: «Sessio XXXIV, Eugenius pontificatu privatur. / Fit igitur concursus ad Basileam VII. Kalendas Iulii, ubi celebratis ex more sacris, sessio 34. habetur: in qua infulati praesules 39. interfuere inter episcopos & abbates, inferioris autem ordinis non minus trecentis. Vocatus per duos episcopos Eugenius iterum & non comparens, contumax iudicatus est. Tum sententia in eum fertur in hanc formam: Sancta synodus Basileensis, in Spiritu Sancto legitime congregata universalem ecclesiam repraesentans, sedens pro tribunali, pronuntiat, decernit & declarat in his scriptis Gabrielem, prius nominatum Eugenium papam IV. fuisse et esse notorium, & manifestum contumacem, mandatis seu praeceptis universalis ecclesiae inobedientem, & in aperta rebellione persistentem, violatorem assiduum & contemptorem sacrorum canonum synodaliū, pacis & unitatis ecclesiae perturbatorem notorium, universalis ecclesiae scandalizatorem notorium, simoniacum, perjurum, incorrigibilem schismaticum, a fide devium, pertinacem haereticum, dilapidatorem iurium & bonorum ecclesiae, inutilem, damnosum administratorem pontificatus Romani, omni titulo, gradu, honore, & dignitate se reddidisse indignum: quem propterea eadem sancta synodus a papatu, & Romano pontificatu jure privatum esse declarat, & pronuntiat, ac ipsum ab eisdem amovet, deponit, privat, & abjicit, decernendo etiam ad exequutionem aliarum juris poenarum ad quas condemnatus esset, esse procedendum».

<sup>125</sup> La cerimonia della 'presa di possesso' subì delle modifiche nei secoli; comunque la cavalcata avveniva attraverso la *via papalis* (il corteo partiva da San Pietro (*exitus*), quindi saliva al Campidoglio (*ascensio*); e infine arrivava, passando lungo il Foro Imperiale, con alla sinistra il Colosseo (*descensio*), a San Giovanni in Laterano (*adventus et introitus*). Il percorso veniva compiuto dal papa sulla «mula pontificalis»; dal Settecento in poi lo spostamento avvenne in carrozza (esattamente Clemente XIV fu l'ultimo capo della Chiesa che percorse nel 1769 la *via papalis* a dorso di una mula, che imbezzarritasi consigliò da quel momento in poi di impiegare un mezzo più sicuro).

<sup>126</sup> Cfr. *Descrizione veridica del conclave e delle cerimonie che si praticano in Roma per la elezione del romano pontefice, aggiuntavi una lettera curiosissima di Dionigi Atanagi*, Milano, presso la ditta Angelo Bonfanti, 1846, p. 60, ma soprattutto S. Tarquini, *Simbologia del potere. Codici di dedica al pontefice nel Quattrocento*, Roma, Roma nel Rinascimento, 2001. La studiosa mette in evidenza tanto i mutamenti più importanti quanto quelle procedure che invece rimangono inalterate nel tempo: «Dalla metà dell'XI secolo, secondo le indicazioni del cerimoniale, il papa appena eletto viene ammantato col piviale rosso, gli viene imposto il nome e poi è accompagnato davanti al portico della basilica lateranense per il rituale delle *sedes*. La domenica successiva viene consacrato

e incoronato per fare poi ritorno al Laterano, cavalcando attraverso la città. Lo stesso rituale è previsto dagli *ordines* di Albino (1189) e Cencio (1129). Soltanto a partire dal cerimoniale redatto per Gregorio X, il rito prevede prima l'incoronazione a San Pietro e poi la solenne cavalcata al Laterano, seguita dalla cerimonia delle *sedes*» (*L'incoronazione pontificia*, pp. 28-29); «Il cavallo del papa senza cavaliere è in testa al corteo, seguono i portatori degli standardi color porpora dei rioni di Roma, gli avvocati, i giudici, i procuratori [...]. Avanzano poi i cardinali e lo stesso pontefice che monta un cavallo bianco bardato, con una gualdrappa rossa. [...] Arrivato presso la basilica lateranense il pontefice scende da cavallo e il *maior princeps* presente a Roma, anche un re o un imperatore, porta la staffa. Il pontefice viene accolto dai canonici del Laterano e il priore gli porge la croce da baciare. Il papa al quale è stato intanto tolto il triregno e messa la mitria, viene accompagnato presso la sedia stercoraria posta davanti al portale sulla facciata orientale: qui è accolto con reverenza dai cardinali che recitano la formula: "Suscitat de pulvere egenum et de stercore erigit pauperem, ut sedeat cum principibus et solium gloriæ teneat". Il pontefice sparge poi denaro fra il popolo dicendo: "Argentum et aurum non est mihi; quod autem habeo hoc tibi do". Procede verso la cappella di San Silvestro; davanti alla porta sono le due *sedes* cosiddette porfiritiche. Su quella di destra riceve la ferula dal priore della basilica e le chiavi della chiesa e del palazzo e riceve un cingolo rosso di seta con una borsa rossa dello stesso tessuto nella quale sono dodici pietre preziose con il muschio. Dopo la cerimonia dei seggi porfiritici, il pontefice getta per tre volte denaro al popolo. Presso la cappella di San Silvestro infine largisce il presbiterio, donativo in monete ai cardinali e ai prelati, da cui riceve il bacio della mano, del ginocchio destro e del piede. Il pontefice attraversa di nuovo il portico e raggiunge la grande *aula concilii* per il banchetto» (*Il rituale d'insediamento al Laterano*, pp. 29-30). La cerimonia, di cui la Tarquini descrive dettagliatamente tutte le fasi, è quella prevista nel *Liber Caerimoniae* per Innocenzo VIII da Agostino Patrizi Piccolomini (steso in collaborazione con Giovanni Burcardo nel 1488). Ma, come ricorda sempre la studiosa, il Patrizi Piccolomini si attenne pressoché fedelmente agli *ordines* redatti per Gregorio X, a quelli di Stefaneschi e a quelli più recenti di Pietro Ameil e Francesco di Conzie, maestri di cerimonia rispettivamente dal 1362 al 1401 e dal 1383 al 1431. Ne consegue che il rituale del *Possessum* e delle *Sedes* che vide protagonista Eugenio IV dovette svolgersi con una procedura del tutto simile.

<sup>127</sup> 'A cavalluccio' sulla *mula pontificalis*, secondo il cerimoniale del tempo; ma non si dimentichi anche la glossa manoscritta di Cesare Testi alla *Catorceide* (cfr. nota 76), per cui l'espressione idiomata aretina impiegata da Federigo Nomi nel suo poema eroicomico è interpretata come altro tipico passatempo dei ragazzi che mimano così un trionfale trasporto, su portantina, del papa.

<sup>128</sup> Curioso che Eugenio IV si adoperasse proprio per importanti ristrutturazioni della basilica, danneggiata nel 1413 dalle truppe di Ladislao I di Napoli; se Martino V sovvenzionò il rifacimento del pavimento e degli affreschi, commissionandoli a Gentile da Fabriano e al Pisanello, Eugenio IV fece rivestire di mattoni le colonne fatiscenti delle navate e fece sostituire le trabeazioni diritte con archi a volta (cfr. R. Luciani, *San Giovanni in Laterano*, presentazione di N. Ciola, Roma, Prospettive, 2004, pp. 158, 164).

<sup>129</sup> Cfr. F. Cognasso, *Il ducato visconteo da Gian Galeazzo a Filippo Maria*, in *Storia di Milano*, Milano, 1955, VI, pp. 299-301 e J. Gill, *Il concilio di Firenze*, Firenze, Sansoni, 1967, p. 67.

<sup>130</sup> «Decipiebatur quidem in multis, quos opinabatur bonos: sed ii rari sunt rariusque, nisi accersiti, aulas pontificum observant» (questo il giudizio disincantato che il Bracciolini esprime su Eugenio IV nel *Contra Hypocritas* 72 cit., p. 35).

<sup>131</sup> Cfr. E. Iserloh e K.A. Fink, *Eugenio IV: Il concilio di Basilea-Ferrara-Firenze*, pp. 225-38, in H.-G. Beck, K.A. Fink, J. Glazik, E. Iserloh, *Tra Medioevo e Rinascimento: Avignone, conciliarismo, tentativi di riforma (XIV-XVI secolo)*, introduzione alla nuova edizione italiana di A. Agnoletto, Milano, Jaca Book, 1993<sup>2</sup>, in part. p. 227: «Vi sono chiaramente espresse le aspirazioni del collegio cardinalizio di partecipare al governo della chiesa, ma anche quelle che erano le richieste generali dell'epoca: riforma della curia nel capo e nei membri come pure riforma generale del concilio ecumenico; approvazione del collegio in caso di trasferimento della curia; osservanza delle disposizioni di Costanza sulla nomina dei cardinali; partecipazione alle entrate secondo la disposizione di Nicolò IV e al governo dello stato pontificio; nessun procedimento contro la persona e il patrimonio di un cardinale senza l'approvazione della maggioranza; quando in un decreto si dovesse usare la formula *de fratrum nostrorum consilio*, si doveva indicare per nome i car-

dinali consenzienti». Cfr. anche G. Gualdo, *Le lettere concistoriali nel Quattrocento*, «Bullettino dell'Istituto storico italiano per il Medio Evo», 102 (1999), pp. 209-27, in part. pp. 214-24. Sulle capitolarioni elettorali cfr. anche *Dizionario enciclopedico del Medioevo*, dir. A. Vauchez, ediz. ital. a cura di C. Leonardi, Roma, Città Nuova, 1998, dove la voce è curata da Agostino Paravicini Bagliani.

<sup>132</sup> Cfr. nota 124.

<sup>133</sup> Cito il Vangelo di Matteo poiché è qui che si trova specificamente la dittologia, e poiché è in questo testo che, circa la questione dell'uso e del possesso del denaro, l'evangelista si esprime in termini ancor più incisivi rispetto ai corrispondenti sermoni cristologici trascritti da Marco e soprattutto da Luca: «et praecepit eis ne quid tollerent in via nisi virgam tantum, non peram, non panem neque in zona aes, sed calceatos sandaliis, et ne induerentur duabus tunicis» (*Mc* 6, 8-9), «Nolite portare sacculum, neque peram, neque calceamenta, et neminem per viam salutaveritis», «Quando misi vos sine sacco, et pera, et calceamentis, numquid aliquid defuit vobis?» (*Lc* 10, 4 e 22, 35).

<sup>134</sup> Cfr. nota 126.

<sup>135</sup> Il fatto che il poeta impieghi tutti tempi al passato si spiega per prima cosa da un punto di vista strettamente stilistico: il sonetto procede come una serie di quadretti descrittivi, di cui alcuni veri e propri apologhi (primo piede e sirma), altri ricordi di episodi leggendari (coda). Ma la plausibile stesura del sonetto, *post* 1440, autorizzerrebbe comunque il poeta ad impiegare il passato per eventi che si collocano tutti precedentemente al punto di non ritorno: il disconoscimento di Eugenio IV e l'elezione di Felice V.

<sup>136</sup> Per i dati anagrafici di Rosello Roselli si veda F. Flamini, *La lirica toscana del Rinascimento anteriore ai tempi del Magnifico*, Pisa, Nistri, 1891 (cito dall'ed. anastatica, Firenze, Le Lettere, 1977, con prefazione di G. Gorni), p. 280: «Fu nunzio di Martino V a Ladislao re di Polonia e a Carlo VII re di Francia, tesoriere di Eugenio IV in Perugia, chierico della Camera Apostolica, e nel '45 ottenne anche il canonicato fiorentino»; il Flamini ricorda in nota le varie sue fonti, tra cui anche il carteggio del Roselli con Giovanni e Piero di Cosimo, che «ci porge assai notizie sopra un viaggio in Provenza, che per mandato d'Eugenio egli fece a tempo dell'elezione di Felice V antipapa, nell'estate del '41» (viaggio sollazzevole da quanto racconta il Roselli, ma soprattutto ai nostri fini interessante testimonianza dell'opera diplomatica svolta attivamente dal nunzio papale nelle fasi più critiche dello scontro tra il Condulmer e il concilio apostatico). Cfr. anche E. Bruti, *Il Canzoniere di Rosello Roselli*, «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati», s. IV, VII (1924-1925), pp. 81-107.

NICOLA CATELLI

«*Atomi ardenti*». *L'ode alle api di Girolamo Fontanella*

---

«*Atomi ardenti*». *Girolamo Fontanella's ode to the bees*

ABSTRACT

Il saggio prende in considerazione le *Ode* di Girolamo Fontanella, raccolta d'esordio del poeta napoletano, pubblicata per la prima volta nel 1633 e successivamente, in redazione ampliata, nel 1638. In particolare, dopo un'introduzione dedicata ai principali caratteri stilistico-tematici della silloge, viene proposto il commento dell'ode *All'api*, scelta in questa sede sia in quanto testo esemplare della poetica fontanelliana, sia per il suo valore espressamente metatestuale.

This essay examines Girolamo Fontanella's *Ode*, the Neapolitan poet's first collection of poems published initially in 1633 and later, in an extended version, in 1638. After an introduction dedicated to the collection's thematic and stylistic elements, the essay proposes a critical and annotated edition of the ode *All'api*, selected for both its exemplary representation of Fontanella's poetics and its expressly metatextual function.

La riscoperta della figura di Girolamo Fontanella si deve, com'è noto, agli studi di Benedetto Croce, il quale, oltre a fissare le coordinate biografiche del poeta, ha da subito mostrato il «fresco e vivace impressionismo» che caratterizza le sue principali raccolte<sup>1</sup>. Nella grazia delle *Ode*, pubblicate per la prima volta nel 1633 e di nuovo, in redazione ampliata, nel 1638, come pure di talune sezioni dei *Nove cieli* (1640), si dispiega infatti il gusto di Fontanella per una lirica naturalistica virata verso le più minute epifanie del “mondo creato”, capace di «adornare di squisita semplicità l'elogio di un piccolo mondo reale e di illustrarlo con una serie di nature morte [...], secondo un gusto pittorico sicuro»<sup>2</sup> che muove anche dalla coltivazione della vena idillica di tradizione napoletana, da Sannazaro a Marino. Come Marino, e come Casoni<sup>3</sup>, principali modelli della sua poesia insieme a Chiabrera, Fontanella scrive *sub specie laudis*, «con l'animo dell'ordinatore [...], del compiaciuto raccoglitore di oggetti rari e lussuosi, di godute e raffinate presenze di vita»<sup>4</sup>, organizzando le sue sillogi come ideali musei o enciclopedie poetiche. Sia nella prima, sia nella seconda raccolta, infatti, la propensione alla microscopia e alla catalogazione convive con l'imponenza di macrostrutture volte a definire l'orizzonte gnoseologico entro cui il lettore deve collocare le singole epifanie poetiche: la convivenza dei due piani prospettici è ottenuta, nel caso delle *Ode*, attraverso un'armoniosa successione tematica, debitrice della tripartizione tassiana, che dal primo libro dedicato alle presenze naturali, alle *laudes creaturarum* e alle stagioni conduce agli elogi delle attività umane del secondo libro e sfocia, nel terzo, nella poesia religiosa<sup>5</sup>; nel caso dei *Nove cieli*, invece, tramite una ripartizione degli oltre seicento sonetti che compongono la raccolta sulla base di un ricercato accostamento fra argomento del singolo testo e cielo del sistema cosmologico di impianto aristotelico-tomistico<sup>6</sup>.

Nelle *Ode*, in particolare, lo sguardo del poeta, sorretto da una propensione descrittiva minuziosa e attratta dalle più tenui sfumature, trascorre ordinatamente dal genere (*Ai fiori*, *Agli augelli*)<sup>7</sup> alla specie (la rosa, il girasole, la margherita, la rosa bianca, la granadiglia, il melograno nel regno vegetale, la rondinella, l'aquila, la fenice, il pavone, l'usignolo, e poi le api, la cicala, il gallo, la farfalla in quello animale, peraltro limitato alle sole creature alate, in efficace contrasto con la figura umana)<sup>8</sup>, e sempre più s'interna nell'osservazione al microscopio del «teatro di Flora»<sup>9</sup> fino a rivolgersi ai più sorprendenti dettagli<sup>10</sup>. A questa predilezione è rapportabile anche la scelta, fra gli enti predicabili, di «realità impalpabili»<sup>11</sup> la cui raffigurazione mette in scena, senza nulla perdere in delicatezza, la complessità stessa della sfida stilistica insita in questa opzione ritrattistica, ricorrendo di volta in volta all'antitesi metaforica e all'ossimoro più radicale (*Alla luce*):

Tu, che tremola e bella  
nel silenzio ragioni,  
e con muta favella  
fai coi balli del ciel musici tuoni,

[...]  
 allegrezza de l'alme, esca vitale,  
 ombra chiara di Dio, dono immortale;

o a una trama tautologica che si scioglie nel rispecchiamento di una realtà altrettanto indefinibile come la rarefatta disposizione all'amore che si suppone regolare la vita di tutte le creature (*A Zefiro*):

Vola col tuo bel volo,  
 e col tuo spirto spira  
 fuor d'ogni anima amante amore a volo;  
 ai tuoi sospir sospira,  
 et ogni erbetta e fronda  
 par ch'al susurro tuo goda e risponda;

o persino alla trasformazione in breve scena narrativa di una complicità eziologica fra fenomeni diversi che rende percepibili ai sensi ulteriori presenze poetabili (*Alla rugiada*)<sup>12</sup>:

De' tuoi molli licori  
 accolta in curvo nembo,  
 in fra vari colori,  
 Iri bella e gentil si spruzza il grembo;  
 e per vaghezza, ch'ha di te, pur sòle  
 nel bel cristallo tuo specchiarsi il Sole<sup>13</sup>.

L'ode *All'api*, che di seguito si propone in lettura, esplicita bene, in proposito, come l'esplorazione delle potenzialità variantistiche offerte dalla predicazione delle presenze naturali assecondi un procedimento di scrutinio che l'autore mostra di apprendere, con suggestivo rispecchiamento metapoetico, dagli stessi enti che si incarica di ritrarre:

Delicate maestre,  
 che spiate l'interno  
 de l'erbette e dei fior, veloci e destre,  
 e con modo sollecito et alterno  
 delibando avidette umor soavi,  
 da le poppe dei fior traete i favi<sup>14</sup>.

Il magistero delle api nei confronti del poeta si estende, inoltre, all'ambito della *dispositio* delle singole stanze dell'ode e dell'ordinamento dei componimenti all'interno del canzoniere, evidenziando come un medesimo principio ispiratore debba presiedere al concepimento delle singole liriche così come alla loro strutturazione entro la compagine del canzoniere:

Ingegnose testrici,  
 fabbre altere, et illustri,  
 che con aghi pungenti ite felici  
 tessendo in ricche celle ordini industri;  
 e con quell'arte, che vi dié Natura,  
 fate d'aureo licor bionda testura<sup>15</sup>.

La stessa scelta del metro (sei strofette esastiche), chiaro riferimento alla forma delle celle dell'alveare, è del resto eloquente. L'arte della "tessitura", che il poeta deve imitare dai medesimi soggetti da lui ritratti, ingenera una voluta *confusione* di statuto fra Natura ed Arte, peraltro evidente nella ricca tramatura di fonti e *topoi* di tutto il componimento: non sfugga, in proposito, la rima *Natura : testura* con cui, proprio al centro dell'ode, si chiude la stanza sopra citata. Sul piano metaletterario, la «testura» di pollini che origina il miele delle api allude certamente, secondo tradizione, alla mescolanza di modelli grazie ai quali il poeta forgia il proprio stile; ma richiama anche, più puntualmente, l'intreccio di immagini e metafore che compongono la singola ode e la sequenza dei temi all'interno della raccolta, entrambe improntate a criteri di armonia e di rispondenza fra le parti. Il disegno della raccolta poggia infatti, come si è accennato in precedenza, su simmetrie e bilanciamenti compositivi che, in perfetta adesione alla logica architettonica barocca, danno luogo a una struttura solidamente edificata e dotata di un equilibrato sviluppo di linee, nella quale la *dispositio* dei testi e le programmatiche sfumature tematiche fra i testi rendono fluido, alla maniera del Marino lirico, il transito da un'ode all'altra e da un nucleo di odi all'altro<sup>16</sup>. Il canzoniere, dunque, come la stessa natura che ritrae, *non facit saltus*: e a questa generale impressione di pienezza e omogeneità contribuiscono, pur su differenti livelli, la «“poetica della *rêverie*” che rende gli oggetti quasi indistinti»<sup>17</sup>, l'aurea e densa *brevitas* della maggior parte dei componimenti, la rispondenza di temi, la reciprocità metaforica fra odi susseguenti o poste anche a ragguardevole distanza. Va osservato che un consimile criterio di elegante leggerezza agisce anche nell'organizzazione e nella tessitura delle singole poesie, come si vedrà nell'ode alle api, dove l'attenta calibratura degli artifici fonici e degli accostamenti strofici e il concatenamento più o meno esplicito delle immagini rendono generalmente scorrevole il decorso da una metafora all'altra, ed esercitano una funzione di contrappeso rispetto al senso di staticità che in certa misura promana dal ricorso a schemi metrici omologhi (in prevalenza esastici), dalla ripetizione di formule sintagmatiche, dalla tendenza a limitare le forme verbali attive in favore del gerundio e del participio presente, dalle serrate sequenze di epiteti e di declinazioni metaforiche dello stesso soggetto, prossime alla litania.

'Peregrino', come le sue api, «Fra sensi e misurate aure, fra Marino e Chiabrera, quale ideale sovrapposizione – e forse culmine – dell'esperienza dei due lirici che segnano la prima metà del secolo»<sup>18</sup>, Fontanella allestisce dunque con le *Ode*, e in seguito con la maestosa mole dei *Nove cieli*, uno dei più ampi ca-

taloghi tematici della poesia secentesca e insieme uno dei più eloquenti esiti della sensibilità ottica barocca; al contempo, con la sua originale ricerca di un principio d'ordine attorno a cui organizzare (e grazie al quale poter rinsaldare) la "grande catena dell'essere"<sup>19</sup>, l'esordio letterario di Fontanella contribuisce a delineare con maggiore precisione i caratteri della tradizione dell'ode in Italia, ambito che ancora sollecita, soprattutto per la produzione anteriore al Settecento, la necessità di perlustrazioni sistematiche volte a ricostruire lo sviluppo del genere in relazione alle scelte metriche e stilistiche, alle escursioni tematiche, all'architettura interna delle raccolte.

## NOTE

<sup>1</sup> Cfr. B. Croce, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica barocca*, in Id., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1911, pp. 377-433, e Id., *Per la biografia di un poeta barocco: Girolamo Fontanella*, in Id., *Aneddoti di varia letteratura*, Bari, Laterza, 1953<sup>2</sup>, pp. 163-71 (p. 163 per la citazione a testo). Sulla biografia del poeta si veda in particolare R. Contarino, *Fontanella, Girolamo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, vol. 48, 1997, *ad voc.* Fontanella nacque probabilmente a Napoli intorno al 1612, sebbene il Quadrio e il Tiraboschi lo dicano originario di Reggio Emilia: lo definisce «napoletano» – fa notare Croce – un anagramma nel frontespizio di *L'incendio rinnovato del Vesuvio*, Napoli, Ottavio Beltramo, 1632, poemetto del Fontanella sull'eruzione vesuviana del 1631 che confluirà nella seconda edizione delle *Ode*. Nulla si sa dei suoi studi e della sua carriera, sebbene la sua partecipazione con un'ode alla raccolta *Il teatro delle glorie della Signora Adriana Basile, alla virtù di lei dalle Cetre de gli Anfioni di questo secolo fabricato* (Venezia, con ristampa a Napoli, s.e., 1628), la sua iscrizione all'Accademia degli Oziosi e i numerosi dedicatari delle sue poesie attestino una progressiva integrazione all'interno del milieu politico-culturale napoletano. Fu in rapporti con Artemisia Gentileschi e Isabella Coreglia, mentre alcune lettere di Vincenzo Armanni documentano, oltre alla stretta amicizia fra i due, anche la volontà di Fontanella di promuoversi con il tramite di questi presso la corte papale, che ci si può immaginare ricettiva nei confronti del barocco mediato e del pindarismo del poeta: «Non mancherò di trasmettere a Roma le venti copie delle sue Ode, et attendo, che lo Stampator me le porti, accioché le di lei glorie ancora da quella parte, che vuol dire da una Corte, ove concorrono i primi Letterati del Mondo, facciano più delizioso il piacer, ch'io ricevo a vivere» (V. Armanni, *Delle lettere scritte a nome proprio*, Roma, Dragoncelli, 1663, I, pp. 566-67; cfr. anche ivi, p. 31 e p. 238, e vol. III, Macerata, Piccini, 1674, pp. 1-3). Appare del tutto probabile, dopo l'indagine compiuta da Enrico Malato (*Nuovi documenti cortese-sgruttendiani*, «Filologia e critica», II, 3, 1977, pp. 417-43), che al Fontanella sia da ascrivere poi la composizione, su compenso, di buona parte dei testi pubblicati nella *Musa lirica* di Giuseppe Storace d'Afflitto, silloge apparsa a Napoli per Giovan Domenico Roncagliolo, nel 1636, sotto lo pseudonimo di Felippo Sgruttendio de Scafato: lo Storace d'Afflitto figura peraltro fra i dedicatari delle due raccolte poetiche pubblicate in vita da Fontanella, le *Ode* (1633 e 1638) e i *Nove cieli* (1640). Fontanella morì a Napoli, come ha indicato Croce, fra il marzo del 1643 e l'aprile dell'anno successivo, lasciando prossima alla stampa la stesura delle *Elegie*, che verranno edite postume a Napoli, per Roberto Mollo, nel 1645. Proprio le date poste in calce ad alcune dediche delle elegie permettono di datare la morte del poeta fra il 9 marzo 1643, giorno dell'ultima dedica datata e firmata dall'autore, e il 20 aprile 1644, giorno della prima dedica datata a firma di uno dei curatori della raccolta; è probabile che Fontanella morisse nello stesso 1643, e che nel 1644 si iniziasse a lavorare alla pubblicazione postuma dei testi. Francesco Antonio Cappone, accademico Ozioso, ne compiansi la morte nel sonetto *In morte del Signor Girolamo Fontanella suo intimo Amico* («Girolamo tu parti, e teco parte», in F. A. Cappone, *Poesie liriche*, Venezia, Conzatti, 1675, p. 265), e molti altri testi funebri vennero composti nell'occasione, secondo quanto si legge nella nota *Il librario al lettore* posta in apertura delle *Elegie*.

<sup>2</sup> Contarino, *Fontanella, Girolamo* cit. Sulla poesia di Fontanella si vedano R. Contarino, *Introduzione* a G. Fontanella, *Ode*, a cura di R. Contarino, San Mauro Torinese, Res, 1994; S. Consoli, *Girolamo Fontanella e le meraviglie della natura*, «Siculorum Gymnasium. Rassegna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Catania», n.s., XLVIII (1995), 1-2 (*Studi in ricordo di Rosario Contarino*), pp. 109-17; S. Consoli, *L'esposizione del canzoniere. Nota sulle raccolte liriche barocche*, «Proteo. Quaderni del Centro Interuniversitario di Teoria e Storia dei Generi Letterari», II (1996), 1, pp. 43-48; D. Chiodo, *Suaviter Parthenope canit. Per ripensare la «geografia e storia» della letteratura italiana*, Genova, Rubbettino, 1999, pp. 166-71; G. de Miranda, *Una quiete operosa. Forma e pratiche dell'Accademia napoletana degli Oziosi. 1611-1645*, Napoli, Fridericiana Editrice Universitaria, 2000, *passim*; G. Jori, *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista», tra classicismo e barocco. Gabriello Chiabrera, in Storia della Letteratura Italiana*, dir. da E. Malato, vol. V, *La fine del Cinquecento e il Seicento*, Roma, Salerno, 2003; J. Locker, «Con pennello di luce». *Neapolitan verses in praise of Artemisia Gentileschi*, «Studi Secenteschi», 48 (2007), pp. 243-60; M. Corradini, *Un 'work in progress' tra Cinque e Seicento: le Ode di Guido Casoni*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», XXVIII (2007), 53, pp. 47-69, ora in Id., *In terra di letteratura. Poesia e poetica di Giovan Battista Marino*, Lecce, Argo, 2012; P. De Lorenzo, *I Nove Cieli di Girolamo Fontanella*, in *Il nuovo canzoniere. Esperimenti lirici secenteschi*, a cura di C. Montagnani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 127-85.

<sup>3</sup> Si vedano O. Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino*, Padova, Antenore, 1969, e Corradini, *Un 'work in progress' tra Cinque e Seicento* cit.

<sup>4</sup> G. Getto, *Introduzione*, in *Lirici marinisti*, a cura di G. Getto, Torino, Utet, 1954, poi in Id., *Il Barocco letterario in Italia*, premessa di M. Guglielminetti, Milano, Bruno Mondadori, 2000, p. 62. E cfr. Consoli, *Girolamo Fontanella e le meraviglie della natura* cit., p. 112: «La natura ambigua del corallo, la scrittura cifrata del garofano, l'icasticità pittorica del calderino lasciano scorgere quella tale incertezza gnoseologica che sta alla loro base come una condizione della quale propongono insieme un'immagine, una interpretazione e un superamento. La soluzione è nell'affidarsi alla meraviglia generata dalla appercezione della natura, potenziata dalla meraviglia dell'arte: ne consegue il miracolo, di fronte al quale si può solo provare ammirazione, meraviglia, stupore».

<sup>5</sup> Le odi della raccolta sono complessivamente 99, suddivise in tre libri composti rispettivamente da 47, 32 e 20 odi. Benché ciascun libro mostri una certa individualità stilistica e tematica, le *Ode* sono strutturate come un unico canzoniere la cui partizione interna si pone come sintesi fra tradizione classica e innovazione barocca. La raccolta mostra, ad esempio, un andamento circolare che dall'ode di apertura, *Al cielo*, porta all'ultimo componimento, dedicato *Alla resurrezione del Salvatore*, racchiudendo così l'intera sequenza di liriche in una cornice spirituale; presenta altresì un centro riconoscibile costituito dall'ode 50 (*Del modo di poetare*), sequenze iniziali e conclusive ben delineate e fra loro corrispondenti (odi 1-10, ovvero componimenti più generali sul 'mondo creato', e odi 90-99, ovvero componimenti religiosi), e due 'fuochi' con forte valenza metapoetica (ode 11, *Alla musica*, e ode 89, *Al sig. Francesco Anello Crollo. Che la gloria de' poeti consista in far canti di benedizioni a Dio*). Sulla complessa strutturazione della silloge rinvio al mio contributo *L'invisibile compasso. Osservazioni sulla dispositio delle Ode di Girolamo Fontanella (1638)*, in «Annali della Scuola normale Superiore di Pisa. Classe di lettere e filosofia», in corso di stampa.

<sup>6</sup> Secondo una organizzazione interna 'per capi', al cielo della Luna (110 sonetti, compreso il sonetto che funge da proemio all'intera raccolta) corrispondono le rime varie, in virtù della mutevolezza tradizionalmente associata all'astro, e le rime su entità naturali del mondo sublunare; al cielo di Mercurio (45 sonetti) spettano i componimenti in elogio di personaggi politici, oratori e predicatori; al cielo di Venere (167 sonetti, dedicato ad Anna Carafa) le liriche amorose, alcune delle quali raggruppate secondo le etichette di *Scherzi marittimi* e *Scherzi pastorali*; al cielo del Sole (98 sonetti) sono ascritti i sonetti per i poeti e le rime di corrispondenza; al cielo di Marte e al cielo di Giove (47 e 45 sonetti rispettivamente) sono riservate le rime encomiastiche per alcuni protagonisti, maggiori o minori, della guerra dei Trent'anni, e per i regnanti italiani ed europei; al cielo di Saturno (33 sonetti) sono ricondotte le poesie lugubri, così come al cielo Stellato (29 sonetti) e all'Empireo (39 sonetti), rispettivamente, le rime morali e sacre (incluso in quest'ultima categoria, secondo prassi, anche i sonetti d'encomio per i religiosi).

Come le odi della prima raccolta, tutti i sonetti sono dotati di un titolo (su questo aspetto cfr. A. Martini, *Le nuove forme del canzoniere*, in *I capricci di Proteo. Percorsi e linguaggi del barocco*, Atti del convegno internazionale di Lecce, 22-26 ottobre 2000, Roma, Salerno editrice, 2002). Per l'analisi della struttura dei *Nove cieli* si vedano Consoli, *L'esposizione del canzoniere* cit.: Chiodo, *Sua-viter Parthenope canit* cit., pp. 168-69, e soprattutto De Lorenzo, *I Nove Cieli di Girolamo Fontanella* cit.

<sup>7</sup> Si tratta rispettivamente delle odi 7 e 9, che in virtù dell'ampia e generica intitolazione e in forza della loro posizione all'interno della raccolta svolgono una funzione programmatica introducendo le odi dedicate, appunto, a singoli fiori e a singoli animali.

<sup>8</sup> I *Nove cieli* amplieranno a questo riguardo il catalogo, con sonetti da un lato per la rosa, il cipresso, il mandorlo, il gigli, il garofano e il gelsomino, dall'altro per il cigno, il cavallo, la luciola, l'ermellino, il cane, la remora, la formica, il baco, il leone, il ragno, il delfino, lo scorfano, il riccio di mare, il toro, il capriolo, il serpente, il colombo, l'usignolo, il pappagallo.

<sup>9</sup> Così si legge nell'ode 96, *Al Sig. Cesare Galluccio. Il fior di granadiglia* 22. Si cita qui e in seguito, con minimi ritocchi, dall'edizione moderna G. Fontanella, *Ode*, a cura di R. Contarino, cit., indicando solo il numero progressivo del componimento, il titolo e il numero dei versi.

<sup>10</sup> Si leggano ad esempio i versi dedicati alla conformazione della testa e alle lamine addominali della cicala o agli arilli del melograno: rispettivamente, ode 26, *Alla cicala* 7-18, e ode 36, *Al melograno* 25-42.

<sup>11</sup> Jori, *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista»* cit., p. 698.

<sup>12</sup> L'ode 10 è infatti dedicata *All'iride*. Cfr. quanto scrive Besomi, *Ricerche intorno alla «Lira» di G. B. Marino* cit., p. 149, a proposito del «gusto, tipico del '600, di dare una vita alle cose e di rappresentarle metaforicamente come se avessero realmente movimento e fossero effettivamente animate. Aspetto particolare di quel "metamorfismo universale" che, attraverso un forte e costante intervento metaforico, tende a trasformare i dati della realtà interpretandoli in chiave umana»; e cfr. anche Contarino, *Introduzione* cit., p.V: «Poeta cattolico e fanciullo, anche quando sembra precorrere la variopinta festosità delle *Laudi* dannunziane, Fontanella è soprattutto affascinato da quella sorta di animismo che è insito nella macchina della natura e che con il suo celere moto si trasmette dalle cose alla loro rappresentazione in versi».

<sup>13</sup> Cfr. rispettivamente le odi 3, *Alla luce* 7-10 e 23-24; 6, *A Zefiro* 25-30; 7, *Alla rugiada* 25-30.

<sup>14</sup> Ode 25, *All'api* 7-12.

<sup>15</sup> Ode 25, *All'api* 13-18.

<sup>16</sup> Basti qui l'esempio della sezione iniziale, nella quale all'ode *Al cielo* (1) seguono le odi *Agli angeli* (2) e *Alla luce* (3), formando così un trittico reso più saldo da elementi interni: il cielo, ad esempio, è detto «Luminosa scultura», v. 13, e «campagna, / cui le stelle son fior, gli angeli augelli», vv. 19-20; in risposta, gli angeli sono «Candidissimi augelli», v. 13, e «Luminosi rampolli», v. 19, mentre la luce «di porpora e d'or gli angeli veste» e «indora il cielo», vv. 28-29.

<sup>17</sup> Jori, *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista»* cit., p. 698, il quale, con formula felice, parla anche di un «vagheggiamento che toglie peso» alle realtà cantate, a cui contribuisce anche il metamorfismo reciproco fra entità difformi.

<sup>18</sup> Jori, *Poesia lirica «marinista» e «antimarinista»* cit., p. 696; cfr. anche F. Sberlati, *La ragione barocca. Politica e letteratura nell'Italia del Seicento*, Milano, Bruno Mondadori, 2006, p. 61, secondo il quale Fontanella rappresenta l'«ingegno» lirico più accattivante del secolo dopo Marino e Chiabrera.

<sup>19</sup> Cfr. A. Battistini, *Il barocco. Cultura, miti, immagini*, Roma, Salerno, 2000, pp. 63-73.

[25]

*All'api*

Verginelle volanti,  
 peregrine lucenti,  
 vivi globi minuti, ori spiranti,  
 spiritelli de l'aria, atomi ardenti,  
 luminose faville, auree facelle, 5  
 del bel cielo d'april correnti stelle.

Delicate maestre,  
 che spiate l'interno  
 de l'erbette e de i fior, veloci e destre,  
 e con modo sollecito et alterno 10  
 delibando avidette umor soavi,  
 da le poppe de i fior traete i favi.

Ingegnose testrici,  
 fabbre altere et illustri,  
 che con aghi pungenti ite felici 15  
 tessendo in ricche celle ordini industri;  
 e con quell'arte, che vi dié Natura,  
 fate d'aureo licor bionda testura.

Garrulette guerriere, 20  
 che con gradi inequali  
 nel bel campo de l'aria uscite a schiere,  
 e per altri ferir d'acuti strali,  
 de la battaglia al susurrar, che fate,  
 quasi stridula tromba il segno date.

Pargolette romite, 25  
 che fra taciti monti  
 e tra valli abitar dolce gradite,  
 e con murmur soave appresso i fonti,  
 quasi nuvole d'or rotanti e vaghe,  
 girate in aria inamorate e vaghe. 30

Voi, che dolce pioveste  
 ne la tenera bocca  
 del tebano cantor manna celeste,  
 (se pur tanto dal ciel sortir mi tocca)  
 addolcite il mio canto, onde simile 35  
 al bel nettare vostro esca il mio stile.

*Nota al testo*

Per la lezione del testo è stata seguita, con minimi ritocchi, l'edizione moderna a cura di Rosario Contarino (San Mauro Torinese, Res, 1994), ricollazionata sulla seconda edizione delle *Ode* (1638), approvata dall'autore, che presenta il seguente frontespizio: O D E | Del Sig. | GIROLAMO FONTANELLA, | *Consecrate all'immortalità* | DELL'ILL.<sup>MA</sup>. ET ECCELL.<sup>MA</sup> | Signora | D. ANNA CARAFA, | PRINCIPESSA DI STIGLIANO, | e Vicereina nel Regno | di Napoli. | *Seconda Impressione.* | [marca editoriale] | In Napoli, Per Roberto Mollo 1638. | *Ad istanza di Gio. Domenico Montanaro.*

Esemplare consultato: Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. 3.7.234; altri esemplari segnalati: Cosenza, Biblioteca Civica, Rari A.359; Londra, British Library, 11429.df.24; Nardò, Biblioteca diocesana 'Antonio Sanfelice', Dep.XIII.A.11; Parigi, Bibliothèque Mazarine, VIII.44527; Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, 6.32.A.11; Torino, Biblioteca della Facoltà di Lettere e filosofia, 66.A.30 (mutilo). Registro: A-M<sup>8</sup>; colophon assente. L'ode alle api si legge alle pp. 60-61.

L'edizione è stata collazionata anche con la *princeps* del 1633: [entro un semplice riquadro tipografico] ODE | Del Signor | GIROLAMO | FONTANELLA. | Al Molto Reuer. Padre | D. GIACOMO CERTANI. | CANONICO REG. LAT. | [stemma araldico in cornice] | In Bologna, Per Nicolò Tebaldini. | Con Licenza de' Sup. 1633. | [entro filetti] *Ad insta[n]za di Bartolomeo Cauallieri.*

Esemplare consultato: Bologna, Biblioteca di Storia e Arte di San Giorgio in Poggiale – Fondazione Cassa di Risparmio di Bologna, Ambrosini 523 Misc. Si tratta dell'unico esemplare da me finora rinvenuto. Registro: A-D<sup>12</sup>; l'esemplare è mutilo delle ultime carte, e non è pertanto possibile appurare la presenza del colophon. La raccolta contiene 38 odi, tutte successivamente ricomprese nella seconda edizione, ad eccezione delle odi *Al [bacio]*, *A donna venale* e *Contro l'inventor dell'oro*. L'ode alle api si legge alle pp. 23-24.

Nella trascrizione sono stati adottati criteri moderatamente conservativi (distinzione fra *u* e *v*, normalizzazione secondo l'uso moderno di *h* etimologica e delle maiuscole, soppressione della virgola prima di *e/et*).

*Metro*

Sei strofe esastiche *a b A B C C*. Lo schema è utilizzato, fra i modelli più prossimi al Fontanella, anche da Chiabrera, Casoni e Basile; non compare invece in Bernardo Tasso. Nella prima strofa le rime A e B sono fra loro in consonanza, con assonanza della vocale atona, mentre la rima B condivide la vocale tonica con la rima C; l'effetto di ribattimento è supportato anche dal ricorso esclusivo a rimemi con sillaba iniziale chiusa, uso prevalente anche nel

resto dell'ode. Le vocali toniche della prima stanza ritornano, con diversa combinazione, nelle strofe seconda e quarta: nel primo caso, le rime A e B condividono la tonica *e* ma mutano l'atona finale, mentre la rima C insiste sulla stessa vocale tonica della prima rima dell'ode; nel secondo la sequenza delle toniche *a/e* è invertita rispetto alla prima stanza. Uno schema di alternanza vocale analogo a quello della prima strofa si riscontra anche nella terza, giocato però sulle vocali *i* e *u*, con ripercussione fonica rafforzata dalle allitterazioni consonantiche dei rimemi e delle parole rima, dalla paranomasia (*industri : illustri*) e dal poliptoto (*testrici/testura*). Nella quinta stanza le rime A e B sono in parziale consonanza, rafforzata dalla compresenza della vocale *i* (tonica nel primo caso, atona nel secondo). L'ultima strofa non presenta rilevanti nessi fra rimemi (coincidono le vocali atone delle rime A e C), mentre si osservano assonanze incrociate, a suggello dell'ode, con la stanza immediatamente precedente e con la stanza d'esordio: le rime A e C assuonano infatti, rispettivamente, con la rima C della prima strofa e la rima A della quinta.

A ulteriore testimonianza dell'intreccio fonico fra singole stanze o "celle" dell'ode, si noti come talvolta i fonemi che suggellano una strofa si ripercuotano sul primo rimema della strofa seguente: la rima C della prima stanza assuona con la rima A della successiva; la rima C della seconda e la A della terza condividono l'atona finale, come avviene anche fra quinta e sesta strofa; la rima C della terza e la A della quarta consuonano, e così si ha anche fra la quarta e la quinta strofa (dove la consonanza è rafforzata dall'identità dell'atona; le rime C di queste due stanze, peraltro, sono fra loro in assonanza).

Sul piano ritmico, tutti i settenari hanno un accento secondario sulla terza sillaba: il ritmo del settenario (3<sup>a</sup>-6<sup>a</sup> sillaba) viene perciò replicato dalla maggior parte degli endecasillabi (*a maggiore*, con accenti di 3<sup>a</sup> e 6<sup>a</sup> sillaba). Ne consegue che l'endecasillabo, anche grazie all'uso dell'asindeto in posizione di cesura e allo stile formulare di Fontanella, tende ad essere spesso percepito come somma di un settenario e di un quinario: in tal modo la serie di quattro endecasillabi susseguenti (eccezionale, per Fontanella, all'interno di una strofa esastica) risulta alleggerita, con il quinario che funge quasi da eco del settenario. Il caso in tal senso più esemplare è costituito dal v. 5 («Luminose faville, auree facelle»), dove il meccanismo è accompagnato dalla replicazione del nesso aggettivo + sostantivo (al plurale) e dalla rima imperfetta di *faville* con *facelle*. Gli endecasillabi *a minore* e gli endecasillabi con accentazione delle sillabe pari, invece, non occupano mai la posizione immediatamente seguente al settenario (vv. 16-17, 23 e 30).

### Commento

1-2. *Verginelle*: l'appellativo iniziale sottende un puntuale riferimento alla castità delle api, attributo tradizionale che deriva dalla credenza nella loro ri-

produzione asessuale: cfr. ad esempio Virgilio, *Georg.* IV, 197-202: «Illum adeo placuisse apibus mirabere morem, / quod neque concubitu indulgent nec corpora segnes / in Venerem solvunt aut fetus nixibus edunt: / verum ipsae e foliis natos, e suavis herbis / ore legunt, ipsae regem parvosque Quirites / sufficiunt aulasque et cerea regna refigunt»; Plinio, *Nat. Hist.* XI, 16: «Fetus quoniam modo progenerant, magna inter eruditos et subtilis fuit quaestio: apium enim coitus uisus est numquam». Il *tópos*, ampiamente documentato anche fra Cinque e Seicento (cfr. fra gli altri G. Rucellai, *Le api*; T. Tasso, *Il mondo creato*), viene rifunzionalizzato grazie alla *liaison* intertestuale che Fontanella instaura con l'ode 63 (*All' Illustriss. Sig. Duca della Guardia, nel monacato di D. Silvia della Marra, sua figliuola*): alla luce di questa relazione l'immagine delle api viene a sovrapporsi a quella della monaca, «Verginella innocente» (v. 1) che attinge la salvezza dell'anima all'interno della propria «cella» (v. 50). La connessione trova ulteriore conferma nell'ode 11 (*Alla musica*), dove la *cella*, collegata al *canto*, anticipa due dei temi fondamentali dell'ode alle api («Così, donna, fai tu, lunge dai fasti, / chiusa in picciola cella, ardendo in zelo, / ti fai scala del canto e sono i tasti / del bell'organo tuo gradi nel cielo», vv. 117-120). All'aggettivo *verginella* (al plurale e al singolare) Fontanella ricorre peraltro volentieri nelle sue *Ode* (in relazione alla rugiada, alla rosa, all'iride ecc.) come rafforzamento dell'idea di un universo casto e pressoché privo di aneliti sessuali (eloquente in tal senso l'espunzione, nel passaggio dalla prima alla seconda redazione, dell'ode *Al [bacio]*). Anche l'esordio in vocativo, o con sequenze di epiteti in formulazione litanica, è caratteristico di tutta la raccolta, ed è stilema ripreso dalle odi di Casoni (si veda, a mero titolo di esempio l'esordio della raccolta, *Al cielo*: «Pompa de l'universo, / tempio d'eternità, trono di Dio, / ornamento diverso, / che 'l Fattor de la luce intorno ordio, / primogenito parto almo e fecondo, / dal bel sen di natura uscito al mondo», vv. 1-6; e cfr. G. Casoni, *Ode e Teatro poetico*, Belluno, Viecერი, 1639, p. 6, sulla luna: «Lucidissima stella, pomposo fregio del notturno velo, / sol emula e sorella / di Febo, onor del mondo, occhio del cielo, / de' mesi genitrice, / e del vasto ocean guida e motrice»). Tutto l'incipit, infine, è debitore in primo luogo delle *Api* di Giovanni Rucellai: «o verginette caste, / vaghe angelette delle erbose rive» (vv. 1-2); ma cfr. anche G.B. Marino, *L'Adone* V, 20, 1: «Amor (dicean le verginelle amanti)»; XI, 70, 2: «l'unica verginella peregrina»; Id., *La galleria*, *Clelia* 4: «Verginella animosa». ~ *peregrine*: da intendere sia in senso etimologico (*per* + *ager*), sia come ulteriore indicazione dell'accezione velatamente spirituale e religiosa insita nel termine d'esordio e più sotto esplicitata; il termine, specificando il carattere del volo delle api, rende inoltre scorrevole il passaggio fra primo e secondo settenario della strofa (poco sotto, un espediente analogo, rafforzato però dalla derivazione morfologica e dalla giustapposizione a fine/inizio verso, è alla base del passaggio fra *spiranti* e *spiritelli*, e altri casi si danno nelle stanze successive come, più in generale, nelle *Ode*). La reduplicazione rappresentativa e concettuale è garantita anche dalla simmetria prosodica, fonetica e grammaticale: l'identica

costruzione con sostantivo deaggettivale + participio presente è ribadita dall'insistenza su un gruppo ristretto di fonemi consonantici opportunamente distribuiti sia all'interno di ciascun verso (**Verginelle volanti** – **Peregrine lucenti**) sia nel complesso del distico (**Verginelle volanti**, / **Peregrine lucenti**); il secondo sostantivo, inoltre, riprende in ordine inverso le vocali del primo (**Peregrine** / **Verginelle**), artificio che si riscontra a più riprese nelle *Ode* e nei *Nove cieli*. Come nel caso delle odi dedicate alla rondinella e alla cicala, insomma, i valori musicali del dettato poetico vengono intensificati laddove il soggetto dell'ode li sollecita. Tutta l'ode alle api – che potrebbe anche essere pensata come un unico periodo – consiste anzi in una successione di effetti sonori mimetici rispetto al *bruisement* delle api: lo sforzo del poeta di fornire una rappresentazione lirica degli insetti diventa perciò modo di pervenire a un'elevata capacità espressiva, cosicché la preghiera che verrà rivolta alle api alla fine del componimento appare, in tale prospettiva, già esaudita nel farsi della scrittura. Ne risulta, per inciso, un sensibile contrasto rispetto al tema del silenzio che sarà, non a caso, oggetto dell'ode immediatamente seguente (26). Si osservi fin d'ora anche un altro carattere ricorrente della scrittura fontanelliana, ovvero la tendenza, specie in sede di esordio, a limitare le forme verbali a vantaggio di una raffigurazione idealmente ecfrastica e volta a conferire al proprio oggetto in un fissità iconica. Sottratto all'intensità del verbo, il movimento è per contro suggerito attraverso il ricorso alle forme verbali più prossime all'ambito aggettivale, come il participio presente (si vedano in questa strofa le forme *volanti, lucenti, correnti*) o attraverso i significati secondari evocati dal medesimo sostantivo che viene impiegato come preterizione o epiteto (in questa strofa *peregrine, spiritelli, vivi, faville, facelle*). Allo stesso procedimento afferisce anche il frequente ricorso al gerundio, che attenua l'enunciazione dell'*actio* sostituendosi a una più esplicita sintassi. L'azione, in altre parole, si fa nome, e, come contrappeso, il nome tende a contenere in sé stesso l'azione.

3. La cesura dell'emistichio è fortemente rimarcata dalla pausa asindetica, che conferisce l'illusione della continuazione della cadenza dei settenari (analogamente a questa è la strutturazione del v. 4, a sottolineare la partizione interna della stanza in tre coppie di versi omologhi). Rispetto ai versi precedenti, si crea qui una leggera evoluzione semantica: il repentino movimento (*volanti, peregrine*) si traduce nella constatazione della 'vivacità' delle api (laddove, peraltro, *vivi* è in sensibile allitterazione con *Verginelle volanti*); l'idea delle dimensioni contenute (*Verginelle*) si specifica nella forma approssimativamente sferica e nell'esplicitazione di misure contratte (*globi minuti*); infine la luminosità si concretizza in una determinata materia metallica (*ori*). I due emistichi dell'endecasillabo sono inoltre parzialmente speculari: la struttura a chiasmo (aggettivo + sostantivo + aggettivo; sostantivo + aggettivo) fa corrispondere *vivi* a *spiranti* e *globi* a *ori*, ponendo in maggiore evidenza l'accostamento ossimorico fra elemento 'vitale' e elemento materiale (elementi, peraltro, più generici nella pri-

ma coppia, più specifici nella seconda); al centro del verso è invece collocato l'aggettivo *minuti*, che introduce un'area semantica fondamentale, come si è visto, in tutta la poesia fontanelliana, subito amplificata dal verso successivo. Il sostantivo *ori*, inoltre, replica *globi* non soltanto per la perfetta assonanza fra i due termini, ma anche per l'attivazione secondaria dell'immagine di pendagli o anelli d'oro. La forma tondeggiante dell'insetto è rilevata anche nella tradizione: cfr. soprattutto Plinio, *Nat. Hist.* XI, 19: «Vrbanarum [apium] duo genera: optimae breues uariaeque et in rotunditatem compactiles; deteriores longae et quibus similitudo uesparum, etiamnum deterrimae ex iis pilosae». Per la *iunctura* «globi minuti» cfr. G. Preti, *Poesie*: «Volan globi minuti a cento e cento» (*Per una donna la qual vide il suo vago che ucellava coll'archibugio*, v. 5); e cfr. anche G.B. Marino, *L'Adone* IX, 29, 8. Inoltre, cfr. *L'Adone* IX, 112, 1: «Vedi marmi colà, vivi e spiranti» (memoria che in Fontanella riaffiora anche nell'ode 78, *Al fiume Sebeto*, v. 49); e T. Tasso, *Rime* 544, 1: «Vive carte spiranti». Si osservi infine, anche in questo caso, la ricercata tessitura fonica a livello vocalico (con la radduplicazione della sequenza o-i-i in *globi minuti* e *ori spiranti*) e consonantico (l'inizio del verso riprende fonemi dei primi due settenari, la seconda parte anticipa quelli del verso successivo).

4. *spiritelli*: da intendere nel significato generico di 'piccole e vivaci creature soprannaturali'; meno probabile, dato che l'ape non è qui veicolo d'amore terreno e dato l'accostamento con il successivo *atomi*, che il termine vada interpretato nell'accezione specifica in cui viene utilizzato nella fisiologia antica e nella eziologia amorosa (ma si vedano le note ai vv. 6 e 30). Agisce qui, probabilmente, la memoria di G.B. Marino, *L'Adone* VII, 37-38 (sull'usignolo), in cui compaiono sia il paragone con uno «spiritello», sia la *iunctura* «atomi sonanti». Cfr. anche A. Poliziano, *Stanze per la giostra* II, 21, 5-6: «sì van correndo per l'ossa e pel sangue / gli ardenti spiritelli, e 'l foco cresce», e T. Tasso, *Il mondo creato* VI: «Prima [il frutto] minuto è sì che gli occhi inganna, / e quasi da la vista egli s'involga, / e rassomiglia gli atomi volanti / che ci appaion del sole a' chiari raggi». ~ *atomi ardenti*: il significato del sostantivo pare oscillare fra quello di 'corpuscolo, pulviscolo dell'atmosfera' (per attrazione del riferimento all'*aria* e all'area semantica della luce) e quello figurato di 'quantità minima' (accezione in cui il termine compare nel passo di Marino sopra indicato). Il sintagma, destinato a una discreta fortuna, passerà anzitutto al Busenello dell'ode a Leopoldo I (1658); cfr. anche C. Ossola, *Les raisons "en blanc" du Baroque italien*, in *République des lettres. République des arts. Mélanges en l'honneur de Marc Fumaroli*, Genève, Droz, 2008, p. 256.

5. Apparentemente, con questo verso, la stanza si ravvolge su sé stessa replicando le immagini e la terminologia iniziale; in realtà il recupero dei connotati della luce e dell'oro (quasi con ripetizione degli stessi termini dei versi precedenti: *lucenti/luminose, ori/auree*) è funzionale a innestare il motivo della luce

su quello del fuoco, sviluppando il nesso *atomi ardenti* del verso precedente e preparando la conclusione della strofa. Si notino la paronomasia *faville-facelle*, che rimarca ulteriormente la consonante liquida di *luminose*, e la riproposizione rispetto al verso precedente dell'accento di settima sulla tonica in *a*, volta a connettere fra loro due delle metafore essenziali di questa stanza. Si osservi inoltre qui, e nelle stanze successive, come i moduli sostantivo + aggettivo (o altrove sostantivo + complemento di specificazione) vengano all'occorrenza disposti a chiasmo per conferire movimento alla stanza: *atomi ardenti* / *luminose faville* (e ai vv. 2-3, *peregrine lucenti* / *vivi globi* / *ori spiranti*). Cfr. infine Casoni, *Ode* cit., p. 163 (sulla lucciola): «spiritosa facella, / rubin volante, e fugitiva stella» (vv. 5-6); «Fiaccolletta de' campi, / facellina de gli horti» (vv. 37-38).

6. In misura maggiore rispetto a quanto sottolineato in relazione al v. 3, il verso di chiusura si pone come sintesi dei due endecasillabi precedenti, distendendosi ritmicamente in tutta la sua lunghezza: la cesura è qui pausa leggera, sebbene la parola tronca (impiegata spesso in questa sede da Fontanella) valga a rimarcarla e a richiamare una quasi-rima interna con il primo emistichio del verso precedente (*faville/april*). A livello semantico, da un lato il *cielo* riprende l'*aria* del v. 4 e le *stelle* trasformano conseguentemente il motivo del fuoco e degli *spiritelli de l'aria*, dall'altro l'aggettivo *correnti* recupera l'idea di movimento e velocità dei due settenari iniziali. Si noti inoltre, a garanzia della formulazione circolare della strofa, che nel sintagma *correnti stelle* l'aggettivo recupera la rima B, mentre il sostantivo rima con il termine di apertura (*Verginelle*) e ingenera una quasi-rima con *spiritelli*. ~ *del bel cielo d'april*: la precisazione cronologica è funzionale a collocare l'ode all'interno dell'ideale sezione di componimenti primaverili su cui è in gran parte incentrato il primo libro delle *Ode*. ~ *stelle*: il sostantivo, in evidente contrasto semantico con gli *atomi* del v. 4, a cui pure lo ricollega il comune attributo dello splendore, propone in clausola una straordinaria escursione verso il macrocosmo, assecondando uno degli elementi di connessione interna della raccolta (si veda l'introduzione). La metafora innesca poi un implicito ossimoro con il terso cielo primaverile del primo emistichio. Soprattutto, le *stelle* concludono il percorso ascensionale, religiosamente connotato, che viene scandito dalle singole metafore della strofa: la purezza delle api (v. 1) è infatti condizione per la *peregrinatio ad Deum* (v. 2), che prosegue con l'ausilio dello Spirito santo (cfr. *spiritelli*) attraverso l'ardore di carità (v. 4) e l'illuminazione dell'intelletto (v. 5), fino a giungere alla comunione con Dio (v. 6), secondo un *itinerarium* che fa già presagire la *petitio* dell'ultima strofa orientandola fin d'ora anche in senso spirituale. Questo movimento, per inciso, è un ulteriore artificio che compensa la staticità che potrebbe derivare dalla costruzione interamente paratattica e dall'assenza di forme verbali attive nella strofa. Sulla lettura simbolica delle api come anime beate e partecipi dell'intelligenza divina, sulla loro relazione con le stelle, sulla *figura Christi* dell'ape-re, cfr. M.-T. Zenner, *From divine wisdom to secret knowledge: the cosmology of*

*the honeybee in the Church calendar*, «Micrologus», VIII (2000), 1, in part. pp. 114-15, e A. Cattabiani, *Volario. Simboli, miti e misteri degli esseri alati: uccelli, insetti e creature fantastiche*, Milano, Mondadori, 2000, pp. 49-61. Cfr. anche Virgilio, *Georg.* IV, 219-227: «His quidam signis atque haec exempla secuti / esse apibus partem divinae mentis et haustus / aetherios dixere; deum namque ire per omnia / [...] nec morti esse locum, sed [omnia] viva volare / sideris in numerum atque alto succedere caelo»; e D. Alighieri, *Par.* XXXI 7-12: «sì come schiera d'ape che s'infiora / una fiata e una si ritorna / là dove suo laboro s'insapora, / nel gran fior [la 'milizia angelica'] discendeva che s'addorna / di tante foglie, e quindi risaliva / là dove 'l suo amor sempre soggiorna».

7-8. La transizione da una stanza all'altra è agevolata, nelle *Ode*, dall'introduzione nell'ultimo verso di fonemi che caratterizzano l'incipit della strofa seguente, artificio particolarmente evidente in questo caso, dove il fitto intreccio allitterativo fra v. 6 e v. 7 è incorniciato dall'identità dei suoni iniziali (**del** bel cielo / **Delicate**) e dall'assonanza fra rima C della prima strofa e rima A della seconda. Che le api siano *magistrae* per il genere umano è un ulteriore assunto tradizionale, che poggia sulla similitudine fra le vicende biologiche delle api e le dinamiche biologiche, psicologiche e sociali degli uomini, anche nelle sventure, secondo la *sententia* virgiliana «quoniam casus apibus quoque nostros / vita tulit» (Verg., *Georg.* IV, 251-252). L'insegnamento che viene all'uomo dalle api riguarda, secondo tradizione, ciascuno dei loro singoli pregi: la castità, l'ingegno, la solerte laboriosità, l'osservanza delle suddivisioni gerarchico-sociali e l'assoluto rispetto della 'monarchia', la saggezza mostrata nella scelta dei fiori ecc., come si legge ad esempio in due 'monumenti' seicenteschi in materia, il *De animalibus insectis* di Ulisse Aldrovandi (1602) e l'*apiarium* di Federico Cesi (1624). Proprio quest'ultimo aspetto è qui richiamato ad apertura di strofa, introducendo, dopo l'*exordium* della prima stanza, la parte riservata alla *narratio*. Cfr. N. Pollini, *Les propriétés des abeilles dans le Bonum universale de apibus de Thomas de Cantimpré (1200-1270)*, «Micrologus», VIII (2000), 2, pp. 261-96. ~ *spiate*: in rima interna con *delicate* del v. 7; viene inoltre ribadita la presenza dell'occlusiva dentale sorda (*Delicate* **maestre**, / Che **spiate** l'interno), con riprese anche nei versi seguenti (*erbette, destre, sollecito, alterno, avidette, traete*) e nella strofa successiva (*Ingegnose, testrici, altere, illustri* ecc.). ~ *l'interno*: attraverso un movimento opposto a quello evidenziato nella prima stanza a proposito dell'escursione metaforica da *atomi* a *stelle*, il poeta riporta qui l'attenzione del lettore sulle dimensioni ridotte delle api, che consentono loro di prendere coscienza dei più intimi caratteri della natura divenendo depositarie di arcani meccanismi; acquista così un senso ulteriore, e più profondo, l'appellativo *maestre*, che sottolinea l'esemplarità delle api rispetto a un'attività poetica rivolta all'osservazione della natura (si veda anche quanto scritto sopra nell'introduzione al testo). Cfr. anche l'ode di Fontanella *Alla luce*: «Sin ai fondi riposti / penetrando discendi, / e i secreti nascosti / de l'interno del mar palesi rendi» (3, 31-34).

9-10. *veloci e destre*: entrambi risultano funzionali alla lettura metatestuale dell'ode, da collocare peraltro nel solco della topica metaforizzazione dell'ape quale immagine del poeta: ed è soprattutto il primo aggettivo, correlato all'idea di movimento espressa nella prima strofa, che s'impone all'attenzione, individuando nella velocità uno dei caratteri che il poeta deve possedere, facendosi rapido nella rammemorazione delle fonti e nella loro commistione sulla pagina. La coppia di aggettivi definisce così una figura di poeta sicuro delle proprie scelte stilistiche, del proprio modo di rapportarsi alla tradizione, in cui la velocità di esecuzione, connessa all'abilità, implica una notevole mole produttiva. La coppia aggettivale è presente in B. Tasso, *Rime* III, 67, *Per la Signora Donna Iulia Gonzaga* 17, 5, in riferimento all'anima; mentre la traduzione metapoetica delle qualità delle api trova riscontro in alcune quartine dell'ode 50 di Fontanella, *Del modo di poetare*: cfr. in particolare i vv. 49-56 e 65-66. ~ *sollecito*: ulteriore riferimento alla laboriosità delle api (cfr. Pollini, *Les propriétés des abeilles* cit.), con ripresa secondaria dell'idea di velocità (anche per allitterazione: **veloci** – **sollecito**). Cfr. Virgilio, *Georg.* IV, 170-178; e G.B. Marino, *L'Adone* XI, 29, 5-8.

11. *delibando avidette*: la parte iniziale del termine riprende i fonemi iniziali del v. 7 (*delicate*), connessione rafforzata dall'identità nei due termini della vocale tonica. L'utilizzo del verbo delibare al gerundio è raro in poesia, e infrequente è pure la forma *avidette*, che continua la serie dei suffissi valutativi dell'ode (e di tutta la raccolta fontanelliana), qui peraltro in rima interna con *erbette* (v. 9) e in quasi rima con *traete* (v. 12); il successivo *umor* si rapporta ai medesimi due versi instaurando una doppia rima interna con *fior* al v. 9 e al v. 12. ~ *umor soavi*: la *iunctura* è attestata più volte, al singolare, nelle rime di Bernardo Tasso: si segnala in particolare l'occorrenza dell'ode 15, *Ode del suo natale*, nella quale l'espressione è riferita alla poesia («Così mai sempre il tuo bel fonte sia / Pien del soave umor di Poesia», vv. 34-35). Fonte principale di Fontanella è tuttavia qui l'*Adone* XVIII, 231, 5-8: «così tra lor le cure e le fatiche / partendo, in più d'un stuol schierate e miste, / vanno a rapire i più soavi umori / l'api dorate agli odorati fiori».

12. *de i fior*: la cesura è sottolineata anche in questo caso dall'ossitonia del termine che cade a metà verso. L'esibita ripetizione rispetto a v. 9 (*de l'erbette e de i fior*), supportata da rima interna (*umor*, v. 11), è funzionale al passaggio semantico fra l'idea dell'osservazione generale della natura (erbette e fiori) e la scelta oculata dell'entità naturale dalla quale ricavare il proprio alimento. Tutto il passo è debitore di Marino, *L'Adone* I, 12, 6-8: «Latte fresco e soave è l'onda pura, / un antro il seno ed un cannon la poppa. / A ber sugli orli i distillati umori / apron l'ave labbra erbette e fiori».

13-18. All'apparizione delle api registrata nella prima stanza e all'immagine delle loro peregrinazioni ritratte nella seconda, culminante sulla suzione dei

pollini dai fiori, fa seguito la resa metaforica della costruzione degli alveari e della produzione del miele, esito concreto dell'osservazione e della comprensione dei meccanismi naturali su cui il poeta ha insistito nella stanza precedente. L'aggettivo *ingegnosa*, posto in apertura, è attribuito fra i più tradizionali dell'ape. Cfr. Poliziano, *Stanze* I, 25, 7-8: «e la ingegnosa pecchia al primo albore / giva predando ora uno or altro fiore», e la relativa chiosa d'autore: «L'api son dette ingegnose o per la memoria, imperocché son ricordevoli del verno, o per la fatica de le celle di sei angoli, le quali si fanno a guisa di architetto, come accennò Virgilio» (si veda in proposito M. Residori, «*L'ape ingegnosa*». *Sull'uso di alcune fonti greche nell'Aminta*, «Chroniques italiennes», 3<sup>e</sup> série web, 1, 2003). In ambito odistico cfr. B. Tasso, *Ode* 32, 6-10: «e com'api ingegnose / ai lieti campi con leggiadri errori / predate i vaghi fiori, / e da le siepi ombrose / le purpuree cogliendo e bianche rose»; cfr. anche Cfr. G. Casoni, *Emblemi politici*, Venezia, Baglioni, 1632, emblema 17, p. 75, vv. 1-5: «L'Ape, ch'ai fior di susurranti baci / fura i pregi più cari, industrie forma / i dolcissimi favi; e se de del mele / è maestra ingegnosa, anco il veleno / ha ne l'aculeo, e raddolcisce, e punge». Termine chiave dell'arte barocca, 'ingegno' ricorre con frequenza nelle poesie (e nelle dediche) di Fontanella, anche, come in questo caso, quale attributo degli animali; nello specifico, l'ingegno delle api si manifesta nella complessa costruzione degli alveari (vv. 13-16) e nella commistione dei nettari che dà vita al miele (vv. 17-18), in entrambi i casi con chiaro riferimento metatestuale alla *dispositio* interna del canzoniere e allo stile del poeta. ~ *testrici*: termine raro nella tradizione lirica (se ne trova un'occorrenza nelle *Noze de Psiche et Cupidine* di Galeotto del Carretto, in relazione alle Parche), qui introdotto non solo per necessità metriche e grammaticali, ma anche per istanze foniche (si noti in particolare la ripresa del nesso *tri* nel rimema *-ustri*) e per prossimità al sostantivo *testura* (anch'esso in clausola di verso, di modo che la strofa risulta incorniciata fra talento dell'artefice e sublimità dell'artefatto). Il corrispondente maschile (*testore*) è invece maggiormente presente in poesia, anche nella sua valenza di metafora letteraria (dal Petrarca di *Rvf* 26, 10: «al buon testor de gli amorosi detti», al Marino di *L'Adone* IX, 182, 1: «Testor di rime eccelse e numerose», quest'ultimo passo riferito peraltro a Tasso): nelle *Ode* esso è impiegato in senso proprio nel *Fior della margherita* (70, 100). Il brano è debitore nei confronti di G.B. Marino, *La galleria*, *Ragno, miniatura di Battista Castello*, 1-5: «Studia pur quanto sai / il lavoro che fai / tu, che sospesa fili / ingegnosa orditrice / la testura infelice». ~ *fabbre*: infrequente uso femminile plurale; impiegato al singolare in varie occorrenze nelle *Ode*, in riferimento alla musica, alla pittura, alla bocca, ma anche alla rondinella (ode 20, 15). ~ *ordini*: sull'ordinamento interno dell'alveare si veda Plinio, *Nat. Hist.* XI, 10, in cui compare anche la metafora del tessuto («textumque uelut a summa tela deducunt»), ripresa anche da Isidoro di Siviglia (*Etimol.* XII, 8). ~ *industri*: ricorre anche in relazione alla lira di Apollo nella sfida con Marsia (cfr. l'ode 51, *Biasima l'ignoranza, et avarizia de' principi, appagandosi della povertà delle Muse* 17);

‘industrie’, al singolare, è più in generale impiegato con frequenza da Fontanella nelle *Ode* e nei *Nove cieli*. ~ *testura*: nell’accezione di ‘corpo o sostanza ben composta e omogenea’, a indicare qui il miele (meno probabile che si tratti di un’ulteriore metafora dell’alveare). Il sostantivo è bene attestato sia nel significato materiale di ‘tessuto’, sia in quello traslato di ‘testo letterario’; particolarmente frequente in B. Tasso (*Rime, Ode*) e in Marino (*L’Adone, La galleria*), nelle *Ode* di Fontanella è utilizzato in relazione al canto, al ricamo, alla pittura (oltre che alla seta).

19-24. Dopo l’immagine della dimora delle api, al centro della quale si accampa lo strumento del pungiglione (*aghi*), viene qui proposta una connotazione bellica degli insetti, ritratti nell’atto di uscire dall’alveare. Il pungiglione è sottoposto a un’ulteriore resa metaforica (*acuti strali*); è soprattutto l’aspetto fonico, però, a meritare attenzione, non soltanto per la ripercussione delle occlusive sonore e della consueta alveolare nei primi due versi (**Garrulette guerriere**, / Che con **gradi inequali**) e per la trasposizione della sibilante, soprattutto negli ultimi due, in funzione onomatopeica, ma anche per la resa sulla pagina di percezioni uditive che s’internano, al pari dello sguardo, verso le più minute epifanie della natura. Sulle battaglie fra api cfr. Virgilio, *Georg.* IV, 67-87 e Plinio, *Nat. Hist.* XI, 18, mentre sul legame fra poesia e guerra si veda l’ode 50, *Del modo di poetare*, in particolare vv. 29-32: «Pugni dunque ciascun, che farsi vuole / fra pindarici eroi dotto guerriero, / e ’l poetico arringo in su ’l corsiero / del suo pronto saper rapido vole». ~ *Garrulette*: cfr. in particolare G.B. Marino, *L’Adone* III, 14, 1: «Il gorgheggiar de’ garruletti augelli». ~ *gradi inequali*: allude forse alla suddivisione interna della comunità delle api, nel lavoro come nella difesa dell’alveare, osservazione già in parte presente in Aristotele, *Hist. animalium* V, 21, e poi soprattutto in Virgilio, *Georg.* IV, 153-183 e Plinio, *Nat. Hist.* XI, 10. Forse vi è memoria anche di G.B. Marino, *L’Adone* VII, 154. Cfr. anche Tommaso di Cantimpré, *Bonum universale de apibus*, II: «In tribus distribuntur ordinibus apum plebes» (in Pollini, *Les propriétés des abeilles* cit., p. 286), con rispecchiamento fra la tripartizione delle api e la suddivisione della società in *oratores*, *bellatores* e *laboratores*. Quest’ultimo raffronto è forse alla base anche della successione tematica scelta da Fontanella, in virtù della quale le api sono presentate dapprima come tessitrici (strofa 3), poi come guerriere (strofa 4), infine come romite (strofa 5). ~ *acuti strali*: cfr. in particolare B. Tasso, *Ode* 41, *Al Fato* 27, e 43, *Alla Fortuna* 2. ~ *stridula*: ‘acuta’.

25. *Pargolette*: il diminutivo garantisce l’isomorfismo rispetto al primo verso della strofa precedente. ~ *romite*: rinsalda il legame metaforico fra le api e le monache (cfr. *supra*).

26. *taciti*: il contrasto con la *stridula* tromba della strofa precedente, e l’abile regia che fa seguire al sussurro gli squilli delle trombe e a questi il silenzio, pro-

ducono un effetto di amplificazione o di eco del suono delle api, a cui collabora forse anche la sproporzione fra i *monti* e le ridotte dimensioni degli insetti.

27. La *princeps* fornisce una lezione leggermente diversa: «e fra valli abitar dolce aggradite».

28. *soave*: è il medesimo aggettivo prima utilizzato per gli *umor* tratti dai fiori. ~ *fonti*: la prospettiva di osservazione si allarga e abbraccia con un unico colpo di pennello i monti, le valli e i fiumi, ritraendo un più ampio quadro naturale fittamente popolato dalle api.

29. *nuvole d'or rotanti*: riprendendo l'area semantica del cerchio dalla prima strofa, la metafora include qui anche i concetti di leggerezza e fugacità espressi nelle stanze precedenti.

30. *inamorate e vaghe*: la più evidente concessione al legame classico fra l'ape e la materia amorosa, abbondantemente ripreso nella poesia fra Cinque e Seicento e presente anche nelle odi di Casoni (sui baci: «Care api avventurose, / libanti il mel sol d'animate rose», ed. cit., p. 39) e nell'ode *Al [bacio]* presente nella *princeps* delle *Ode* fontanelliane («Tu negli uscì soavi / di due bocche gentili, / ape industrie d'amor, fabbrichi i favi, / e con aghi sottili, / mentre i labbri congiungi, / pungendo alletti, et allettando pungi», vv. 31-36), è collocata a chiusura di una strofa nella quale gli insetti sono paragonati a romiti, orientando così in senso spirituale il tema dell'ardore amoroso e giustificando la *petitio* a cui è riservata la stanza seguente.

31. *dolce*: avv., 'dolcemente' (in corrispondenza del *dolce gradite* della strofa precedente); meno probabilmente agg. da riferire a *manna celeste*: l'iperbato, soprattutto se così marcato, è infatti inusuale per Fontanella. La *dulcedo* del canto, risultante dall'osservazione della natura, sussume al proprio interno anche l'*utilitas* insita nel prodotto sortito da simile elaborazione. Cfr. G.B. Marino, *L'Adone* XX, 7, 1-4: «La ninfa d'oriente aprendo il grembo / tra nuvoletti candidi e vermigli, / dolce versava ed odorato nembo / di pura manna e di celesti gigli».

33. *tebano cantor*: Pindaro, nume tutelare delle *Ode* di Fontanella, al quale le api avrebbero deposto il miele sulle labbra quando era ancora in fasce. L'episodio leggendario è tuttavia topico, ed è riferito anche ad altri poeti, a filosofi e a santi (ad esempio Omero, Platone, Ambrogio, Rita da Cascia ecc.). Api che depongono il miele sulle labbra o che fuoriescono dalla bocca di una persona sono bene attestate nell'iconografia. Cfr. Pollini, *Les propriétés des abeilles* cit., *passim*; Zenner, *From divine wisdom to secret knowledge* cit., in part. pp. 114-15; e Cattabiani, *Volario* cit., *passim*. Una prestigiosa edizione in volgare delle

odi di Pindaro, dedicata al cardinale Francesco Barberini, nipote di Urbano VIII, viene peraltro pubblicata negli anni immediatamente precedenti alla prima edizione delle *Ode: Ode di Pindaro antichissimo poeta e principe de' greci lirici [...] tradotte in parafrasi, et in rima toscana da Alessandro Adimari*, Pisa, Tanagli, 1631 (colophon 1632). Importa qui notare, soprattutto, la connotazione religiosa della richiesta, evidente nella metafora del miele-manna (derivante, dunque, da Dio) e nella presenza dell'aggettivo ridondante *celeste* (che è tuttavia attributo classico del miele: cfr. Virgilio, *Georg.* IV, 1), quest'ultimo ribadito dal *ciel* del verso successivo: viene in tal modo rimarcata, a suggello del componimento, la presenza dell'orizzonte spirituale entro cui si colloca la poesia delle *Ode*.

MARZIA MINUTELLI

«una bestia di meno»: riflessioni sul *Maiale* di Umberto Saba

---

«una bestia di meno»: reflections on Umberto Saba's *Il maiale*

ABSTRACT

Il saggio è dedicato a una lirica tra le meno note di Umberto Saba: *Il maiale*, che, pubblicata più volte tra il 1911 e il 1920 e inclusa nel *Canzoniere* del 1921 all'interno della sezione *Casa e campagna*, non figura invece nell'edizione definitiva del «romanzo in versi». A una lettura volta a illustrare i salienti aspetti contenutistici e formali di un testo davvero singolare, strettamente implicato con le origini giudaiche del poeta triestino, segue una disamina delle possibili ragioni della sua sofferta estromissione (di cui testimoniano le tarde pagine di *Storia e cronistoria del Canzoniere*) dalla compagine ultima del *magnum opus* sabiano.

This essay is dedicated to one of the least known poems by Umberto Saba, *Il maiale* (*The pig*), which was published several times between 1911 and 1920 and included in the *Canzoniere* of 1921 in the section *Casa e campagna* (*Home and countryside*), but not in the definitive edition of the «romanzo in versi» («novel in verse»). The first part of the article is intended to illustrate the salient aspects of the content and form of a truly unusual text, closely associated with the poet's Jewish origins, and is followed by a careful examination of the possible reasons for its suffered exclusion (as the pages of *Storia e cronistoria del Canzoniere* attest) from the last version of Saba's *magnum opus*.

Curiosa vicenda editoriale quella del *Maiale* di Umberto Saba, unico titolo zoografo del fascicolo *Casa e campagna* del *Canzoniere* triestino a restare escluso dal canone *ne varietur* del ciclo lirico raccomandato al *Canzoniere* einaudiano del '45 senza per questo scapitare nella considerazione del suo autore<sup>1</sup>, che ancora nelle pagine di *Storia e cronistoria*, riservandogli comunque uno spazio e per di più inaugurale nel capitolo dedicato al «“parvus libellus”», produceva, per l'elusivo tramite del sedicente Carimandrei, un tangibile certificato della perdurante simpatia, d'altronde minimamente dissimulata, nutrita per il testo:

Il gruppo è composto di sole cinque poesie. Breve era anche nel primo *Canzoniere*; il poeta non tolse, per l'edizione definitiva, che una sola poesia: “Il maiale”. Non possiamo dire se egli ha fatto bene o male a toglierla. Era una poesia molto umana e straziata; cantava – se così possiamo esprimerci – l'assassinio di un maiale. Ne citiamo questi versi:

Ma io, se riguardando in lui mi metto,  
io sento nelle sue carni il coltello,  
sento quell'urlo, quella spaventosa  
querela, quando al gruppo un cane abbaia,  
e la massaia ride dalla soglia.

Forse gli altri versi non erano all'altezza di questi, forse il poeta la tolse per altre ragioni. Comunque, noi che non siamo che i suoi tardivi commentatori, dobbiamo accettare per buona la sua decisione; rammaricandoci solo che, nel bestiaro di *Casa e campagna*, ci sia così una bestia di meno<sup>2</sup>.

Non contemplato nell'opera dell'esordio sabiano (di consistenza, peraltro, dichiaratamente antologica) *Poesie*, licenziata agli sgoccioli del 1910, ossia proprio nel preteso anno di stesura – con il 1909 – delle rime destinate a materializzare l'esile serie *Casa e campagna*<sup>3</sup>, il componimento aveva fatto il suo debutto il 25 Marzo 1911 sulle colonne del quotidiano triestino «Il Piccolo della Sera» e il 7 Novembre dell'anno successivo era stato imbandito, assieme a *Tre vie* e al *Fanciullo appassionato*, ai lettori della «Voce» onde anticipare «qualche saggio della raccolta di versi» *Coi miei occhi* di imminente uscita presso la Libreria della rivista fiorentina<sup>4</sup>. Dal corpo del volumetto, nel quale ricopre l'undicesima sede della sezione eponima, istituendo un estemporaneo trittico faunistico con *La capra* e *La gatta*, tra cui è collocato, il testo veniva quindi tradotto in quel prezioso codice degli abbozzi che è il *Canzoniere* del 1919, non però entro il perimetro di *Casa e campagna*, che fa nel manoscritto la sua prima comparsa, bensì in terza posizione, a ruota della *Capra*, all'interno del distretto contiguo, cumulativamente designato *Coi miei occhi*, *Nuovi versi alla Lina*, *Dopo la giovinezza - Fanciulli e garzoni*<sup>5</sup>, per approdare infine, dopo un'ulteriore riproposta nel 1920, estremo di una *suite* di sette pezzi, nell'antologia di Papini e Pancrazi *Poeti d'oggi*<sup>6</sup>, alla stampa autarchica del *Canzoniere* quale elemento terminale

della compagine domestico-agreste, fungendo il successivo *Intermezzo a Lina* appunto da *entr'acte* preludente alla sequenza ora denominata *Trieste e una donna*<sup>7</sup>. Una mezza dozzina esatta – numero davvero tutt'altro che trascurabile – sono dunque le attestazioni del *Maiale* fino al Settembre del 1921; posteriormente a tale data, inconfutabili prove documentali della riluttanza di Saba ad accantonare quelle strofette cui evidentemente lo legava un contrastato sentimento (un'«ambivalenza affettiva» l'avrebbe definita con esatta terminologia psicoanalitica il firmatario di *Storia e cronistoria*) sono rappresentate dal foglio volante di carta giallina, oggi conservato presso l'Università di Pavia, che esibisce una *facies* del componimento non altrimenti nota<sup>8</sup>; dall'indice dattiloscritto di *Figure e canti*, silloge ricapitolativa del proprio percorso lirico progettata tra il 1930 e il 1931, in cui il titolo continua a mantenere il suo posto in *Casa e campagna*, e dal reinserimento del testo, dopo l'espulsione dalla forma del *parvus libellus* trädita dalla *plaque* del 1932 *Ammonizione ed altre poesie*, nel monumentale scartafaccio che con Arrigo Stara è uso ormai designare come *Canzoniere 1943*, seppure in un comparto adibito ad alloggiare *Poesie rifiutate*<sup>9</sup>.

Consideratane l'assenza dalla seconda edizione del «romanzo in versi», cominciamo dunque, per comodità di analisi, con il riprodurre la lirica giusta l'ultima redazione provvista dell'*imprimatur* autoriale, ossia quella accolta nel *Canzoniere* del '21 (va tuttavia puntualizzato che tale stesura, salvo il distico finale, la cui macroscopicamente difforme lezione originaria, affidata al «Piccolo della Sera», si è ritenuto opportuno allegare qui in sinossi, diverge dalle precedenti per varianti lessicali, morfosintattiche, grafiche e interpuntive di modesto rilievo):

La broda, fior d'immondezzaio, è pura  
tanto quanto il suo istinto n'è affamato:  
strilla come il bambino sculacciato  
se allontani da lui la sua lordura.

Certo per lui grande ventura è quello  
che per me, per il mio pensiero, è strazio;  
che non si chieda perché lo vuol bello  
di pinguedine, e il più pasciuto e sazio,  
la massaia che scaccia il poverello;  
ch'egli – come ogni vita – ignori a cosa  
poi gioverà, quando sarà perfetto.  
Ma io, se riguardando in lui mi metto,  
io sento nelle sue carni il coltello;  
sento quell'urlo, quella spaventosa  
querela, quando al gruppo un cane abbaia,  
e la massaia ride sulla soglia.

E mi sale da l'intimo una voglia  
di piangere, pensando a tutto questo.

Solo in me mette un'accorata voglia  
di piangere quel suo beato aspetto<sup>10</sup>.

Il maiale è, della fauna di *Casa e campagna*, l'unico con la «pavida / conigli» di *A mia moglie*, vv. 53-54, che, nonché appartenere al pantheon zoológico dello scrittore triestino – prerogativa riservata a esponenti delle categorie dei ruminanti, degli uccelli e dei canidi (si faccia caso, al proposito, che nella sezione trovano ricetta ben tre fra gli animali sabiani a statuto speciale: la gallina, il cane, la capra) –, non registri alcun'altra, pur fugace, apparizione entro il recinto del *Canzoniere* (per giunta, e diversamente dal suddetto roditore, soltanto del primo)<sup>11</sup>; al di fuori di esso, mi risulta contare cinque sole occorrenze nominali, tutte salvo una in testi di limitata o nulla circolazione in vita dell'autore, degne comunque di preliminarne attenzione per concorrere alla chiarificazione del significato della poesia che ci occupa. La più arretrata in ordine diacronico compete alla versione originaria della novella *Un letterato ebreo*, risalente al 1910, e vede la bestia, declassata dal suo rango creaturale a cosa, per la precisione a derrata alimentare (tant'è che se ne nomina genericamente un taglio anatomico), agitata a esecrando emblema di trasgressione della precettistica dietetica giudaica da due disciplinati osservanti della *kashe-rit* quali i personaggi di Mortara Luzzatto e Vita Zelman. Alla candida ammissione del protagonista della storia, quel Samuele Davide Luzzatto, prozio dell'autore da parte di madre, destinato a passare alla storia per le sue insigni benemeritenze di scrittore con lo pseudonimo acrostico di ShaDaL: «Leggo, cioè rileggo, i *Doveri morali* del Padre Francesco Soave», tale è infatti l'immediata reazione della timorata coppia:

«D'un Gesuita?» esclamarono in coro i due giovani col ribrezzo col quale avrebbero veduto un ebreo divorare un pezzo di maiale<sup>12</sup>.

Una seconda menzione, nella più triviale variante sinonimica «porco», cade nel *reportage*, datato «Roma, Dicembre 1911», *Soldati che vanno e soldati che tornano dalla guerra* che Saba – in séguito preoccupato, attesa l'ispirazione ambiguamente militarista di quelle pagine, di occultarne l'esistenza – divulgò nel successivo Febbraio su un giornale di vita stentata ed effimera quale «La voce trentina», inconsistente emulo provinciale del foglio prezzoliniano. Neppure in questo caso si assiste all'effettiva manifestazione sulla scena finzionale di un rappresentante della specie, evocato bensì stavolta come ente animato, ma ancora depresso a pretto genere commestibile. L'arma infantilmente agitata da un compagno di carrozza ferroviaria, «simpatico teppista» smanioso di sgozzar nemici nella campagna di Libia, è infatti, con un soprassalto di orrore enfatizzato dall'intarsio poetico, ravvisata dallo scrivente nell'assai poco militaresco strumento con cui il norcino procede alla iugulazione stagionale (indicativamente designata con la gergale antifrase «fare la festa») del quadrupede ormai «perfetto»:

[...] vidi

e ancor ne raccapriccio

un giovanotto, dall'aspetto di romano, alzarsi come per una subita decisione ed estrarre con così maestrevole celerità che non vidi bene da dove, un enorme coltello a lama fissa, uno di quei coltelli che usano i contadini per fare la festa al porco giunto alla perfezione della pinguedine. «Se trovo lu turcu» diceva, brandendo l'arma contro la luce della lampada, e alzandola e abbassandola come per spaccare il cuore di un nemico atterrito<sup>13</sup>.

A breve distanza di tempo, ecco ricomparire nella *princeps* su rivista (1913) di Valeriano Rode e quindi in quella (1914) di *Ella gli fa del bene*, prose narrative entrambe confluite, con il precedente *Un letterato ebreo*, nei tardi *Ricordi - Racconti*, il vocabolo «porco», nell'accezione, tuttavia, vietamente traslata di epitetto ingiurioso, rispettivamente proferito dall'insolente domestica – *goyah* – Maria all'indirizzo del «vecchio» datore di lavoro – semita – renitente ad ammettere i propri piccini al desco serale:

«Che porco!» esclamò la serva, alla quale dieci anni di buoni servizi e parecchi salari arretrati, davano un'anarchica libertà di linguaggio. «Non poter soffrire i suoi figli, e farne alla sua età degli altri! [...]»<sup>14</sup>;

e dalla nipote del capo della Comunità Israelitica di Trieste, «in cui forse maturava l'anima d'una di quelle appassionate Galilee che seguitavano Cristo, ma che era ancora una bambina», alla volta del troppo influenzabile parente:

– Che porco! – disse, con senno assolutamente superiore alla sua età, la piccola Matilde – come si sente che si è lasciato metter su da quel santo dello zio Edoardo<sup>15</sup>!

È nella sua stagione calante, precisamente nel Novembre del '51, che Saba, in verità per bocca di una devotissima *supporter* quale la Baldi, torna un'ultima volta a chiamare in causa l'animale nella sua quiddità di essere – a rigore non più – vivente; l'ottica, di nuovo prettamente culinaria, diventa però ora quella dei «gentili», secondo attesta il celiante adattamento di un colorito adagio di diffusione nazionale, la cui variante giuliana suona «Mercante e porco se lo pesa dopo morto»<sup>16</sup>:

A Trieste la Nora che sapeva  
il Canzoniere a memoria, e ignorava  
di scriverne gli ultimi versi, diceva:  
«Poeta è come il porco  
Si pesa dopo morto».

Nell'estravagante epigramma, inedito fino al 1986, dall'eloquente titolo *Ultimi versi* (sottintendendo appunto 'del *Canzoniere*', di cui pertanto il maiale, po-

nendosi in concorrenza con i poco più anziani canarini di *Quasi un racconto*, può almeno *pro tempore* ambire al vanto di rappresentare la postrema immagine zoologica) l'autore procede dunque a parificarsi alla creatura in quanto bestia da macello come già nella lirica di oltre un quarantennio addietro<sup>17</sup>. Salienti differenze, tuttavia, è dato cogliere sia nel tono del componimento, che alla tensione drammatica di quel testo impetuoso surroga il pacato *understatement* di un'ironia leggera insieme e dolorante (la stessa violenza dell'azzardo analogico – «Ma io, se riguardando in lui mi metto» – viene del resto cautevolmente riassorbita nell'ordinarietà rassicurante di un convenzionalissimo nesso comparativo: «Poeta è come il porco»), sia nel proprio dell'enunciato, essendo il soggetto dell'assimilazione non più il Saba individuo storico, ma il Saba rimatore – a rigore anche in veste di «mercante» il libraio di Via San Nicolò avrebbe potuto lecitamente accedere all'equivalenza –, dal rispetto del quale e non da quello dell'ente animale è condotto il parallelismo: un brachilogico aforisma di commiato che, se convalida il luogo comune che vuole il riconoscimento di una grandezza artistica necessariamente postumo, demandato cioè alla pretesa equanimità di giudizio delle generazioni avvenire, insinua bensì maliziosamente, a tenore di altra vulgatissima sentenza norcinesca, che ai fini di un positivo accertamento critico della produzione di un «poeta», ma di uno scrittore in senso lato, conforme all'integrale utilizzo gastronomico e non delle spoglie del suino domestico<sup>18</sup>, neanche il minimo lacerto lirico o prosastico deve essere trascurato (monito anche letteralmente recepito, se uno dei convegni commemorativi dedicati al novecentista alla distanza di sicurezza di mezzo secolo dalla sua dipartita si ripara giusto all'ombra della clausola dell'irriverente distico di – neanche troppo sospetta – attribuzione baldiana)<sup>19</sup>.

Le cinque citazioni allegate fissano altrettanti punti di un sommario quadro di riferimento utile a intendere come Saba, di necessità influenzato dalla tradizione storico-culturale dell'Occidente come dall'appartenenza a una precipua *couche* sociale quale quella del ghetto, guardasse a una bestia tanto universalmente implicata, fin dalla notte dei tempi, con ancipiti sovrasensi nell'ordine simbolico, in ragione ora della sua mirabile fecondità e floridezza d'aspetto (la scrofa, per produrre non più di qualche campione, emblema teriomorfo della Grande Madre presso le civiltà primordiali, è offerta votiva a Demetra nelle Tesmoforie e all'omologa latina Cerere nei Cerealia e, tecnofaga dei suoi lattonzoli-stelle, presta l'effigie alla regina egiziana del cielo Nut)<sup>20</sup>, ora, viceversa, di un presunto asservimento a vizî capitali quali lussuria, gola, avarizia, ira e accidia (un archetipo classico per tutti: la circea metamorfosi in verri dei compagni di Ulisse nel decimo dell'*Odissea*)<sup>21</sup>, fino al segno di decretarne l'identificazione con il maligno *tout court* (così, ad esempio, nell'agiografia popolare antoniana, dove a tentare nel deserto il tetragono anacoreta il diavolo assume proprio l'ispido semblante di un maiale, che, opportunamente sottomesso e affrancato dalla satanica possessione, diverrà poi il fido sodale dell'abate, il suo aiutante magico, quando non addirittura il suo doppio insepara-

bile: il «porco Sant'Antonio», appunto, di paradisiaca memoria [XXIX, 124])<sup>22</sup>. Sarà appena il caso di ricordare come già nell'Europa dei cosiddetti secoli bui il goffo, insafardato e suscettibile quadrupede fornisse corpo zoomorfico al *di-ché* dell'ebreo brutto sporco e cattivo, donde notoriamente pure l'infamante appellativo di «marrano» ('maiale' in idioma ispanico) conferito in origine ai sefarditi apostati della penisola iberica: stanti infatti, da un lato, l'atavica indisponibilità tabuistica delle comunità umane a un comportamento alimentare infraspécifico quale il cannibalismo e, dall'altro, l'espressa proscrizione religiosa riversata dalla legge mosaica sulla carne del suino – unguligrado a zoccolo fesso che non ruminava, a tenore della tassonomia di *Levitico* XI, 7 –, ecco quasi automaticamente impostarsi dal cristiano dell'età di mezzo la pregiudizievole equazione ai danni dell'invidiato e temuto giudeo<sup>23</sup>, dovizioso in virtù dell'esercizio, in realtà tutt'altro che monopolistico, della «pratica bestiale» del prestito a interesse (è pur vero che, con meno stringente consequenzialità sillogistica, al tempo della rivoluzione francese il blasone fu esteso al parassitario rappresentante dell'aristocrazia di corte e, con l'avvento del comunismo, all'opulento magnate capitalista)<sup>24</sup>.

Se dunque il maiale offre ai *goim* il più oscuro specchio etologico degli israeliti, l'inluiarsi – mai dantismo venne più a proposito – senza residui nella creatura («Ma io, se riguardando in lui mi metto»)<sup>25</sup> del Saba personaggio nella lirica di *Casa e campagna* importa, a ben guardare, anche una provocatoria assunzione sopra di sé dello stereotipo antisemita, che, mentre garantisce la perdurante soggezione del Saba autore al «richiamo» dei cromosomi materni, certifica altresì l'irriducibile eterodossia di siffatta ebraitudine, posto che un accostamento il più vago della propria persona all'abborrito mammifero avrebbe orripilato, nonché un Mortara Luzzatto o un Vita Zemann, un qualsiasi figlio di Abramo di pur tiepida praticanza. Per apprezzare nel suo traumatico significato (l'opposto esatto del «tenerume tutto esteriore» che vi avvertiva un lettore pur accorto quale il Portinari)<sup>26</sup> un testo urticante come *Il maiale* è infatti indispensabile, io credo, partire dal presupposto che esso è anche, in un suo modo affatto eccentrico e spregiudicato, una poesia giudaica, attraversata da una sotterranea ma irta vena polemica nei riguardi dei cristiani, che, debitamente autorizzati da un duplice *nulla osta* apostolico alla trascuranza delle precettazioni dietetiche veterotestamentarie e quindi al disinvolto consumo di carne porcina, innalzata anzi ai fasti della centralità alimentare, soli si macchiano dell'«assassinio» (tale appunto è il termine caduto sotto la penna del Carimandrei) del sereno animale<sup>27</sup>. Unicamente in questa prospettiva ci si può dare pieno conto di quelli che a una lettura frettolosa rischiano di passare, e sono invece tutt'altro, per particolari accessori, devianti *sine qua re* nella direzione del bozzetto o del rabesco edificante, quali, subito al v. 3, il paragone dell'ingorda bestiola con un «bambino sculacciato», che, a tenore dell'equipollenza fanciullo = animale stabilita nei *Versi militari* e qui perentoriamente invertita di segno, vale invece di previa sottolineatura della purezza incolpevole del sacrifi-

cando<sup>28</sup>, e, ai vv. 9 e 16, gli atti della «massaia» – il termine opportunamente aggetta in capo a ciascun endecasillabo – di «scacciare il poverello» e di «ridere sulla soglia», in realtà due pennellate nerissime che nella figura di quest'adamantina antilina stigmatizzano l'impervietà al più fioco spirito di *caritas* di tanti sedicenti devoti eventualmente dediti a un farisaico ossequio delle pratiche esteriori del culto. Si prenda buona nota del caustico impiego dell'aggettivo sostantivato dall'inconfondibile aroma francescano «poverello» in una relativa che, se disvela l'interessata grettezza delle sollecitudini muliebri nei confronti dell'ignaro accudito, prelude altresì all'istantanea che, in chiusa alla seconda strofa, ancora ferma la truce sagoma femminile in primo piano: spettatrice un po' slontanata del rito funesto, colei che non sa misericordia nei confronti dei suoi simili è tantomeno capace di muoversi a pietà per la sorte di una «vita» supposta inferiore, di cui anzi saluta soddisfatta l'avvenuta soppressione (indicativo al proposito come, a contraltare di tanta impassibilità – alla correlazione oppositiva dei due personaggi provvede, dal rispetto sonoro, la ravvicinatissima rima interna tra i vv. 15-16 «abbaia» : «massaia» –<sup>29</sup>, del compianto per la morte del porcello sia proprio un non umano a farsi carico: è infatti il cane, secondo astante sulla scena del delitto, a esternare nel suo linguaggio inarticolato – questo sembra essere il significato più plausibilmente attribuibile a un comportamento di non cristallina lettura – sensi di dolorosa solidarietà a un'altra bestia sopraffatta dall'arroganza antropocentrica)<sup>30</sup>.

Che l'uccisione del maiale si configuri precisamente come l'oblazione cruenta di una vittima con espresso riferimento cristico riceve solare conferma dall'inclusione, proprio nell'endecasillabo potentissimo che mercé la stridente discordanza tra pronomi personale e aggettivo possessivo registra la compiuta sovrapposizione osservatore-animale – «io sento ne le *sue* carni il coltello» –, di una tessera improntata dall'ultima allocuzione di Maria a Giovanni nella lauda jacobonica *Donna de paradiso*: «ora sento 'l coltello / che fo profitizzato» (vv. 130-131). Riproponendo e per giunta riportando da un piano, pur robustamente, metaforico alla brutalità cruda della lettera quell'immagine che, giusta il vaticinio di Simeone, ipostatizzava la cooptazione della Madre nella passione dell'Unigenito, si pone l'accento sul fatto che quel che si sta consumando è un supplizio, una cerimonia d'immolazione in piena regola, con celebranti, offerta e coro<sup>31</sup>. Il vocabolo «gruppo» (v. 15) a designare il groviglio di suino e carnefici insiste per l'appunto sull'aspetto iconico, di comunitaria liturgia sacrificale dell'abbattimento, che il soggetto affabulante si finge nel pensiero mentre contempla la creatura intento e simpatetico: «Ma io, se riguardando in lui mi metto». È dunque una volta ancora tramite la retina che assorbe l'immagine fissata, tramite quegli stessi «miei occhi» che da *Ordine sparso* abbiamo appreso far tutt'uno con quelli delle bestie<sup>32</sup> che Saba introietta il martirio dell'animale, partecipandone l'etimologico accoramento (fino ad anni non lontani la tecnica mattatoria del *purcitâr* giuliano, per la verità poco difforme da quelle in uso in altre regioni, consisteva nell'affondare una lunga la-

ma acuminata, stiletto punteruolo chiodo, tra l'atlante e l'epistrofeo ad altezza di giugulare, frugando fino a trafiggere il muscolo cardiaco del vigiliissimo olocausto immobilizzato e forzosamente coricato su un fianco, che, al pari del crocefisso, veniva poi lasciato dissanguare vivo)<sup>33</sup>. Giusta il fondativo binomio, operante dai tempi di *Meditazione*, «guardare ed ascoltare»<sup>34</sup>, la mimesi zoologica passa, sempre sorretta dalla ricorrenza del verbo *sentire*, anaforizzato nella duplice accezione di 'sperimentare' (v. 13) e di 'udire' (v. 14), prima per una sensazione dell'ordine fisico («io sento ne le sue carni il coltello»), quindi per una, doppiamente specificata, sensazione dell'ordine acustico («sento quell'urlo, quella spaventosa / querela [...]»), preceduta quest'ultima dai prolettici «strilli» bambineschi tramite i quali nella quartina iniziale il candido eponimo deplora la sottrazione del suo misero pasto, a far grondare vieppiù di sangue, data la transitività dei termini di una similitudine enfaticizzante, s'è detto, l'innocenza della condotta di una creatura a noi tanto biologicamente affine, le mani dei suoi aguzzini quasi stessero perpetrando un infanticidio<sup>35</sup>. L'umana veemenza con cui – unico tra i mammiferi da allevamento, d'ordinario paralizzati dal presentimento ferale in una tacita remissività – il maiale contrasta fino all'ultimo al proprio destino trova sul piano formale puntuale riscontro nei vv. 14-15, dove una protratta sequenza onomatopeica di timbri cupi («*quell'urlo, quella spaventosa / querela, quando al gruppo un cane*»)<sup>36</sup> e la figura di sospensione demandata all'*enjambement*, che stacca dal competente sostantivo un binomio aggettivale di durata semantica già ragguardevole in grazia della consistenza quadrisillabica del secondo elemento, congiurano a creare efficacissima cassa di risonanza a un'espressione sonora di irrassegnato dolore che chi abbia sostenuto la vista anche solo cinematografica dell'agonia di un porco scanato (nel caso della sottoscritta soccorre indelebile alla mente quella fermata ormai trentasei anni or sono nell'olmiano *Albero degli zoccoli*) sa quanto insostenibilmente acuta e interminabile si ripercuota all'orecchio<sup>37</sup>.

Altra segnalata soluzione stilistica di intenzione, ancora, ampliante è adottata ai vv. 7-8: qui una sinergica combinazione di espedienti fonici, ritmico-sintattici e retorici converge a evocare quella prodigiosa imponenza porcina che gli elementi lessicali ripetutamente asseriscono, al fine proprio di denunciare l'accezione squisitamente utilitaristica di una tale «perfezione» («perfetto» al v. 11, in sede ritmica forte a potenziarne la carica semantica, è per l'appunto una sorta di eufemistico tecnicismo macellaresco: «maturo per la sgozzatura»)<sup>38</sup>, conseguita, conforme ai canoni produttivi e alle consuetudini alimentari dell'epoca, all'età di sedici mesi, quando nel cuore gelido dell'inverno, tra Sant'Andrea (30 Novembre) e Sant'Antonio (17 Gennaio: questa in genere la *dies constituta* nelle Venezie), oltre duecento chilogrammi in equilibrio instabile sulle zampe rappresentavano la complessione ideale del suino da carne, esuberante dell'adipe te-saurizzata a tutela dai rigori stagionali. All'inarcatura grottescamente nobilitante (esplicito ne è infatti l'ammicco all'aulico «bello di fama e di sventura», riferito all'itacense nel sonetto foscoliano *A Zacinto* [v. 10]) del già perifrastico «bello /

di pinguedine», che sortisce un sensibile effetto dilatante mercé la pausa metrica e la collocazione in *rejet* di un polisillabo sdrucchiolo, fa séguito la dittologia aggettivale parasinonimica di grado superlativo, quasi una climax ascendente, «il più pasciuto e sazio» (ulteriormente variata e incrementata, dalla seconda redazione del testo in poi, dalla *callida iunctura* svettante all'estremo terminale del componimento: «beato aspetto»), entro un verso fittamente allitterante («di pinguedine e il più pasciuto e sazio») cui il ricorso a un paio di sinalefi consente l'inconsueta estensione di quattordici sillabe grammaticali<sup>39</sup>.

Mi sembra, a questo punto, venuto il momento di formulare qualche ipotesi in merito ai motivi che hanno risolto il suo autore al depennamento, ancorché sofferto, del *Maiale* dall'ultimo *Canzoniere* (ma, fin dal '32, da *Ammonizione*), destinandolo così a una considerazione men che marginale da parte della critica<sup>40</sup>. Sulla scorta del pur reticente Carimandrei, che, riprodotti i vv. 12-16 della poesia, a giustificarne il ripetuto ostracismo insinua un eventuale movente estetico («Forse gli altri versi non erano all'altezza di questi») o imprecisate «altre ragioni», sono indotta a credere che non una causa specifica, bensì un insieme di concause di diversa natura e peso abbia decretato il precoce abbandono<sup>41</sup>. Proverò dunque a passarne in rassegna alcune che appaiono oggettivamente più plausibili.

Intanto, dal rispetto letterario, è lecito convocare almeno un paio di colleghi di Saba, suoi contemporanei a lui familiari per dichiarata frequentazione, dei quali sarebbe malagevole sostenere che non avanzino legittimi crediti sul titolo in parola. La più sostanziosa obbligazione, di cui va a Rodolfo Cernilogar il merito della, pur cursoria, segnalazione, risulta contratta con un capitolo, *La vecchia e il porcello*, del taccuino odeporico di Alfredo Panzini *La lanterna di Diogene*, che, uscito per gli ambiti tipi del Treves nel 1907 (ma, con il sottitolo *Visioni dell'estate*, già proposto a puntate sulla «Nuova Antologia» dal I Luglio al 16 Agosto dell'anno precedente), rapidamente impose, per il veicolo dell'uditorio vociano, lo scrittore di Senigallia all'attenzione di una folta schiera di lettori, inaugurandone la stagione più prolifica e fortunata<sup>42</sup>. Un *best seller*, insomma, dei primordi dell'altro secolo (a tutt'oggi concordemente annoverato tra le espressioni più compiute della discussa vena panziniana), la cui prosa arguta ma schietta nella sua classica rifinitzza di disciplina acriano-carducciana, aliena dai contorcimenti estetizzanti di tanta narrativa coeva, non doveva certo riuscire sgradita al settatore del «filo d'oro della tradizione italiana»<sup>43</sup>, che infatti, ancora negli anni di *Storia e cronistoria*, avrà parole di cordiale apprezzamento per quest'«ultimo umanista della letteratura del Novecento», come, con formula sostanzialmente equanime, ebbe a dichiararlo Luigi Russo<sup>44</sup>. Ma veniamo al passo incriminato. In villeggiatura presso una famiglia di pescatori nel «trogloditico» villaggio marino di Bellaria, l'autobiografico protagonista del racconto rimane interdetto nell'udire ai primi albori la «voce chioccia» dell'attentata madre del proprio affittuario «brontolare nel dolce silenzio»:

Oh, con chi fa diatriba questo grinzoso demonio in gonnella? Giacché costei è la vecchia bacucca, la befana, la strega, il terrore dei bambini. [...]

Finalmente ho scoperto il mistero. Essa parla discretamente con le galline e con il maiale. [...] Ma col maiale è molto indulgente anche lei, la vecchia bacucca! Questo maialeto è giovane, roseo, balioso, adiposetto ormai, tanto che il saltellare gli è grave. Mi ricorda alla lontana certi giovincelli in quel che lasciano il limitare della scuola per quello della mondanità: se non che la vecchia dice del suo porcello che «ha più giudizio di un cristiano!» il che è almeno dubbio per certi giovani.

Tempo fa il porcello era infermo. Oh sventura! come gli si assise accanto. Come lo grattava, e gli tastava il calore della febbre fra le cluni; come dicea sé meschina ed in malora nata!

– Confortatevi, nonna, questo giovinetto maiale ha fatto una indigestione di scorze di angurie e di meloni, di cui tutte le serve del vicinato gli fanno omaggio. Un poco d'olio, nonna, e passerà, – dissi io.

Disgraziato maiale! egli crede – sì la guarda coi piccoli occhi – che l'amore della vecchia bacucca sia disinteressato! No, non è disinteressato. Del resto, felice te, che ignori l'autunno, che ignori come ogni tua copiosa mangiata avvicina il tempo in cui il coltello ti scannerà, e il tuo capo, cinto d'alloro e posto su largo piatto, ornerà la vetrina di un salumiere. I tuoi genitori, o porcello, non ti hanno insegnato questa dolorosa scienza della vita per il fatto che essi stessi la ignoravano; se no, non ti avrebbero procreato. Questo fenomeno stesso forse avviene anche per noi, ed è l'Inconoscibile il vero propulsore che manda avanti la macchina della vita<sup>45</sup>.

Di là dalla ripresa, precisa e capillare, di determinati ingredienti tematici e lessicali (la tenera età, da cui l'accostamento a un adolescente umano, il rigoglio fisico e la smodata voracità del maialeto; l'accento ai cibi di scarto che gli vengono ammanniti onde accelerarne l'ingrasso; le equivoche premure usategli dal personaggio femminile, bastantemente inquietante da essere qualificato «grinzoso demonio»; il riferimento al «coltello» quale strumento della – soltanto divinata – trucidazione), sono le omologhe capitali riflessioni sulla letizia come frutto dell'inconsapevolezza bestiale («[...] felice te, che ignori [...], che ignori [...]»), «Certo per lui grande ventura è [...] / [...] / che non si chieda [...]») e sull'impotenza, comune a tutti gli abitanti di questa terra, a penetrare l'arcano «scienza della vita» («Questo fenomeno stesso forse avviene anche per noi, ed è l'Inconoscibile il vero propulsore che manda avanti la macchina della vita», «ch'egli, come ogni vita, ignori a cosa / poi gioverà quando sarà perfetto») a ricondurre manifestamente a questo schizzo georgico la *moralité* di *Casa e campagna*. Ma c'è di più: proceduto che si sia nella lettura del volumetto, ci si avvede che il capitolo conclusivo, eloquentemente intitolato *La fine e il principio del Nirvana*, come si sigilla sulle premature esequie di un docente ginnasiale così si schiude, con pungenti sensi di democratismo interspecifico, per l'appunto sulla partenza per il mattatoio del giovane suino, partenza di cui il narratore non manca di rimarcare il lugubre sincronismo con lo scadere del proprio soggiorno feriale: «Il Nirvana, anche per il porcello della vecchia bacucca, sta per finire». Nell'inopinato parallelismo tra l'animale e l'agente del romanzo che viene pertanto a istituirsi è intruso uno scambio di battute tra i due

personaggi che, umoristico specimine di conversazione impossibile, denuncia posizioni unanimistiche insospettabilmente prossime a quelle assunte da Saba, in particolare in un titolo da cui s'è visto il *Maiale* non essersi mai discompagnato quale *La capra*:

«Ah, porco!» sento che mi grugnisce il porcello.

«Sì, caro, è meglio che ci confessiamo schiettamente in questi estremi giorni della nostra convivenza assieme: siamo tutti fratelli. Ciò consoli il tuo prossimo fato.»

E allargata che si sia la citazione al quadro, un notturno con figure, che tien dietro a tale scheggia dialogica, ecco ulteriormente incrementarsi il catalogo delle tangenze con i versi che ci occupano (il sincero cordoglio del soggetto affabulante per la sorte della bestia; l'ilarità, sia pure solo temporanea, dei presenti al letale trasporto; l'insistenza sulle lancinanti voci di sofferenza, assimilate a gemiti umani, emesse dal condannato, del resto nuovamente comparato e anteposto per discernimento a un «cristiano»):

Io non ho avuto mai compassione per l'ingordo porcello della vecchia bacucca; ma quella notte mi si strinse il cuore di grande pietà.

Si veniva, sotto un filo di luna, da un onesto sollazzo [...]. Ed ecco per la strada incontrammo una fila ferma di alcuni carretti, tirati da asinelli. Sui carretti c'era una gabbia, fatta di grossi bastoncelli, quale usano per portare i vitelli al mercato: in ogni gabbia, adagiato su la paglia, un porcello.

[...]

La luna era fredda e tenue; i grandi corpi, impotenti di sollevarsi, rabbrivivano di freddo e di terrore.

Le donne e i bambini risero allo strano convoglio.

Ma non risero più quando giungemmo alla mia casetta. Gran tumulto era nell'aia. Un asinello e il carretto erano profilati davanti al porcile. Che ruggi mandava la povera bestia che non si voleva staccare dal suo tepido porcile! E quattro uomini ci vollero a forza per caricarlo su la gabbia, e la vecchia bacucca lo allettava davanti facendo giu-mella con le mani colme di farina: «To' to'!».

Ma esso, fra i ruggi, guardava con i piccoli stupefatti fori delle pupille la vecchia, e pareva dire: «Anche tu!».

Crede il popolo che la struttura anatomica del porco molto s'accosti a quella dell'uomo; ma anche il suo lamento in quella notte mi parve umano.

Come infine fu adagiato con violenza nella gabbia, si acquistò un poco.

Il momento della partenza era venuto. La vecchia, asciugandosi gli occhi con le cocche del fazzoletto da testa, toccò per l'ultima volta l'orecchio del suo porcello venduto, e: «Andate là!» disse commiserando; poi fra sé come una meditazione: «Aveva più giudizio di un cristiano»; e s'avviò alla sua capanna per non più vedere.

«Va là!» disse allora l'uomo.

E l'asinello si tese e mosse. (Vittime entrambe predestinate, unite in vita e non disgiunte in morte, entro una mortadella o un zampetto di Modena)<sup>46</sup>.

Si dà poi un altro testo, poetico questo, accessibilissimo al lettore triestino per essere uscito in volume l'anno medesimo della *Lanterna*, in cui da una sce-

netta zoologica *d'après nature* prende corso una riflessione esistenziale che, con ogni verosimiglianza tributaria a proprio turno di quella svolta dal Panzini nel capitolo *La vecchia e il porcello*, sono persuasa aver almeno in subordine cooperato alla genesi del *Maiale*. Si tratta del sonetto *La differenza*, compreso nella *Via del rifugio*, l'acclamata opera prima di Guido Gozzano, coetaneo notoriamente detestato da Saba, che nel secondo dopoguerra ne procurerà un profilo, astioso quanto miope, in una *Nota* introduttiva all'*Amica di nonna Speranza* abbozzata forse per quel saggio mai concretato sulla lirica italiana del Novecento ventilato come imminente nella *Conclusione* di *Storia e cronistoria*:

Penso e ripenso: – Che mai pensa l'oca  
gracidante alla riva del canale?  
Pare felice! Al vespero invernale  
protende il collo, giubilando roca.

Salta starnazza si rituffa gioca:  
né certo sogna d'essere mortale  
né certo sogna il prossimo Natale  
né l'armi corruscanti della cuoca.

— O pàpera, mia candida sorella,  
tu insegna che la Morte non esiste:  
solo si muore da che s'è pensato.

Ma tu non pensi. La tua sorte è bella!  
Ché l'esser cucinato non è triste,  
triste è il pensare d'esser cucinato<sup>47</sup>.

Pur nella patente diversità, nonché di contesto ambientale e di referente faunistico – da non trascurare, tuttavia, che l'oca rappresentava nella cucina contadina la riserva di grassi e proteine complementare al suino, tant'è che veniva a sua volta immolata all'acme delle sue scorte corporee, tra San Martino e le festività di fine anno –, di tono del ragionamento, che, nella sua leggerezza esitante in una paradossale *boutade*, sta evidentemente agli antipodi del pathos senz'ombra di ironia che sostanzia il componimento del *Canzoniere*, dove la piena del sentimento non vede opporsi argini di sorta (lo «strazio» del v. 6, variante nell'ancor più disarmata «voglia / di piangere» a cavallo tra i due ultimi endecasillabi), l'assunto sostenuto nella *Differenza* è nondimeno perfettamente sottoscrivibile dall'estensore del *Maiale* e anzi implicito nella lirica stessa, mentre non è dato dedurlo dalla pagina di diario panziniana: il poeta personaggio, assillato da elucubrazioni ferali (si faccia caso che il «pensiero» e il «pensando» dei vv. 6 e 8 del testo sabiano non trovano corrispettivo nel brano della *Lanterna*, ma si direbbero ricondursi espressamente al gioco polittotico su cui s'avvita il sonetto gozzaniano: «Penso e ripenso», «pensa» v. 1; «pensato» v. 11; «pensi» v. 12, «pensare» v. 14)<sup>48</sup>, si interdice alla vita, autentica perché ele-

mentare, della natura, laddove l'etimologica spensieratezza infonde gioia ai «sereni» appunto animali. La papera, come il porcello, cristallizzando l'attimo presente, campa giuliva («pare felice» [v. 3], «giubilando» [v. 4]) nella sua incoscienza, trionfante non già della morte, fine segnato di ogni creatura, ma – con concetto già enunciato dal Pascoli conviviale – della tanto più angosciata aspettativa della morte, appannaggio esclusivo dell'umana consapevolezza, del «pensiero»<sup>49</sup> (e di nuovo la «grande ventura» del suino di *Casa e campagna* [v. 5] sembra richiamare più dappresso che il tipico effato «felice te» del modello prosastico la perentoria *exclamatio* del rimatore piemontese: «La tua sorte è bella!» [v. 12])<sup>50</sup>. Sarà poi da rilevare come l'appellativo «mia candida sorella» con cui al v. 9 è apostrofato il palmipede, che l'io lirico non esita a convocare a diretto interlocutore dilatando, si direbbe, a un giro di terzine lo scampolo di conversazione bestia-uomo offerto dallo stralcio della *Lanterna* testé richiamato, tradisca, rispetto all'identitarismo ancora alquanto generico del considerando «siamo tutti fratelli», una più profonda intuizione della sostanziale uniformità tra i viventi in colui che il viaggio verso la cuna del mondo rafforzerà di lì a poco in inclinazioni biocentriche già dal magistero grafiano screziate di striature buddiste e induiste<sup>51</sup>. E proprio in virtù di questo sincero solidarismo, consonante benché refrattario a ogni mostra di commozione, Saba si sarà sovenuto dell'apologo gozzaniano non solo in fase di gestazione del titolo in esame o della *Capra* (il colloquio intrattenuto con il ruminante, il suo «fraterno» belato), ma ancora nel 1923, quando, in un sonetto per l'appunto che, come si vedrà tra poco, costituisce una sorta di parziale *fac simile* del *Maiale*, *La vittima* – non si trascuri che *Olocausto natalizio* fu ribattezzata *La differenza* quando, nel 1911, ristampata in rivista –, qualificherà il «bianco agnello» (v. 1) pascolante ignaro dell'istante supplizio con l'epiteto, posizionato giusto in coda d'endecasillabo, di «mio dolce fratello» (v. 2)<sup>52</sup>.

Dunque la peculiare modalità di stipula e l'entità considerevole del duplice debito potrebbero aver consigliato il poeta non già ad adottare, come mi accadde di congetturare a proposito di una flagrante ascendenza azegliana rinvenuta nella *Capra*, tattiche tese al totale oscuramento della fonte (omertà sulla derivazione e correlato inflessibile silenzio sull'autore visitato), bensì a operare assai più drasticamente, procedendo senz'altro all'amputazione dal rimodellando *corpus* rimico di un pezzo che ostendeva troppo immediatamente riconoscibili le sue ipoteche? (Si tenga presente che nel '32, all'altezza cioè di *Ammonizione*, sia Panzini che Gozzano continuavano a godere di un largo séguito di pubblico come pure dell'immutato favore dell'*establishment* letterario e nel '45, al tempo del *Canzoniere* einaudiano, solo la popolarità del primo principiava a mostrare segni di appannamento, non più di un'avvisaglia comunque dell'eclissi, tuttora perdurante, che lo avrebbe involto nell'immediato dopoguerra)<sup>53</sup>. È plausibile che questa rappresenti una delle ragioni della riconsacrazione del *Maiale*, ma di certo non l'unica e nemmeno la principale.

Oserei prospettare un'altra causa, d'ordine storico-esistenziale, che spie-

gherebbe, almeno parzialmente, la sibillina evasività di *Storia e cronistoria* alla stregua di un'aposiopesi dell'autocommentatore, lo «psicologico 'colpo di glottide'» di continiana memoria<sup>54</sup>, a impedirsi di *infandum renovare dolorem*: l'eco, intendo, vivissima nei mesi concitati che precedettero l'uscita nel Novembre, ma con il finito di stampare del precedente 31 Agosto, del *Canzoniere* definitivo, degli «*Schweine Juden!*» che frustavano l'aria tremante dei campi di sterminio (dei quali alcuni attivi proprio fino a inizio Maggio) dove gli *Untermenschen* israeliti pativano quel progressivo annientamento fisico e morale che il ministro della propaganda del *Reich*, precisamente in riguardo al suo risvolto semantico, aveva appunto definito «bestializzazione» e con cui spesso, *horribile dictu*, erano gli stessi deportati, malvivi capponi di Renzo, a inferocire sui compagni di sventura, quasi nessun vilipendio se non quelli evinti al detestato idioma dei persecutori fosse proporzionabile all'indicibilità dell'abbominio<sup>55</sup>. Un'esigenza inibitoria, dunque, pertinente alla sfera delicatissima del pudore, ebbe forse parte nella decisione di Saba di rimuovere il *Maiale* dalla confezione *ne varietur* del «romanzo in versi»: la volontà di usare un riguardo alla sua gente martoriata («Dopo Maidanek...», scriverà nelle coeve *Scorciatoie* a significare una faglia incolmabile)<sup>56</sup>, alla cui sensibilità così atrocemente esacerbata la sacrilega autoidentificazione con l'animale esibita in quel componimento sarebbe con ogni verosimiglianza riuscita troppo più intollerabile che in passato (si rifletta come, per converso, un titolo quale *La capra* venisse acquistando dai contingenti orrori un colore profetico del tutto intonato all'*air du temps*). Se è vero infatti che il testo in esame risultava espunto da *Casa e campagna* già nella silloge *Ammonizione* (non ancora però nell'abortito *retrospect* globale degli anni '30-'31 *Figure e canti*), è altrettanto vero che nella redazione dattiloscritta del *Canzoniere 1943*, confezionata prima che l'inasprirsi delle persecuzioni razziali obbligasse l'autore a una precipitosa fuga da Trieste, esso era stato reintrodotta, sia pure in un fascicolo adibito a contenere *Poesie rifiutate*<sup>57</sup>: ciò da cui si può ragionevolmente dedurre che soltanto scrupoli sopravvenuti ne abbiano determinato un'incondizionata e definitiva derubricazione, che, per sua parte, l'*alter ego* carimandreiano mostra di non riuscire ad accettare appieno.

Proprio dalla considerazione dello statuto ibrido assunto dalla lirica nello zibaldone del '43 – presente sì, ma relegata in una posizione affatto ancillare – si può prendere l'abbrivio per avanzare quello tra i probabili concomitanti moventi della rimozione che appare, nonché il più attendibile, senz'altro il prioritario per importanza. Si tratta di un movente precisamente artistico, articolato sui due binari, di necessità intersecantisi, dell'equilibrio strutturale del sistema e della convenienza espressiva. Vedo subito di chiarire. Che *Il maiale* e *La capra*, indisgiungibili, ho detto, fino al ripudio del primo pezzo, rappresentino variazioni su un medesimo tema è constatazione tanto palmare da suonare quasi truistica: entrambe composizioni zoografe a tre movimenti passibili di ascrizione al paradigma sacrificale<sup>58</sup>, s'incentrano, fin dall'omologa eponimia

delle denominazioni, su due vittime non umane del male di vivere nella cui pena il poeta personaggio, mosso da indiscriminato afflato creaturale, si compenetra non solo ma anche in quanto ebreo, costituendo i referenti in questione antonomastici, benché antipodi, emblemi faunistici del popolo perseguitato: presso i cristiani il primo, come s'è visto di sopra, e presso gli stessi semiti il secondo, simulacro totemico della religione giudaica *ab antiquo* (si faccia caso, al proposito, che la scelta di Saba ricade indistintamente, e credo anzi con intenzione, su animali addotti a campione, rispettivamente, di impurità e di purezza nella classificazione normativa di *Deuteronomio* 14, ad attestare, ancora una volta, della sua assoluta emancipazione da pastoie di osservanza dogmatica)<sup>59</sup>. Un paio di titoli, insomma, la cui marcata affinità logico-circostanziale (troppo deliberatamente esposti, d'altronde, anche i rispecchiamenti lessicali e sintagmatici dall'uno all'altro: «querela», «querelarsi»; «sazio», «sazia»; «ogni vita» «ogni altra vita»; «sento [...] / sento», «sentiva / [...] sentiva»)<sup>60</sup> dovette convincere l'autore a scongiurare l'effetto di ridondanza, se non di sovrapposizione, che, mantenendoli fianco a fianco nello steccato del *parvus libellus*, veniva di necessità a prodursi, operando una, per quanto ingrata, rinuncia.

In concomitanza con una stima strettamente qualitativa, che non è da dubitare sia entrata in gioco a questo punto con esiti facilmente intuibili, si saranno imposte anche considerazioni d'ordine stilistico e psicologico: *Il maiale*, poesia straordinariamente viscerale e *outrée*, dove la stessa morte violenta sopravviene in plateale diretta, sotto gli allibiti occhi mentali del lettore, era di certo la meno confacente, esorbitando dall'assetto linguistico e tonale assunto dalla sezione fin dal '32, all'elegia rurale *sedatis motibus* di *Casa e campagna*, laddove il dolore effuso dal trenodico belato della titolare dell'altro componimento, così quieto e disincarnato (l'atto stesso dell'immolazione, nonché inibirsi alla scena al modo del dramma classico, viene nel testo fatto segno di appena un'allusione indiretta e velatissima), si contemperava esemplarmente a quello esalante dagli altri pezzi della serie, che allo stadio *ne varietur* inanella appunto sei idilli in cui l'intenzione polemica, se non sempre trascesa, risulta comunque sordinata e smussata da ogni scabrezza<sup>61</sup>. La propensione all'icasticità cruda dell'immagine e al grottesco situazionale, i cromatismi saturi del registro lessicale (non solo «pasciuto», «coltello», «urlo», «spaventosa», ma «broda», «sudiciume»-«immondezzaio», «sculacciato», «lordura», «pinguedine»)<sup>62</sup> calamitano insomma *Il maiale* – ciò che parrebbe implicarne un concepimento particolarmente precoce – ancora nell'orbita dei *Militari* (non si dimentichi che da tale compagine discendono postulati essenziali quali l'omologia tra fanciulli e bestie e la centralità del «guardare» nel processo zootropico), benché l'argomento di fondo e l'abbandono della forma sonetto (sia pure già «a tre tempi») in favore di un più ritmicamente congeniale alle esigenze diegetiche sabiane *pat-tern* tristrofico<sup>63</sup> stiano ad attestare il superamento di quell'esperienza, posizionandosi pertanto la poesia, come indicato a suo tempo dal Caccia, al *carrefour* tra due distinte stagioni creative: elemento di snodo dal verismo ruvido e ac-

calorato delle rime salernitane all'assorto lirismo del *parvus libellus*, all'antienfatica epperò sostenuta *medietas* del suo composto ragionar cantando<sup>64</sup>.

Sarà infine da tener conto della presenza nel *Canzoniere* definitivo di un componimento, ubicato nel *Volume secondo*, quale il terzultimo sonetto della corona *I prigionieri*, che, sintomaticamente denominato *La vittima*, recupera, concentrandolo e ulteriormente esplicitandolo con didassi di dubbia efficacia, il tema del macello animale in chiave di destino oblatório. Il monologante protagonista della lirica, un redivivo Isacco ebbro di martirio che è palese proiezione psichica dell'autore<sup>65</sup>, dichiara infatti espressamente la propria condizione di doppio quasi gemellare dell'agnello, trasparente simbolo della Pasqua, ebraica come cristiana<sup>66</sup>, in una quartina embricata a tutta evidenza al *Maiale* (cogente la ripresa della parola-rima «coltello»), tant'è che ancora vi si riverbera la memoria della *Differenza* – il già citato sintagma «mio dolce fratello» – e vi agisce un'ulteriore suggestione dal *livre de route* panziniano<sup>67</sup>:

Il bianco agnello che sul verde prato  
pascola è in parte il mio dolce fratello;  
che il suo destino egli non sa, coltello  
non vede sul suo collo alto levato<sup>68</sup>.

Anche la sottolineatura, subito al principio della quartina successiva, del radicale iato esistente, nella comunanza di sorte, tra il locutore e l'indotto quadrupede viene affidata, come nei versi di quindici anni avanti, alla collocazione del deittico di prima persona in attacco di endecasillabo: «Io nulla ignoro». Riesce insomma evidente che, qualora la «poesia molto umana e straziata»<sup>69</sup> fosse rimasta al suo posto in *Casa e campagna*, il sonetto dei *Prigionieri* avrebbe visto notevolmente scemare la propria incisività, già peraltro insidiata dal trovarsi calato – giusta i canoni individuati dall'autoesegeta a informare la *suite* d'appartenenza: letterarietà, astrazione lirica, impersonalità – entro un contesto tanto più anestetizzato e con certa libresca convenzionalità (le amate versioni bellottiane dei tragici greci!)<sup>70</sup> convogliato in direzione classico-biblica.

D'altronde, già il motivo, incarnato nel *Maiale* dal personaggio della «mas-saia», dell'umana indifferenza, muliebre non meno che virile (ferma restando, naturalmente, l'eccezione della «selvaggia» Lina, cui per l'appunto l'autografo del neonato componimento fu inoltrato il 30 Gennaio 1914), allo scempio delle bestie massacrata aveva trovato una seconda, eloquentissima proposizione in un pezzo tra i più distinti – a dispetto dello sbrigativo *pollex versus* carimandreiano – della *Serena disperazione: Nel chiasso*, in volume fin dal '21<sup>71</sup>. Nel testo, infatti, centrale è proprio l'antitesi tra la sconvolta coscienza del soggetto poetante, «affascinato» (v. 2) dalla contemplazione di un carro carico di «una merce assai pietosa: / gli agnelli nella morte coricati» (vv. 4-5), e l'inconcutibile «beccaio», che,

[...] rimontato lesto

a cassetta, a ogni donna che s'affacci  
 manda saluti; ella ai saluti e al gesto  
 risponde. Poi lo vince anche nei lazzi (vv. 13-16)<sup>72</sup>.

Notato che si sia l'ulteriore particolare che, al pari del predecessore suino, anche i cadaveri accatastati dei piccoli lanuti sono assimilati a infanti («fanciulli morti in innocenza belli» al v. 7)<sup>73</sup>, si concluderà che tutti i nuclei topici del titolo del *parvus libellus* (l'immedesimazione dell'io lirico con l'inconsapevole bestia moritura, lo specismo imperturbato dei bipedi, il legame organico bambino-animale) vengono dall'autore, in presenza o no di tale componimento all'interno del «romanzo in versi», recuperati in altri punti dell'opera, dirottandoli però su un meno inusitato e plurivoco referente zoologico quale l'agnello, la cui ecumenicamente condivisa simbologia edificante si dimostrerà assai meglio conforme, una volta resecate dal secondo *Canzoniere* le *pointes* troppo ebraiche ancora aggettanti nel macrotesto del '21, alla progrediente disposizione di Saba ad adergersi a vittima delle vittime (giusta la sonora divisa simil-dannunziana «Pianse e capì per tutti»)<sup>74</sup>; a quella sofferta *imitatio Christi*, di un Cristo beninteso sentito «come un ponte fra l'uomo e il Divino; come un "fratello" infinitamente grande, infinitamente buono ed amabile, ma non come fosse stato Egli stesso Dio»,<sup>75</sup> con passione rivendicata quasi *in articulo mortis* in una spiazzante lettera alla Nora:

La poesia non mi ha mai, almeno nelle ultime profondità del mio essere, interessato. Mi sono rivolto a lei per l'impossibilità di agire. E il mio agire non sarebbe stato nella direzione di Hitler, o del buon Napoleone, ma, piuttosto, in quella di Gesù. In fondo ero ghiotto *solo* di anime umane. Come un'aquila mi sarei precipitato sull'agnello, ma non per divorarlo – oh, no! –<sup>76</sup>.

È forse proprio alla mancanza di coraggio insita nella rinuncia a un *senhal* della controversa specie del maiale, «sorte de sombre emblème du christianisme à l'inverse de cet emblème lumineux que constitue l'agneau»<sup>77</sup>, che andrà addebitata una punta almeno, foss'anche del tutto subliminale, del rincrescimento espresso dal redattore di *Storia e cronistoria* nei confronti di chi, nell'omonima novella del 1913, non aveva esitato a promuovere a suo «animale sacro» l'improprio gallina<sup>78</sup>:

[...] noi che non siamo che i suoi tardivi commentatori, dobbiamo accettare per buona la sua decisione; rammaricandoci solo che, nel bestiario di *Casa e campagna*, ci sia così una bestia di meno.

## NOTE

<sup>1</sup> Per *Canzoniere* einaudiano, secondo o ultimo *Canzoniere* intendo, naturalmente, la fermata del *magnum opus* sabiano che dalla stampa torinese del 1945 si trasmette, attraverso impressioni successive via via incrementate di nuove sezioni, alla sesta e ultima – postuma – del 1965, mentre le diciture primo *Canzoniere* o *Canzoniere* triestino designano l'organismo, ricapitolativo della produzione rimica di circa un ventennio, pubblicato dall'autore presso la propria «Libreria antica e moderna» nel 1921 (l'edizione da cui, salvo diversa indicazione, sono tacitamente mutate le citazioni liriche adottate nel presente contributo è quella dei «Meridiani» mondadoriani, a cura di A. Stara e introdotta da M. Lavagetto: U. Saba, *Tutte le poesie*, Milano, 2004<sup>9</sup> [1988]).

<sup>2</sup> *Storia e cronistoria del Canzoniere*, in U. Saba, *Tutte le prose*, a cura di A. Stara, con un saggio introduttivo di M. Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 139–40: a tale «Meridiano» mi attengo d'ora in poi per i riporti da testi narrativi e saggistici dello scrittore, limitandomi all'indicazione delle pagine interessate. Come rilevato da R. Fanara, *Dislocazioni sabiane: scrittura e riscrittura tra «Casa e campagna» e «Trieste e una donna»*, in *Moderno e modernità: la letteratura italiana*, Atti del XII Congresso annuale dell'ADI (Roma, 17–20 Settembre 2008), a cura di C. Gurreri, A.M. Jacopino e A. Quondam, <<http://www.italianisti.it/Fileservices/Fanara%20Rosangelapdf>>, pubblicazione elettronica 2009, pp. 1–7: 2–3, l'estensore della «tesi di laurea» incorre qui, forse deliberatamente, in lampanti inesattezze: sei e non cinque sono infatti i componimenti ospitati in *Casa e campagna* dal *Canzoniere* del '45 in poi, né il loro indice coincide con il precedente (nel *Canzoniere* originario *A mia figlia* non faceva parte del segmento, mentre vi campeggiava addirittura in posizione proemiale quel *Dopo la vendemmia* che fu il primo e il solo pezzo a venirne poi radiato senza ripensamenti).

<sup>3</sup> Che il libriccino fosse stato pubblicato a Firenze dalla Casa Editrice Italiana sul finire del 1910 e non, come indicato a p. 3 n.n., l'anno successivo è provato da due copie autografate, donate dall'autore l'una a Giovanni Papini e l'altra, oggi ridotta alla copertina e a un foglio sciolto, alla moglie (cfr. Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo*, in *Tutte le poesie* cit., p. 1136).

<sup>4</sup> Il virgolettato rinvia a una lettera di Saba a Giuseppe Prezzolini del 28 Agosto 1912 stralciata da Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo* cit., p. 1016. Superfluo soffermarsi sul salto di qualità (da un'oscura testata della periferia più remota al periodico di maggior spicco dell'allora capitale culturale della penisola), non fosse per sottolineare come evidentemente *Il maiale* venisse all'epoca stimato dal poeta un testo così ben riuscito e rappresentativo da poter essere eletto a campione della silloge in corso di stampa.

<sup>5</sup> Attesa la risaputa inaffidabilità autoriale, l'ubicazione nel *corpus* del '19 di ambo le liriche in testa a un raggruppamento datato 1911–1913 (cfr. G. Castellani, *Tavola III*, in U. Saba, *Il Canzoniere 1921*, edizione critica a cura del medesimo, Milano, Fondazione Mondadori, 1981, p. CXIV [e vedi pure *Tavola II*, p. CIX]) è tutt'altro che sufficiente a garantirne una seriorità cronologica, che, nel caso almeno del *Maiale*, ritengo assai poco plausibile (cfr., qui, pp. 122–23). Restano ignoti i motivi per cui Saba non abbia trasferito da questa stessa circoscrizione a *Casa e campagna* pure il terzo titolo della microteoria *animalière*, *La gatta*, che dal '21 e per sempre permarrà all'interno di *Trieste e una donna*, solo scalando dall'undicesima posizione del primo *Canzoniere* all'ottava di quello definitivo.

<sup>6</sup> La compilazione, cronologicamente incentrata sul primo ventennio del secolo XX, uscì a Firenze per i tipi di Attilio Vallecchi (oltre *Il maiale* la scelta di rime sabiane include, nell'ordine, *Caffè Tergeste*, *A mia moglie*, *Città vecchia*, *Tre vie*, *La fanciulla* e *La capra*).

<sup>7</sup> Cfr. Castellani, *Tavola IV*, in *Il Canzoniere 1921* cit., pp. CXXII–CXXIII. M. Lavagetto, *Per conoscere Saba*, a cura del medesimo, Milano, Mondadori, 1981, p. 177, a proposito di *Intermezzo a Lina*, asserisce che «solo dal 1921 (data di pubblicazione del primo *Canzoniere*) [...] Saba colloca questa poesia alla fine di *Casa e campagna* isolandola dal resto della raccolta»: in realtà la lirica, già nell'*Indice* e nel corpo di *Poesie* (cit., p. 6) tipograficamente separata come elemento a sé stante, era posta in coda al *parvus libellus* pure nel *Canzoniere* del '19, dove un'indicazione a penna rossa denotava la volontà di farla precedere da una pagina bianca (cfr. in merito Castellani, integrazioni alla *Tavola III*, in *Canzoniere 1921* cit., p. CXVIII, e Fanara, *Dislocazioni sabiane* cit., p.

3, che richiama l'attenzione sul «preciso legame *capfinido*» intrattenuto dai versi in questione con il primo testo di *Trieste e una donna, L'autunno*.

<sup>8</sup> Ne diede conto nel 1984 R. Saccani in *Prime notizie sul «Fondo Umberto Saba»*, «Autografo», I, 1, pp. 63-71: 64, ipotizzandola un «rifacimento provvisorio prima del definitivo abbandono» (cfr. anche Stara, *Note*, in *Tutte le poesie* cit., p. 1127); nondimeno nel *Catalogo del Fondo manoscritti pavese, Fondo Umberto Saba, Poesia*, il documento – un dattiloscritto con correzioni – risulta inserito nel faldone [*Il Canzoniere 1921: manoscritti preparatori*] / *Umberto Saba. - 1900-1920* (Cod. U1600, Coll. US.Po/C.21.3, Note cass. 4/rip. 1).

<sup>9</sup> Da segnalare che il disegno accarezzato dall'autore al principio del quarto decennio del Novecento e mai tradotto in concreta operazione editoriale era di dare sì alle stampe, in tre volumi, una «*Raccolta completa di tutte le sue poesie (1900-1930)*», ridotta però di circa la metà rispetto a quella deversata nel *Canzoniere* triestino: tanto più significativo, dunque, che *Il maiale* dovesse esservi compreso (cfr. in merito Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo* cit., p. 1046, e *Note* cit., pp. 1121-22 [vi è riprodotto il predetto indice, conservato nel *Fondo PV*]). Sulla presenza del componimento nel dattiloscritto del '43, cui F. Brugnolo, «*Il Canzoniere di Umberto Saba*, in *Letteratura italiana. Le opere*, vol. IV (*Il Novecento*), t. I (*L'età della crisi*), Torino, Einaudi, 1995, pp. 497-559: 503, assegna un'importanza ragguardevole, definendolo senz'altro «la “terza forma” [...] del *Canzoniere*», cfr. ancora Stara, *Note* cit., p. 1117.

<sup>10</sup> Per il prospetto completo delle successive modifiche apportate al componimento prima di congedarlo per l'autopubblicazione rimando all'apparato critico del *Canzoniere 1921* cit., LXIV, pp. 172-73, da cui, con l'unico adeguamento alla consuetudine ortofonica vigente dell'accento del «perchè» del v. 7, deduco il testo (in *Tutte le poesie*, a p. 814, figura infatti la versione di *Coi miei occhi*, silloge la cui prima parte è stata integralmente riproposta nel 1981 da C. Milanini per i tipi milanesi del Saggiatore [cfr. p. 62]). Sarà opportuno precisare che cinque e non sei sono le forme assunte dal *Maiale* fino al 1921, attestate, rispettivamente, dal «Piccolo della Sera», dalla «Voce» e da *Coi miei occhi* (la medesima), dal *Canzoniere* del '19, da *Poeti d'oggi* e dal *Canzoniere* triestino. Successivamente a tale data, si dà la riscrittura documentata dal foglio del *Fondo PV* di cui *supra* è nota 8; quanto alla copia dattiloscritta della lirica acclusa al *Canzoniere 1943*, Stara, *Note* cit., p. 1117, che ha consultato l'incartamento oggi posseduto da Mario Cerne, non accenna a differenze di sorta, dunque verosimilmente riprodurrà una delle precedenti stesure. Da notare, in ultimo, una singolarità: la citazione carimandreiana dei vv. 12-16 del testo non deriva dal *Canzoniere* del '21, ma da «La Voce»-*Coi miei occhi* o da *Poeti d'oggi*.

<sup>11</sup> Di «una giovane, / una bianca pollastra» e di una «lunga / cagna» è notoriamente questione nel pezzo *clou* della serie: l'epitalmio per Lina (vv. 1-2 e 38-39), a una capra viene dedicato il componimento eponimo e uno sfingetico cane si vede assegnare il ruolo di coprotagonista nell'*Insomnia in una notte d'estate*, rime tutte inserite nel fascicolo dal 1921 in poi (seppure per espressa ammissione del sottoscrittore di *Storia e cronistoria* la qualifica di «animale sacro» compete in esclusiva alla gallina [cfr. p. 157], altri referenti faunistici detengono nelle opere sabiane un'evidente valenza totemica). Agli assai poco blasonati componenti del «bestiario» di *Casa e campagna* è consacrata larga parte del mio studio, in via di ultimazione, *L'arca di Saba: «i sereni animali / che avvicinano a Dio»*, cui pertanto mi permetto di rinviare.

<sup>12</sup> Un *letterato ebreo*, p. 672 (tale redazione del testo, mai edita da Saba, è stata data in luce da Stara in *Tutte le prose*). Sintomatico come nelle stesure seriori – quella del '52 contenuta nell'incartamento *Ebrei ed altri ricordi* inviato a Carlo Levi, quella approntata per la pubblicazione del ciclo narrativo *Gli Ebrei* su «Botteghe Oscure» nel '53 e quella rimaneggiata nel '54 per il volume mondadoriano *Ricordi - Racconti*, uscito poi nel '56 –, con ogni probabilità a causa del tragicamente mutato clima storico (cfr., qui, pp. 120-21 e nota 56), il riferimento gastronomico diventò più innocuamente vago e circospetto: alla dichiarazione del maestro gli scolari replicano infatti «con lo sgomento col quale avrebbero veduto un ebreo divorare senza rimorso un cibo proibito dalla Legge» (p. 374; nel dattiloscritto Levi «avidamente e» precede «senza rimorso» [cfr. A. Marcovecchio, *Nota critica*, in U. Saba *Prose*, a cura di L. Saba, con prefazione di G. Piovene, Milano, Mondadori, 1964, p. 909]).

<sup>13</sup> *Soldati che vanno e soldati che tornano dalla guerra*, p. 731 (il settenario incluso nel testo sarà forse attinto al volgarizzamento di una novella araba, *Il califfo e suo figlio*, apparso nel 1819 sul popolare periodico diretto dal poligrafo torinese Davide Bertolotti «*Il raccogliore*», a. II, vol. V, p. 222: «an-

cor ne raccapriccio»). Il servizio, uscito il 10 Febbraio 1912 sulla rivista d'avanguardia di Alfredo Degasperi che, fondata nel 1911, già sul volgere di quell'anno chiudeva i battenti, è stato riesumato nel 1976 da U. Carpi (*Un dimenticato articolo di Saba sulla guerra di Libia [...]*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIII, 483, pp. 430-39 [a p. 432, a proposito del misconoscimento di quel pezzo giovanile da parte dello scrittore, lo studioso parla di «una specie di rimozione ideologica, di vuoto di memoria funzionale» al fervido pacifismo degli anni della maturità]).

<sup>14</sup> Valeriano Rode, p. 740 (tale forma della novella, stampata sulla «Voce» il 16 Gennaio 1913, risale all'anno precedente [cfr. Stara, *Notizie sulle «prose sparse»*, in *Tutte le prose cit.*, p. 1411]). Come nel caso del *Letterato ebreo*, anche qui è indicativa l'edulcorazione subita dal passo in questione nella versione definitiva del testo, inserito tra i *Ricordi - Racconti* quale primo elemento delle *Novelle bolognesi*, dove lo sfogo della fantesca resta a livello puramente mentale: «“Che porco!” voleva rispondere la serva, alla quale dieci anni di ininterrotti servizi e parecchi salari arretrati concedevano un'anarchica libertà di linguaggio. Ma si trattenne, vedendo la faccia di Madalena» (p. 417).

<sup>15</sup> *Ella gli fa del bene*, pp. 799 e 803 (infratestuale). Nonostante Stara, *Notizie sulle «prose sparse» cit.*, p. 1415, sembri ritenere la redazione della novella uscita con pesanti tagli sulla «Tribuna» di Roma il 13 Aprile 1914 successiva, sia pur di poco, a quella, che egli assegna agli ultimi mesi del 1913, tradita dall'autografo («un complesso montaggio di sezioni manoscritte e di altre dattiloscritte» [p. 1414]) conservato nel «dattiloscritto originale» degli *Ebrei ed altri ricordi* donato da Saba a Levi nel Dicembre del 1952, io suppongo invece trattarsi della stesura primitiva del testo: mi inducono a crederlo, tra altri indizi che non è questa la sede di elencare, proprio l'uscita oltraggiosa di Matilde, indice di una libertà di linguaggio senz'altro sconveniente in una ragazzetta non ancora decenne, di cui nelle altre due versioni non c'è traccia, e la considerazione relativa allo spirito dirazante della piccola giudea, che, variata e diversamente dislocata nel *patchwork* dell'incartamento Levi (p. 788), viene soppressa nella forma tarda del racconto.

<sup>16</sup> Cfr. E. Kosovitz, *Dizionario vocabolario del dialetto triestino e della lingua italiana*, Trieste, Tip. Figli di C. Amati, 1890, p. 255 (del detto, rubricato anche nei *Proverbi toscani* di G. Giusti, a cura di G. Capponi, Firenze, A spese dell'editore, 1873, p. 114, esistono le più svariate formulazioni regionali, recanti talvolta, in luogo di «mercante» e sinonimi, «avaro» [p. 71] o «uomo e asino»; per un ascendente cinquecentesco cfr., *infra*, nota 21).

<sup>17</sup> Presentato per la prima volta sul «Corriere della Sera» il 4 Giugno 1986 con introduzione di Andrea Zanzotto, il testo è datato nell'autografo Baldi «Trieste, 29 Nov. 1951» (cfr. Stara, *Note cit.*, p. 152): risulta quindi appena posteriore al ciclo di rime dedicato dal vecchio poeta ai suoi due uccelletti e ad altri pennuti, che, pubblicato parzialmente nel Dicembre del 1951 e *in toto* nel Gennaio del 1952, rimonta all'Aprile-Giugno precedenti (cfr. ancora Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo cit.*, pp. 1069-70). A semplice titolo di curiosità, aggiungerò che proprio l'ariana Nora tentava quasi *in limine mortis* l'amico mezzosangue, ospedalizzato e inappetente, con «due fette di prosciutto di cinghiale», come l'interessato riferisce nel suo penultimo racconto *Il sogno di un coscritto*, pp. 1106 e 1107 (del regime dietetico assai poco *ka-shèr* seguito da Saba fin da giovane è d'altronde documento, nel tardo frammento narrativo *Ritratto di Adele*, p. 1121, un accenno allo «spezzatino [...] di lepre» sacrilegamente servito «in suo onore» all'ebraico desco di casa Woelfler).

<sup>18</sup> Debita convalida del motto secondo cui del maiale non si butta via nulla rappresentano gli svariati adattamenti, circolanti dal IV secolo d.C. fino a tutto il Medioevo e oltre, di un anonimo (ma se ne dibatte l'attribuzione petroniana) *Testamentum porcelli*, agra filastrocca carnevalesca, che San Gerolamo afferma recitata ai suoi giorni da scolaresche sghignazzanti, nella quale la bestia prossima al macello, parodiando le formule del diritto successorio latino, detta un analitico elenco dei destinatari umani delle parti del proprio corpo, edibili o meno (da rinviare, in merito, a R. Finzi, *L'onesto porco. Storia di una diffamazione*, introduzione di C. Magris, Milano, Bompiani, 2014, pp. 45-50, e al Convegno internazionale *Testamentum porcelli. Storie, consuetudini e valori culturali*, svoltosi a Cancellara [Potenza] tra il 14 e il 15 Febbraio 2014).

<sup>19</sup> Il titolo del primo dei due congressi organizzati nel 2007 in ricordo dello scrittore suona appunto «*Si pesa dopo morto*», Atti del Convegno internazionale di studi per il cinquantenario della scomparsa di Umberto Saba e Virgilio Giotti (Trieste, 25-26 Ottobre 2007), a cura di G. Baroni e con introduzione di C. Benussi, «Rivista di letteratura italiana», XXVI, 1, 2008. Nel

suo intervento, *Saba e Giotti: congedi*, pp. 65-74: 65, Baroni opportunamente rileva come il paragone faunistico – e quindi, indirettamente, l'intestazione stessa del volume – dovesse riuscire, nonché irrivrente, perfettamente congeniale allo zoofilo celebrato: per quanto «l'espedito di versificare con parole altrui segnali una presa di distanza», determinante appare «il fatto che la Noretta [...] “sapesse / il Canzoniere a memoria” e ne fosse talmente entrata nello spirito da arrivare a suggerire al poeta qualcosa di intonato» (un'allusione, seppure implicita, alla similitudine porcina di *Ultimi versi* è anche nel contributo di S. Adamo *Il peso del poeta: rimorsi e scrittura nell'opera sabiana*, pp. 309-12). La fortuna *post mortem* del letterato triestino entro e fuori i confini nazionali forma peraltro uno fra i propri oggetti del secondo convegno, *Saba extravagante*, tenutosi a Milano tra il 14 e il 16 Novembre 2007 ancora con la supervisione del Baroni (cfr. «Rivista di Letteratura italiana», XXVI, 2-3, 2008).

<sup>20</sup> Figura chiave dell'immaginario collettivo fin dal Paleolitico, tanto da detenere il primato di più antico oggetto zoologico di culto, alla prolifica femmina suina si riconosce carattere sacro tanto dalle religioni politeiste europee (presso i celti una bianca porcella emblemizza la lunare Ceridwen e nella mitologia norrena a Freyja, signora dell'amore, della fertilità e della guerra, compete l'epiteto di *Syr*: 'troia') quanto da quelle orientali (la dea egizia del parto Tœris è detta anche Reret: 'scrofa e nutrice', mentre la divinità tantrica Vajravahā, la 'troia adamantina', viene effigiata danzante tra gli astri con testa di maiale nell'iconografia buddista tibetana, nella vedica e poi nell'induista, in cui diventa la paredra del terzo *avatar* di Vishnu, il cinghiale Varaha). Secondo quanto riportato, per bocca di Caio Tremellio Scrofa, da Varrone nel *De re rustica*, II, 4, l'immolazione animale per eccellenza a Roma, come già ad Atene, è proprio quella del *sus*, il cui nome l'erudito riconduce appunto al verbo greco Θύειν: 'sacrificare'; inconfutabile risulta infatti la caratteristica valenza piacularare assunta nei *sacra publica* e *privata* dal mammifero (si rifletta, ad esempio, all'ordine gerarchico del rituale apotropico dei *suovetaurilia*, ove l'elemento porcino surroga il capro utilizzato in ambito indoeuropeo, o all'etimo popolare, oggi tuttavia revocato in dubbio, di *maialis*: 'ostia devoluta a Maia nel mese a lei dedicato'). Proficui approfondimenti sull'argomento negli Atti del Convegno dell'Università di Pavia (12 Novembre 2000) *Processo al maiale. Inchiesta semiseria su vita, morte e miracoli del «nimal»*. Bene o male fattore dell'umanità?, a cura di A. Berretta, Pavia, Monboso, 2002, e in pubblicazioni di fresca data quali il saggio di D. Palumbo *Il 'porcus' nell'antichità. Linee etimologiche e funzionali tra interdetto e 'piaculum'*, «Heliopolis», X, 1, 2012, pp. 69-85, e il già ricordato libriccino di Finzi *L'onesto porco*.

<sup>21</sup> Proprio traendo spunto dall'episodio omerico, Giordano Bruno compose un *Cantus Circaeus*, pubblicato a Parigi nel 1582, nel cui *Dialogus primus* la maga snocciola all'apprendista Meri un addirittura doppio regesto alfabetico delle turpi inclinazioni suine: «Porcus enim est animal A, auarum. B, barbarum. C, coenosum. D, durum. E, erroneum. F, foetidum. G, gulosum. H, hebes. K, kapitosum. L, libidinosum. M, molestum. N, nequitiosum. O, ociosum. P, pertinax. Q, quaerulum. R, rusticum. S, stultum. T, turgidum. V, vile. X, lunaticum. Y, auriculatum. Z, mutabile. Ψ, non bonum nisi mortuum. [...] A ingratum. B immundum. C inconsultum. D infidum. E inconstans. F impaciens. G indiscretum. H inciuiile. I impudens. K impetuosum. L incautum. M infaustum. N ineptum. O iniquum. P inhumanum. Q immite. R inuerecundum. S inquietum. T insanum. V intemperatum. X ignobile. Y incultum. Z inhospitale. Ψ immemor» (J. Bruni Nolani *Opera latine conscripta* [...], recensent V. Imbriani et C.M. Tallarigo, Napoli, Morano, 1886, vol. II, t. I, p. 196 [cfr. in merito Finzi, *L'onesto porco* cit., pp. 29-35]).

<sup>22</sup> A prescindere dal fatto che il maiale sia ritenuto rappresentare già nella più remota antichità l'incarnazione dell'idolo filisteo Baalzebub, a ratificare la saldatura tra il demonio e la bestia – cavalcatura delle streghe, le impronte delle cui zampe anteriori costituirebbero inequivocabili marchi luciferini – provvede l'episodio evangelico, non univocamente narrato nei sinottici (cfr. *Marco*, 5, 1-20; *Luca*, 8, 26-39; *Matteo*, 8, 28-34), di Legione, «lo spirito impuro [...] di un'attardata paganità semitica» che, esorcizzato dal Cristo, abbandona l'ossesso di Gerasa per un branco di porci, subito precipitatosi dal monte e affogato, rivelando così «l'identità diabolica di divinità e animale» (Palumbo, *Il 'porcus' nell'antichità* cit., p. 74). Giudaico disprezzo per il genere suino da parte del Nazareno si evince anche da *Matteo*, 7, 6 (il loghion delle perle ai porci), e da *Luca*, 15, 15-16 (il figliuol prodigo della parabola custodisce i maiali di un idolatra e tenta di contender loro le ghiande: la più abietta condizione possibile per un ebreo ligio alla Legge).

<sup>23</sup> Sebbene nella *Torah* scritta la proibizione di nutrirsi di maiale, sancita nel dispositivo in materia alimentare contenuto nel capitolo XI del *Levitico* e confermato in *Deuteronomio*, 14, 3-21, non costituisca che un divieto tra i tanti (la bestia non risponde ai requisiti di *kasherit* al pari di un cammello, di una lepre o di un tasso), il consumo di carne suina assurge nelle stesse pagine bibliche a *exemplum* antonomastico di obbrobrio: così è in *Isaia* 65, 2-5, e nel libro II dei *Maccabei* – opera, tuttavia, considerata apocrifia dagli israeliti –, in cui si leggono ben due parabole consecutive (6, 18-31; 7, 1-41) esaltanti il martirio di impavidi (lo scriba Eleàzaro e un'intera famiglia) che preferirono la morte all'ingestione della vivanda imposta loro dai greci invasori. Sull'aberrante «explication chrétienne de l'interdit juif» nel Medioevo (secondo leggenda i porci originerebbero da bambini ebrei metamorfosati da Gesù per punire una menzogna della loro madre) è d'obbligo il rimando al dotto saggio etnografico di C. Fabre-Vassas, *La bête singulière. Les juifs, les chrétiens et le cochon*, Paris, Gallimard, 1994 (cfr., in particolare, p. 14: «[...] les juifs [sont] assimilés à la bête. Tous les traits de la nature porcine [...] se trouvent imputés au "peuple déicide". Mieux encore, les juifs, dans leurs rites, dont on retient qu'ils font couler le sang, se traitent eux-mêmes comme des cochons. De plus, et c'est l'implacable contradiction de leur destin, comme ils se sont par leur faute privés de cette viande, ils ne cessent d'en quêter le plus proche substitut, la chair et le sang des enfants de chrétiens. L'essentiel de l'être juif et de ses coutumes se trouve ainsi interprété "en clé de cochon" [...]).

<sup>24</sup> «Il grande dantista André Pezard ha ben visto che per Dante, che esprime qui la mentalità della sua epoca, "l'usura è condannata [...] come forma di bestialità". A una genia bestiale fa riscontro una pratica bestiale. Un solo e medesimo odio si sviluppò presso i cristiani nei confronti degli ebrei e dell'usura» (J. Le Goff, *La borsa e la vita. Dall'usuraio al banchiere*, traduzione di S. Addamiano, Bari, Laterza, 1987 [ed. or. francese: 1986], p. 19).

<sup>25</sup> Immediatamente rivelatore, in intrepida contravvenzione dei dettami grammaticali del tempo, l'impiego, in luogo del più corretto – trattandosi di un brutto – *esso*, del pronome complemento «lui» (sotto accento metrico d'ottava sillaba), peraltro già usufruito al v. 4, dov'è messo in risalto dall'*ictus* di sesta dell'endecasillabo *a maiore*, e al v. 5, dove a rilevarlo è invece l'*ictus* di quarta dell'endecasillabo *a minore* (in entrambi i casi congiura all'evidenziazione la pausa a fine emistichio); all'inizio del v. 10, sempre sotto accento metrico, a indicare l'animale occorre addirittura lo sconsigliatissimo pronome soggetto «egli». Posti dunque, a filo di deittici, su un piano di assoluta parità gerarchica il soggetto poetante e l'oggetto poetato, questi vengono coinvolti in un gioco di parallelismi e contrapposizioni fin troppo scoperto» (Milanini, cappello al *Maiale*, in *Coi miei occhi* cit., p. 61): in antitesi al «ch'egli» del v. 10, ecco al v. 12, nell'identica sede ritmica iniziale, «Ma io» (nel corpo stesso dell'endecasillabo opposto a «lui» e ribadito da «mi»), anaforizzato dall'«io» che apre il verso successivo, fronteggiando il «sue» che ne suggella il primo emistichio. Si danno inoltre la *geminatio* del v. 6 «per me, per il mio pensiero» (dove sia il pronome che l'aggettivo sono sottolineati dall'accento metrico) in contrasto al «per lui» del verso precedente (e al «suo» del v. 2), a propria volta variante il «da lui» del v. 4, e l'isolante «solo in me», con accento secondario di terza sul pronome, del penultimo verso, reciprocamente antinomico al «suo», con *ictus* di sesta, del verso finale (inserito dalla seconda stesura del testo in poi a intricare ancor più la fitta rete delle simmetrie) come anche alla «massaia» del v. 16, con *ictus* di quarta, e forse al «cane» del v. 15, con accento secondario di ottava (cfr., qui, p. 114 e nota 30).

<sup>26</sup> Cfr. F. Portinari, *Umberto Saba*, Milano, Mursia, 1972 (1963<sup>1</sup>), p. 50, che liquida i versi in poco più di una riga; sorprendente anche l'incomprensione di G. Debenedetti nell'articolo giovanile (1924) *La poesia di Saba*, confluito nel 1929 nella serie solariana – la prima – dei *Saggi critici*: «Quando si è detto che, per questo Saba [*scil.*: quello di *Casa e campagna*], più che mai, il mondo ha la dimensione dell'idillio, forse tutto è detto. Allorché il dramma sta per nascere come nella favoletta [...] dell'ignaro maiale destinato al macello, una lagrimuccia paga il tributo che il poeta deve al dolore universale e ristabilisce l'idillio» (cito dall'edizione introdotta da G. Pampaloni, Venezia, Marsilio, 1989, p. 92). Persuasivamente invece E. Caccia, *Lettura e storia di Saba*, Milano, Bietti, 1967, p. 128, sulle cui orme muove Milanini, introduzione alla lirica cit., p. 61, individua alla base del componimento un'intenzione, anzi, propriamente un «piacere di scandalo».

<sup>27</sup> Mentre in quella sorta di testamento spirituale in forma di epistola che è la prima pastorale a Timoteo Paolo obietta ai falsi dottori predicanti l'astensione da taluni cibi che «omnis

creatura Dei bona, et nihil reiciendum quod cum gratiarum actione percipitur; sanctificatur enim per verbum Dei et orationem» (4, 4-5), negli *Atti degli apostoli*, 10, 10-16, è la voce medesima dell'Onnipotente a intimare a Pietro, rapito nell'estatica visione di una tovaglia traboccante di mammiferi, rettili e uccelli assortiti, «Surge, Petre, et occide et manduca», rintuzzando le legittime perplessità del santo con il categorico effato: «Quae Deus purificavit ne tu commune dixeris». Sebbene in modo meno diretto, già Gesù, che pure in *Matteo*, 5, 17-19, asserisce che della legge mosaica non va tolto nemmeno un iota né violato il minimo comandamento, nello stesso *Vangelo* (15, 1-20) sostiene poi che «non quod intrat in os coinquinat hominem, sed quod procedit ex ore coinquinat hominem. [...] omne quod in os intrat in ventrem vadit et in secesum emittitur» (identici concetti, più effusi, in *Marco*, 7, 14-23 [cito, interpungendo, da *Biblia sacra iuxta vulgatam versionem*, adiuvantibus B. Fischer o.s.b., I. Gribomont o.s.b, H.F.D. Sparks, W. Thiele, recensuit et brevi apparatu instruxit R. Weber o.s.b., editio tertia emendata [...], Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983 (1969<sup>1</sup>)]). Sulla scorta di tanto autorevoli istruzioni il cristianesimo, ancorché religione a consistente ascendenza abramitica, ha infranto ogni tabù gastronomico giudaico e avversato il conseguente interdetto mussulmano (*Corano*, sure II, 173; V, 3; VI, 145) in materia suina, facendo della preferenza per il maiale un fondativo marchio identitario, un'«election véritablement doctrinale» (Fabre-Vassas, *La bête singulière* cit., p. 13).

<sup>28</sup> Astraendo dalle assai poco convenzionalmente congegnate similitudini a doppio senso di *A mia moglie* (che io ritengo, peraltro, un testo posteriore), è questa la prima volta in cui, nel *Canzoniere*, quello che in una comparazione zoologica tradizionale costituirebbe il secondo termine, il polo logicamente subordinato (tale ancora, ma per mera necessità diegetica, l'umile fauna dei *Militari*), viene promosso a termine principale, fungendo l'essere umano, nella fattispecie «il bambino sculacciato», immagine ricorrente nella poesia sabiana (cfr. Milanini, note al *Maiale*, in *Coi miei occhi* cit., p. 63), da semplice oggetto di raffronto. Stante l'incondizionato ecumenismo creaturale sotteso ai sonetti salernitani, da quella stessa compagine è recuperato, affatto consequenzialmente, pure il nesso tra spontaneità infantile e immediatezza bestiale (cfr., al v. 2, l'«istinto [...] affamato», espressione certo non felicissima, ma senz'altro sintomatica): la semplicità dell'eponimo protagonista è evidenziata, fin dall'attacco, dal vocabolo «pura», per l'appunto in rima con l'antitetico «lordura» del v. 4, che designa l'etimologica porcheria propinatagli, per darwiniane ragioni di concorrenza nutrizionale, quale a nostro diretto antagonista (a tagliente sottolineatura dell'umano disprezzo verso un onnivoro di palato tanto grossolano – «spazzina» è precisamente il tecnicismo con cui gli zoologi designano la sua specie – l'incipitaria precisazione «fior d'immondezzaio», o «di sudiciume», come suonava nelle due prime redazioni della lirica).

<sup>29</sup> Inappuntabile il rilievo del Milanini, cappello al *Maiale* cit., p. 61, riguardo il reticolo di risponderne foniche per lo più inteso a sottolineare le antitesi (1 *pura* : 4 *lordura*, 6 *strazio* : 8 *sazio*, 7 *bello* : 9 *poverello* : 13 *coltello*, 15 *abbaia* : 16 *massaia*, 16 *ride dalla soglia* : 17 *impetuosa voglia*) che caratterizza il componimento.

<sup>30</sup> L'interpretazione del verso canino (inquietudine? terrore? rabbia impotente? frenetica eccitazione all'odore del sangue?) mi vede convenire con il Caccia, *Lettura e storia di Saba* cit., p. 374 nota 3, che lo stima improntato, proprio, a «umanità», in «contrasto volutamente polemico» con la crudeltà dimostrata dalla donna (secondo R. Cernilogar, *Il bestiario di Saba*, tesi di laurea in Letteratura italiana discussa nell'a.a. 1998-1999 presso l'Università di Pisa, p. 53, di cui devo la consultazione alla cortesia di Arrigo Stara, la presenza dell'animale è invece meramente «passiva»: «assiste alla violenza come spettatore senza partecipare né poter intervenire per impedir-la»). Il latrato risponderebbe insomma all'«urlo»-«querela» del porco massacrato: voci di cordoglio, cui va ad associarsi l'explicitaria «voglia / di piangere» del sintonico poeta personaggio, in contrapposto alla fragorosa manifestazione di allegria della massaia (da avvertire che un «maledetto riso» di fanciulla ai danni dell'autobiografico *agens* echeggiava nella prima redazione del componimento giovanile *La Fonte: Intorno ad una fontana*, v. 94, in *Poesie*), assimilata da M. Paino, *La tentazione della leggerezza. Studio su Umberto Saba*, Firenze, Olschki, 2009, p. 93, alla madre sterminatrice di polli, per l'appunto definita «massaia», di Odone Guasti, *l'alter ego* dell'autore protagonista del racconto *La gallina* (cfr. pp. 456 e 773). Se il personaggio muliebre del *Maiale* ha ricordato al Milanini, note al testo cit., p. 63, l'intestataria dell'idillio carducciano *L'ostessa di Gaby di Rime e ritmi*, vv. 5-6: «La giovine ostessa a la soglia / ride [...]», a confermarne l'antipodalità rispetto, nonché all'io lirico, all'*unicum* muliebre incarnato, in *Casa e campagna* e non so-

lo, dalla protagonista di *A mia moglie* provvede piuttosto un cifrato rimando pascoliano, sempre individuato dallo studioso, su cui avrò modo di tornare *infra*, nota 45: «Al cader delle foglie, alla massaia / non piange il vecchio cor, come a noi grami» (*Galline*, in *Myricae*, vv. 1-2; cfr. in *Autunno*, titolo esordiale di *Trieste e una donna*, l'asserto di Lina: «[...] "È l'autunno, è la stagione in vista / sì ridente, che fa male al mio cuore"» [vv. 5-6]). Del resto pure il sintagma «un cane abbaia» riporta patentemente in zona Pascoli, ai tanti quattrozampe ululanti, guaenti o ringhianti disseminati nei versi dell'orfano di San Mauro (cfr. *Il cane*, giusto nella sezione di *Myricae* ov'è *Galline*, v. 8, e *Il cane notturno* in *Odi e inni*, v. 12; ma anche *Il ciocco*, *Canto secondo*, v. 181, nei *Canti di Castelvecchio*; *Il cacciatore*, I, v. 4; *Suor Virginia*, II, v. 41-III, v. 50; *La siepe*, II, v. 32; *Nella nebbia*, vv. 10 e 23; *I due orfani*, I, v. 5, in *Primi poemetti*, e *Gli emigranti nella luna*, *Canto sesto*, in *cerca della guida*, III, vv. 7-8, in *Nuovi poemetti*); ciò che contribuisce, tra l'altro, a persuadermi che *Il maiale* appartenga a una stagione relativamente precoce della lirica di Saba, in cui la soggezione pascoliana è ancora molto consistente.

<sup>31</sup> Vicario al ricordo, irrecusabile, del «coltello» in cui il frate tudertino variava icasticamente il «gladius» che, secondo la profezia evangelica (*Luca*, 2, 35), «pertransiet» l'anima della Vergine, opererà anche quello del «coltello», esso pure presagito e non reale, che perseguita il sensitivo *Torello* dei *Primi poemetti* pascoliani (cfr. III, v. 57, e IV, vv. 63, 66, 68), per l'appunto in procinto di venir condotto, impastoiato, al mattatoio. Che tale arma agreste esercitasse su Saba una sinistra fascinazione è attestato dal passo soprariportato dell'articolo *Soldati che vanno e soldati che tornano dalla guerra*, dove l'attenzione dell'improvvisato pubblicista si polarizza proprio sull'«enorme coltello a lama fissa, uno di quei coltelli che usano i contadini per fare la festa al porco [...]», minacciosamente brandito dal giovane militare. Sarà qui forse opportuno precisare, onde sgombrare il campo da eventuali fraintendimenti, che non condivido la linea interpretativa vittimaria del *Maiale*, né tantomeno del *Canzoniere* in genere (come «testo di persecuzione» prima e «rappresentazione sacrificale» poi), proposta da G. Magrini, *Saba: un testo di persecuzione*, «Paragone - Letteratura», n.s., XXXIX, 8 (458), 1988, pp. 38-61: 58-59, e ripresa da Cernilogar, *Il bestiario di Saba* cit., pp. 52-55, sulla base delle teorie sull'origine violenta della società e sul connesso meccanismo del capro espiatorio elaborate dall'antropologo René Girard nei saggi *La violence et le sacré* (1972), *Des choses cachées depuis la fondation du monde* (1978), *Le bouc émissaire* (1982), *La route antique des hommes pervers* (1985).

<sup>32</sup> Non si dimentichi che proprio all'interno di *Coi miei occhi Il maiale* faceva la sua prima comparsa in volume: del tutto naturale quindi che la lirica contenesse un perspicuo rimando semantico al titolo della silloge, a propria volta scopertamente alludente a un testo chiave dei *Militari* quale *Ordine sparso* (cfr. I, vv. 12-14: «E vedono il terreno oggi i miei occhi / come artista non mai, credo, lo scorso. / Così le bestie lo vedono forse»).

<sup>33</sup> Appunto la macabra sequenza dei gesti del norcino, qui non evocati, è partitamente mimata, nel *reportage* sulla guerra di Libia, dal *miles gloriosus*, che, dopo aver estratto l'arma «con [...] maestrevole celerità», la impugna «alzandola e abbassandola come per spaccare il cuore di un nemico atterrato» (la quale ultima precisazione, tra l'altro, rischiando di un fascio di luce retrospettiva la lirica di *Casa e campagna*, ne delucida l'equazione maiale = essere umano).

<sup>34</sup> «Guardo e ascolto; però che in questo è tutta / la mia forza: guardare ed ascoltare» (*Meditazione* – in *Poesie A la finestra*, nel *Canzoniere* triestino *Fantasie di una notte di luna* –, vv. 3-4, in *Poesie dell'adolescenza e giovanili*).

<sup>35</sup> Che la «proximité fusionnelle» con quest'essere «maintenu sur la frontière entre homme et animal» (basti pensare alla pratica degli xenotrapianti con organi o cellule suini o, su un diverso piano, alla somiglianza tra un glabro roseo porcellino e un bimbo neonato) ne imponga, stante il ruolo centrale assolto dall'«enfant de la maison» nell'economia contadina delle società europee, «la mise à l'écart, à la manière dont la prohibition de l'inceste nous sépare de nos parents», affinché la sua uccisione non faccia «surgir le spectre d'un insupportable cannibalisme», è opportunamente evidenziato dalla Fabre-Vassas, *La bête singulière* cit., pp. 9-11: «"Faire le cochon", [...] c'était le tuer, le découper et distribuer ces parts dans l'espace social et le temps de l'année. Mais n'était ce pas d'abord l'élever, le garder pour cela plusieurs mois dans la maison ou dans son immédiate proximité? [...] Cet élevage est, en effet, des plus singuliers. Il est traversé de tensions jamais tout à fait résolues, de contradictions [...]: voici un omnivore, prétendu carnivore et que l'on traite comme un végétarien, un adulte nourri

comme un bébé édenté, un commensal dont on redoute une sauvagerie que l'on entretient. [...] Par ailleurs, l'attitude ambiguë à l'égard du cochon, mêlant intimité et ségrégation, s'est trouvée différemment déployée par les gestes de chacun, dans la maison et au-delà [...]. D'où ces tabous sur le nom, cette réputation infâme: ils permettent de manger le porc mais ils ne dispensent pas de l'obligation d'en donner une part, ultime façon de mettre à distance son sang» (sul nostro «particolare sentimento di colpa nei confronti dei maiali» cfr. pure E.R. Leach, *Aspetti antropologici della lingua. Ingiurie e categorie animali*, in *Etnosemiotica. Questioni di metodo*, a cura di M. Del Ninno, Roma, Meltemi, 2007 [ed. or. inglese su rivista: 1989], pp. 121-38: 135: «[...] noi alleviamo i maiali solo per ucciderli e mangiarli, cosa che suscita un sentimento di vergogna che ben presto finisce con il ricadere sul maiale stesso. [...] Come il cane, il maiale era nutrito con i resti della cucina. Uccidere e mangiare un commensale di questo genere, è veramente sacrilego!»).

<sup>36</sup> Cfr. Milanini, note al testo cit., p. 63.

<sup>37</sup> Al prolungamento fonico dei due endecasillabi convergono pure la climax «urlo»-«spaventosa querela», la ripetizione del dimostrativo («quell'», «quella») e, al v. 15, la presenza di ben tre sinalefi.

<sup>38</sup> Più immediatamente trasparente per i non addetti ai lavori la precisazione di *Soldati che vanno e soldati che tornano dalla guerra*: «giunto alla perfezione della pinguedine» (notevole anche la ricorrenza di quest'ultimo sostantivo).

<sup>39</sup> Che «nell'ampiezza del verso [...] si rifletta l'immagine di *pinguedine*, non altrimenti che nell'amplificazione sinonimica», osserva debitamente Milanini, note al *Maiale* cit., p. 63, individuando tuttavia nell'endecasillabo inesistenti «sineresi di terza, sesta e undicesima» (i nessi vocalici in questione – *ue, iù e io* – costituiscono dittonghi e non iati). La «più sozza brama / di pinguedine» muliebri da cui l'abbruttito soggetto poetante si augura contaminato in *Dopo la vendemmia* (vv. 37-38), introibo a *Casa e campagna* nel primo *Canzoniere*, irraggia un'indubbia connotazione negativa su quest'unica altra occorrenza del vocabolo all'interno del fascicolo, non già, però, nella direzione indicata dalla Paino, *La tentazione della leggerezza* cit., pp. 92-93, che incongruamente vi ravvisa un edipico «elemento ripugnante collegato alla gonna materna. Qui la figura femminile sostitutiva è quella di una massaia che aspetta l'ingrasso per affondare «nelle sue [del maiale] carni il coltello»».

<sup>40</sup> Non arrivano, almeno a quanto mi consta, a una decina gli esegeti sabiani che, sempre comunque di passata, hanno discorso della lirica: oltre a Caccia, *Lettura e storia di Saba* cit., p. 374 nota 3, che le dedica rilievi anche suggestivi; a Cernilogar, *Il bestiario di Saba* cit., pp. 52-57, che ne scrive per alcune pagine, troppo viziate, tuttavia, da illazioni psicanalitiche, e al più volte ricordato Milanini, che introduce e sommariamente annota il componimento nell'edizione cit. di *Coi miei occhi*, non più di telegrafici accenni è dato rinvenire in Debenedetti, *La poesia di Saba* cit., p. 92; in Portinari, *Umberto Saba* cit., p. 50; in Magrini, *Saba: un testo di persecuzione* cit., pp. 58-59, e in Paino, *La tentazione della leggerezza* cit., pp. 92-93.

<sup>41</sup> Come anticipato nella precedente nota 31, dissento recisamente dall'opinione di Magrini, *Saba: un testo di persecuzione* cit., pp. 58-60 (approvata da Cernilogar, *Il bestiario di Saba* cit., pp. 54-55), secondo cui «*Il maiale* verrà escluso [...] dal *Canzoniere* definitivo» perché «ancora vicino al testo di persecuzione», mentre in tale compagine, a partire dai *Versi militari*, si assisterebbe a un progressivo scivolamento «verso la rappresentazione sacrificale»: «[...] il *Canzoniere* definitivo ha amputato da sé molti di quei testi che rivelavano, in maniera diretta, sobria e reale, la violenza fondante ogni società e il meccanismo del capro espiatorio; ha restaurato, tramite la lettura sacrificale dei Vangeli, l'astratta letizia della vittima».

<sup>42</sup> Cernilogar, *Il bestiario di Saba* cit., pp. 55-56, nonché riconoscere la cospicua rilevanza e considerare le diverse implicazioni della filiazione, si limita a denunciare come possibile la fonte, incorrendo, tra l'altro, nell'errore di ritenere *Il maiale* già estromesso dal *corpus* triestino: «[...] Saba può aver deciso l'esclusione della poesia per non mostrare il debito con un autore molto in voga a inizio secolo: con il *Canzoniere* 1921 Saba cerca [...] di eliminare o mascherare eventuali influenze più recenti; i suoi maestri, a questa data, sono Petrarca e Leopardi» (la motivazione è peraltro incontestabile [cfr. subito oltre nel testo]).

<sup>43</sup> La celebre metafora è consegnata alla prefazione *Ai miei lettori* del primo *Canzoniere* (oltre che nella cit. edizione castellaniana dell'opera, pp. 5-7: 6, la si legge in Stara, *Cronistoria del*

*Canzoniere e del Canzoniere apocrifo* cit., pp. 1034-35: 1035, e *Prose sparse*, in *Tutte le prose* cit., pp. 1128-29: 1129).

<sup>44</sup> La definizione, racchiusa in quell'estrema apologia panziniana che è il discorso tenuto a Rimini nel decennale della scomparsa dello scrittore (L. Russo, *Alfredo Panzini, ultimo umanista poeta*, su «Belfagor» del 31 Maggio 1949 e quindi in *Ritratti e disegni storici*, vol. IV [Dal Carducci al Panzini], Bari, Laterza, 1953, pp. 396-412: 410), verrà immediatamente parodiata dal marxista C. Muscetta, che nel derisorio intervento *Il professor d'ironia Alfredo Panzini*, in *Letteratura militante*, Firenze, Parenti, 1953, pp. 232-35: 235, etichetterà la prosa del suo idolo polemico di «chiocciolaletta davvero esemplare dell'umanesimo strapaesano». Che il prosatore marchigiano incontrasse il gusto di Saba è certificato da un paio di luoghi di *Storia e cronistoria*: nell'uno, a proposito della propria lirica *Attraversando l'Appennino toscano*, l'autocommentatore osserva trattarsi di «una fugace annotazione di paesaggio e di stati d'animo, quali si ritrovano, svolti molto ampiamente, nei romanzi del Panzini, scritti intorno a quell'epoca. (Tutto quello che viene scritto, o pensato, in una stessa epoca, per quanto grandi possano essere le differenze individuali, in qualche modo si tiene)» (p. 172); nell'altro, una parentetica considerazione sulla «lettura del Panzini [...] più «liscia», più «dilettevole» rispetto a quella dello Svevo, pur stimato «il più grande romanziere italiano della sua generazione» (p. 348), lascia intendere la considerazione in cui teneva il letterato, implicitamente collocandolo al secondo posto in una personale classifica dei narratori nostrani.

<sup>45</sup> Cito, per ovvie ragioni di congruenza cronologica, *La lanterna di Diogene* giusta la *princeps* milanese, pp. 71-73. Appena più oltre nel racconto vengono dispensati ulteriori particolari convergenti a meglio definire l'ambigua psicologia della stagionata *materfamilias*: «[...] Oh, mirabile sopravvivenza di anima materna anche nella cartapeccora! E pur domenica ho inteso la nuora litigare con la nonna per cagione delle nipoti. Queste vanno pazze pel ballo, e la nonna non vuole [...]. | – È che siete cattiva! – scoppiarono in coro, piangendo, le due ragazze. | E allora intesi questa risposta della nonna: | Nelle vie del bene non sono cattiva! | Mi parve risposta di sapiente antico. Da allora ho osservato più accortamente questa vecchiarla ed ho emendato il mio giudizio [...]. Questa ottantenne è il genio occulto della prosperità di questa casa di pescatori. Le mani di lei non posano mai; raccoglie lo sterpo e lo sterco; accatta il ciottolo; stende il bucato su la siepe; rinforza con spini, la siepe, e, quando il sole arde nel meriggio, lava presso la pozza ombrosa o trae con la bava il filo dalla rocca antica; sottopone al testo le brulle e vi gira la piada, cara a te, Giovanni Pascoli! È l'attività microscopica del minuto, previdente, incessante, che ha prodotto il benessere dell'umile casetta. Allora fiorì nella mia mente la bella voce latina, onor delle donne, sedula! cioè «operosa». E fiorì, olezzante come fiore di campo, quello stornello del Pascoli, che comincia: | Al cader delle foglie alla massaia / non trema il vecchio cuor, come a noi grami, / che d'arguti galletti ha piene l'aia» (pp. 74-75). Ciò che in tale descrizione riesce interessante al nostro proposito, perché sembra garantire l'inconfutabilità della derivazione sabiana, è il trovarvi accostata la contadina bellariense a quella stessa «massaia» miricea di cui, *supra*, in nota 30 (per inciso: i versi di *Galline* vengono citati a memoria, come prova la *lectio difficilior* «trema» in luogo dell'autoriale «piange»): la reminiscenza pascoliana del *Maiale* sarebbe dunque di secondo grado, innescata cioè dalla lettura della pagina del Panzini.

<sup>46</sup> *La lanterna di Diogene* cit., pp. 264-67.

<sup>47</sup> La raccolta d'esordio del verseggiatore torinese fu pubblicata nell'Aprile 1907, in tiratura limitata, per le raffinate edizioni del concittadino Renzo Streglio e subito ristampata (cito la lirica, adeguando alla consuetudine ortofonica vigente gli accenti di «nè» [vv. 6, 7, 8] e di «Chè» [v. 13], giusta il «Meridiano» *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione di M. Guglieminetti, Milano, Mondadori, 1980, p. 104). All'incompreso collega (uno sminuente accenno al quale già conteneva, nel 1911, una recensione alle morettiane *Poesie di tutti i giorni* [cfr. p. 686]), evocato sul limitare di *Storia e cronistoria* in ragione della sua data natale, il 1883 («siamo molto in dubbio che la nascita di Guido Gozzano rappresenti, per la letteratura italiana, una fortuna maggiore di quella che sia stata, al tempo delle belle cose di pessimo gusto, la nascita del Fusinato, col quale il Gozzano ha grandi, fino ad oggi insospettate, parentele» [pp. 113-14]), e bistrattato di passata in un altro punto del volume (cfr. p. 205), era probabilmente riservato un posto nello «studio sulla poesia italiana contemporanea» cui lo pseudo Carimandrei, Ididio concedendogli «qualche anno ancora di vita ed un po' di pace» (p. 337), si dichiarava pron-

to a dar mano una volta ultimata la «tesi di laurea»: induce a crederlo l'esistenza di un breve ragguaglio sull'autore dei *Colloqui*, gemello a un secondo dedicato a Sergio Corazzini (cfr. pp. 937-40), che Stara, *Notizie sulle «Prose sparse»* cit., p. 1431, ipotizza redatto «negli anni 1945-1946» appunto in vista di tale progetto. Per un acuto confronto tra i due poeti rinvio ad A. Di Benedetto, *Gozzano e Saba: due note «contrastive»*, in *Il punto su Saba*, Atti del Convegno internazionale (Trieste, 25-27 Marzo 1984), Trieste, Lint, 1985, pp. 239-45 (ma già in «Letteratura italiana contemporanea», V, 12, 1984, con il titolo *Saba e Gozzano: alcune considerazioni*, pp. 389-402), cui poco aggiunge il recente intervento di E. Ajello *Saba e Gozzano. Dintorno a due fotografie*, in *Saba extravagante* cit., pp. 161-64.

<sup>48</sup> La variazione sul lemma *pensare* richiama a sua volta il leopardiano *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* («pensosa», riferito alla luna, al v. 62; «pensando» al v. 85, e «il mio pensiero» al v. 140 [cfr. in merito la nota seguente]).

<sup>49</sup> Se il titolare del *Canto notturno* è additato dalla critica (ad esempio, da G. Bàrberi Squarotti nell'edizione da lui curata e introdotta di G. Gozzano, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 2006 [1977<sup>1</sup>], p. 95) quale primo assertore, peraltro non interamente persuaso, dell'assioma della letizia inconsapevole delle bestie (cfr. le ultime due lasse del componimento, dai vv. 105-107 [«O greggia mia che posi, oh te beata, / che la miseria tua, credo, non sai! / Quanta invidia ti porto!»] in poi), nella *Differenza*, nel v. 11 in particolare, è assai più direttamente arieggiata la riformulazione pascoliana dell'assunto di *In Oriente*, II, dove la vagheggiata contentezza dell'armento ovino discende da ignoranza non già, al modo leopardiano, del «tedio», bensì della «Morte», esattamente come nel sonetto gozzaniano: «[...] – Tu, sola tu, vivi, / o greggia, che non mai dalle tue strade / vedi la Morte ferma là nei trivi. // Vedo qualche smarrito astro che cade: / muore anche l'astro. Ma tu, pago il cuore, / stai ruminando sotto le rugiadie. // O greggia, solo chi non sa, non muore! / Tu non odi l'abisso che rimbomba / presso il tuo dente, e strappi lieta il fiore // del loto eterno ai sassi della tomba» (vv. 35-44). Non sarà forse, al proposito, troppo temerario supporre un'implicita polemica da parte dei poeti in parola nei confronti del filosofo Pascal, secondo cui proprio nella specificità dell'essere umano in quanto «roseau pensant» risiede il suo titolo di vanto rispetto al resto della natura, come sostenuto nella più celebre delle *Pensées*: «[...] quand l'univers l'écraserait, l'homme serait encore plus noble que ce qui le tue, puisqu'il sait qu'il meurt, et l'avantage que l'univers a sur lui; l'univers n'en sait rien. | Toute notre dignité consiste donc en la pensée» (stralcio dal *fragment* 347 secondo l'edizione parigina di L. Brunschvicg del 1897, riprodotta nell'*ebook* del 2010, pp. 79-80, accessibile *on line* all'indirizzo <[http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Pascal/Pensees\\_brunschvicg.pdf](http://www.samizdat.qc.ca/arts/lit/Pascal/Pensees_brunschvicg.pdf)>).

<sup>50</sup> Il motivo della *beata ignorantia* dell'animale, che, tutto assorbito nelle azioni del momento, è inconscio di sé e della propria finitezza, verrà ripreso da Saba, oltre che nella lirica *La vitima*, su cui mi soffermo subito nel testo, nella terza delle *Dieci poesie per un canarino* di *Quasi un racconto*, *Palla d'oro*, dove cade appunto il termine «felicità»: «[...] Non vede / sé, come vedo me stesso. Ed in questo / non vedersi è la sua felicità. / [...] / sempre ha qualcosa da fare e la cosa / che fa lo prende interamente [...]» (vv. 2-4, 8-9).

<sup>51</sup> Di Benedetto, *Gozzano e Saba* cit., p. 243, parla al proposito di «vaga e del resto contraddittoria religione della natura (opposta alla storia)».

<sup>52</sup> Nel testo sabiano, tra l'altro, il vocabolo «fratello», oltre all'oppositiva rima baciata con «coltello» (v. 3), a compendiare l'identità di destino di uomo e animale, ne instaura una seconda con «bello» (v. 7), come con «bella» rima «sorella» nei versi del collega torinese (noterò per inciso che nel riproporre questi ultimi sul quindicinale femminile «La Donna» del 20 Dicembre 1911 il poeta, oltre all'intestazione, ne modificava anche la data di composizione, spostata, probabilmente per simulare tempestività natalizia, al 22 Dicembre 1911).

<sup>53</sup> Sulla spericolata prassi citazionistica di Saba e sulle elaborate strategie di occultamento dei suoi ricicli più spudorati («[...] l'arte di quest'«umile artigiano della poesia» è un'arte molto – nella sua fondamentale unità – composita, piena di riferimenti e di suggestioni, derivate non solo dalla lettura degli altri poeti» [Storia e cronistoria, p. 196]) mi sono soffermata nell'articolo *Il viaggio di una capra: dai «Miei ricordi» di Massimo D'Azeglio al «Canzoniere» di Umberto Saba*, «Filologia e critica», XXXII, 3, 2007, pp. 353-86: 367-74, cui mi permetto il rinvio. Un tenue inizio dei rapporti intercorrenti fra *Il maiale* e la prosa frammentistica della *Lanterna* sembrerebbe ravvisabile nel passo della «tesi di laurea» riportato, *supra*, in nota 44, in cui, sia pure a propo-

sito di altra lirica, lo scrivente espressamente ammette una consonanza tra «annotazioni di paesaggio e di stati d'animo» proprie e del romanziere marchigiano, per giunta precisando che «tutto quello che viene scritto [...] in una stessa epoca [...] in qualche modo si tiene».

<sup>54</sup> G. Contini, *Filologia ed esegesi dantesca* (1965), da ultimo in Id., *Varianti e altra linguistica*, Torino, Einaudi, 1970, p. 418.

<sup>55</sup> La negazione dell'umanità delle *Rassen* inferiori all'ariana da parte dell'*Herrenvolk* della svastica passava anche per quella che i linguisti definiscono *Akkusativierung*, ossia per l'adozione di una *Lagersprache* funzionale alla reificazione e alla «bestializzazione» (il termine occorre anche nel romanzo leviano *Se questo è un uomo*) degli internati: il differenzialismo biozoologico nei confronti della nazione semita sostenuto da Paul Joseph Goebbels fin dal Novembre 1939, quando, a séguito di un'ispezione al ghetto di Łódź, appuntava nel suo diario: «Non si tratta di persone ma di bestie», si traduceva pertanto nel ricorso a vocaboli ed espressioni volti a enfatizzare la natura animale, suina soprattutto – assieme a *Hund*, 'cane', e *verfluchte Hunde*, 'cani maledetti', gli epiteti più diffusi erano *Schwein*, 'porco', per il singolo e *Saustall*, 'porcile', o *Saubande*, 'banda di porci', per i gruppi –, dei prigionieri (non sarà inutile ricordare, al proposito, che già al tempo dell'interdizione agli ebrei delle attività professionali nelle sale di proiezione tedesche e italiane circolava il film *Judisches Schwein*, il cui protagonista era ovviamente un esemplare ricettacolo di ogni nefandezza). Per i detentori della stella gialla, costretti al quotidiano fronteggiamento di una realtà altra, fatta di cartelli con su scritto «Juda-Schwein verreck!» ('Giudeo maiale muori!'), di SS intimanti «Raus, Schweine!» ('Fuori, maiali!'), di avanzzi delle mense naziste somministrati al grido di «Fressen, Schweine!» ('Divorate, maiali!') o di «Das ist aber eine Schweinerei!» ('Che porcheria!'), «servirsi della lingua odiata [...] era [...] un modo per esprimere la propria rabbia e il disprezzo per le situazioni del lager [...]». Persino gli insulti degli uomini liberi [...] erano sentiti come inadeguati, insufficienti a offendere qualcuno che sapeva la vita terribile del campo» (D. Accadia, *La lingua nei campi nazisti della morte*, «I sentieri della ricerca», n. 9-10, 2009, pp. 13-68: 29, ma cfr. pure A. Enzi, *Il lessico della violenza nella Germania nazista*, Bologna, Patron, 1971; A. Burgio, *La lingua dei Signori della Terra. Il razzismo nazista tra biologia e culturalismo*, «L'impegno», XIV, 3, 1994, pp. 3-16 [poi in Id., *L'invenzione delle razze. Studi su razzismo e revisionismo storico*, Roma, Manifestolibri, 1998], e D. Chiapponi, *La lingua dei lager nazisti*, Roma, Carocci, 2004).

<sup>56</sup> Triplice, nella raccolta di aforismi, il riferimento al campo di concentramento polacco – il cui nome l'autore sempre erroneamente trascrive con *i* e con *ck* in luogo di *j* e di *k* – che, per essere stato il primo a venir liberato dall'Armata Rossa tra il 22 e il 23 Luglio del '44, aderse a simbolo del genocidio giudaico: il sintagma sopracitato conclude la quinta e, preceduto da «Ma», la ventiseiesima e ultima delle *Prime scorciatoie*, mentre nella quarantanovesima e ultima delle *Seconde* l'intera silloge è definita «reduce, in qualche modo, da Maidanek» (cfr. *Scorciatoie e raccontini*, pp. 8, 18 e 27: da avvertire che, essendo le due serie in oggetto apparse, rispettivamente, il 18 Marzo e il 6 Aprile 1945 sulla «Nuova Europa», quella di Saba costituisce una testimonianza assai precoce della consapevolezza dell'esistenza del *Lager*, tanto precoce da spingerlo ad apporre in un esemplare della *princeps* in volume dell'opera edita dal Mondadori nel seguente Gennaio una nota per chiarire agli indotti lettori «cosa o chi fosse Maidanek», «Buchenwald, Auschwitz, ecc. essendo allora sconosciuti» [Stara, *Notizie sui testi cit.*, p. 1198; in merito cfr. E. Janulardo, *Saba: «Scorciatoie» dopo Majdanek*, «Studi e ricerche di storia contemporanea», LXIV, 2005, pp. 63-67]). Parimenti sintomatica la riluttanza manifestata dallo scrittore, ancora nel '52, a dare alle stampe *Gli Ebrei*, di cui fanno fede, tra le altre, una lettera a Nello Stock del 22 Novembre («Il materiale sarebbe sufficiente per farne un libretto [...]»; senonché – dopo quello che è accaduto – non mi sento più il coraggio di farlo. L'antisemitismo era, nel 1910, un gioco, o tale mi appariva allora. Dopo Buchenwald, mi sembrerebbe una cattiva azione pubblicare degli scritti nei quali c'è sì una nascosta vena di tenerezza, ma anche un po' d'ironia...» [Stara, *Notizie sui testi cit.*, p. 1248]), una a Carlo Levi del 22 Dicembre («[...] vi sono [nelle «novelle ebraiche»] – sebbene venate di tenerezza – alcune frasi che potrebbero essere di... Hitler» [Stara, *Cronistoria delle «Prose sparse» cit.*, p. 1390]) e una alla figlia del 15 Gennaio 1953 («Va bene che c'è [nelle «novelle ebraiche»] la «tenerezza», ma questa non tutti la capiscono; e poi a nessuno piace sentirsi nudi in piazza, anche se accarezzati dagli sguardi del pubblico. [...] Insomma, DOPO QUELLO CHE È ACCADUTO, mi sembra ingeneroso verso i superstiti... Non so davvero se ho

torto o ragione: ma pensa che – tranne dal punto di vista pratico: persecuzioni, ecc. – do quasi sempre ragione a... Hitler. Quando le ho scritte il mondo era un altro » [*ibidem*]), nonché la circospezione cui è informata la *Prefazione* stessa al ciclo narrativo («I cinque racconti [...] furono scritti quando l'antisemitismo pareva un gioco; ed io potevo, senza rimorso, abbandonarmi alla comprensiva ironia, venata di nascosta tenerezza, verso persone e cose [...] che conobbi e vidi, o di cui, più spesso, ho sentito parlare, al tempo della mia fanciullezza. [...] io rimasi tanti anni ancora in questo mondo da poter assistere (ed anche sopravvivere) ai noti orrori, dopo i quali tutti – vittime e carnefici – siamo – e lo saremo per molti secoli ancora – molto meno di quanto fossimo prima. [...] Aggiungo solo, a scanso di equivoci, che – alieno per mia natura, e per quanto possibile alla natura umana – da odii religiosi e razziali, se ho sempre riconosciuto quelli che sono stati i pregi e i difetti degli ebrei [...] non mi sono mai sentito che italiano fra italiani. Il resto, prima che la pazzia e la disperazione degli uomini ne facessero una tragedia, era per me – lo ripeto volentieri – poco più che una “nota di colore”» [pp. 363, 365–66]).

<sup>57</sup> Cfr., *supra*, p. 109 e nota 9.

<sup>58</sup> Ribadisco che, diversamente dal Magrini, *Saba: un testo di persecuzione* cit., p. 59, uso il vocabolo «sacrificale» in senso letterale, senza alcun riferimento alla strumentazione concettuale e terminologica di matrice girardiana di cui, *supra*, in nota 31.

<sup>59</sup> Cfr., *supra*, nota 23. Analogamente, nessuno scrupolo di ortodossia ebraica condiziona, per arrestare l'esemplificazione a *Casa e campagna*, il poeta nella liberissima composizione del domestico «bestiario» di *A mia moglie*, dove, se gallina e giovenca sono *kashër* (di sacrifici di pollame, di ovicaprini e di bovini pullulano i libri veterotestamentari), risultano invece immonde cagna, coniglia, rondine, formica e ape.

<sup>60</sup> Cfr., nell'ordine, i vv. 15, 8, 10, 13 e 14 del *Maiale* e i vv. 12, 3, 13, 9 e 12 della *Capra*.

<sup>61</sup> Sarà, del resto, lo stesso Carimandrei a profondersi a negare qualsiasi volontà di scandalo nella *Capra* e in *A mia moglie*, ossia in quelle rime che avevano destato, al loro apparire, un discreto sconcerto presso i lettori (cfr. *Storia e cronistoria*, pp. 143 e 140), come pure a minimizzare, sfuggente, a verosimili fini autocensori, l'«enormità» degli asserti di *A mia figlia*, che è in ogni caso lirica assai controllata sotto il profilo formale e abitata da una disperazione, per l'appunto, «serena» (cfr. p. 144: «le due prime strofe sono un po' dure e stentate, come se il poeta avesse voluto dire e non dire qualcosa»).

<sup>62</sup> L'affermazione di P.V. Mengaldo, *Il Novecento*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di F. Bruni, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 201: «raramente si troveranno in lui [Saba] parole disfemiche (*immondezzaio*, *puttane* o *baldracche* sono rarità)», andrà rettificata con la precisazione, poi confermata statisticamente da A. Girardi, *Il lessico del primo «Canzoniere» sabiano*, «Lingua nostra», LXI, 1-2, 2000, pp. 25-32: 28, di Brugnolo, «*Il Canzoniere*» di Umberto Saba cit., p. 553: «un po' meno nel *Canzoniere* del '21» (il vocabolo «pinguedine», ad esempio, nel *corpus* autoedito ricorre, come già osservato, *supra*, in nota 39, anche in un altro testo di *Casa e campagna*, *Dopo la vendemmia* [v. 38], che verrà poi a sua volta eliminato).

<sup>63</sup> Cfr. in merito C. Mc Cormick, *I sonetti a tre tempi nei «Versi militari» di Saba*, «Studi e problemi di critica testuale», VI, 10, 1975, pp. 166-82; G. Castellani, *La poesia di Saba dal 1900 al 1921*, introduzione al *Canzoniere 1921* cit., p. xxx, e A. Girardi, *Metrica e stile del primo Saba (1900-1912)*, «Rivista di letteratura italiana», II, 2, 1984, pp. 243-95: 280-95 (quindi in Id., *Cinque storie stilistiche. Saba, Penna, Bertolucci, Caproni, Sereni*, Genova, Marietti, 1987, pp. 1-48).

<sup>64</sup> Per quanto i suoi rilievi lascino spazio a contraddizioni e inesattezze, Caccia, *Lettura e storia di Saba* cit., p. 374 nota 3, è nondimeno l'unico ermeneuta del *Canzoniere* ad aver indicato la funzione di raccordo svolta dal *Maiale*: «Lirica di trapasso dunque, punto di sutura [...] con il passato, e stacco da esso: ispirata da un gusto espressivo che è del passato recente, e da un sentimento nuovo che è quello poi di tutte le altre liriche della raccolta».

<sup>65</sup> L'assimilazione è dichiarata *apertis verbis* nella terzina finale del componimento («In me tu vedi un giovanetto caro / ai tuoi sogni di bimbo: Isacco vedi, / ma senza il braccio d'Iddio che lo camp») e ribadita in *Storia e cronistoria* («“La vittima” ricorda il sacrificio d'Isacco» [p. 213]), dove tuttavia l'accento viene calcolato sul «carattere [...] letterario» e sulla «passione [...] “estrovertita”, spostata cioè dal soggetto all'oggetto», della marmorea «galleria di Narcisi» che materiano la serie poetica (pp. 211-12 e 213), composta tra la fine del '22 e il Maggio del '23 e già nel seguente autunno licenziata, assieme agli speculari sonetti di *Autobiografia*, sulla rivista «Pri-

mo Tempo» per venire poi compresa nel volume *Figure e canti* nel 1926 e quindi, con la buiarda datazione 1924, nel secondo *Canzoniere* (cfr. Stara, *Cronistoria del Canzoniere e del Canzoniere apocrifo* cit., pp. 1039, 1048-49). Di «autobiografismo trascendentale» a proposito della lirica in questione discorre pure G. Vacchelli, *Echi biblici nella poesia di Saba tra Scrittura e ri-Scrittura*, in *Saba extravagante* cit., pp. 181-84: 182 («Ne *I prigion*i Saba oggettiverebbe se stesso [...] proprio ne *La vittima* »).

<sup>66</sup> Ancora Vacchelli, *Echi biblici nella poesia di Saba* cit., pp. 182-83, opportunamente puntualizza che nell'archetipo genesiaco, nonostante l'anfibologico scambio di battute tra Abramo e suo figlio verta su un olocausto agnellino (22, 7-8), a venire di fatto immolato è invece un ariete, ossia un ovino adulto (22, 13): di là dall'includibile allusione al *korbàn Pésach*, ossia all'abbacchio sacrificato dalla gente ebraica la notte antecedente la fuga dall'Egitto, il riferimento sabiano sembra insomma più specificatamente appuntarsi sull'*Agnus Dei* neotestamentario, conforme, del resto, all'esegesi, già patristica, di Isacco quale figura del Salvatore (cfr. pp. 183-84; irricevibile, tuttavia, l'ipotesi di un'allocuzione di «Isacco al Cristo stesso» ai vv. 7-11 e la lettura del testo in un'ottica «virata al negativo», dove «Il Gesù dell'amore [...] è lontano»). Sull'animale della *Vittima* hanno rapidi ma suggestivi rilievi M. Carminati, *Le chemin et la voix. Essai sur la poésie d'Umberto Saba*, [Montpellier], Prévues - Centre de recherche sur la poétique. Université Paul-Valéry Montpellier III, 1998-1999, p. 128, e A. Cinquegrani, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 207 (sui *Prigion*i in genere cfr. pp. 205-07).

<sup>67</sup> Nel XVIII capitolo, *Negrito il feroce*, della *Lanterna di Diogene* cit., pp. 259-62, trova luogo una minuta descrizione dell'eccidio di agnelli perpetrato il Sabato Santo nella beccheria bellariense che presenta evidenti riscontri situazionali e stilematici non solo con *La vittima* e con *Il maiale*, ma anche con altre poesie sabiane quali *La capra* e *Nel chiasso* (su cui cfr. subito oltre nel testo): «Ma quando il desinare fu finito, io stesso mi levai, e preso il figliuolo per mano, dissi: | «Andiamo!» | «Dove?» | «A vedere ammazzare gli agnelli.» | Andammo. | La bottega del macellaio era lì presso: nella semioscurità erano cumuli di piccoli lanuti con le zampine legate entro ritorte funi. Quelle piccole bocche, coi dentini da latte, si aprivano per mandar fuori un «be!» a tempo, ogni tanto: cessavano e poi ripigliavano con un «be!» di fastidio, lungo, straziante, vibrante, come dire: «Non è bello quello che qui avviene. Ieri pasturavamo le prime erbe, saltellando accanto alle nostre mamme, su la montagna. Qui dove siamo?» Poi, uno ad uno, erano afferrati dal macellaio che lavorava in un sudicio cortiletto, e, sciolti i due piedi dinanzi i due piè posteriori erano appesi a due cavicchi, infissi in un gelso, così che il capo ne penzolava. Allora l'uomo faceva scomparire il coltello, lucido (perché il sangue sull'acciaio mal si fermava) nel vello dolce, candido: e questa prima operazione avveniva senza che la vittima desse segno alcuno manifestò: poi, dopo essere scomparsa, la lama riappariva di fianco rapida, sicura: aveva reciso: dal candore della lana saltava fuori la canna della gola, e rigurgitava un fiotto luminoso, rutilante: si capiva che quel fiotto conteneva il segreto della vita. | [...] | Allora soltanto l'agnello si risentiva e pareva capire; e le piccole gambe sospese facevano l'ultimo sforzo per sottrarsi al martirio: ma l'uomo diceva all'agnello: «Sta buono, va là, che adesso è fatta!» (come dire «adesso può vivere in pace!»). Quindi metteva un cannello fra la pelle lanuta e la carne e fortemente soffiava, onde tutto il misero agnellino si deformava gonfiando. | E quel momento era pure atteso dai piccoli spettatori, i quali ridevano vedendo l'agnello gonfiare da ogni lato. | Dopo che aveva gonfiato, in un attimo lo spogliava dal vello. | «E dà ancora calci!» diceva il carnefice, rimproverando l'agnello. Erano gli ultimi tratti che parevano significare ben altro dell'incoscienza «be!» di prima: significavano: «Ora capisco tutto: ora io so! Va, brutta, vile vita!» | Ma come il sacco delle interiora era tolto e buttato, come la corata bellamente era staccata ed esposta, quasi fosse una decorazione, ai ganci, non palpitavano più che le tenui fibrille; ma quel palpito pur diceva: «Va, vita vile!» | «Ho la mano indolenzita», diceva ogni tanto calmo calmo, il carnefice, mostrandomi la sua mano grommata di sangue, «ed ho ancora tutti quelli là» indicava il cumulo dei lanuti che ogni tanto gemevano: «be!». | Per la sera egli doveva aver finito, perché sull'ora del vespero venivano da ogni termine lontano a comprare l'agnello per il giorno della Resurrezione. | Oh, melanconica Pasqua della Resurrezione; oh, tristezza di queste mani insanguinate attaverso tutte le età! | Melanconie fisse, lo so; questione di nervi e di dormire poco la notte».

<sup>68</sup> Noterò di passata l'impossibilità di stabilire in che direzione (se, intendo, da Saba a Mon-

tale o viceversa) muova e quale grado di intenzionalità attinga il nesso fonico-ritmico tra la clausola del v. 4 della *Vittima* e quella del v. 8 dell'*Ossò*, non datato ma ovviamente anteriore alla stampa della *princeps* gobettiana – Giugno 1925 – della raccolta che lo include, *Spesso il male di vivere ho incontrato*: «[...] e il falco alto levato».

<sup>69</sup> Indicativo che proprio l'aggettivo «straziante» venga, nella già ricordata *Nota* su *Sergio Corazzini*, p. 938, attagliato agli «occhi d'un agnello / che sia per morire» dei vv. 29-30 dell'*Ultimo sogno* dello stimato collega (due minime varianti grammaticali rispetto al componimento corazziniano, in *Libro per la sera della domenica*, indurrebbero a ritenere la citazione effettuata a memoria).

<sup>70</sup> Cfr., in *Storia e cronistoria*, p. 212, a proposito del *Tiranno*: «[...] derivato con troppa evidenza dal Creonte delle tragedie greche, che Saba non lesse purtroppo nella lingua originale, ma nella bellissima traduzione del Bellotti».

<sup>71</sup> «“Nel chiasso”, una pittura su fondo nero di una sudicia via di “Città vecchia”, scopre [...] quello stato di disfacimento morale dal quale è nata *La serena disperazione*. Quale differenza da “Città vecchia” di *Trieste e una donna*!» (*Storia e cronistoria*, p. 173).

<sup>72</sup> Cito la lirica (correggendo il refuso, perpetuatosi dall'edizione del '45 in poi, del v. 14, ove è omessa la preposizione «a» davanti a «ogni donna») secondo la redazione *ne varietur*, identica peraltro, limitatamente ai versi riportati, a quella consegnata al *Canzoniere* triestino; nella stesura del '14, vergata da Saba su una cartolina postale indirizzata alla moglie che gliene aveva fatto richiesta, i vv. 13-16 suonano alquanto diversi: «[...] risalito lesto / a cassetto, se vede una affacciarsi, / fa un turpe suono: ella al saluto, e al gesto / risponde, poi che vinta non vuol darsi» (*Il Canzoniere* 1921 cit., pp. 286-87 [cfr. pure pp. LXXVIII e 505]); da segnalare che tale prima versione e quella, pochissimo difforme, edita sulla «Grande Illustrazione» nel Maggio dello stesso anno presentano una patente incongruenza, cui l'autore ovviò, fin dallo zibaldone del '19, mercé l'introduzione di un ulteriore personaggio «sozzo e feroce» (v. 11) tale il macellaio panziniiano di cui, *supra*, in nota 67: l'energumeno che prende «sulle spalle» (v. 10) i corpi esanimi sgombrandone il veicolo, il quale, fino ad allora, «riprendeva [...] vuoto la sua via» (v. 12) senza che fosse arguibile dove e quando fosse stato sgravato del suo macabro contenuto.

<sup>73</sup> L'immagine dovrà forse qualcosa al biancore immacolato di Cecilia, la morticina adagiata sul carro del «turpe monatto» del XXXIV capitolo dei *Promessi sposi*? L'intera «pittura su fondo nero» si direbbe, del resto, quasi una deformazione grottesca di quel celebre passo manzoniano: penso all'affacciarsi dei pubblici inservienti fuori e dentro le case «con un peso sulle spalle», al sinistro vocio dalle finestre prospicienti la strada, all'allontanarsi del lugubre convoglio e, soprattutto, all'ipnotico «sguardo» di Renzo imbattutosi «in un oggetto singolare di pietà, d'una pietà che invogliava l'animo a contemplarlo» [cito il romanzo secondo il testo critico stabilito da A. Chiari e F. Ghisalberti in A. Manzoni, *Tutte le opere*, Milano, Mondadori], vol. II, t. I, 1954, rispettivamente pp. 597, 595, 596]. Da sottolineare che l'accostamento degli agnelli ai «fanciulli» viene operato sia nella forma originaria della poesia (v. 10), sia in quella definitiva, ma non nella redazione tradata dal *Canzoniere* del '21, dove è invece il protagonista del *Maiale* a essere paragonato a un «bambino sculacciato».

<sup>74</sup> Il «motto», detratto dal v. 74 – «Pianse ed amò per tutti» – della canzone *Per la morte di Verdi*, inclusa tra le laudi di *Elettra* (per un giudizio sulla quale cfr. il ricordo-racconto *Il bianco immacolato signore*, p. 494), figura al v. 2 dell'ultima delle *Tre poesie alla Musa*, in *Mediterranee*, e nelle di poco anteriori (Aprile-Maggio 1945) *Quarte scorciatoie*: «LA LODE che mi sarebbe piaciuta (e invece della quale ricevetti un biasimo): Pianse e capì per tutti» (88, p. 43); è inoltre richiamato, con la lezione variante *cantò*, in *Storia e cronistoria*: «Si può ben dire che, scrivendo “Avevo”, Saba “pianse e cantò per tutti”» (p. 312). Come suppone Gianfranca Lavezzi, proprio un «bigliettino anonimo» contenente il settenario in questione, che lo scrittore il 16 Marzo 1945 informa le «Line» di avere ricevuto – «Questo lo considero il massimo dei miei [...] successi letterari» –, «potrebbe non essere estraneo alla nascita» del testo di *Mediterranee* (cfr. U. Saba, *Atroce paese che amo. Lettere famigliari (1945-1953)*, a cura di G. Lavezzi e R. Saccani, Milano, Bompiani, 1987, pp. 5 e 151 nota 2). Illuminante per la piena intelligenza dell'aforisma la *Scorciatoia* 130, compresa nella quinta serie, del Maggio-Giugno: «Ero insomma “misto”. E – ancora peggio! – periferico (triestino). Sono le circostanze che mi hanno fatto più soffrire; ma anche capire (amare) più degli uni e degli altri» (p. 61). Cfr. in proposito le affilate osservazioni di G. Pontiggia, *In-*

troduzione a U. Saba, *La malinconia amorosa. Poesie 1900-1954*, Milano, Rizzoli, 1992, p. 13: «[...] egli [Saba] seleziona rigorosamente i fatti della propria vita che possano testimoniare la legittimità del suo dolore. Nessuno, è questo che vuole dimostrare, potrà mai dire di aver sofferto più di lui. Egli è il Grande Sofferente, il Cristo in croce; [...] e ogniqualvolta scrive, cerca di imprigionare il lettore in questo cerchio di fatalità: cerca nel lettore una fraternità costruita nel riconoscimento della sua sofferenza».

<sup>75</sup> U. Saba, *Lettere a un amico vescovo*, a cura di R. Colla, con introduzione di G. Fallani, Vicenza, La Locusta, 1980, p. 55 (la missiva è del 14 Dicembre 1956; e cfr., nella lettera del precedente 8 Novembre, analoga nestoriana asserzione: «[...] io amo Gesù come l'uomo che si è più avvicinato al divino, [o, almeno, a quello che i poveri uomini immaginano essere il divino,] non come, egli stesso, Dio» [p. 40; il testo, reintegrato della precisazione, qui in parentesi quadra, omessa *ibidem*, si legge pure in Id., *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di A. Marcovecchio e con presentazione di G. Giudici, Milano, Mondadori, 1983, p. 279]).

<sup>76</sup> U. Saba, *Lettere a un'amica. Settantacinque lettere a Nora Baldi*, Torino, Einaudi, 1966, p. 133 (la missiva, spedita dalla casa di cura San Giusto di Gorizia il 30 Gennaio 1957, è riprodotta anche nella *Spada d'amore* cit., p. 284). La matrice leopardiana della teoria della funzione compensativa della letteratura, ivi definita mero «surrogato» (p. 134) dell'azione pratica, era già stata denunciata in un articolo del 1946, *Perché amo l'Alfieri*, uscito a oltre un anno di distanza sul «Corriere d'Informazione»: «Se è vero quello che dice il Leopardi, che gli scrittori si volgono allo scrivere perché si trovano nell'impossibilità di agire, la sua sentenza vale per l'Alfieri più che per qualunque altro» (p. 989; e cfr. pure, nella prefazione a un duplice rifacimento dell'*Uccello*, lirica infantile del recanatese, indirizzata ad Alfredo Rizzardi nel 1951: «volevi [...] persuadermi che il bilancio della mia vita, la quale, tutto sommato, aveva puntato sulla poesia, non si chiude in pura perdita...» [*Una poesia in tre stati*, p. 1038]).

<sup>77</sup> F. Armengaud, *Réflexions sur la condition faite aux animaux*, Paris, Kimé, 2011, p. 139.

<sup>78</sup> *Storia e cronistoria*, p. 157.



# DIALOGHI



GUALBERTO ALVINO

*«Questo sfogo confuso e disarmato».*  
*Per l'edizione delle lettere di Stefano D'Arrigo a Cesare Zipelli*

---

*«Questo sfogo confuso e disarmato».*  
*For the edition of Stefano D'Arrigo's letters to Cesare Zipelli*

ABSTRACT

Il primo dato che balza agli occhi del lettore sia pur cursorio delle 190 missive indirizzate da Stefano D'Arrigo all'amico d'infanzia Cesare Zipelli (l'epistolario maggiore del Messinese per consistenza, continuità e interesse storico-critico) è senza dubbio di carattere stilistico: una scrittura sfrenata e torrentizia, sorgiva e uguale a sé stessa dal principio alla fine, ossia nell'arco di quasi mezzo secolo (la prima unità risale al 1946, quando i perfetti coetanei non hanno ancora compiuto ventisette anni; l'ultima, datata 2 aprile 1992, precede d'un mese esatto la morte del mittente), spesso crudamente servile e utilitaria, a tratti approssimativa e rudimentale come e più che nel parlato spontaneo: frutto, quindi, d'un'assoluta e affatto involontaria negligenza estetica, nonché di una rapidità esecutiva e un malgoverno linguistico poco meno che traumatizzanti se riferiti all'autore passato in leggenda come l'incarnazione stessa dell'amletismo e dell'incontenibilità.

The first element that stands out to even the most cursory reader regarding Stefano D'Arrigo's 190 letters addressed to his childhood friend, Cesare Zipelli, (the most important epistolary by the Sicilian writer for consistency, continuity and historical-critical interest) is undoubtedly one of stylistics. His writing is wild and torrential, spontaneous and immutable from beginning to end, i.e., over the course of almost half a century (the first series goes back to 1946, when the coevals have not yet reached the age of twenty-seven; the last, dated April 2, 1992, exactly one month before the sender's death), often crudely utilitarian and servile, at times even more rough and rudimentary than casual speech: the result, therefore, of a rapid execution and an almost traumatizing aesthetic and linguistic negligence in light of the author's passage into legend as the embodiment of Hamletism and unsatisfiability.

I manoscritti delle lettere, delle cartoline e dei telegrammi inviati dallo scrittore siciliano a Cesare (Rino) Zipelli di Ragusa sono stati recentemente donati dal destinatario all'Archivio del Novecento dell'Università «La Sapienza» di Roma, che ringrazio per la cortese disponibilità (copia fotostatica dell'epistolario è conservata presso il Gabinetto Scientifico Letterario Vieuxseux di Firenze-Archivio contemporaneo Alessandro Bonsanti-Fondo D'Arrigo).

Alcuni passi delle seguenti lettere sono apparsi in S. D'Arrigo, *I fatti della ferra*, a cura di Andrea Cedola e Siriana Sgavicchia, Milano, Rizzoli, 2000, per gentile concessione del suddetto Archivio: 3, 5, 7, 9, 13, 50, 51, 54, 55, 71, 73, 77, 82, 84, 85, 87, 90, 91, 92, 94, 96, 98, 99, 102, 104, 108, 111, 112, 113, 114, 115, 119, 121, 124, 130, 139, 143, 150, 161, 189 (la numerazione si riferisce alla mia edizione critica, ancora inedita).

L'elzeviro pubblicato da Paolo Di Stefano sul «Corriere della Sera» del 22 settembre 2002 (*D'Arrigo: vent'anni di solitudine, poi il romanzo. L'autore di «Horcynus Orca» aveva confidato i suoi segreti a un amico d'infanzia divenuto ingegnere a Messina. Ecco i documenti*) contiene stralci altrettanto frugali che approssimativi delle lettere 21, 29, 37, 50, 59, 62, 63, 70, 77, 87, 92, 94, 99, 115, con più d'un abbaglio interpretativo: ad esempio, il rapporto di D'Arrigo col pittore Felice Canonico vien fatto cessare per una «rottura» in realtà mai avvenuta: «Doveva esporre a Milano ma ha rimandato. A quando? A un altr'anno ormai. È proprio come un cane bastardo» (lettera del 7 maggio 1955): *scil.* 'anarchico, senza regole né progetti' (cfr. lettera del 3 gennaio 1953: «il suo eccesso di ingegno e la sua quasi assoluta incapacità di organizzarlo, di correggerlo»); per Di Stefano, un bastardo *tout court*.

È appena il caso di registrare che nell'articolo di Gianni Bonina dal titolo *I progetti di D'Arrigo* («Il Riformista», 16 gennaio 2009) si citano brani delle lettere 180, 181 e 186 con inesplicabili modificazioni (t'eri messo > ti sei messo; ti rompo > ti do fastidio; non si può proprio far niente per sfuggire > non si può proprio per niente sfuggire; componendo > comprendo; mente > testa; grande > qualche; una curiosità comunque vada > una curiosità comunque vasta; acquartierato > acquartierato; approntato > tagliato fuori; barbone della penna > barbiere della penna, ecc.).

Il primo dato che balza agli occhi del lettore sia pur cursorio delle 190 misive indirizzate da Stefano D'Arrigo all'amico d'infanzia (l'epistolario maggiore del Messinese per consistenza, continuità<sup>1</sup> e interesse storico-critico) è senza dubbio di carattere stilistico: una scrittura sfrenata e torrentizia, propria di chi non vagheggia altri fruitori che il destinatario qui e ora, sorgiva e uguale a sé stessa dal principio alla fine, ossia nell'arco di quasi mezzo secolo (la prima unità risale al 1946, quando i perfetti coetanei non hanno ancora compiuto ventisette anni; l'ultima, datata 2 aprile 1992, precede d'un mese esatto la morte del mittente), spesso crudamente servile e utilitaria, a tratti approssimativa e rudimentale come e più che nel parlato spontaneo (l'impressione generale è di

un'inguarda, a volte lacunosa trascrizione da nastro): frutto, quindi, d'un'assoluta – e, si badi, affatto involontaria – negligenza estetica (non si dà una sola variante d'ordine formale e la carta è invasa in ogni suo spazio, quasiché da quel groviglio di segni, vergati con furia in tutti i versi, dipendesse la vita: donde più d'una croce per il decifratore), nonché di una rapidità esecutiva e un malgoverno linguistico poco meno che traumatizzanti se riferiti all'autore passato in giudicato, e si dica pure in leggenda – sebbene immotivatamente – come l'incarnazione stessa dell'amletismo e dell'incontentabilità<sup>2</sup>.

Basti qualche prelievo a misurare l'entità del caso.

Sequenze ipotattiche interminabili tempestate d'incisi all'insegna della più cupa alienazione mentale (si noti che già la prima lettera contiene un cenno a quella che il giovane scrittore, verosimilmente rassegnato da tempo a convivervi, chiama genericamente «la mia pazzia»<sup>3</sup>, una sindrome bipolare aggravata da disturbi di personalità e tendenze spiccatamente antisociali, congiunta a «una forma di epilessia che gli provocava, tra l'altro, improvvise perdite di coscienza»<sup>4</sup>: *fil rouge* dell'intero carteggio, e a ben vedere di tutta la produzione letteraria darrighiana, se è vero che tra i seguenti lacerti e i momenti più nervosi di *Horcynus Orca*<sup>5</sup>, presenti in ciascuno dei quarantanove «episodi» (momenti in cui la parola, risucchiata nel gorgo infinito della coazione a ripetere, si fa motore d'una sorta di borbottio paranoide, di mantra ipnotico, di narcisismo verbale schiacciato in una pressoché totale intransitività<sup>6</sup>) non corrono che impercettibili differenze formali:

è la prima volta che scrivo, anche una semplice cartolina, a qualcuno da qui (anche coi miei abbiamo taciuto a lungo che mi trovavo qua, spedendo Jutta da Roma delle cartoline (di Roma) che io le mandavo in busta, o le davo, quando veniva a trovarmi) ed ora, è naturale, giusto che sia tu quel “qualcuno”, sia tu che mi sei stato sempre in mente in tutti questi mesi (anche se la mia mente non era e ancora non è, e forse non sarà mai più una mente che è mente, ma io vorrei solo che ce la facesse (che io ce la facessi) giusto giusto per mettere ordine alle ultime pagine del mio libro e chiuderlo, chiudere). Ed era, è naturale, giusto che fosse la cartolina di auguri (puntualissimi) di Baglieri (e non potevano sortire più bell'effetto i suoi auguri) a darmi, a farmi incidentalmente, animo a darti mie notizie, la cartolina di Baglieri che Jutta mi ha portato qua per Natale, non tanto per ricambiare gli auguri al caro Baglieri, quanto per farmi ripensare a te, a Doris, a voi dai quali lei, agli inizi della mia malattia, voleva che riparassi, mi riparassi, anche da solo, dato che lei non poteva lasciare l'ufficio per mesi. E qui difatti è da mesi che mi trovo (per la mia salute e per quella del mio libro che è poi la stessa cosa per me, tu lo sai) e per lei, che io sia qua, che mi venga a trovare qua, rappresenta un sacrificio, anche se non di molto, quasi altrettanto grande che se io fossi a mille chilometri di distanza (dato che non guido, né posso poi guidare io) e non è tipo, lo sai, da chiedere a uno dei due o tre amici che sarebbero felicissimi di farlo, di accompagnarla; e allora succede che viene in corriera e figurati quanto mi faccia pena, tenerezza. (28 dicembre 1966);

mi è capitata tra le mani una tua lettera che fra 4 giorni, cioè il 16, sarà un anno esatto che tu mi hai spedito qua, e questo mi ha dato, insieme a tanta tenerezza per te e Doris, tanto spavento, (tanto quanto non potrei mai dirti qua, in così poche parole per-

ché per dartene un'idea dovrei per forza parlarti o anche solo accennarti a quello che è stato per Jutta e per me l'anno seguito alla tua lettera, anno così disperato, così squalido che ora ritrovando questa tua lettera (che non ho avuto nemmeno l'animo di leggere se non le prime righe) mi sono chiesto cosa avrebbe potuto significare per noi, per Jutta specialmente, per la sua vita di spaventosa solitudine, avervi vicino, a Roma, noi (e specie Jutta che sapete come, per due amici cari una volta e per sempre, ne ha 98 che per quanto confortanti non vede nemmeno, figurarsi poi da sola se ne accetta la compagnia, gli inviti). (12 gennaio 1968).

Ripetizioni non funzionali a distanza ravvicinata, tipiche delle scritture di getto (o «di prima», per usare l'efficace espressione calcistica di D'Arrigo, evidentemente uso a tal prassi compositiva)<sup>7</sup>, in nessun caso sottoposte alla benché minima revisione formale:

Nel primo numero usciranno cinque mie poesie. Nel numero di questa settimana della «Fiera» sono i nomi dei poeti che saranno pubblicati nei prossimi numeri. (26 luglio 1946);

anche nell'ambito di queste derivazioni (che noi riconosciamo, anche se non decisive (11 marzo 1953);

Rispondi, ti prego, a queste domande, così saprò regolarvi; così di volta in volta, [...] ti farò una segnalazione. (23 novembre 1953);

Non ci siamo mossi da Messina, per venirvi a trovare, perché temevamo che voi intanto veniste a Messina. Io ti ho scritto, appena arrivato a Messina (5 gennaio 1954);

Non so che considerazioni fare, sono passati dieci anni. Non so se ho avuto troppa coscienza o poco coraggio, ma forse le due cose non vanno mai scompagnate. Le cose, comunque, stanno così. (31 gennaio 1956);

quello potrò pagarlo quando torna Guttuso che torna a fine settembre (8 settembre 1956);

Si profila, come facilmente prevedevo, come una grossa botta in testa. (18 maggio 1957);

Da Messina, comunque, nell'eventualità che tu possa fare un salto a Messina, ti spedirò un telegramma. (9 ottobre 1957);

quasi a mia stessa insaputa, com'è quasi avvenuto (20 agosto 1959).

Indicativo in luogo del congiuntivo, anche nelle condizionali e nelle interrogative indirette:

io penso che un pò di dispiacere deve provarlo Felice (22 ottobre 1956);

Qualsiasi cosa, purché è tipo-litografia. (14 marzo 1959);

non so se siete a Ragusa (29 agosto 1957).

Filze di subordinate del medesimo tipo, massime relative e causali, come negli scritti dei semialfabeti:

la tua lettera ci ha portato la tristissima notizia della grande sciagura che è toccata alla cara Doris che ha perduto la sua povera madre. (11 marzo 1953);

mi sono battuto subito e con asprezza perché non se ne facesse una convinzione rischiando così di restare a lungo sotto lo choc (perché, naturalmente, era un'idea del terribile momento (12 marzo 1960);

Era quello che speravo, del resto, sia perché non sapevo se ce l'avrei fatta a parlare, considerato come sto e sia perché tu non hai nessunissimo bisogno di spiegarmi perché «non puoi» (11 maggio 1965);

Faremo qualcosa per agosto perché sinoggi siamo stati costretti a non muoverci da questa fornace di Roma perché giugno e luglio io ho dovuto proseguire [...] la terapia (26 luglio 1975).

#### Forme e costrutti ai confini della grammatica:

Sono caduto mentre facevo il bagno [...]: principio di commozione cerebrale, [...] e fortunatamente che [= per fortuna] me la sono cavata così. (28 agosto 1952);

lo sai e per questo che stai dietro con tanto affetto per soddisfare il mio desiderio. (3 gennaio 1953);

Sia perché non potrei più (impunemente) interrompere il mio lavoro e sia per altre ragioni (26 dicembre 1954);

Sei la prima persona la quale informo di questo (20 maggio 1959);

luglio io ho dovuto proseguire [...] la terapia (26 luglio 1975),

se non decisamente fuori (il più delle volte per interferenza di dialettismi o regionalismi morfologici e sintattici, mai per scelta consapevole, vista la compresenza di forme perfettamente canoniche), a qualunque altezza cronologica:

Un disegno grande così Vespignani lo vende 50.000 lire. (28 agosto 1952);

non sappiamo ancora se potremo partire, io soprattutto non so di potere [= se potrò] ottenere una licenza dal giornale. (11 marzo 1953);

Se mi si offrissero occasioni come questa del Muccini (pezzi i cui prezzi stiano fra i venti, quindici e dieci mila lire) mi dici di segnalarteli? (23 novembre 1953);

questo aggiunto a quella sua evidente miglìoria d'uomo ['miglioramento come uomo'] è stato, ti ripeto, piacevole. (5 gennaio 1954);

Ne vuole solo trentamila e secondo me ne vale fra i sessanta e gli ottanta. (22 giugno 1955);

Questo [disegno] io l'ho preso per te quindicimila e cinquecento lire. (20 febbraio 1956);

Era quello che io desideravo, appunto per questo i miei sforzi per fargli rinunciare al-

la mostra non sono stati di proposito convincenti. (18 maggio 1957);

Io so, e gliel'ho detto, che se decide di lavorare duro, sacrificarsi (a Roma) li legherà tutti in un mazzo e vivere e prosperare come meriterebbe senza i suoi vizi e difetti e lacune. (*ibid.*);

in questo campo le previsioni sono impossibili (aggiungi che io, a questa mia prima esperienza narrativa, sono come uno che si lascia "portare" dai fatti che via via racconto). (19 agosto 1957);

E così ho provato di accennargli alla Fondazione del Duca (2 maggio 1959);

Pensavamo di andare in Francia quest'anno ma io ho pure da rimettermi di questi esaurimenti (20 maggio 1959);

Ora va rimettendosi ma non è facile, per chi è stato più duro che per le sue sorelle [= per lei, che ha sofferto più delle sue sorelle] e voi sapete perché. (14 aprile 1960);

Com'è non importa (il meglio possibile – ho pensato persino che l'abbia fatto Guttuso – ma non da me ['ma non io']) (30 luglio 1960);

È per regalarla ad Alberto Mondadori, gliene ho parlato e ci terrebbe tanto ad averla regalata da me. (Buceti figlio gliel'ho detto ma si vede che non gli è facile da qui). (3 giugno 1964).

Non si dice delle storpiature onomastiche (Vahl = Wahl, De Benedetti per Debenedetti, Valter > Walter); delle duplicazioni con funzioni elative separate da virgola («Siamo arrivati sul luogo cogli occhi lucidi, lucidi» [2 maggio 1959], «La cosa m'è parsa enorme, e in certo modo persino romanzesca: sotto, sotto però [...] esilarante» [13 luglio 1959], «un ometto veniva riva, riva in cerca di polipi» [20 agosto 1959]); della virgola prima della parentesi (a scapito della funzione logico-sintattica l'interpunzione svolge sovente mansioni ritmico-prosodiche, limitandosi a demarcare i blocchi tonali); delle parentesi tonde di secondo e plurimo grado, non per scelta ma per incuria; e specialmente delle devianze ortografiche lessicali grammaticali forti e fortissime (*aqquartierato, quaranta mila, quarantanni, di 'di', gli in luogo di 'le', sempre ché, di modo ché, quì, dai 'dài', riscrizione per 'riscrittura'*) e delle fluttuazioni di tutti i tipi (*cinquanta mila/trentamila, caso mai/casomai, dò/do, quì/qui, pò/po', qual'è/qual è, fa/fa', soprattutto/soprattutto*, ecc.), gran parte delle quali — a riprova della perfetta equipollenza in D'Arrigo d'ogni tipologia testuale, letteraria e non — generosamente profuse in *Horcynus Orca*<sup>8</sup>, ove pure campeggia un idioma irto d'eccessi (si pensi a grafie tipo *aquagliato*) e di oscillazioni come *contro battere/controbbattere*, *Rodomonte/marfisa, monchieria/monchierà*, tra cui figurano in copia normalizzazioni di sintagmi altrove univernati (*carnazza di pecora, doppia puttana, flacco flacco, manca via, metà mente, rena nera, sotto costa*, ecc.), sempre immotivate<sup>9</sup>.

Un *modus epistolandi*, dunque, sotto il segno dell'istinto e delle urgenze primarie. Perennemente in cerca d'un impiego stabile e ormai senza prospettive di guarigione:

Spero tra oggi e domani di non avvertire io più questi disturbi di cui soffro ogni volta al mio ritorno a Roma per il cambiamento di pressione [...]. Così mi rimetterei al lavoro su queste ultime pagine delle prime bozze che mi porto appresso da mesi come fossero stregate. Sono preoccupato da tante cose e in questi giorni mi riprendono in modo lancinante gli stati d'angoscia, i momenti depressivi che mi riducono uno straccio. Anche la tua partenza, in questo momento, mi angustia: passando alle seconde bozze, mi avrebbe confortato sapere che per ogni dubbio, per una verifica, un consiglio, c'eri tu, come sei stato sempre. E c'eri tu con le tue telefonate che non saprò mai dirti, Rino caro, quello che hanno significato per me in questi anni» (12 settembre 1963),

D'Arrigo vede nel destinatario il punto cardinale cui riferirsi nei momenti d'ansia e di sconforto:

accuso specialmente la tua mancanza quando ricevo una tua lettera. Sì, sei stato spessissimo tu quella «mano sulla spalla» di cui io ho fatto una specie di passione. (26 luglio 1946);

questa lettera dell'intimità, questo sfogo confuso e disarmato, ti vuol dire l'affetto che ti porto, la confidenza che la tua amicizia viene a sollevare sino a questo grado. E ti prego di perdonarmi se continuo a mettermi di fronte a te come un altro grave problema che tu devi risolvere fra i tanti che hai certamente più seri e delicati (28 aprile 1958);

Tra i periodi brutti che ho attraversato, questo è certamente il più squallido e il più, mi viene da dire, pericoloso (se il termine non presupponesse qualcosa che è prezioso e corra rischio: ma cosa?). Perché, appunto, non mi sento di essere combattivo, quasi non vedessi più la ragione di esserlo. Quell'unica ragione di quell'unico modo che ho sempre avuto per mostrarmi combattivo: credere in me, nelle cose da dire, nel mio lavoro. Mi sembra di essermi accovacciato sotto il muro del mio fallimento (d'uomo e di scrittore). Prossimo ai quarantanni, sono qui ancora a chiedermi in che modo, mai, mi guadagnerò il pane, lo guadagnerò per Jutta, le darò il cambio a procurarci il cibo o vestirci, a curarsi se andiamo malati, le medicine, le cose che la terrorizzano sempre, la miseria con cui quelle cose hanno a che fare? Io vedo da Jutta che non dev'essere un bello spettacolo quello che le offro in questo periodo, perché si alza, non mi sente, mi chiede: «Perché stai al buio?» (26 ottobre 1958);

Sto male, caro Rino, sto male da parecchio tempo, sapendo che se interrompevo, non ce l'avrei più fatta a riprendere le fila. Quello che ho, i disturbi di cui soffro, lo so solo io, non l'ho detto nemmeno a Jutta perché significherebbe smetterla col libro. Volevo almeno consegnare le seconde bozze, poi avrei (avrò?) un mese per tentare qualche cura (di questo, Rino, non parlare ti prego a nessuno eccetto Doris, a nessuno). (3 giugno 1964),

una fonte di complicità e di sostegno sempre disponibile all'ascolto e alla soluzione dei più gravi problemi fisici, finanziari, esistenziali, senza mai chiedere nulla in cambio:

Ma non sono più afflitto né preoccupato perché ho fiducia in te, e Jutta pure, che è cosa straordinaria, perché Roma l'aveva disincantata. Ne abbiamo tanta e ce ne sentiamo così consolati che spesso io mi chiedo che ho fatto, che faccio, per meritarmi la

tua amicizia, il tuo sguardo d'angelo custode nella mia vita. Sta tranquillo, ti prego, perché io lo sono. Jutta e io siamo sicuri che presto finirà ogni apprensione grazie al tuo fraterno interessamento. Perciò sii senza gravi pensieri per me: altrimenti debbo pensare che non conosci il tuo potere meraviglioso di Grande Protettore presso di noi. (26 febbraio 1958);

Walter [Pedullà] sa da anni che tu sei come un santone per me. (s.d. [1964]),

contro un'umanità nemica da cui proteggersi con ogni mezzo, a costo d'innalzare barriere insormontabili tra 'nido' e mondo:

Ma se io non dico male (per dirne bene) di Canonico con te, con chi dirne? Di quelli di Messina nessuno merita questo né per cuore né per intelligenza e cultura. Capacissimi di dire: vedete? anche D'Arrigo ne dice male, come hanno già fatto. (18 maggio 1957);

C'è solo un rischio, Rino caro, se mi decido a scrivergli due righe: che mi rimetta in bocca a gente che vorrei invece mi dimenticasse. (26 febbraio 1958);

Vorremmo venire senza far sapere nulla a nessuno (a Messina dico, perché qualcuno non faccia la bella pensata di venirci a trovare) (20 maggio 1959)

e una classe letteraria, salvo numeratissime eccezioni, statica e conservatrice, indegna della propria fortuna se solo se ne comparino i prodotti «piatti» e «ovvi» alla carica sovversiva, alla capacità di rigenerazione del linguaggio poetico e narrativo di cui egli si reputa portatore pressoché esclusivo (nessun autore del Novecento italiano, tranne forse il Pizzuto dell'ultima stagione *pagellare*, fu mai altrettanto compreso della propria eccezionalità):

Hai letto *Il Gattopardo*? Non so che ne pensi. Io sono stato costretto quasi a forza a leggerlo, prestatomi da Renato [Guttuso]. Nei primi momenti dirne male (ma nemmeno male, fare riserve) era come dir male di Garibaldi. Molti se ne sono serviti come "donna dello schermo" per difendere le loro posizioni. Ci sarebbe molto da parlarne. Sono contento che Vittorini – con la sua lealtà e coraggio – abbia precisato la sua misurata e *inattiva* importanza. (14 marzo 1959)<sup>10</sup>;

non mi aspettavo il bellissimo Stretto ed Eolie (bellissimo a parte il commento assurdo, turistico, steso con tono di sufficienza da quel Bartolo Cattafi, che mi hanno detto un riccone di Barcellona e che fa il poeta cosmopolita a Milano senza nessunissimo contatto spirituale con la Sicilia) (s.d. [1961]);

ma anche l'unica via di riscatto, per sé e i propri cari, dall'indigenza e dall'emarginazione. Così come la creazione letteraria, concepita quale mezzo di liberazione dai bisogni più impellenti:

Mi restano ormai ben pochi "espedienti" per sopravvivere [...]. Anche col romanzo che sto scrivendo, voglio dirti, non credo che le mie prospettive miglioreranno sotto quel profilo. (3 febbraio 1958);

lavoro a denti stretti e senza grande coscienza del risultato. Però sono andato avanti, pensa che avrò scritto almeno altre 150 pagine dopo quelle che hai visto [...]. A denti stretti perché so (come ti ho scritto) che non posso più prendere tutto da Jutta e non darle niente. (In questo mese le ho passato per le tante spese la retta che tu mi mandi e che di solito resta a me, a me e alla macchina, che uso poi solo per portare e riportare Jutta. Ma dovrei ogni mese, sempre fare così, almeno perché abbia una donna che l'aiuti). (5 maggio 1958);

Sarebbe bello poterle [a Jutta] fare lasciare l'ufficio un giorno, ma questo sta a me e non mi resta che darmi da fare. (20 agosto 1959).

La scommessa di D'Arrigo è anche il suo calvario: riuscire a vincere su due tavoli, quello del successo (letteratura come professione economicamente e socialmente prestigiosa) e quello del conseguimento di un valore e di una 'verità estetica' senza precedenti.

Compagno d'università e per due anni pigionale della stessa pensione romana di via Imperia in cui lo scrittore alloggiò tra il '45 e il '48 prima da solo poi con la moglie, la *marchesina* calabrese Jutta Bruto, commerciando in opere d'arte e collaborando al «Tempo», al «Giornale d'Italia» e a «Vie Nuove», Zippelli – specie dopo la laurea in ingegneria mineraria e l'assunzione nel 1951 quale dirigente dello stabilimento cementiero ibileo della ABCD, società della Bomprini-Parodi-Delfino – è immancabilmente pronto a esaudire tutti i desideri dell'amico, acquistando o facendo acquistare a qualunque prezzo, talvolta anticipando di tasca propria, quadri sculture disegni incisioni non sempre irrinunciabili, su cui D'Arrigo giura di non lucrare un centesimo:

Convinciti che la tua collezione di disegni si arricchisce col disegno di Marino di un pezzo importantissimo. Pensa che io a Roma, in collezioni o gallerie, non avevo mai visto prima nemmeno un disegno di Marino Marini. Chi lo ha dato a me per spedirlo a te lo aveva già promesso a un collezionista romano per 55 (cinquantacinque) mila lire. A me, per te, lo ha dato per 35 mila: 20 mila lire in meno, quindi, (ma a D'Arrigo vogliono bene a Roma). Io non so se ho fatto bene o male a prendertelo, tu comunque puoi pagare in due rate, così sono rimasto d'accordo: 20 subito e 15 dopo. Se però tu non ti sentissi di pagarlo per il momento non ti preoccupare: anticiperò io qualcosa. (13 novembre 1952);

E ora grazie per la vendita di quadrucci e disegni, che dici venderai tutti ed è una notizia rallegrante. Mi auguro che riscuoterai presto perché mi dici di non avere ancora riscosso per gli Omiccioli, il Purificato, il Treccani, sicché penso che queste 50 mila siano di tasca tua. Sei meraviglioso, Rino, e io ne abuso. (23 luglio 1957);

fammi sapere ti prego se quel tuo amico (di Messina?) ha sempre intenzione di acquistare. Io avrei bisogno di vendere, vendere per un milione (15 novembre 1964);

ospitandolo con Jutta nella propria residenza estiva di Santa Croce Camerina per consentirgli di comporre con ogni agio:

Ti dico subito, carissimo Rino, che molto più presto di quanto tu immagini Jutta e io verremo a trovarvi te e Doris. Oltre a ciò (alla visita, dico, di uno o due giorni a casa vostra) mi piacerebbe proprio starmene a Ragusa una quindicina di giorni o un mese, a riposare, cioè a lavorare (che è un riposo quando si può fare in tutta tranquillità): e chissà che un giorno ciò non sia possibile. Sono certo che in un mese a Ragusa scriverei l'“altro” libro che qui a Roma non sono riuscito a scrivere in un anno, o più. (18 settembre 1952);

prodigandosi in tutti i modi per farlo assumere presso l'Ufficio Propaganda dell'azienda che dirige (ma l'orario di lavoro si profila troppo «tirannico» perché l'impiego possa essere minimamente tollerabile):

Mi ha chiesto quello che avrei desiderato fare; io gli ho spiegato tutto di me e dei miei desideri e lui mi ha detto quello che tu già sai: che alla Propaganda vedono come la peste un nuovo venuto ecc. ecc. e che per il resto si tratterebbe di entrare in un impiego con un orario tirannico [...]. Io comunque non ho detto di no a niente, perché forse lo stipendio giustificerebbe i sacrifici che me ne verrebbero. Vulterini, comunque, ha detto che prima di partire per la Sicilia, tenterà tutte le vie per me: anche alla propaganda (dove io però, dopo quello che mi ha detto, non sarei proprio entusiasta di andare). 22 ottobre 1956);

per appagare qualunque esigenza degli amici, degli amici degli amici e lor congiunti:

Rino caro, volevo dirti a Messina che cercavo qualcosa di siciliano, d'arte popolare siciliana, di molto gusto e anche un poco rara, da regalare a quel “capo” di Jutta, quel collezionista che tu conosci di nome, perché devo assolutamente chiedergli un favore per Jutta (levare cioè dalla sua stanza un imbecille che due giorni su tre la manda in bestia, costretta a sentire tutto quello che dice, e dice di tutto, fascista per giunta e puoi immaginarti Jutta). (12 settembre 1963);

ti prego ancora per il fratello di Walter<sup>11</sup>, come se fosse mio fratello. (s.d. [1964])

o per ottenergli – invano, non per sua colpa – la laurea *honoris causa* in Scienze Naturali all'Università di Messina sull'onda del successo di *Horcynus Orca*:

aspetto, davvero con ansia, che tu mi comunichi le decisioni della Facoltà. Intanto, anche solo per come segui la cosa, ti dico, ridico il grande, antico bene che ti voglio (13 agosto 1976);

Quanto alla laurea ad honorem in Scienze, io ti ho già confessato, mi pare, che ci terrei quasi più del Nobel. Ma, Rino mio, se ci sono tante (o poche, non importa) difficoltà ancora da superare (ma che specie di «difficoltà»? finisce d'essere una laurea “ad honorem”, non credi? (30 novembre 1976);

prenotando per sé – oltreché per i comuni sodali, per i centri culturali, le librerie di Messina e dintorni – copie dei suoi libri, salvo dovergliene puntualmente devolvere per i più vari motivi:

il fatto che il mio librino si sia esaurito (e non so ancora se Scheiwiller intenda farne la ristampa) mi ha messo in un bell'imbarazzo con alcuni amici ai quali *dovevo* darlo in ogni modo (per esempio, Vespignani o Carlo Bernari ecc.). Ora, cosa vergognosa, ti chiedo se non hai una o due copie delle dieci che tu hai commissionato da prestarmi per adesso, da restituirti quando Scheiwiller avrà ricevuto qualche "resto" da qualche libreria. I rapporti fra te e me sono ormai a questo punto. Non pensare di me tutto il male che in realtà dovresti. (10 settembre 1957);

elargendogli di continuo prestiti di somme non di rado cospicue senza pretenderne né accettarne la restituzione, anche mentre l'editore-mecenate Arnoldo Mondadori (detto *Incantabiss*, 'incantatore di serpenti', per il suo potere persuasivo) provvede largamente alla sussistenza dello scrittore perché si decida a licenziare il romanzo:

prima del 3 di agosto avrei bisogno che tu mi mandassi ventimila lire, non a casa di Jutta ma qui, *in Via S. Marta 159, isolato 128* di modo che Jutta non lo sappia. Quando ci vedremo ti spiegherò ogni cosa. Non ti dico niente, Rino caro, non ti nomino nemmeno il "Guttuso" perché ti arrabbi. Ma quale somma ho fatto? Basterà un "Guttuso" o dovrò passarti parte dei miei diritti di Francia o Germania, Stati Uniti o Inghilterra? *Un romanzo chiamato Rino*: vorrei potere scrivere un giorno di questo. (luglio 1960);

ancora una volta per *l'inizio di novembre* dovresti *finanziarmi* allo stesso modo. *Poi basterà, avremo finito il libro*. (26 ottobre 1960);

Rino caro partiti alla disperata per colpa mia troviamoci Sorrento Hotel La Terrazza dove lavoro magnificamente conclusione libro con assegni conto corrente qui inservibili et essendo Mondadori et Gallo fuoritalia pregoti ancora fraterno favore spedirmi stretto giro lire duecentomila (6 agosto 1964);

abbonandolo ogni anno senza preavviso alla rivista «Nuovi Argomenti», doni di cui D'Arrigo dichiara di non poter fare a meno e ai quali risponde con calorose profferte di «disobbligò»:

non so dirti la commozione e la tenerezza che mi ha fatto la lettera di Carocci con cui mi veniva comunicato che tu avevi rinnovato a mio nome l'abbonamento a «Nuovi Argomenti». Non avresti dovuto farlo, Rino carissimo, ma una volta che l'hai fatto, mi vien voglia di abbracciarti. Tengo moltissimo ad avere «Nuovi Argomenti» e mi è caro pensare a te a ogni numero che ricevo. (5 gennaio 1955);

Intanto ti prego di perdonare la mia maleducazione, perché sono mesi ormai che avrei dovuto mandarti un disegnuccio che ho messo da parte per te (in regalo, per il tuo regalo di «Nuovi Argomenti»). (7 maggio 1955);

È che almeno avrei dovuto già spedirti quel disegno che ti promisi per rispondere in qualche modo alla tua (reiterata) gentilezza che si chiama abbonamento a Nuovi Argomenti (graditissimo). Mi vergogno persino a dirti che non ho trovato il tempo per fare una così semplice spedizione postale. (22 giugno 1955);

E ora, Rino carissimo, grazie. «Nuovi Argomenti» è una rivista seria, interessante ma tu me l'hai resa familiare, cara, ogni volta tu mi rinnovi l'abbonamento e poi me lo comunichi. Ogni volta perciò non mi resta che dirti "grazie", dirti che sei un amico dol-

cissimo, squisito. Non mi resta che pensare al modo di rendermi degno del tuo pensiero, dei tuoi pensieri. (31 gennaio 1956);

procurandogli – durante la stesura del romanzo maggiore e la progettazione d'opere mai giunte in porto – dati documenti informazioni di prima mano e materiale fotografico (ufficiale delle Armi Navali nel secondo conflitto mondiale, l'ecclettico ingegnere fu, oltre che archeologo e fine collezionista, uno dei massimi esperti italiani di cartografia e cose marinare, a differenza dell'amico, completamente digiuno della materia cui s'informa l'intero romanzo)<sup>12</sup>:

Prima della guerra in Cap. davano un premio a chi uccideva un delfino:

1) era di 500 lire questo premio?

2) le prove che bisognava portare: testa e coda, a chi venivano mostrate? C'era un ufficiale o sottuff. incaricato di questo?

Come avveniva la cosa? Bastava che i pescatori si presentassero con le prove e gli pagavano il premio? (s.d. [1962]);

Jutta, [...] nel ripassare tutto quanto riguardava l'Horcynus (impresa titanica sembrava e tale si è rivelata), ha messo insieme una cartella, credo gonfia, al tuo nome: cartella dalla quale risulta quello che io e l'H<sup>13</sup>. ti dobbiamo quanto a documentazione, consigli, delucidazioni ecc. ecc. Jutta fra l'altro ha ritrovato la tua "mappa" delle "poste" di Sicilia e di Calabria per la pesca del pescispada e insieme ci siamo commossi guardandoci senza parlare. [...] in questo periodo non mi dò requie per uno o due racconti (ti ho detto che vorrei uscire con dei racconti?) protagonisti dei quali dovrebbero essere i pescispada ma più dei pescispada (ma coi pescispada "a paragone") i delfini. Solo che io non so assolutamente nulla di questa nuova rete (si chiama spadara?) che così micidiale si rivela per i delfini («7.000 delfini uccisi ogni anno»: ma è vero? e come e perché? questa "spadara" sarebbe davvero lunga 10 km.? e larga quanto? e in quali mari da noi si può calarla una tale rete? e chi la usa? e come si usa? e quali pescherecci? compresi onto e feluca?, la porterebbero e sbriglierebbero? E come ci incappano i delfini? In sonno? e dove si fa una rete simile? e quanto costa? chi se la può permettere (quali cooperative dico)? Rino caro, se ti rompo, dimmelo, non me l'avrò a male. Le informazioni che ti chiedo stavolta sono di quelle che rompono. (1 agosto 1989);

è giusto che sia tu il primo a sapere (il primo e il solo se la cosa dovesse finire in nulla), quanto mi passa per la mente da qualche tempo, scrivere cioè una storia che abbia a che fare con la mafia senza averci a che fare, se mi permetti la contraddizione. Una storia di mafia che venendo dall'autore di Horcynus Orca non può non ingenerare stupore e grande senso di attesa. [...] Dopo di che ti dico perché ho bisogno di te, Rino, tanto per cominciare e non fermarmi alla premessa; ho bisogno di avere sotto gli occhi un tratto di costa, un tratto di costa che fosse più scogliosa che sabbiosa, nei pressi non dico della vostra Marina di Ragusa, ma di Gela, di Scoglitti. (Scoglitti più di Gela, troppo battuta dalla stampa). Un tratto di costa, lungo un centinaio di metri, dove io (per orientarti nelle mie esigenze) potessi descrivere due villini in una zona solitaria: uno nella parte scogliosa, solo abitazione, l'altro, sulla rena, acquartierato perché il capomafia che ci sta, possa eventualmente difendersi. (16 marzo 1991);

Ho finito col sentirmi insomma a disagio di fronte alle tue tante generosità di amico e collaboratore sino a questo ultimo plico non meno ricco del primo. Perché oggi co-

me oggi non so il mio progetto (chiamiamolo pure “mafioso”) che fine farà con le avventure dove entro ed esco e con quelle alle quali ogni giorno ci fanno assistere i veri mafiosi e sempre che trovassi il coraggio, il modo, il tempo e non venissi io stesso sui luoghi a vedermi: vedere che effetto mi farebbe un'opera che sarebbe pari e diversa dall'Horcynus ma mi mancherebbero i quasi vent'anni che mi ci vollero per scrivere l'Horcynus. Mi sosterrebbe dico l'idea di un tale progetto? quella vitalità, quella salute? (30 settembre 1991)

e perfino organizzando battute di caccia nelle riserve ragusane per il fratello e lo zio dell'insaziabile (ma non del tutto inconsapevole<sup>14</sup>) corrispondente:

devo pregarti ancora del grande favore di combinare una battuta di caccia per mio fratello (che verrebbe questa volta accompagnato da mio zio se non ti dispiace). È stata un'idea mia stavolta, so quale felicità sia stata la prima volta per lui e la gratitudine che ti porta. Credi di poter fare qualcosa? Rino caro, inutile dirti che l'altra volta sei apparso come un mago a Peppino (ma anche Baglieri, anch'io se non altro perché godo dei favori di un mago), ma anche un mago si può scocciare, anche un mago quale sei tu che non si scoccia mai (almeno con me). (18 agosto 1962).

Ma non mancano aspetti assai meno feriali.

Oltre alla figura del mercante abile e spregiudicato dedito a «traffici e imbrogli» per motivi alimentari<sup>15</sup>, sino alla metà degli anni Cinquanta troneggia infatti quella del poeta in continua ricerca di un'identità e di una materia con cui sperimentare linguaggi inauditi (l'incartamento contiene ben sette testi poetici, tra inediti e rifacimenti sostanziali, di grande importanza<sup>16</sup>) accanto a quella del critico d'arte acceso di passione e d'ansie in ogni senso innovative (la conquista del nuovo è certo la formula che meglio compendia il complesso dell'attività darrighiana), entusiasta fiancheggiatore della *Scuola romana* e accanito fautore d'ogni forma di *Wiederspiegelung* in tutti i distretti estetici; un critico militante dotato di indubbie capacità ermeneutiche, che nell'epistolario si esercitano principalmente su una delle personalità più poliedriche del Novecento, Felice Canonico, la cui fortuna d'uomo e d'artista avrebbe battuto vie assai diverse mancando il costante supporto psicologico, teorico e fin materiale di D'Arrigo, naturalmente concesso — com'era nella sua natura rigida e austera — senza indulgenze:

Non mi garba molto che Felice abbia subito riportato nel suo nuovo lavoro l'influsso di Permeke [...] mi dispiacerebbe proprio se Felice avesse rinunciato a quel tanto di faticatissima personalità che era riuscito alla fine a conquistarsi [...]. Permeke è un grandissimo pittore, un maestro che era bene conoscere prima, ma è bene, sarebbe bene che Felice lo lasciasse perdere. Tu capisci che se Permeke fosse vivo, oggi, non dipingerebbe come dipingeva trenta o quarant'anni fa: perché Felice, oggi, alla sua età dovrebbe dipingere come lo stesso Permeke non dipingerebbe più? È il solito vecchio discorso che intorno a Felice andiamo facendo ormai da anni (oggi è Permeke, ieri fu Picasso o qualcun altro), costretti ogni volta a rimproverargli, in fondo, che cosa? il suo eccesso di ingegno e la sua quasi assoluta incapacità di organizzarlo, di correggerlo, di

sacrificarlo, di manifestarlo in un lavoro meno estroso e geniale ma più suo e personale. Da anni, in fondo, noi gli rimproveriamo una cosa: di guardare troppo fuori di sé, e poco dentro; di stare troppo all'invito dell'intelligenza e poco a quello del cuore. (Sono costretto a valermi di questo "logoro nome" che purtroppo ancora oggi fa orripilare il nostro amico: ma io dico "cuore" tu lo sai, per dire commozione, interessi umani, calore: sdegno e amore. Alla fin fine noi come possiamo difenderci dai pericolosi prestigi dell'intelligenza? Col cuore, e dobbiamo pur nominarlo, il cuore. Noi non intendiamo rinunciare a nessun costo all'intelligenza ma intendiamo (e pretendiamo) che sia corretta dal "cuore". Perché, altrimenti, anche quella esercitata dai nazisti nei campi di sterminio era intelligenza). [...] L'influenza di Permeke è «pesante» o solo un'indicazione? E se è un'indicazione, in che modo e sino a che punto lo è? Voglio dire: è di contenuti o anche di stile? (3 gennaio 1953);

Dalle fotografie sembra anche a me che il tuo riferimento a Permeke sia giusto (purtroppo, dico per Felice): e io vi aggiungerei anche Sironi. Non è un gran male: anche nell'ambito di queste derivazioni (che noi riconosciamo, anche se non decisive, ma che Felice respingerebbe sdegnosamente) egli è già sulla via di un quasi completo affrancamento stilistico. Con ciò non intendo dire per niente che quella sia la via della sua personalità: può essere la via per scoprire la sua personalità. Già molte, moltissime cose in questa pittura gli appartengono, sono scoperte sue anche se sono scoperte complementari di un "tema", di un "modello" che resta da scoprire. Ma io sono convinto che è dall'insieme di queste scoperte parziali che potrà venir fuori un tema, un carattere per così dire "fisionomico", di Felice Canonico. (11 marzo 1953);

Abbiamo visto i quadri nuovi di Felice: hai ragione, come sempre. Due o tre, ma soprattutto uno che tu non hai visto (una donna in nero su un carretto siciliano in primo piano, formidabilmente poetico), sono bellissimi, e indicano un costante progresso di Felice verso una forma di pittura personale (finalmente). È importante che gli ultimi quadri siano sempre migliori dei precedenti. Se dipingerà ancora una diecina di quadri di quel livello, sarà imbarazzante scegliere quelli da esporre al «Pincio». (5 gennaio 1954);

Mi dice d'aver dipinto una trentina di quadri, alcuni dei quali ritiene che dovrebbero piacermi molto. Ne sono convinto, temo sempre però che lavorando da solo, senza possibilità di confronti né critiche (né tantomeno autocritiche, una cosa che lui ignora) ci sia ancora in questi suoi nuovi quadri qualcosa che non va. Sai come succede: nelle condizioni di Felice (e col carattere di Felice) si finisce con l'affezionarsi anche ai propri errori e difetti, maturati e portati fino alle estreme conseguenze (soprattutto se come nel caso di Felice non se ne ha coscienza ed errori e difetti si scambiano per meriti e virtù). Il mio timore è che Felice si tenga al museo più che alla "modernità", all'attualità: il timore che continui a guardare senza umiltà non solo i pittori suoi contemporanei ma anche pittori come Goya o Courbet (che lui ammira sì, ma niente più, non riesce a farsi appassionare da quelle ragioni anche umane, da quelle coscienze). (6 marzo 1956);

Ho visto le sue cose come se le avessi dipinte io, con lo stesso affetto e lo stesso scrupolo. V'erano delle cose assai belle ma in venti quadri tre discorsi diversi, niente unità e continuità. Gli ho sconsigliato di presentarli in una mostra ma di lavorare ancora sviluppando, di alcuni di essi, i motivi più vivi e più originali, coerentemente. Questi motivi io li ho ravvisati sì in alcuni quadri ma soprattutto in alcuni disegni, che secondo me sono la grossa novità di Felice. Lì comincia a cedere, ad essere tenero, sincero ed umano. Tu ricordi i suoi disegni di prima? Solo appunti freddi, idee, non emozioni.

Non c'era l'uomo, come succede invece nel disegno. In questi nuovi disegni, invece, il segno "spia" i sentimenti dell'uomo, li nutre e li riscalda di vita propria. Stanno a sé, vivono prima del quadro (14 maggio 1956);

In questi giorni tiene la sua (da me sconsigliata) mostra Canonico. Si profila, come facilmente prevedevo, come una grossa botta in testa. Era quello che io desideravo, appunto per questo i miei sforzi per fargli rinunciare alla mostra non sono stati di proposito convincenti. Una mostra spaventosamente "provinciale": cioè pittura vecchia, di rimbalzo, libresca e saccente sino al ridicolo. Un futurista che trent'anni fa andava a Parigi e vedeva i cubisti. Qui, con una cattiveria e una crudeltà che egli non mi conosceva, gliene ho dette di cotte e di crude. Devi scegliere, prendere una decisione, gli ho detto: o dipingere per ammazzare la noia in provincia e fare l'enfant prodige coi capelli bianchi per quei quattro amici dell'Irrera a Messina, o dipingere per essere qualcuno, sacrificarti, avere coraggio e venire a Roma per affrontare la realtà che finora ti ha fatto paura (e con la paura la iattanza, la furia, il dilettantesco rifiuto d'ogni altra pittura). [...] Gli ho detto che non gli basta essere intelligente, e credere che ciò lo autorizzi a restar fuori d'ogni conflitto d'idee, dai problemi, spesso drammatici, che segnano oggi l'evoluzione della pittura (18 maggio 1957).

Ma il maggior pregio dell'epistolario è che esso fornisce più d'un prezioso ragguaglio, sin dal primissimo embrione («lavoro molto [...] e spero di avere pronto presto un secondo libro, e non di poesie questa volta»)<sup>17</sup>, sulla genesi e il tormentato sviluppo di *Horcynus Orca*, iniziato nell'agosto 1956<sup>18</sup> senz'alcuna coscienza del valore dell'impresa (D'Arrigo si sente un poeta provvisoriamente imprestato alla prosa al solo fine d'imporsi all'attenzione della società letteraria<sup>19</sup>) e terminato – come si apprende da una celebre intervista – diciotto anni dopo<sup>20</sup>, benché già il 10 dicembre 1956 lo scrittore si dica persuaso d'esser prossimo alla fine:

Sto lavorando all'altro mio libro, sto per finirlo addirittura (ma voglio parlarne quando sarò sicuro che non lo abbandonerò), ti sorprenderà: così ho bisogno di andare avanti sinché non avrò fatto il più. Ti sorprenderà non perché sarà un capolavoro ma perché non è un libro di poesie. Ancora oggi, mi pare di non essere capace di scrivere altro che poesie. (10 dicembre 1956).

Ma non è che la prima d'una lunga catena d'illusioni che segnerà dall'inizio alla fine la tortuosa storia compositiva dell'opera. Il 16 luglio 1957 tutto il lavoro svolto viene spietatamente azzerato e il poeta cede definitivamente il passo al narratore: un narratore non solo pienamente consapevole di sé e del proprio destino, ma armato di concezioni estetiche personalissime e animato da precisi piani attuativi:

fra alcuni giorni andrò a Messina. Non posso farne a meno perché col mio libro sono a un punto in cui, per scrivere la seconda stesura, è assolutamente necessario che io me ne vada sullo Stretto perché la letteratura sia spazzata via e resti solo la realtà, la verità delle cose, coi loro nomi, odori, sapori ecc. Infatti, starò tutto il giorno dalle parti di Torre Faro, i due Mari, Mortella e a Messina ritornerò ogni sera per dormire (certo se potessi dormire vicino al mare, meglio). Starò 7, 10 giorni. Sarà un sacrificio per Jut-

ta (e per me) perché Jutta non verrà. Sua sorella Enzuccia le terrà compagnia ma io ugualmente non sarò del tutto tranquillo. (16 luglio 1957).

È singolare come tanta fame di *verità* configga clamorosamente con la natura di *Horcynus Orca*. Il cui impianto – che mal si direbbe realistico, benché sia strutturato secondo canoni non dissimili da quelli delle *scritture di verità*, magistralmente fatti implodere e dirottati in senso allegorico-visionario – è caratterizzato, oltre che dal debordante preponderare dell'interesse formale sul significato, ergo del corso melodico sul sintattico («Il problema, per me, non fu tanto quello di raccontare certi fatti ma del come raccontarli»)²¹, dalla incontrastata signoria del *raptus* e dell'impulso, dalla spettacolarizzazione d'una lingua esperita bensì nella sua onnipotenza («Non ho rinunciato a nessun materiale linguistico disponibile»)²², ma barbaramente deformata e violentata, piegata al servizio d'un universo monologico dominato da una assoluta uniglotia stilistica (la colonizzazione dei personaggi da parte del narratore, o viceversa, è eretta a sistema). Se, poi, un tal furore antiletterario – pur prodotto da un'onesta poetica dell'immediatezza vitale volta all'appropriazione mitica del mondo – rischi di cristallizzarsi in un'altra retorica fatta di modismi, movenze, affettazioni oralizzanti, insomma ancora e pur sempre di letterarietà, è questione che la critica dovrà finalmente risolversi a dirimere.

Ma il sogno di poter riaccendere l'estro e domarne la desultorietà recandosi a «controllare la materia» nei paesaggi rappresentati, ovvero nei luoghi nati, è comunque lontano dal realizzarsi:

Il fatto è che il libro che pensavo di finire per i primi d'agosto, è ancora da chiudere: in questo campo le previsioni sono impossibili (aggiungi che io, a questa mia prima esperienza narrativa, sono come uno che si lascia "portare" dai fatti che via via racconto). Potevo partire ma m'è parso pericoloso interrompere per poi riprendere: qualcosa mi poteva succedere, tale da farmi perdere la fiducia nel già fatto. Così andrò a controllarmi la materia appena il libro lo deciderà, non importa se non sarà più agosto. (19 agosto 1957);

A Messina ormai ci andrò quando il libro mi dirà: vacci. Te lo farò sapere. (10 settembre 1957),

e l'11 febbraio 1959 lo scrittore torna nuovamente sul già fatto per accingersi ad affrontare la terza stesura:

Se per Pasqua non avrò finito il libro, sarà sempre difficile tutto. Del libro ti dirò che lavoro per finire. O almeno lo spero. Lentamente ma ormai definitivamente: ed è la terza volta. Ti interesserà sapere che ho letto ed ho fatto leggere la parte che ritengo finita (una settantina di cartelle) a Jutta e a Lidiuccia (sua sorella, te la ricorderai, ora è già all'Università) e tutte e due, così differenti e uguali lettrici, ne sono rimaste molto convinte. (Di Jutta poi ho un vero terrore, non me ne perdona una sul lavoro). Poi a Guttuso che smaniava ed era ed è inutile ripetergli che un libro va letto finito, nel suo insieme (in questi casi lui fa il crociano e io il marxista). Anche a lui quella parte è pia-

ciuta non so in che misura dirti: in misura preoccupante, direi, perché egli è rimasto colpito e allarmato dalla grande difficoltà del “tessuto” narrativo citandomi Joyce, ma forse, ahimè, per mascherare con un complimento il difetto.

Ma, solo quaranta giorni dopo, quella che si annunciava come una revisione nell'imminenza del sospirato *imprimatur* si rivela per essere nientemeno che una scrittura *ab initio* che pone in discussione perfino l'*incipit*. Il 21 marzo 1959 D'Arrigo scrive all'amico:

Il romanzo adesso comincia con l'attraversamento dello Stretto del marinaio sulla barca di una bagnarota in una notte senza luna. Il sogno potrebbe accadergli, non so ancora, sulla barca, dove vien preso dal sonno favorito da particolari condizioni. [...]. Vedi, anche lasciando dov'erano quegli episodi – potrei anche farlo – penso di sliricizzarli senza pietà, di sfrondarli. Io non corro il rischio della piatezza e dell'ovvietà, per cui mi debbo difendere solo dagli eccessi. Per quanto levi, non m'impoverisco, credo. Anzi togliendo, posso rendere più autentica e folgorante la poesia che c'è.

Intanto la voce della lunga e travagliata gestazione si sparge, dando luogo a una vera e propria leggenda. Già vivo ammiratore dei versi raccolti in *Codice siciliano*, edito da Scheiwiller nel giugno del 1957<sup>23</sup>, Vittorini, fomentato dal comune amico Guttuso, offre a D'Arrigo – da sempre suo «entusiasta, commosso lettore», nonché debitore del suo lirismo magico – di stampare sul neonato «Menabò», che condirige con Italo Calvino, una consistente anticipazione del romanzo:

attraverso Guttuso che gliene aveva parlato (del lavoro che sto facendo) e forse se n'era incuriosito – Vittorini ha chiesto di leggere quella parte del libro e dopo un mese mi ha scritto facendomi tirare un gran sospiro di sollievo. Ti farò leggere la lettera, ma mi fa le sue congratulazioni perché ritiene che «il libro verrà davvero buono» e mi dice che vorrebbe «tenermi a battesimo nella rivista che prepara». Venendomi da lui che stimo molto, moltissimo (tu hai preso certo il *Diario in pubblico*) queste parole mi aiuteranno non poco a proseguire bene. È difficile dirti – quì – cosa significhi per me l'interessamento di Vittorini per il mio libro, questo rapporto che si stabilisce fra quell'entusiasta, commosso lettore di *Conversazione in Sicilia* che io fui e l'autore di quel libro. (11 febbraio 1959).

In nome della devozione che lo stringe all'autore del *Garofano rosso* lo scrittore accetta immediatamente e di buon grado, purché gli sia dato di completare la correzione nelle bozze di stampa al fine, soprattutto, di eliminare vocaboli accusati ed espressioni dalla forte caratterizzazione dialettale. Sennonché:

Non ti dico nemmeno di scusarmi, mi trovo alle strette in ogni senso, vorrei scriverti, dirti tutto – ah, se potessimo stare insieme qualche ora – per completare ci mancava questa storia del Menabò a sconvolgermi: perché – ti dico in due parole – all'ultimo momento mi arriva – non di Vittorini, della redazione del «Menabò» – un elenco di vocaboli cui volevano mettersi accanto la traduzione. Una specie di vocabolario, capisci? Insomma, una pazzia, una cretina pazzia. Io nemmeno gli rispondo, trattengo l'e-

lenco e nemmeno rispondo. Casomai mi scriverà Vittorini, penso, credo (ma Vittorini, ho saputo, mi ha cercato con telefonate per tutta Roma – io ero partito intanto per Lignano – con amici e conoscenti: voleva spiegarmi la cosa? che cosa? io ho visto vocaboli, glossario e sono diventato una belva). Torno, trovo un espresso del «Menabò», dentro l'elenco dei *vocaboli tradotti non so da chi* – stupefacente, no? – e inviatomi perché lo visionassi come, capisci?, fossi la vedova di me stesso defunto. Com'è non importa (il meglio possibile – ho pensato persino che l'abbia fatto Guttuso – ma non da me) importa che io non lo volevo, conto di svergognarli tutti per la scorrettezza, dico così ma ancora non so di che si tratti, però quello solo (che anche lontanamente potrebbe accostarmi a quello che deve tradurre per forza la parlata dei suoi «ragazzi di vita» incisa sui nastri magnetici<sup>24</sup>) basta a farmi infuriare. Vittorini intanto è partito per la Francia. Calvino, gli ho spedito ieri un telegramma richiedendogli formalmente se esce quel glossario di avvertire i lettori che io mi sono opposto e mi sono rifiutato di compilarlo. Come finirà non so<sup>25</sup>. Forse il Menabò ormai va alle edicole. Non so immaginare niente. Vorrei venire da voi e aspettare che passi questo Menabò. Sono nella coda del libro, veramente ho veleno. (30 luglio 1960).

Reazione tanto furibonda quanto ingiustificata: è indubbio infatti che senza guide e viatici il lettore dei *Giorni della fera* – e a fortiori quello dell'*Orca* – non potrebbe in nessun modo orientarsi nell'inaudita babele, smarrendo a ogni passo non solo senso e significato, ma visione d'assieme, giacché se d'un autentico sperimentalismo linguistico<sup>26</sup>, di un radicale scarto dalla norma è lecito discorrere circa l'*opus* darrighiano in tutte le sue fasi elaborative, bisogna riconoscere che essi non varcano i confini del territorio lessicale, che cioè l'intero potenziale sperimentale e di ricerca del prosatore siciliano si esplica a livello di parola, l'entità delle deviazioni sintattiche permanendo esigua o perfino insensibile.

Benché motivo d'angoscia, l'anticipazione<sup>27</sup> sul «Menabò» ottiene effetti insperati: ben quattro titani dell'editoria italiana – prima Einaudi, poi Garzanti e Feltrinelli, infine Mondadori – pongono la propria candidatura per la pubblicazione dell'opera. È quest'ultimo, nella persona del vecchio Incantabiss, a vincere la gara, lanciando subito un'imponente campagna pubblicitaria.

Ma la malattia non tarda a riprendere il sopravvento: dopo un primo momento di giubilo D'Arrigo è impietrito dal terrore d'essere incapace di produrre pagine all'altezza delle precedenti:

Mi dicono che non è mai successo un fatto simile, di quattro editori (quattro e quali) che si offrano insieme di pubblicare un romanzo. Questo in me, insieme a una profonda esaltazione interiore, ha aggiunto preoccupazioni nuove a quelle che già avevo: per il libro, dico, di interrogativi che mi pongo, se il romanzo riuscirà nell'insieme quello che è riuscito in quei capitoli (e la cui pubblicazione, Rino caro, mi ha procurato consensi sbalorditivi persino come quello di Bassani, o Citati o assai cari come quello di Testori e persino a Milano so che si dimostrano assai entusiasti). Dovrei dirti delle condizioni fattemi da Mondadori, che mi è stato detto dopo da Niccolò Gallo, non sono mai state fatte in Italia a un autore al primo libro. Ti dirò quello che si propone Mondadori per il lancio del libro in un'altra lettera o a voce. (26 ottobre 1960).

Ciò nonostante, il 20 febbraio 1961, grazie al soccorso quotidiano di Niccolò Gallo e di Walter Pedullà:

Gallo propose di dare una mano per accelerare il 'visto si stampi'. Dedicammo per parecchi giorni alcune ore pomeridiane a una lettura comune. D'Arrigo diventava sempre più insofferente dell'urgenza ma non negava che si potesse finire presto. Finché non disse esplicitamente che da solo sarebbe andato più veloce. «Ce la farò in poco tempo», promise al pressante editore, «magari quindici giorni. Passarono invece quindici anni<sup>28</sup>.

la fine dell'incubo sembra avvicinarsi: «Ti scriverò presto per dirti del libro. *Ho finito*, sto correggendo la battuta». Ma subito dopo:

non riesco a scaldarmi con le bozze e mi traccheggio da quasi due mesi facendo delle cacatine qui e là senza arrivare al sostanziale. Le avevo promesse per il 15 ottobre figurati (pensavo di farmi come un regalo per il mio compleanno che cade quel giorno) e sono ancora a "Carissimo amico". Sono grato a Sereni e Mondadori che non mi fanno la fretta che dovrebbero, dicendomi solo che sarebbe desiderabile che tutto fosse pronto da stampare per la fine dell'anno: oggi come oggi direi di sì, ma come faccio a fidarmi di me dopo tanti esempi contrari?

Ancora non mi hanno spedito la battuta della seconda parte (o l'originale), ma mi ha detto Gallo che è quasi pronta. Ho necessità che tu la legga, Rino caro, so di chiederti un sacrificio col daffare che hai, ma di nessuno m'interessa, egoisticamente, tanto il giudizio e le osservazioni. Se tu potessi essere qua a dedicarmi due o tre giorni... Ma è assurdo. (s.d. [1961]).

Ai primi del 1962 non un'opzione lessicale, non già un episodio, ma la struttura stessa del romanzo minaccia di crollare:

per uscire dall'impasse in cui mi sentivo col mio romanzo ne ho buttato all'aria la "costruzione" o, per meglio dire, il montaggio. Non ho perso nulla del lavoro già fatto però e in compenso mi risento con piacere le mani nuovamente libere. Ora, non potendo andar via per Jutta, mi chiuderò in casa (se non per le sortite all'ufficio di Jutta) dicendo a tutti che parto, deciso a dar fondo alla cosa *con intrepidezza*, entro quest'anno. (s.d. [1962]).

Il 6 novembre D'Arrigo stenta a credere d'essere «entrato nelle ultime cento colonne» delle bozze di stampa. Ma quasi un anno dopo:

mi sforzo di ritrovare il mio equilibrio, riassestandomi nella mia tana [...]. Dopo tre giorni non riesco ancora a rimettere mano alle mie imbrogliatissime carte, e sono riuscito a malapena a mettere un po' d'ordine negli appunti presi a Messina, per non correre il rischio fra qualche giorno di non capirci niente nemmeno.

Spero tra oggi e domani di non avvertire io più questi disturbi di cui soffro ogni volta al mio ritorno a Roma per il cambiamento di pressione (anche Niccolò Gallo ne soffre). Così mi rimetterei al lavoro su queste ultime pagine delle prime bozze che mi porto appresso da mesi come fossero stregate. (12 settembre 1963).

Il 22 gennaio 1964 è di nuovo resa:

perdonami se ancora non ho risposto alla tua lunga lettera. Non sto bene (non sono mai stato così poco bene), i miei soliti disturbi di circolazione, ancora esaurito, ancora intossicato, dovrei lavorare al massimo e invece non mi sento nemmeno di scriverti una lettera. [...] Ci sono mille cose delle quali vorrei parlarti, chiederti consiglio, ma come o quando sia possibile non so. Sono terribilmente attanagliato dagli impegni, Rino caro, per questo sto male, anche per questo. La cosa peggio a scacciare. Avrei bisogno di tante altre delucide, non so come farò a dare il libro.

E il 3 giugno lo scrittore torna a chiedere a Zipelli l'ennesima consulenza marina, come se il romanzo non fosse che alle prime battute:

è stato un periodo spaventoso quest'ultimo per me, e dire che ne ho avuti di periodi spaventosi. Sto male, caro Rino, sto male da parecchio tempo, sapendo che se interrompevo, non ce l'avrei più fatta a riprendere le fila. Quello che ho, i disturbi di cui soffro, lo so solo io, non l'ho detto nemmeno a Jutta perché significherebbe smetterla col libro. Volevo almeno consegnare le seconde bozze, poi avrei (avrò?) un mese per tentare qualche cura (di questo, Rino, non parlare ti prego a nessuno eccetto Doris, a nessuno). Ormai dovrei farcela a levarmi questi ultimi fogli. Forse per la fine di giugno, se il caldo non finirà di ammazzarmi del tutto. [...] Se ti fermi qualche giorno a Messina dovresti fare ancora questo per me Rino: come fosse cosa tua che ti serve per un amico straniero, curioso di questa pesca, dovresti farti fare da quel mastro d'ascia (Signor Federico, di Fiumaraguardia, che come avevi accusato pure tu è molto venale) una specie di relazione di una giornata di pesca al pescespada, dall'a alla zeta, con tutto, tutto.

Perdonami Rino ma è come una spina per me (anche se nel libro non ne tratto mai specificatamente) una spina di non avere mai partecipato di persona a una uscita per la passa. Forse lo farò quest'estate, ma non so con certezza se potrò. Per questo ti chiedo ancora di farmi questo grande favore. Dire tutto, tutto nella relazione: dall'armamento delle barche alla traffinera alla *mise* dei pescatori (cappelli ecc.).

Negli ultimi mesi dell'anno le sue condizioni di salute si aggravano improvvisamente:

mi hanno ripreso le terribili emicranie di Roma ma qui almeno lavoro alcune ore e faccio quanto non facevo a Roma per interi giorni. Devo, devo finire, chiudere, spedire questi fogli sennò impazzisco, il disordine e la confusione che mi sento in testa, mi pare che mi venga dal libro, da questa situazione dalla quale mi pare di non uscire più. (21 agosto 1964);

Dovrei, a te dovrei dire qualcosa del libro, di me e ancora del libro, ma non me la sento, ti dico solo che non ho fatto molti progressi, non sto più male come prima ma non tanto bene da liberarmi del libro (liberandomi di tutto). Tu puoi immaginare benissimo il mio stato. (15 novembre 1964);

finché, nell'autunno del 1966, Jutta non lo persuade a ricoverarsi in una casa di cura nei pressi di Roma. Là D'Arrigo tenta disperatamente, e inutilmente, di applicarsi al romanzo.

Quattro anni dopo, il 18 novembre 1970, è ancora l'*incipit* il *punctum dolens*:

ormai sono mesi, ormai sarà un anno che viavia, viavia che già alle quarte bozze, a libro già in punto di essere licenziato, questa determinazione calcolata e spaventosa, di sostituire le prime due pagine dell'*Horcynus Orca* (per quell'impressione di lirismo che mi davano il voltastomaco, [...]) questa determinazione mi si rivelava impresa sempre più da suicidio dopo dieci anni di lavoro e trenta, quaranta mila cartelle scritte fra le varie stesure, e le più che 1500 pagine del testo definitivo, nella lingua che sai, poi, in una lingua inventata e scritta come dal parlato, come se parlata da tutto un popolo plurilingue, come il nostro, senza mai ricorrere a un solo termine nella lezione dialettale... Rino, per quelle due pagine mi sono ancora maremotato di 1000 cartelle, ma fra queste non sono ancora le due prime pagine dell'*Horcynus* in variante.

E intanto devo chiudere, Rino, devo dire, dare il "visto, si stampi", non per me, o per me solo perché sono ormai fisicamente "fuorigioco"; ma per Jutta, per Jutta distrutta, nera, invecchiata dietro questo libro, dietro questa porta (questo titolo avrebbe in mente ove per assurdo raccogliesse la proposta che fu in origine di Alberto Mondadori, ma te ne avremo parlato no? di scrivere "il romanzo del romanzo" io o lei, o tutti e due insieme, soli, o con gli amici che a nostro giudizio sono stati (adorabili) con noi su questa zattera: tu primo fra i primi, Guttuso, quel... quel... quello che sai tu pure Dedo e così via, ma suppongo senza andare assai in lungo).

È per Jutta che entro Natale devo uscirne, per Jutta e per quell'uomo incredibilmente dolce e caro quanto eroico ancora oggi con me come ai suoi inizi che è Arnoldo Mondadori. Pensa: è stato qui una settimana fa, col «Giorno» che in un vasto panorama delle novità apriva con me, cioè cogli scrittori, i più famosi, che consegnando il loro ultimo romanzo, domandano al loro editore: «Sa se il D'Arrigo uscirà quest'anno?», e lui Arnoldo commentava: ma lo chiedono a me sai, anche i nostri, non solo Moravia, anche i nostri, Piovene, Bassani ecc.

Rino, non posso scriverti di più, scriverti ancora intanto perché non posso dirti tutto quanto fa la mia angoscia e la mia disperazione che ti dicevo al principio (e anche perché sei ormai fuori esercizio con questa cerbera grafia da decifrare), ma Rino, che regalo sarebbe, Dio mio, che tu dietro a questo pazzamente estemporaneo biglietto (!) mi capitassi a casa, anche per mezz'ora, oppure mi mandassi a prendere guarda o anche mi dicessi che mi aspetti per mezz'ora, un'ora, il tempo di chiamare un tassì e verrei io da te, così sarebbe giusto che fosse per Rino che esco da dove sono murato da dieci anni, come ha scritto Marialivia Serini nell'«Espresso».

Ma se almeno il tono di questo matto ti ha toccato, Rino, te lo dirà Saverio ma te lo scrivo io intanto, mi rivolgo a te potendomi rivolgere a lui, ad Arnoldo dico, a Sereni, Porzio, a tutti della Mondadori ma temerei che la cosa si risapesse, anche se due su tre lo fanno da anni (il mio amico pittore da almeno 20 anni, a pugni) e questo in mano a quelli che chiedono del mio libro e non c'è gruppo di tre letterati da Canova o Rosati<sup>29</sup> che non mi assuma per argomento da congetture ogni giorno) e insomma fra tutti, anche se non ti riuscirà di gioirne, ho scelto te (dopo averlo detto a Saverio come l'unica persona al mondo che può, farebbe di tutto per aiutarmi senza poi farmi correre il rischio di finire sulla bocca di chi non arrivando a dire che [parola illeggibile] perché ho scritto un gran libro, come se questo bastasse, ma Moravia no, lui alla fine è il più leale di tutti e riguardo a me, mi dice Walter, è stato sempre ineccepibile, quello che gli dice Walter [...] quello sono per lui.

Alla fine del 1973 Jutta scrive a Zipelli:

Stefano, pure con le sue incessanti crisi di cefalea, ma fisicamente assai meglio, fa sforzi inumani per portare a termine le ultime pagine e insieme a me si strugge di nostalgia come il suo poeta arabo Ibn Hamdis, per la sua Sicilia.

Preso dalla brama di *vedere* il romanzo, toccarlo, lavorarlo come creta, lo scrittore, aiutato dall'inseparabile compagna<sup>30</sup>, appende centinaia di fogli, con incollate ai lati strisce di carta zeppe di varianti in quattro colori, a un filo di nylon che attraversa il suo studio.

L'8 settembre 1974 Mimma Mondadori gli strappa letteralmente di mano le ultime pagine dell'ennesima bozza. Pochi mesi dopo il libro vedrà la luce, ma D'Arrigo, come testimonia l'epistolario, continuerà a nuotare in quella placenta sino alla fine dei suoi giorni.

#### NOTE

<sup>1</sup> Se si eccettuano le due interruzioni relative ai periodi 1947-1951 e 1978-1988: non già i picchi minori di frequenza epistolare, ma lacune conservative, come provano le prime lettere del 1952 e del 1989, dalle quali si desume che il dialogo non fu mai sospeso: «Jutta e io siamo qui ormai da cinque giorni, essendo arrivati la sera di Mezzagosto. Perché non ti ho visto, Rino? Non sareste stati a Messina il 15 16 17 e 18? Forse non siete venuti, perché in un modo o nell'altro ti avrei visto» (20 agosto 1952); «Jutta quest'estate (non ci siamo mossi di qua dopo la vacanza di lavoro a Taormina per la prima dell'Horcynus [la riduzione teatrale, scritta dallo stesso D'Arrigo, messa in scena al festival di Taormina per la regia di Roberto Guicciardini]: a proposito, a Taormina no, vi avremmo visto, ma a Messina il 13-14 siete stati a vederlo?» (1 agosto 1989).

<sup>2</sup> L'epistolario consente di toccare con mano l'infondatezza del mito: in verità, nel ventennio compreso tra il primo abbozzo di *HOR* (*La testa del delfino*, 1956-57) e la pubblicazione per i tipi di Mondadori nel 1975, D'Arrigo – sempre più oppresso dalla malattia – non lavora che per brevi periodi e senza una precisa strategia revisoria.

<sup>3</sup> «Sono avvenute tante cose qui (soprattutto interiori, 'critiche') che mi hanno tenuto 'solo' e a volte anche rispetto ai miei. Ti scriverò presto assai a lungo per informarti. // Ti prego di salutare affettuosamente per me tua moglie e cerca di scusarmi presso di lei. (Spero sappia anche lei della mia pazzia o quasi)» (s.d. [1946]).

<sup>4</sup> Così Stefano Docimo, in G. Alvino-S. Docimo, *Conversazione su D'Arrigo*, «Le reti di Dedalus. Rivista online del Sindacato Nazionale Scrittori», ottobre 2014.

<sup>5</sup> S. D'Arrigo, *Horcynus Orca* (d'ora in poi *HOR*), Milano, Mondadori, 1975 (qui si cita dalla III ed. del 1994).

<sup>6</sup> Un solo esempio: «Perché, dalla voce di don Luigi, il tempo di girarsi, di girare gli occhi sul vecchio cannadastendere, ed era sparito tutto, sparito cioè tutto quel tonotuono sottoparola, sparito tutto quel tono loquent'eloquente, boccazzaro, linguuto, col dente avvelenato, sparito tutto quel tono a rinvincita, vendicativo, sparito tutto di tutto quel tono senza parole. E sparito quello, ricomparvero le parole sane, sanesane, che quel malarazza di tono si era mangiate, le parole col loro puro e semplice, giusto e naturale, connaturato tono di essere dette e sentite, le parole col loro tono fedele, specchiato, come la faccia delle donne oneste, le parole col tono della cosa, che dicevano, né più né meno, della cosa che dicevano, letteralmente quella, lapidariamente o metaforicamente quella» (*HOR* 1095). È evidente come il concetto, peraltro elementarissimo, venga dilatato, slabbrato, mostruosamente «lazzariato» – per usare un termine ricorrente nel romanzo – fino allo svuotamento d'ogni barlume di valenza logico-comunicativa.

<sup>7</sup> Prassi seguita anche in *HOR*; un caso tra i molti: «come si trattasse di quei soffioni sulfurei che [...] puzzano come riconchi di uova marce» (p. 137, corsivi nostri).

<sup>8</sup> Cfr. al riguardo G. Alvino, *Onomaturgia darrighiana*, «Studi Linguistici Italiani», xxii (1996), pp. 74-88, 235-69, ora in Id., *Tra linguistica e letteratura. Scritti su D'Arrigo, Consolo, Bufalino*, introd. di Rosalba Galvagno, «Quaderni Pizzutiani IV-V», Roma, Fondazione Antonio Pizzuto, 1998, pp. 1-59 (alle pp. 1-10). Una nuova edizione del saggio è apparsa in «Letteratura e dialetti», v, 5 (2012), pp. 107-36.

<sup>9</sup> Un'analisi in G. Alvino, *Nuove risultanze sul lessico orcinuso*, in *Stefano D'Arrigo: un (anti)classico del Novecento?*, Collection de l'E.C.R.I.T., n. 13, Université Toulouse II-Le Mirail, 2013, pp. 31-48; Atti dell'omonimo convegno svoltosi presso l'Université Toulouse II-Le Mirail il 17 e il 18 marzo 2012.

<sup>10</sup> Corsivo nel testo. Idem per tutte le citazioni seguenti.

<sup>11</sup> Pedullà.

<sup>12</sup> Dal sito della Fondazione Cesare e Doris Zipelli di Ragusa: «Il 24 Marzo del 1919, da genitori emiliani, nasce a Messina Cesare Zipelli. Giovane brillante, sviluppa i propri interessi in diversi ambiti [...], incluso lo sport [...]: dal nuoto alla pallacanestro, dalla pallavolo all'atletica leggera. [...] All'età di 23 anni interrompe gli studi [...] e dal 1942 al 1944 presta servizio quale sottotenente della Marina Militare [...]. Ritorna ai propri studi universitari e nell'anno accademico 1945-1946 si laurea in Ingegneria Mineraria presso l'Università degli Studi di Roma discutendo una tesi sulle *Miniere di lignite della Provincia di Messina, coltivazione e ricerche*. [...] L'Ingegnere Zipelli ha un ruolo attivo in ambito scientifico: finanzia la creazione di laboratori all'avanguardia in Europa [...], pubblica saggi [...] sulla propria attività, partecipa a numerosissimi convegni nazionali e internazionali sui temi della petrolchimica, delle industrie calcemantiere ed asfaltiche, deposita [...] brevetti. Il suo impegno lo porta ad assumere numerosi incarichi e consulenze: componente di commissioni regionali, consigliere di amministrazione dell'E.M.S. (Ente Minerario Siciliano), consigliere dell'A.S.I., consulente della gloriosa Montedison, consigliere nazionale dell'Ordine degli ingegneri, consigliere della Siciliana Gas, Assessore allo Sviluppo Economico della Provincia di Ragusa, nella qualità di tecnico indipendente, e tanti altri ancora. [...] È stato anche Ispettore Onorario della Sovrintendenza dei Beni Culturali di Ragusa e Siracusa. Il grande amore per la cultura [...] lo ha portato a raccogliere [...] innumerevoli esemplari d'arte e opere letterarie, costituendo nel corso del tempo una biblioteca formata da oltre 15.000 volumi ed una emeroteca di 9.000 pezzi. Innamorato e profondo conoscitore della sua Sicilia, [...] collaborò [...] agli scavi di Kamarina, Passo Marinaro e Contrada Tabuna di Ragusa. Protagonista della vita civile, sociale e culturale della città e della provincia, è stato tra i soci fondatori del Rotary Club di Ragusa, animatore e cofondatore della Civica Raccolta Carmelo Cappello, dell'Associazione Italia Nostra, presiedendone la Sezione di Ragusa sin dalla sua istituzione, promotore, con i suoi amici di Messina, del Premio di Poesia Vann'Antò. Ha dato [...] uno straordinario contributo all'arricchimento del patrimonio culturale della comunità siciliana con la donazione, dopo la sua morte, di una collezione di maioliche antiche e di reperti provenienti da ritrovamenti archeologici all'Università di Messina. [...] In sede testamentaria ha lasciato alla Banca Agricola Popolare di Ragusa [...] la sua preziosissima collezione di stampe antiche dedicate alle carte geografiche e alle mappe della Sicilia, datate tra il Cinquecento e l'Ottocento» (<http://www.fondazionezipelli.it>). Zipelli si è spento a Ragusa il 13 giugno 2009.

<sup>13</sup> *HOR*.

<sup>14</sup> «Chiederti di fare qualcosa è vergognoso per me, Rino caro: anche la cacciata per il fratello e lo zio? dirai. Ma vergognandomi moltissimo devo chiedertelo, Rino caro, chiedertelo perché questa faccenda, per lui bellissima, sa quasi di magia per mio fratello (anche se io ho avuto stavolta una distrazione assai grave per la realizzazione della magia). Il fatto è che mi sento in colpa sia con mio fratello (al quale io stesso ho chiesto se gli sarebbe piaciuto tornare a Ragusa), sia con te perché ti prendo alla sprovvista» (19 agosto 1962).

<sup>15</sup> «ti avevo scritto di indirizzare o spedire quello che avevi da spedirmi o rispedirmi da Walter Pedullà, Walter però parte per L'urss per mesi, per un mese, quindi spedisci qua — fai attenzione, ti prego — perché ho avvertito la mia portiera affinché consegnì a me la posta di mattina quando Jutta è all'ufficio, perché non sappia dei miei traffici e imbrogli» (5 giugno 1965).

<sup>16</sup> Cfr. G. Alvino e Aldo Mastropasqua, *Le origini della poesia di Stefano D'Arrigo*, «L'Illuminista», XI, 25-26 (2009), pp. 103-15.

<sup>17</sup> Lettera del 28 novembre 1956.

<sup>18</sup> «avendo iniziato l'agosto scorso» (lettera del 23 luglio 1957).

<sup>19</sup> Ciò avverrà non prima della pubblicazione del romanzo, malgrado i molti sforzi di D'Arrigo in più direzioni, se un critico militante superinformato come Gianfranco Contini poté definirlo «perfettamente sconosciuto finché non apparve improvvisamente, nel 1975, il suo gigantesco romanzo, di oltre milleduecento fittissime pagine, [...] quasi il risultato d'un'imponente scommessa letteraria» (*Schedario di scrittori italiani moderni e contemporanei*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 60).

<sup>20</sup> «l'otto settembre millenovecentesettantaquattro [...] ho definitivamente alzato la penna dal libro» (S. D'Arrigo, in S. Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di «Horcynus Orca»*, Acireale, Lunarionuovo, 1985, p. 139).

<sup>21</sup> Così D'Arrigo, in Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di «Horcynus Orca»* cit., p. 134. È noto, del resto, che rime assonanze consonanze allitterazioni e parallelismi di pretta natura poetica costituiscono l'ossatura della lingua *orcinusa*.

<sup>22</sup> In Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di «Horcynus Orca»* cit., p. 135.

<sup>23</sup> Ristampato nello *Specchio* di Mondadori nel 1978 con l'aggiunta di quattro componimenti.

<sup>24</sup> Allude a Pasolini. Così Walter Pedullà nella sua *Introduzione* a S. D'Arrigo, *I fatti della fera* cit., p. xxiii: «D'Arrigo si irritò molto quando vide il glossario che Vittorini aveva aggiunto ai due episodi del "Menabò". Scrisse circa cinquanta telegrammi di protesta, anche se ne spedì uno solo. Il "maestro" aveva fatto un errore di grammatica: non aveva capito che *I fatti della fera* non era come *Una vita violenta*. Pier Paolo Pasolini non era un buon modello di narratore: non era da imitare, secondo D'Arrigo. Il quale non tollerava d'essere considerato uno scrittore dialettale. Come il lombardo Gadda, il siciliano voleva scrivere in italiano». D'Arrigo in Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di «Horcynus Orca»* cit., p. 137: «Vittorini, per il quale, anche se a distanza e senza che lo conoscessi di persona, avevo una grande ammirazione e passione intellettuale, venne a trovarmi a casa in una giornata di pioggia. Bagnato come un pulcino, alto e allampanato, magrissimo, il modo di gestire un po' teatrale, mi convinse a cedergli quei capitoli del libro – già strutturato e alla terza stesura – col patto che me ne avrebbe rimandato le bozze per darmi la possibilità di completare la mia revisione e, in particolare, di attuare l'eliminazione di molte parole dalla rigida caratterizzazione dialettale. Fidandomi ciecamente di lui, amara fu la mia sorpresa quando seppi che "Il Menabò" avrebbe pubblicato il tutto senza le mie correzioni, aggravandolo, per giunta, con un glossario te discalco talmente improprio che io rifiutai di sottoscrivere. Ciò che dico è tanto vero che I. Calvino, dietro mia sollecitazione, precisò, sul retro di copertina dello stesso numero della rivista, che il glossario veniva pubblicato contro la mia volontà».

<sup>25</sup> Così una nota in quarta di copertina, probabilmente redatta dallo stesso Calvino: «[*I giorni della fera* è] un testo dotato d'una sua riottosa, grezza ma talora elaboratissima forza, come immagini e come lingua – una lingua ampiamente intrisa [...] di voci dialettali; tanto che la redazione del Menabò – contro lo stesso parere dell'autore – ha creduto opportuno corredare il testo d'un glossario».

<sup>26</sup> Sulla dimensione sperimentale di *HOR* è lo stesso autore ad esprimersi: «Sperimentatore, certissimamente non sono. Se non considerassi le etichette per quello che rappresentano, etichette perlappunto, direi, mi direi, innovatore, semmai. E, quale innovatore, potrei accogliere la definizione di classico a proposito del mio lavoro sulla lingua, anche in considerazione dell'estrazione classica dei linguaggi confluiti nello *Scill'e Cariddi*» (S. D'Arrigo in Lanuzza, *Scill'e Cariddi. Luoghi di «Horcynus Orca»* cit., p. 138).

<sup>27</sup> S. D'Arrigo, *I giorni della fera*, «Il Menabò», II, 3 (1960), pp. 7-109.

<sup>28</sup> W. Pedullà, *Introduzione* a D'Arrigo, *I fatti della fera* cit., p. v.

<sup>29</sup> Celebri caffè di piazza del Popolo in Roma, all'epoca ritrovi d'artisti e intellettuali.

<sup>30</sup> Cui D'Arrigo dedicherà *HOR* con queste parole: «A Jutta, che meriterebbe di figurare in copertina col suo Stefano».

GUALBERTO ALVINO

*Nencioni fuori sacco*

---

*Two of Nencioni's unpublished letters*

ABSTRACT

Tra le carte di Albino Pierro, conservate nel Laboratorio archivistico del Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria (ARCHILET), sono state recentemente rinvenute due lettere inedite di Giovanni Nencioni al prosatore palermitano Antonio Pizzuto, sfuggite alla corrispondenza pubblicata nel 1999. Le missive, di cui si offre qui un commento, testimoniano la nascita del sodalizio umano e culturale tra Pierro e il linguista fiorentino, protrattosi fino alla morte del poeta tursitano.

Two unpublished letters sent by Giovanni Nencioni to the Sicilian writer Antonio Pizzuto, not included in the correspondence published in 1999, have been recently discovered among Albino Pierro's documents preserved in the Archival Laboratory of the Department of Philology at the University of Calabria (ARCHILET). The letters commented herein attest to the birth of the human and cultural fellowship between Pierro and Nencioni which lasted until the former's death.

Fu Gianfranco Contini a richiamarmi ai nuovi e più sorprendenti prodotti di quello scrittore [...] negli entusiastici giudizi che mi avventava conversando, in uno dei quali giunse a comparare l'effetto dirompente di Pizzuto nella narrativa italiana a quello di Proust nella francese e a parlarmi di una «lingua nuova». Né gli bastò, ma volle che, legatosi di ammirativa e sostenitrice amicizia con Pizzuto, io fossi terzo di tanto legame [...]. Era un epistolografo e un conversatore incantevole [...]: lo documentano le lettere a critici, a poeti, a traduttori, a editori, ad amici e a familiari, [...] tutte ligie alla norma di comunicatività colloquiale, il cui abbandono, col rischio di ermetismo e solipsismo, restava prerogativa del «narratore» in senso pizzutiano. Tuttavia anche nella sua conversazione orale e scritta lingueggiavano improvvise le fiamme e crepitavano le faville di una cultura plurima, di una riflessione puntigliosa e di una sofferta esperienza umana.

Giovanni Nencioni<sup>1</sup>

Tra le carte di Albino Pierro, versate nel 2003 dalla figlia Maria Rita al Laboratorio archivistico del Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria (ARCHILET), il pierrista Giorgio Delia, che ringrazio della segnalazione, ha recentemente rinvenuto due lettere inedite di Giovanni Nencioni al prosatore palermitano Antonio Pizzuto, da questi donate, visto il contenuto, al poeta lucano («per solito, ottimo scrigno, depositario quasi impeccabile di quanto fosse relativo al successo della sua poesia»<sup>2</sup>) e perciò sfuggite alla corrispondenza da me pubblicata nel 1999<sup>3</sup>.

Non meno telegrafiche che intense – secondo lo stile, non solo epistolare, del linguista fiorentino –, le missive testimoniano la nascita del sodalizio umano e culturale, fortemente voluto dal comune amico Pizzuto, tra Pierro e Nencioni, protrattosi fino alla morte del Tursitano, avvenuta a Roma il 23 marzo 1995.

\* \* \*

1

[Ms. con biro blu solo *recto* su un foglietto di carta comune intestato a stampa «UNIVERSITÀ DI FIRENZE | FACOLTÀ DI LETTERE | ISTITUTO DI LINGUE E LETTERATURE NEOLATINE». Timbro postale di partenza: «Firenze Ferr., 5.4.70»; timbro d'arrivo: «Roma Appio, 6.4.1970»]

Firenze, 4 aprile 1970

Carissimo Antonio,

anzitutto Anna<sup>4</sup> ed io ti ricambiamo auguri e abbracci, commossi del tuo ricordo pasquale e ancor più commossi del dono che ci hai voluto fare dell'amicizia e della poesia di Pierro. Io già conoscevo alcune poesie in lingua e *Metaponto*<sup>5</sup>; ma sono rimasto folgorato a vedermi arrivare, gratuiti, i suoi libri dedicati. È davvero un bel poeta e vorrei conoscerlo e sentir sonare il suo dialetto.

Sono da mesi sepolto in un lavoro massacrante, ed ormai l'evangelico *iam foet<sup>6</sup>* non si addice alle mie ossa calcinate. Se riemergerò, sarò a Roma tra la fine di Aprile e i primi di Maggio, e duplicheremo la lautissima cena continiana<sup>7</sup>. Nell'attesa,  
tuo Giovanni

## 2

[Ms. con biro blu *recto* e *verso* su un foglietto come il precedente. Timbro postale di partenza: «Firenze Ferr., 2.5.71»; timbro d'arrivo: «Roma Appio, 5.V.1971»]

Firenze, 1° maggio 1971

Carissimo,

ricevo insieme la tua pentagrammata<sup>8</sup>, ma solo da te solfeggiabile, *Cutufina*, e la tua lettera, che mi dà a un tempo la cattiva e la buona notizia di tuo figlio<sup>9</sup>. Dev'essere stata una cosa terribile, e le tue righe, che ho letto insieme con Anna, mi hanno in un primo momento agghiacciato; poi, procedendo, abbiamo tirato un respiro. Sono cose che succedono a un tratto, chissà come, e sospendono la tua vita e quella dei tuoi cari; poi è passato, come una vertigine. Siamo contenti e auguriamo con cuore pieno di affetto che tu possa presto rivedere tuo figlio in tutte le sue energie.

Gianfranco ha ripreso forza e animo, ed è stato a Bologna e a Torino; ora è a Domino<sup>10</sup>. Io spero molto che si normalizzi<sup>11</sup> e possa lavorare con intensità e fiducia.

Pierro mi ha inviato il suo squisito *Famme dorme*, introdotto dalle tue inaudite parole<sup>12</sup>, tese sulla densa misura di Pagelle. Sto leggendo, cioè compitando, le poesie; poi scriverò a Pierro, che mi ha allietato e arricchito con questo dono. Ma, per sentirle a fondo, bisogna che l'asprissima favella e le orfiche dolcezze suonino sulla sua bocca; che è ciò che mi riprometto di chiedere alla sua bontà.

La mia studentessa Gallo<sup>13</sup>, figlia della tua isola indimenticata<sup>14</sup>, sta redigendo un glossario da *Sinfonia*<sup>15</sup>. Quando il lavoro sarà più avanti, ti chiederà udienza<sup>16</sup>.

Anna ed io ti salutiamo con affetto.

Tuo Giovanni

## NOTE

<sup>1</sup> Dalla *Introduzione* a G. Nencioni - A. Pizzuto, *Caro Testatore, Carissimo Padrino. Lettere (1966-1976)*, a cura di G. Alvino, Firenze, Polistampa, 1999.

<sup>2</sup> Giorgio Delia, comunicazione privata.

<sup>3</sup> *Caro Testatore, Carissimo Padrino. Lettere (1966-1976)* cit.

<sup>4</sup> Anna Barocchi, la moglie di Nencioni.

<sup>5</sup> A. Pierro, *Metaponto*, prefazione e versione di T. Fiore, Bari, Laterza, 1966.

<sup>6</sup> «Iam foetet, quatruiduanus est enim» (Marta a Gesù circa Lazzaro).

<sup>7</sup> Grande amico di Nencioni e di Pizzuto (cfr. G. Contini - A. Pizzuto, *Coup de foudre. Lettere [1963-1976]*, a cura di G. Alvino, Firenze, Polistampa, 2000), del quale si era più volte occupato, il filologo domese aveva inserito due anni prima Pierro, accanto ai soli Virgilio Giotti e Tonino Guerra, nella sezione *Poeti dialettali del Novecento* della sua *Letteratura dell'Italia unita. 1961-1968*, Firenze, Sansoni, 1968.

<sup>8</sup> «E questo l'incompiuto mutui oratorio, ivi fra picciuoli nèi ami esche pupille occhi sbar-

re formicolanze, entro lascito di ingiallite carte pentagramma sotto pentagramma, ovunque mano paterna, rugginosi messaggi» (Antonio Pizzuto, *Cutufina*, xx di Id., *Pagelle*, edizione critica commentata di G. Alvino, Firenze, Polistampa, 2010 [1973<sup>1</sup>], p. 196).

<sup>9</sup> «mio figlio Giovanni, medico, di ritorno da Parigi dove era stato con mia nuora, Anna, giunto a Milano fu preso da atroci dolori, ricoverato, operato (il 15), durante la notte gli scappò un punto di sutura, donde emorragia, collasso che gli impedì di chiamare soccorso, provvide tre trasfusioni (era ridotto a 600.000 globuli rossi dai 4 milioni che ci vogliono), ora sta meglio ed è fuori pericolo. E tutto ciò a nostra insaputa, fin dopo che era passato» (da una lettera di Pizzuto a Nencioni del 20 aprile 1971, in *Caro Testatore, Carissimo Padrino. Lettere (1966-1976)* cit., pp. 79-80).

<sup>10</sup> Domodossola, la città natale di Contini.

<sup>11</sup> L'anno precedente il filologo era stato colpito da ictus cerebrale.

<sup>12</sup> A. Pierro, *Famme dorme*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, 1971, con una *Nota su Pierro* di Pizzuto (inclusa nel numero unico di «La taverna di Auerbach» dal titolo *Antonio Pizzuto: inediti e scritti rari*, a cura di G. Alvino, II, 2-4, 1988, pp. 298-99) che, data la sua difficile reperibilità, riproduciamo per intero: «Se a me, piccolo dilettante, è lecito chiacchierare di lirica, arte, Pierro, ben poco intendendomene, oso distinguere, scossi indugi in superflue enfasi ammirative, il canto che il nostro poeta ha offerto dalla poesia dialettale riflessa giunta in miei limiti, se alta pur espressione estrinseca, quasi una veste dicevole per estetiche essenze autonome: senza ricondurlo peraltro al contrappostole genere vernacolare, intraducibile quanto pervia e capace essa con ogni letterario componimento. La concezione pierriana attua un ideale in cui ho fede assoluta: che l'arte è equilibrata congenita sintesi di sostanza e forma, dalla struttura molecolare alla compiutezza totale, passo per passo, ritmo dopo ritmo, scorcio secondo scorcio, di campo in campo, ultimo nel suo insieme. Rapsodie, idilli squisiti, gli stabili contrappunti tanatologici, nascono in lucano come la nona di Beethoven in re minore. Questa è la loro tonalità, insostituibile, mercé sua arcaica eleatica essenza: greve, solenne, da rude cantofermo alla Orlando di Lasso; e, alterne con un'asprissima favella, orfiche dolcezze misurate, giuste, copiose, altrettanto spontanee, spesso dovute a semplice coniugazione di medesimo verbo, per flettersi in soavi suffissi quelli dianzi petrosi: una diarchia talvolta occorsami in dugenteschi dell'isola indimenticata. Non sia questo il giudizio di un pretenzioso, bensì mero omaggio all'originale artefice».

<sup>13</sup> «ti sarei proprio grato se tu volessi ricevere la mia laureanda Anna Maria Gallo, che sta lavorando ad una tesi su *Pagnette*; ed esserle largo di informazioni e consigli. Appartiene all'«isola non dimenticata» e ha tutta la buona volontà di capirti; quindi merita il tuo aiuto» (da una lettera di Nencioni a Pizzuto del 7 luglio 1971, in *Caro Testatore, Carissimo Padrino. Lettere (1966-1976)* cit., p. 80). Nencioni tenne la cattedra di Storia della lingua italiana a Firenze fino al 1974, quando passò a insegnare Linguistica italiana alla Scuola Normale Superiore di Pisa, dove rimase fino alla pensione (1981).

<sup>14</sup> Cfr. *supra* il penultimo periodo della *Nota su Pierro*: «occorsami in dugenteschi dell'isola indimenticata».

<sup>15</sup> A. Pizzuto, *Sinfonia*, Milano, Lerici, 1966<sup>1</sup>.

<sup>16</sup> Così Pizzuto a Nencioni il 25 gennaio 1972: «La Gallo è proprio brava e adorabile! Sembrava sorta una moda di far oggetto delle tesi di laurea noi autori minori» (in *Caro Testatore, Carissimo Padrino. Lettere (1966-1976)* cit., p. 81).

# INTORNO AL TESTO



ROSANGELA FANARA

*Lo scrittoio volgare del Sannazaro:  
intorno all'ultima edizione dell'Arcadia*

---

*Sannazaro's vernacular writing:  
about the latest edition of Arcadia*

ABSTRACT

L'edizione dell'*Arcadia* a cura di C. Vecce restituisce la complessità del laboratorio sannazariano e grazie ad un esaustivo recupero dei tasselli comuni ad *Arcadia* e *rime* si offre quale valido strumento per l'esplorazione dello scrittoio volgare del poeta. I rimandi ai *Sonetti et canzoni* portati alla luce esibiscono le notevoli affinità lessicali, sintagmatiche, metriche e retoriche esistenti fra le due opere e attestano, ancora, una visibile comunanza di approdi tematici. Il commento che corredda l'edizione Vecce permette cioè di rilevare come dalle scritture lirica e bucolica emerga una medesima prospettiva di natura metapoetica – desiderio di superamento dell'esperienza *minor* del tema/stile d'amore in vista di un approdo al *sublimis* – che si riverbera in affini diegesi scandite e strutturate dall'anelito all'innalzamento poetico.

The edition of *Arcadia* edited by C. Vecce reestablishes the complexity of Sannazaro's laboratory, and thanks to an exhaustive recovery of elements common to *Arcadia* and *rime* it serves as a valid tool for the exploration of his vernacular writing. The references to *Sonetti et canzoni* attest to the presence of significant lexical, syntagmatic, metrical and rhetorical affinities and even a visible thematic relationship. Vecce's edition reveals, that is, how both lyric and bucolic works evidence the same metapoetic perspective – the desire to exceed the *minor* theme/style of love in light of the *sublimis* – that reverberates in similar diegeses based on the raising of poetry.

Le suggestioni spiranti dall'introduzione che Carlo Vecce premette alla sua edizione dell'*Arcadia*<sup>1</sup>, il rimando cioè alla reale geografia dell'impervia regione al confine fra Argolide e Peloponneso, lasciano intravedere una inedita possibilità di fruizione di un testo affascinante e complesso. Il lettore si accorge infatti che gli si prospetta un viaggio entro una dimensione geografica e testuale e, ancora, che gli saranno forniti gli strumenti necessari a rendere frequentabile – addirittura accattivante – una realtà quale l'*Arcadia* resa temibile, se non talora inaccessibile, da secoli di riflessione. Il viaggio del lettore si pone peraltro quale necessaria risultante dei percorsi dell'autore e del testo, così spesso evocati lungo tutta l'introduzione e ancora nel commento: perché il primo viaggio, da cui tutto prende vita, è naturalmente quello misurabile sulle carte sannazariane. E proprio l'attenzione al dinamismo sotteso al prosimetro e al suo farsi, l'intuizione che l'*Arcadia* racconti non soltanto il viaggio tutto mentale del suo autore ma anche il viaggio, metapoetico e dunque ben reale, di un testo che «parte da una dimensione per approdare ad un'altra, attraversando i confini dei generi e degli stili» si impone da subito come la migliore mappa e strada (giusto per non abbandonare la trama semantica e metaforica dei rimandi al viaggio) per l'esplorazione della scrittura sannazariana. Il recupero cioè della continua volontà di conquista di territori inesplorati, dell'ambizione di creare un compiuto *liber* a partire da sparsi tasselli preesistenti, della inesausta aspirazione al superamento di generi e stili<sup>2</sup>, costituisce una validissima specola di indagine, e non soltanto entro i confini della scrittura bucolica ma in relazione a tutto l'*opus* sannazariano. Il riconoscimento di tale cifra compositiva e strutturale, frutto di un inconfondibile *modus operandi*, riveste infatti assoluto valore esegetico anche nei confronti della produzione latina<sup>3</sup> e ovviamente della scrittura delle rime, in particolare nella compagine attestataci dalla postuma, di pochi mesi, *editio princeps*, i *Sonetti et canzoni* editi a Napoli nel 1530<sup>4</sup>. Anzi proprio la comunemente riconosciuta presenza di tramature liriche entro la scrittura bucolica di Sannazaro<sup>5</sup> autorizza, se non addirittura postula, uno sguardo sinottico al suo scrittoio volgare.

Ed è intanto a questo proposito che va rilevata l'utilità dell'ultima edizione del prosimetro. Il commento approntato da Vecce, frutto di una diuturna, nota frequentazione dei testi sannazariani<sup>6</sup>, non soltanto esibisce la complessità del laboratorio del poeta ma, unico in questo rispetto agli altri commenti, procede ad un recupero pressoché totale dei tasselli comuni ad *Arcadia* e rime. Le affinità peraltro sono state identificate non dove più naturale sarebbe stato cercare la presenza, ovvero entro le egloghe III, IV, V, VII ma lungo tutto il tessuto dell'*Arcadia*. E che il rinvenimento delle reciproche connessioni scaturisca da una diretta, approfondita sinossi e non dal ricorso ai, talora fuorvianti, seppure utilissimi sussidi informatici lo esibisce con chiarezza il tenore e la tipologia delle tessere via via richiamate. Indicativo il caso della II egloga: entro le maglie del commento compaiono ad esempio i tasselli riscontrabili anche nella scrittura delle rime (segnalata la comune presenza di *languisco* : *basilisco* in

Egloga II, vv. 93-94 e in *SeC*, 48, 2, 6; e ancora del contiano tassello *bianca mano*, a v. 131 di Egloga II e in *SeC* 44, 4; 59, 37; 64, 13 e 83, 4) ma non risulta schedato, e giustamente, il sintagma *vinta e stanca* comune al v. 105 dell'egloga e al v. 92 della canzone 11 dei *SeC*. Il motivo di tale mancata segnalazione risiede, come è ovvio, nella differente valenza di questa tessera di stretta osservanza petrarchesca (il commento registra puntualmente la ripresa di *Rvf* 228,4) che entro la trama profetica ed encomiastica della canzone 11 dà voce all'auspicio di lunga vita per il giovane Ferrandino («Benigni fati, che a sì lieto fine / scorgete il mondo e i miseri mortali / [...] fate, prego, che 'l cielo a sé non chiami, / fin che natura sia già **vinta e stanca** / questi che è de virtù qui solo esempio», *SeC* 11, 85-86, 91-93<sup>7</sup>) ed è dunque irriducibile alla più frequente accezione erotica attestata invece dall'egloga. Il positivo acquisto in termini esegetici di una simile modalità di recupero delle tessere comuni risulta del tutto evidente: il commento si offre cioè come utilissimo strumento per l'esplorazione dello scrittoio volgare del Sannazaro proprio in quanto pertinente mappatura della convergenza di tasselli e orizzonti e non certo meccanica segnalazione di formulari coincidenze.

Ora, e soprattutto in considerazione di così selettiva schedatura dei *loci*, davvero notevole risulta nel commento la quantità dei rimandi ai *SeC* scovati e portati alla luce – dalle affinità lessicali, sintagmatiche, metriche e retoriche alla comunanza di approdi tematici – entro il tessuto non soltanto delle egloghe ma ancora delle prose, come diremo fra breve. Le indicazioni emergenti dalle note cioè, proprio in quanto frutto di uno scrutinio mirato, forniscono ulteriori prove di quella assimilabilità delle due esperienze già segnalata dalla riflessione critica. Ma analogie tanto recisamente identificate sollevano domande anche in termini di orizzonte teorico poiché un simile rinvenimento di tasselli comuni di fatto costringe, per così dire, a rivolgere una particolare attenzione a quelle manovre messe in opera da Sannazaro – sia nel corpo della produzione arcadica che in quella lirica – al fine di stringere nessi fra le due scritture in volgare.

In numerosi *loci* tanto dell'*Arcadia* quanto dei *SeC* possono infatti recuperarsi esplicite dichiarazioni d'autore agevolmente identificabili quali voluta iscrizione delle due esperienze entro contigue realtà stilistiche e tematiche. La prima in ordine di comparizione è la nota espressione posta, nella già citata II Egloga, in bocca a Montano:

Egli è Uranio, il qual tanta armonia  
ha ne la lira, et un dir sì leggiadro,  
che ben s'agguaglia a la sampogna mia.  
(vv. 16-18)

Che una tale affermazione vada fruita quale indicazione di equipollenza fra i due strumenti metonimia e simbolo delle due scritture – un confronto può ovviamente darsi solo fra realtà avvertite come omologhe – e sottolinei per-

tanto la comune appartenenza ad una opzione di tema e di stile, lo attesta il poeta stesso facendo ricorso a sintagmi e tessere di strettissima osservanza petrarchesca per dar voce sia al canto di Uranio sia a quello di Montano<sup>8</sup>. E al completo recupero dei prelievi petrarcheschi parimenti messi in opera dai due pastori (Montano dopo la tirata contro i *lupi* e i *ladri* – evocativa della quattrocentesca trascrizione bucolica delle turbolenze sociali – addirittura segnala il proprio accedere, a partire da v. 59, «agli amorosi lai» in eletti versi di tradizione lirica) il commento di Vecce appunto affianca, come già detto, il rinvenimento dei due tasselli comuni ai *SeC* (*bianca mano*; *languisco* : *basilisco*) presenti l'uno nel canto di Uranio l'altro in quello di Montano: anzi quest'ultimo rimanda all'esperienza lirica dei *SeC* ancora attraverso il ricorso alla tradizionalissima, ossimorica *iunctura* «agghiaccio et ardo» (v. 124) del tutto assimilabile a «nel ghiaccio arde e suda», presente al verso 7 della canzone 75.

Fra le manovre miranti alla definizione di una contiguità fra le due scritture potrebbero ancora aggiungersi le espressioni che l'autore immette a fine prosa III e a fine prosa IV per sottolineare la presenza della sampogna quale complemento delle rispettive egloghe liriche:

III [34] [...] Galicio, veggendo forse quella che più amava, senza essere da alcuno di noi pregato, dopo alquanti sospiri ardentissimi, sonandogli il suo Eugenio la sampogna, così suavemente cominciò a cantare, tacendo ciascuno.

e

IV [29] E così detto, [Selvaggio] fe' cenno ad Ofelia che sonasse la sampogna, comandando a Logisto che cominciasse et ad Elpino che, alternando, a vicenda rispondesse.

Significativo appare cioè che l'egloga III, *Sovra una verde riva*, esatta ripresa dello schema di *Rvf* 125, *Se 'l pensier che mi strugge*, e l'egloga IV, una sestina doppia, *Chi vuol udire i miei sospiri in rime*, esemplata su *Rvf* 332, *Mia benigna fortuna e'l viver lieto*, siano introdotte tramite l'esplicita associazione al suono della sampogna a segnalare appunto la prossimità fra l'eletto canto in metro petrarchesco e l'esperienza bucolica.

E così quell'equivalenza fra sampogna e lira impostata dal poeta in un testo già estravagante come la II egloga risulta potenziata, al momento del passaggio allo stadio strutturale del prosimetro, sia dalla acquisita vicinanza con i metri lirici della III e IV egloga sia appunto dalla inequivoca sottolineatura del contemperarsi di canto lirico e accompagnamento bucolico.

Alla definizione poi di un comune orizzonte entro cui possano accamparsi le due scritture contribuiscono anche le ben note enunciazioni di sapore metapoetico ricavabili dal testo che apre la seconda parte dei *SeC*, ovvero la sestina 33 che – come è stato già da tempo rilevato<sup>9</sup> – si distende in una omologazione dell'esercizio lirico e di quello bucolico nel segno della comune pratica del tema amoroso:

Tempo fu ch'io cantai per poggi e selve,  
 e cantando portai nascoso il laccio;  
 poi piacque al ciel sottrarme a quelle fiamme,  
 et a caldi sospir prometter pace.  
 Allor m'accinsi ad un più raro stile  
 Non credendo giamai più sentir guerra.  
 Or veggio, lasso, che di guerra in guerra  
 Mi strazia Amor, benché per altre selve,  
 e seguir mi fa pur l'antiquo stile,  
 tal ch'i' non spero uscir da l'empio laccio  
 né trovare ai miei di tranquilla pace,  
 ma finir la mia vita in queste fiamme.

(vv. 25-36)

La ricognizione del proprio esercizio poetico, condotta attraverso la sintetica ed efficace coesistenza di recuperi analettici e sconsolate valutazioni su un presente segnato dal *vulnus* d'amore, confluisce infatti in una esplicita assimilazione dei due diversi momenti della propria parabola creativa e sentimentale.

La presenza di un altro rimando fra le due scritture è esibita ancora da un ampio passaggio della produzione volgare, ovvero dalla parte VII dell'*Arcadia* – prosa ed egloga – segnata come è noto dal contemperarsi dell'esperienza lirica e di quella bucolica entro la vicenda di Sincero. Proprio tale partizione del prosimetro, luogo della «decisiva emersione dell'io»<sup>10</sup> dell'autore, si offre immediatamente come snodo implicato con la scrittura delle rime: lo attesta il dato che l'egloga VII *Come notturno ucel nemico al sole*, sestina cantata da Sincero ed intessuta di fili assimilabili in pieno alle rime del sonno (61-68) dei *SeC* – come esaustivamente segnalato da Vecce in nota – sia introdotta dall'esplicito rimando ad un consueto esercizio lirico (VII [33] «et io **l'usata lira** sonando così comincia») con il visibile intento di istituire entro il prosimetro una connessione fra i due tavoli di lavoro. Torneremo fra breve sulla valenza di alcuni fondamentali passaggi della prosa VII e sul loro riverbero in termini di diegesi metapoetica, secondo un diagramma per più aspetti assimilabile a quello emergente dai *SeC*. Basti qui intanto avervi fatto cenno.

Pare proprio dunque che il poeta medesimo proceda alla definizione di una coesistenza e/o equipollenza dei due registri<sup>11</sup> entro una comune piattaforma ad esplicita declinazione erotica cui possa magari assimilarsi pure la scrittura elegiaca, in ossequio alla ben tradizionale – almeno a partire dalla X bucolica virgiliana segnata dai *fuores* di Cornelio Gallo – commistione di fili elegiaci e bucolici, come appunto si ricava entro la programmatica prima Elegia del libro I:

At mihi paganae dictant silvestria Musae  
 carmina quae tenui gutture cantat Amor  
 fidaque secretis respondit silva querelis,  
 et percussa meis vocibus antra sonant

(vv. 9-12)<sup>12</sup>

Ma la esplicita volontà di dar vita ad un coerente sistema di enunciazioni in merito alle scritture lirica e bucolica può recuperarsi soprattutto nell'egloga IX – in explicit dunque del *Libro pastorale*<sup>13</sup> – attraverso la cui articolata testura, e tramite la palese ripresa di motivi e personaggi delle egloghe II e IV, il poeta addita in maniera inequivoca l'orizzonte tematico e stilistico delle due produzioni e fornisce al contempo indicazioni di ordine assiologico. E dell'importanza dell'egloga IX ai fini del discorso che qui si sta svolgendo costituisce immediato riscontro la nutrita serie di tasselli comuni ai *SeC* che Vecce lungo il commento recupera e segnala. Il confronto fra i cantori Elenco ed Ofelia connotati tramite la menzione dei loro strumenti – e la peculiare condizione di 'lirico' di Elenco risulta ribadita sia nel corpo dell'egloga sia nella prosa che la precede – mette capo infatti ad una evidente equiparazione di bucolica e lirica proprio a partire dalla loro comune appartenenza alla *langue* risalente ai *Rvf*. Ma tale affinità risulta, ed è dato interessante, oltre che dalle tessere petrarchesche riscontrabili nel canto di entrambi i pastori, anche dalla assolutamente bilanciata presenza di tasselli comuni ai *SeC* tanto nei versi posti in bocca al 'lirico' Elenco quanto in quelli cantati dal 'bucolico' Ofelia. I rimandi alle rime, annidati soprattutto – come chiariscono le note del commento – nelle porzioni segnate dalla *laus mulieris* e dal desiderio di attingere la gloria grazie al proprio canto d'amore (vv. 79-90; 115-126), si offrono a causa appunto di tale 'bilanciamento' come una ulteriore dichiarazione di contiguità e/o equipollenza delle due scritture. Ma proprio la presenza di tessere che nei *SeC* si connotano come riflessioni sul proprio canto d'amore ed autoesortazioni all'innalzamento di tema e stile (*SeC* 7, 13, 53 e 55) chiama anche in causa il giudizio che entro questa egloga IX il poeta riserva alla piattaforma tematica e stilistica entro cui si accampano lirica e bucolica. In altri termini quella dichiarazione di equivalenza fra sampogna e lira posta sulla bocca di Montano nella II egloga giunge a compimento in questa IX che appunto della II egloga riprende sia il confronto fra un lirico e un bucolico sia proprio la figura di Montano, adesso nelle vesti di giudice dell'agone poetico.

Ed è proprio la valutazione espressa da Montano che permette di misurare il (trasparente) giudizio del poeta in merito alle due scritture volgari. Il canto amebeo di Elenco ed Ofelia, che sulla scorta della III bucolica di Virgilio prevede un giudizio di eccellenza con relativa aggiudicazione dei pegni posti in gioco dai cantori, si chiude in aderenza all'*exemplum* virgiliano con la mancata assegnazione del premio da parte del giudice. Ma la reale portata del *tranchant* parere di Montano:

Mal fa chi contra al ciel pugna e contende;  
tempo è già da por fine a vostre liti  
ché 'l saver pastoral più non si stende.  
Taci coppia gentil, chè ben graditi  
Sono vostri accenti in ciascun sacro bosco;  
ma temo che da Pan non siano uditi.

Ecco, al mover de'rami il riconosco,  
che torna all'ombra pien d'orgoglio e d'ira,  
col naso adunco afflando amaro toscò.

Ma quel fecondo Apollo, il qual v'aspira,  
abbia sol la vittoria; e tu, bifolco,  
prendi i tuo' vasi, e tu capra la lira.

Che 'l ciel v'accresca come erbetta in solco!

(vv. 139-151)

può essere compiutamente compresa qualora si faccia riferimento proprio alla fonte diretta, quella porzione finale della III bucolica:

Non nostrum inter vos tantas componere lites:  
et vitula tu dignus et hic, et quisquis amores  
aut metuet dulcis aut experietur amaros

(vv. 108-110)

in cui, data l'intensità raggiunta dai due cantori, il giudice Palemone non riesce ad aggiudicare il premio riconoscendo l'eccellenza di entrambi i contendenti ma ancora il valore sia del tema d'amore – in qualsiasi accezione, lieta o dolente – sia del cantore che al tema d'amore offra se stesso e la propria voce. Ma appunto questa lode del canto d'amore risulta assente, e non per caso, nel giudizio espresso da Montano in explicit dell'amebeo accolto nella IX egloga.

L'affermazione che la vittoria spetti al solo Apollo, e la mancata premiazione di un canto che terzina dopo terzina si è proposto di attingere l'immortalità, in realtà attesta a fine *Libro pastorale* un preciso approdo metapoetico. L'egloga IX registra cioè la percezione che *al saver pastorale* ovvero all'orizzonte tematico e stilistico del *milieu* arcadico – a prevalente sostanza erotica *iuxta* le Bucoliche virgiliane<sup>14</sup> – non sia consentito quello scatto, quell'elevazione da cui possa scaturire la gloria. E ciò si ricava appunto dalla valutazione posta in bocca a Montano, eco di precise e autorevoli trafilie. Mentre stigmatizza il superamento del *saver pastorale*, ad esempio, Montano mette in campo un rinvio alla assodata griglia della *recusatio*: in controluce naturalmente l'incipit della VI Bucolica di Virgilio in cui Apollo interviene per impedire sconfinamenti di campo del poeta – e significativamente qui tocca al pastore svolgere il ruolo del dio che distoglie da incongrui tentativi di innalzamento. E tuttavia il giudizio espresso da Montano in questa IX egloga travalica le pur severe ingiunzioni del dio: Montano infatti non soltanto nega la possibilità di un innalzamento del canto ma assegnando il premio al solo Apollo di fatto decreta che al canto d'amore parimenti esperito dalla sampogna e dalla lira non sia concesso di attingere l'eccellenza. All'altezza dell'egloga IX, in altri termini, sono già operanti tutti quei segnali che porteranno alla definitiva volontà di superamento dello *stilus*-tema d'amore, quale appare nel noto approdo teorico costituito dal canto di Ergasto dell'egloga XI e – come vedremo – entro la riflessione metapoetica accolta dai *SeC*.

Ma le enunciazioni della IX egloga sono a loro volta frutto di una calibrata progressione metapoetica, con conseguente riverbero diegetico: alle recise enunciazioni di Montano, cioè, si giunge non *ex abrupto* ma attraverso un percorso che via via ha registrato nodali approdi intermedi. Ciò si evince con immediatezza qualora si confronti ad esempio l'agone dell'egloga IX con l'amebeo ospitato dall'egloga IV. La sestina doppia *Chi vuole udire i miei sospiri in rime*, che dà voce all'effusione dell'amore dolente e dell'amore lieto attraverso l'oppositivo canto di Logisto ed Elpino, si chiude infatti, come attesta la contigua prosa V, con un giudizio di parità:

V [2] Le quali [canzoni] sì come con meraviglioso silenzio erano state da tutti udite, così con grandissima ammirazione furono da ciascuno egualmente comendate, e maximamente da Selvaggio, il quale non sapendo discernere quale fusse stato più proximo a la vittoria, amboduo giudicò degni di somma lode;

Ma questa volta l'aderenza alla III bucolica virgiliana, e al giudizio di pari eccellenza decretato per il canto d'amore, è perfetta: Selvaggio-Palemone infatti proclama degni di somma lode, secondo tradizione, i due cantori di *dulces aut amarus amores*. L'Arcadia sannazariana, così come quella virgiliana del resto, ha dunque conosciuto un incipit di diegesi segnato dalla lode dell'eros γλυκὺ πικρὸς: ma naturalmente molta strada e molte lacrime separano un verdetto di encomio per il canto d'amore e l'opposta finale sconfessione del tema erotico con relativa tensione all'innalzamento poetico quale si riscontra nella IX e nell'XI egloga.

Fra l'agone di egloga IV e quello di egloga IX si è infatti sviluppato un percorso di progressiva sfiducia e smobilitazione del tema/stile d'amore che ha trovato puntuale riverbero diegetico nelle *personae* di Sincero, Carino e Clonico e ancora nelle partizioni del prosimetro (dalla prosa VI alla prosa X) strutturate, come giustamente annota Vecce (p. 25), in un compatto ciclo dedicato ai *furores* d'amore. Nel corpo di queste partizioni il dato più visibile è per l'appunto costituito dal definirsi di un orizzonte viepiù segnato dalle stigmate della follia e conseguentemente dallo scacco comunicativo, e *a fortiori* poetico. Illuminanti, ad esempio, entro la prima parte della prosa VIII le enunciazioni relative a Carino e al suo *fiero amore* (e non si tratterà certo di un casuale anticipo dell'identico sintagma che a breve, X [18], rievocherà l'estremo approdo delle bucoliche virgiliane, il «fiero amore di Gallo»). Anzi proprio il passaggio più noto e più inquietante di questa prosa VIII, il *reportage* fatto da Carino delle proprie crudeli uccellagioni, costituisce un eloquente tassello di quel progressivo definirsi del tema arcadico-erotico quale realtà minacciata dal *furor* e ineluttabilmente segnata da uno squilibrio etico e necessariamente poetico. Lo sconcertante *reportage* – a ben vedere del tutto in linea con la sconsolata e disillusa valutazione appena espressa da Sincero delle selve arcadiche quale orizzonte non in grado di sopire l'angoscia, anzi addirittura aggravio del male<sup>15</sup> – in quanto registrazione dei *furores* annidati nel bosco arcadico attesta di fatto una volontà di distacco da un te-

ma palesemente giudicato *minor* e dalle sue ineliminabili connotazioni di ambiguità sentimentale e stilistica. Non a caso infatti l'acme dell'effusione elegiaca di Carino corrisponde, come annota Vecce *ad locum*, ad una esplicita crisi di comunicazione: «E che parlo io? E chi mi ascolta altro che la risonante Eco?» VIII, [45]. Anzi la presenza in *SeC* 41, 1-2 («Or son pur solo e non è chi m'ascolti / altro che' sassi e queste querce amiche») di una movenza affine, trasparente connessione in entrambi i testi fra lo status di amante elegiaco e l'impossibilità di una adeguata comunicazione, rende esplicito come tale ipotesi gravante sul tema/stile *minor* stringa entro una medesima percezione di scacco comunicativo l'effusione-poesia d'amore bucolica e lirica e costituisca dunque un'altra delle indicazioni segnaletiche che lasciano intravedere un già auspicato superamento (davvero utile dunque, ai fini dell'individuazione di un comune orizzonte, il recupero da parte di Vecce di una analogia nascosta entro il tessuto prosastico e pertanto non facilmente visibile).

E lungo questa traccia predisposta dall'autore si colloca ancora l'immediato sopraggiungere dell'«inamorato Clonico», «rabbuffato e nei gesti doloroso», la cui vicenda costituisce appunto paradigmatica esibizione della tematica dell'*eros-nosos* e dei connessi rischi di fallimento esistenziale e poetico.

Notevole in tal senso, in incipit di egloga VIII, la consapevolezza espressa da Clonico che la liberazione dal giogo d'amore sia condizione per attingere l'ecceellenza poetica:

Eugenio, s'io potrò mai l'alma sciogliere  
o rallentar dal laccio iniquo et orido,  
tal ch'io possa dal giogo il collo ex togliere,  
selva alcuna non fia né campo florido  
senza il mio canto, tal che e fauni e driadi  
diran che viva ancor Dameta e Corido  
(vv. 13-18)

Ed entro un testo concluso come è noto dall'esplicita *reprobatio amoris* pronunciata dal saggio Eugenio, assai sintomatica risulta la connessione sotto comune etichetta (*rime*) di tutta una poesia d'amore in volgare (come giustamente chiosa Vecce) quale espressione di un *vulnus* che sottrae alla disciplina di una retta, sana volontà e costringe ad inevitabile e topico oblio:

Allor le rime ch' a mal grado accumolo,  
farete meco in cenere risolvere  
orlando di ghirlande il mesto cumolo.  
(vv. 100-102)

sicché del tutto consequenziali entro simile percorso risultano, in chiusa di prosa IX, i termini utilizzati per ottenere dal mago Enareto la guarigione del misero Clonico:

[41] Del suo cantare non dico altro, però che quando da amore liberato lo avrai, il potrai a tua posta udire; e fiati, son certo, gratissimo.

Tale ulteriore e inequivocabile svalutazione del tema-canto d'amore, proprio per la sua immediata contiguità con le enunciazioni contenute nell'egloga IX, permette di misurare dunque in tutta la sua portata la sapiente costruzione in explicit di *Libro pastorale* di un coerente sistema di indicazioni. Del tutto evidente cioè come in egloga IX l'assenza nel giudizio di Montano di una qualsiasi lode del canto d'amore – in esibito distacco, lo abbiamo visto, dalle indicazioni dell'*auctor* – si ponga quale congruente e necessario suggello di una progressione scandita attraverso la *reprobatio amoris* dell'egloga VIII e le recise indicazioni della prosa IX.

Ma la creazione di un coeso orizzonte metapoetico segnato dalla volontà di superamento del tema *minor* si sostanzia naturalmente anche delle enunciazioni della prosa e della egloga X. Entro la notissima storia del genere pastorale affidata alle parole del saggio Enareto, l'esplicita condanna di tutta la produzione bucolica successiva a Virgilio costituisce ovvio e coerente *pendant* di quanto emerge dalle partizioni VIII e IX. E persino un segmento ambiguo e di difficile lettura quale l'egloga X, tramato delle umorali e non sempre perspicue asserzioni e rifrazioni tra i versi di Selvaggio e Fronimo e il canto di secondo grado del napoletano Caracciolo, ospita un dato inequivoco ed in linea con le enunciazioni fin qui recuperate, ovvero l'irriducibilità di Caracciolo al *milieu* arcadico e alle sue tematiche<sup>16</sup> quale premessa alla sua elevata, durevole produzione poetica:

Quivi [a Napoli] la sera poi che 'l ciel rinfoscasi  
 certa l'arte febea con la palladia  
 che non ch'altri, ma Fauno a udir rimboscasi.  
 Ma a guisa d'un bel sol fra tutti radia  
 Caracciol, che 'n sonar sampogne o cetere  
 non troverebbe il pari in tutta Arcadia.  
 Costui non imparò putare o metere  
 ma curar greggi da l'infetta scabbia  
 e passion sanar maligne e vetere  
 [...]  
 Et è sol di virtù sì chiaro specolo,  
 che adorna il mondo col suo dritto vivere,  
 degno assi più ch'io col mio dir non recolo.  
 Bèata terra che 'l produsse a scrivere  
 e i boschi, a i quai sì spesso è dato intendere  
 rime a chi 'l ciel non pote il fin prescrivere!  
 (vv. 37-45; 195-200)

Anzi la notazione «del rinovar de' seculi» apposta a questa X egloga sul ms. Vaticano Latino 3202<sup>17</sup> potrebbe addirittura attagliarsi non soltanto alla *laus* del nobile secolo accolta nei primi versi dell'egloga ma ancora a questa eloquen-

te esaltazione di un cantore *engagé* e della sua poesia di alta sostanza etica, quale risulta dal lungo inserto dei vv. 49-185. Quasi un *maiora canamus* parrebbe infatti scaturire dalla figura di Caracciolo: e in ogni caso, segnalando la volontà di abbandono delle secche del disimpegno, Sannazaro ancora una volta registra una evidente tensione all'innalzamento poetico.

Peraltro la lode del canto 'civile' di Caracciolo, probabile riverbero all'altezza del *Libro pastorale* delle emergenze politiche dello scorcio degli anni '80, mantiene intatta entro la nuova cornice della seconda redazione dell'*Arcadia* la propria funzione di anelito all'innalzamento del canto, del tutto adeguato alla tensione al *sublimis* di cui le ultime partizioni del prosimetro (XI-XII e Congedo) costituiscono trasparente espressione. E all'interno di tale aspirazione ruolo nodale riveste l'egloga XI cui il poeta demanda, in incipit della nuova redazione, il compito di riannodare i fili di sostanza metapoetica affidati alle precedenti partizioni<sup>18</sup>.

La recisa rinuncia al canto d'amore espressa nell'egloga XI attraverso la macroscopica specola del pastore Ergasto non costituisce solamente una (ennesima) riformulazione del motivo che percorre in maniera progressiva e sempre più evidente il prosimetro ma si offre quale congruente approdo teorico della mancata assegnazione entro l'egloga IX di un premio al canto d'amore. Il giudizio espresso da Montano, cioè, risulta non soltanto adeguato alla cornice della seconda redazione ma addirittura motivante la diegesi a sostanza metapoetica che tramite il cammino di Ergasto perviene alle recise formulazioni dell'Egloga XI. Ma data la presenza di una medesima vettorialità riscontrabile nella compagine dei *SeC* (ci torneremo tra breve) che approda alla sconfessione del canto d'amore e all'anelito al *sublimis* tramite le affini, se non addirittura sovrapponibili a quelle dell'egloga, enunciazioni di 89 – ultima canzone e ultimo testo di sostanza metapoetica dei *SeC* – quella valutazione di un pari (de)merito per il canto del lirico Elenco e del bucolico Ofelia risulta per certi aspetti illuminante anche l'orizzonte metapoetico esibito dalle rime. Una equipollenza fra scrittura bucolica e lirica, in altri termini, che dal versante axiologico si riverbera in equivalenti diegesi scandite dalla tensione all'innalzamento poetico.

E dentro la struttura del prosimetro ciò risulta evidente appunto attraverso la vicenda di Ergasto la cui voce apre e chiude i canti prodotti in *Arcadia* – secondo un lineare percorso che dalle pastoie amorose dell'egloga I giunge al definitivo rigetto dello *stilus miserorum* dell'egloga XI<sup>19</sup> – e al contempo effonde precise indicazioni metapoetiche.

Il canto di Ergasto sulla tomba della madre Massilia, introdotto da esplicite etichette evocanti, da Dante in poi, la lirica d'amore

Poi che il soave stile e 'l dolce canto  
Sperar non lice più per questo bosco,  
ricominciate, o Muse, il vostro pianto  
(Egl. XI, vv. 1-3)

esprime certo la volontà di distacco dalle modalità poetiche, oramai sentite impraticabili, del bosco arcadico. Ma non solo questo. Lungo le terzine dell'egloga XI il pastore matura infatti una decisa volontà di approdo ad una lode realmente eternatrice in quanto prodotta al di fuori di tradizionali moduli:

E perche al fine alzar conviemmi alquanto  
lassando il pastoral ruvido stile,  
ricominciate, Muse, il vostro pianto.  
Non fa per me più suono oscuro e vile  
ma chiaro e bello, che dal ciel intenda  
quella altera ben nata alma gentile.  
(vv. 112-117)

e soprattutto perviene ad una significativa chiusa:

Ove, se 'l viver mio pur si prolunga  
tanto, che, com'io bramo, ornar ti possa,  
e da tal voglia il ciel non mi disgiunga,  
spero che sovra te non avrà possa  
quel duro, eterno, inexcitabil sonno  
d'averti chiusa in così poca fossa;  
se tanto i versi miei prometter ponno.  
(Egl. XI, vv. 154-60)

La *mutatio* poetica emergente dal canto di Ergasto costituisce cioè l'esibito segnale di uno scatto in direzione del *sublimis*: e ne costituisce inequivoca sottolineatura intradiegetica – ad inizio della successiva prosa XII – l'effetto sortito sulla comunità dei pastori:

La nova armonia, i soavi accenti, le pietose parole e in ultimo la bella et animosa promessa di Ergasto tenevano già (tacendo lui) ammirati e sospesi gli animi degli ascoltanti, quando [...]

la cui percezione correttamente registra il dato centrale, ovvero la novità del canto prodotto da Ergasto e l'animosa aspirazione al superamento di cui esso si trama. E il dato che l'egloga XI costituisca l'ultimo canto prodotto in Arcadia assume la valenza di recisa indicazione sulle sorti del tema e dello stile bucolico entro il percorso creativo dell'autore e lascia intravedere al contempo le già intraprese fatiche entro l'*opus hexametrum*<sup>20</sup>.

Ora, le dichiarazioni programmatiche poste in bocca ad Ergasto sono recuperabili, e tramite appunto una del tutto analoga formulazione, anche nella canzone 89 dei *SeC*, *Sperai gran tempo, e le mie dive il sanno*. E sulle analogie esistenti fra i due testi Vecce puntualmente si sofferma, segnalando le tessere comuni o omologhe e sottolineando la presenza entro l'egloga e la canzone 89 di un affine orizzonte. Una semplice scorsa alle note del commento permette infatti di recuperare con immediatezza gli snodi che definiscono la somiglianza

za fra i due testi e ne costituiscono la valenza di enunciazioni d'autore entro le rispettive scritture.

La recisa aspirazione al superamento e ad una lode eternatrice, che si accampa ai già citati versi 154-160 dell'egloga XI, la si riscontra nell'analoga formulazione che in *SeC* 89 serve a preannunciare il desiderato approdo al sublime, un *epos* per gli Aragonesi

Alma gentil che tutte l'altre vinci,  
*se tanto ai versi miei prometter lice,*  
 il tuo nome felice  
 Lete non sentirà mai ne le mie carte;  
*SeC 89, vv. 91-94*

E anche in 89 le tonalità elegiache votate ad inevitabile scacco sono evocate tramite il ricorso ai tasselli utilizzati nell'egloga:

Non fa per me più suono *oscuro e vile*  
 ma chiaro e bello, che dal ciel intenda  
 quella altera ben nata alma gentile.  
*(egloga XI, vv. 115-117)*

[...]

né posso ancor l'ingegno *oscuro e vile*  
 Dal visco, ove a tutt'ore Amor lo intrica,  
 per industria o fatica  
 liberar sì che alquanto si rileve.  
 Onde la mente, che di viver brama,  
 veggendo il tempo breve,  
 non ardisce sperar più eterna fama.  
*(SeC 89, vv. 9-15)*

L'abbandono di tale modalità poetica si pone dunque quale tappa preliminare dello scatto verso il *sublimis* – l'esplicita promessa di un canto di lode per la famiglia regnante – che si accampa nelle ultime stanze della canzone e approda ai versi del congedo miranti a definire, in analogia con l'explicit dell'egloga XI, un trepidante e programmatico suggello:

Canzon, tu vedi ben che 'l gran desio  
 di sì breve parlar non reman sazio,  
 ove maggior spazio  
 alma vorrebbe più tranquilla e lieta.  
 Ma se pur fia che Amor non mi distempre,  
 vedrai col suo poeta  
 Napol bella levarsi e viver sempre.  
*(vv. 121-127)*

Lungo le stanze della canzone il poeta ha dunque registrato il proprio percorso esistenziale e poetico, da un incipit ancora segnato dal tema d'amore alla finale aspirazione al sublime. Ma le suggestioni emergenti dalla canzone 89 sono molteplici, come risulta ad esempio dagli appena citati versi del congedo i quali determinano sia l'esplicito valore programmatico della canzone sia al contempo il suo preciso ruolo entro la compagine dei *SeC* grazie all'esibito rimando all'ultima elegia degli *Amores* ovidiani (III, 15) recante proprio il nesso patetico fra il poeta e la sua terra e insieme l'addio alla produzione elegiaca in vista di più elevato canto:

Quaere nouum uatem, tenerorum mater Amorum:  
*Raditur haec elegis ultima meta meis;*  
 Quos ego composui, Paeligni ruris alumnus,  
 (Nec me deliciae dedecuerunt meae)  
 Si quid id est, usque a proauis uetus ordinis heres,  
 Non modo militiae turbine factus eques.  
*Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo;*  
*Paelignae dicar gloria gentis ego,*  
 Quam sua libertas ad honesta coegerat  
 Cum timuit socias anxia Roma manus.  
 [...]
 *Pulsanda est magnis area maior equis.*  
 Imbelles elegi, genialis Musa, ualete,  
*Post mea mansurum fata superstes opus.*  
 (vv.1-10;18-20)

La presenza di così esplicito richiamo all'ultima elegia ovidiana lascia dunque trasparire la valenza strutturale e metapoetica assegnata alla canzone 89 dopo la quale si apre infatti l'estrema sezione del *liber* contenente rime per gli aragonesi, i tasselli della *mutatio vitae* e del pentimento e i capitoli in terza rima di sostanza religiosa e civile.

E che alla canzone – che da *Rvf* 119 eredita schema metrico e riflessione metatestuale – il poeta abbia affidato l'approdo dei propri roveli in merito all'esercizio lirico, lo si evince anche dalla articolata testura del canto, segnata dalla coesistenza di una pluralità di piani temporali: nel corpo delle stanze sono infatti recuperabili precise marche cronologiche, e una sapiente mescolanza di analessi e prolessi, atte a strutturare una autoricognizione dotata di profondità prospettica. La propria vicenda, in altri termini, risulta significativamente evocata tramite un sintetico e tuttavia efficace scorcio diacronico attraverso il quale è possibile recuperare come il tempo del canto d'amore non abbia costituito per il poeta una stagione indifferenziata, priva di interne articolazioni, bensì il dinamico procedere da un'iniziale e ancora soddisfacente effusione del canto sorretta dal favore delle Muse «che fur mia scorta a l'amoroso passo», v. 2 – favore topicamente elargito in età giovanile – alla successiva ineluttabile virata *dolens* segnata dal connesso scacco poetico. E il momento presente, tempo dell'insostenibile dolore, costituisce l'esito di una irreversibile de-

riva ma al contempo il *καίρὸς* per un reciso rigetto della materia elegiaca e per una conseguente produzione, o almeno aspirazione, *sublimis*:

[...]

Se le vostr'acque, o Muse, adoro e còlo  
se i vostri boschi con piacer frequento,  
se di voi sol contento,  
dispregio quel che più la turba estima,  
non mi lasciate, prego, in preda a morte;  
ché dal cantar mio *prima*  
*mi prometteste già più lieta sòrte.*

Basti fin qui le pene e i duri affanni  
in tante carte e le mie gravi some  
aver mostrato, e come  
Amore i suoi seguaci al fin governa.  
*Or mi vorrei levar con altri vanni*  
per potermi di lauro ornar le chiome  
e con più saldo nome  
lassar di me quaggiù memoria eterna.  
Ma il *dolor*, che ne l'anima si interna,  
la confonde per forza e volge *altrove*,  
tal che con mille prove  
far non poss'io che di se stessa pensi  
né che ritorni al suo vero cammino.  
Misera, che, fra sensi  
summersa già, non vede il suo destino!

[...]

Lasso chi mi tien qui che non mi sferra?  
Chè avendo di parlar sì largo campo,  
del desir tutto avampo,  
sol per mostrar a chi mi incende e strugge  
che, senza dir degli occhi o del bel velo  
o di lei che mi fugge,  
si pò con altra gloria andare in cielo.  
(vv. 24-45; 54-60)

Ora, la definizione di analoga diacronia è recuperabile pure in un altro testo dei *SeC* –componimento nodale anche in relazione alla scrittura bucolica dal momento che, al pari della canzone 89, accoglie tessere metapoetiche atte a istituire rimandi al diagramma emergente dall'*Arcadia*. Mi riferisco al sonetto 1 che appunto apre la compagine accolta dai *SeC* con l'esibizione dei dati salienti di una parabola esistenziale e poetica:

Se quel soave stil che da' prim'anni  
Infuse Apollo a le mie rime nove,  
non fusse per dolor rivolto altrove  
a parlar di sospir sempre e d'affanni,  
io sarei forse in loco ove gli'inganni

del cieco mondo perderien lor prove,  
 né l'ira di Vulcan né i tuon di Giove  
 mi farebbon temer ruina o danni.  
 Ché se le statue e i sassi il tempo frange,  
 e de' sepolcri è incerta e breve gloria,  
 col canto sol potea levarmi a volo:  
 onde con fama et immortal memoria,  
 fuggendo di qua giù libero e solo,  
 avrei spinto il mio nome oltra Indo e Gange.

Il primo testo dei *SeC* confessa dunque apertamente un doloroso scacco stilistico, ma tale enunciazione – condotta attraverso una articolata sintassi ipotetica – non mette capo ad una indiscriminata condanna del tema d'amore dal momento che, secondo la traccia disegnata in 89, la dolente sconfitta risulta quale esito di una più tarda fase segnata dall'incrudelire del sentimento. Il primo sorgere della vocazione e dell'esercizio del canto aveva infatti conosciuto una diversa sostanza poetica connotata da quella *soavità* che insieme alla *dolcezza* è per tradizione<sup>21</sup> tratto identificativo di una poesia d'amore improntata al *modus*, alla misura sentimentale e dunque stilistica. E anche nel sonetto 1 tale iniziale fase della propria parabola aveva conosciuto il favore e l'assistenza divina e sempre in aderenza ad una assodata tradizione: la presenza di Apollo, spesso attorniato dal coro delle Muse ed ispiratore di poesia *lenis* o *mollis*, è infatti, come è noto, una costante dei testi proemiali degli elegiaci e risale al fondante proemio degli *Aitia* callimachei in cui l'assistenza e le indicazioni del dio vengono appunto collocate nella prima giovinezza del poeta<sup>22</sup>. Ma proprio come in 89, al primo tempo segnato dal favore divino fa seguito la successiva tappa votata all'insufficienza poetica e privata della speranza di attingere la gloria a causa della ineluttabile deriva dolente: e ad evocazione dei tratti del *vulnus* d'amore e dei conseguenti percorsi segnati dall'alienazione efficace risulta in entrambi i testi il ricorso ai medesimi elementi lessicali, e in una affine collocazione: sotto *ictus* metrico e nella *positio enfatica* della rima:

Se quel soave stil che da' prim'anni  
 Infuse Apollo a le mie rime nove,  
 non fusse per *dolor* rivolto *altrove*  
 a parlar di sospir sempre e d'affanni,  
 (*SeC* 1, vv. 1-4)

Ma il *dolor*, che ne l'anima si interna,  
 la confonde per forza e volge *altrove*,  
 tal che con mille prove  
 far non poss'io che di se stessa pensi  
 né che ritorni al suo vero cammino.  
 (*SeC* 89, vv. 39-43)

Anzi la prima quartina del sonetto proemiale, ad accentuazione di un dia-gramma costretto entro gli angusti percorsi dell'ossessione amorosa, si chiude con l'efficace ricorso al contraccanto di 6<sup>a</sup> e 7<sup>a</sup>, «a parlar di sospir sempre e d'affanni», per di più incastonato nell'amplificante tessuto dell'epifrasi (e a tale vicenda segnata dal *furor* non può che toccare l'inevitabile eclisse del favore divino, ancora secondo precisi agganci alla tradizione, in particolare all'analogo scorcio diacronico emergente in incipit della I elegia di Propertio «et mihi iam *toto furor hic non deficit anno / cum tamen adversos cogor habere deos*», vv. 7-8).

La profondità prospettica emergente dal sonetto proemiale risulta tra l'altro incipit adeguato alla compagine a sostanza metapoetica esibita dai *SeC* la cui diegesi di fatto non consiste nella diaristica registrazione di accadimenti sentimentali, pure presenti, quanto piuttosto in una *recollectio* dei propri *furors* mirante ad un finale affrancamento stilistico.

Anzi alla definizione di una efficace auto-diacronia contribuisce proprio la dislocazione e successione dei primi tre testi dei *SeC*. E così se al sonetto 1 tocca presentare la fase cronologica e stilistica del *dolor* come realtà tuttora presente, i sonetti 2 e 3 riprendono e scandiscono la sintetica analessi del testo incipitario, e introducono per di più la peculiare *fabula* che si dispiegherà lungo il *liber*. Il secondo e il terzo sonetto, seppure tramite il ricorso ad una imprescindibile topica dell'*initium narrationis*, costituiscono in altri termini l'estesa glossa delle sintetiche indicazioni del primo sonetto, l'ordinata evocazione cioè delle due successive e opposte esperienze di poesia d'amore: l'iniziale *bel lavoro* (sonetto 2) esito dell'armoniosa collaborazione di Muse e Amore, e congruentemente tessuto sotto l'ombra dell'alloro; e il più tardo canto causato dal corrompersi della *dulcedo* e dalla virata elegiaca di un sentimento sempre più segnato dal *duol* (sonetto 3), votato dunque ad ineluttabile scacco stilistico:

## 2

Eran le muse intorno al cantar mio  
il dì che Amor, tessendo il bel lavoro,  
si stava meco sotto un verde alloro,  
quando così fra lor cominciai io:

– Io benedico il primo alto desio  
che a cercar mi costrinse il vostro coro,  
e benedico il dì che gemme et oro  
et ogni vil pensier posi in oblio.

Per voi seme gentil del sommo Giove  
et per costui che fu mia scorta e duce,  
scrivendo or qui, sento il mio nome altrove.

Oh suprema eccellenza, in cui riluce  
quanto ben da le stelle e grazia piove,  
se vivi e morti in ciel ne riconduce! –

## 3

Mentre che Amor con diletto inganno  
nudria il mio cor ne le speranze prime,

la mente con pietose e dolci rime  
 mostrar cercava al mondo il nostro affanno.

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

Indi in lungo silenzio, in notte oscura  
 passa questo suo breve e mortal corso,  
 né di fama gli cal né daltro ha cura.

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

Ora tale ricognizione della propria milizia entro il tema/stile d'amore – con esplicito rimando peraltro alla parabola disegnata da alcuni *Fragmenta* a più alto tasso metapoetico (*Rvf* 24, 60, 119, 125) – richiama la sintetica ed efficace formulazione accolta nella già citata prima terzina dell'egloga XI:

Poi che il *soave stile* e 'l *dolce canto*  
 Sperar non lice più per questo bosco,  
 ricominciate, o Muse, il vostro pianto

che al pari del diagramma disegnato dal sonetto 1 e dall'analettico sonetto 3 restituisce l'impossibilità di *soave stile* e *dolce canto* (*dolci rime*, in 3, 3) allorquando risulti predominante la declinazione sentimentale e stilistica imposta dall'avvento del *furor*, che appunto all'altezza dell'egloga XI era già divenuto, come abbiamo rilevato sopra, realtà imperante del bosco arcadico.

Ma la diacronia esibita da *SeC* 1 e 3, pure già pertinente al percorso di *Ergasto*, risulta ancor più adeguata alla vicenda di *Sincero*. Un confronto fra la parabola emergente dai *SeC* e la diegesi relativa a *Sincero* nella prosa VII attesta infatti con chiarezza l'esistenza di una affine prospettiva diacronica dell'attuale insostenibile *vulnus*. Ciò emerge grazie alla presenza nella prosa VII di una articolata *dispositio* – impostata come nei *SeC* esattamente all'inizio della auto-presentazione, in piena aderenza a ben tradizionale *format* diegetico – che attraverso il ricorso all'analessi instaura una progressiva deriva sentimentale ed una conseguente narrazione dei *furors*:

VII [2] – Non posso, grazioso pastore, senza noia grandissima ricordarmi de' passati tempi; li quali avegna che per me poco lieti dir si possano, nientedimeno avendoli a raccontare ora che in maggiore molestia mi trovo, mi saranno accrescimento di pena e quasi uno inacerbire di dolore a la mal saldata piaga, che naturalmente rifugge di farsi spesso toccare; ma perché lo sfogare con parole ai miseri suole a le volte essere alleviamento di peso, il dirò pure.

E l'aderenza delle diegesi di *SeC* e di prosa VII ad un analogo vettore temporale, di sostanza poetica oltre che sentimentale, la si riscontra con facilità en-

tro la restante autoricognizione di Sincero che appunto registra le medesime linee riconoscibili nei primi sonetti del *liber* di rime, e attraverso i medesimi percorsi diacronici:

[28] Né odo mai suono di sampogna alcuna nè voce di qualunque pastore, che gli occhi miei non versino amare lacrime *tornandomi a la memoria i lieti tempi, nei quali io le mie rime e i versi allora fatti cantando*, mi udia da lei sommamente comendare.

ovvero il recupero analettico di un primo tempo non ancora segnato dal *furor* e dunque connotato da apprezzabile, e apprezzata persino dalla donna, effusione poetica (in linea con l'evocazione entro i sonetti 1 e 2 del *soave stil* e del *bel lavoro* concesso ai *primi anni*) contrapposto alla attuale condizione di pervasivo dolore, minacciata dall'ipoteca del fallimento poetico: come chioserà tra breve, [32], l'avverbio *infruttuosamente* – acquisizione peraltro della summontina – posto a definitiva liquidazione, entro il vaticinio di un futuro *sublimis* riservato a Sincero, dell'esperienza arcadica e della sua valenza di espressione di *furors* votati allo scacco. E il fausto vaticinio posto in bocca a Carino di una imminente stagione aperta alla «speranza di eterna fama», fra le «sonore trombe di poeti chiarissimi del tuo secolo», lascia trasparire – in aderenza alla progressione sulla quale è strutturata la compagine dei *SeC* – l'unica possibile soluzione dell'*impasse* esistenziale e poetica di Sincero.

Del tutto evidente dunque come le autoricognizioni emergenti dalla prosa VII e da *SeC* – esplicita ripresa ovviamente delle performative indicazioni degli *auctores*, bucolici ed elegiaci<sup>23</sup> – siano strutturate attraverso una medesima diegesi scandita in tre tempi la quale ad un presente di insostenibile dolore e di conseguente scacco poetico oppone da un lato lo squarcio analettico su un passato ancora in grado di effondere apprezzabile canto d'amore dall'altro il prolettico vaticinio su un futuro finalmente privo dell'ipoteca sentimentale e pronto dunque ad attingere il tema/stile *sublimis*, e ciò secondo una bipolare opposizione che solo al futuro, tempo dell'*altro lavoro* (noto sintagma di *Rvf* 93), riservi la produzione *maior* e le proprie speranze di attingere la gloria. (E non è qui in gioco, ovviamente, il rispecchiamento di medesime vicende biografiche, bensì la strutturazione di una analoga diacronia entro una vicenda esistenziale e poetica secondo tradizione definita dal *vulnus* d'amore e dai connessi tentativi di liberazione).

Anzi alla costruzione di simile parabola potrebbe forse riportarsi un altro luogo, di assai controversa esegesi, posto entro quella partizione della definitiva *Arcadia* – la prosa XII – deputata al pari della prosa VII all'emersione dell'io entro la scrittura bucolica. Mi riferisco, naturalmente al passo relativo al sogno dell'«albero bellissimo di arancio», che converrà citare per intero:

[7] Ultimamente un albero bellissimo di arancio, e da me molto coltivato, mi pareo trovare tronco da le radici, con le fronde e i frutti sparsi per terra. E dimandando io chi ciò fatto avesse, da alcune ninfe che quivi piangevano mi era risposto le inique Parche

con le violente secure averlo tagliato. [8] De la qual cosa dolendomi io forte, e dicendo sovra lo amato troncone: – Ove dunque mi riposerò io? Sotto qual ombra omai canterò i miei versi? –, mi era da l'un de' canti mostrato un nero funebre cipresso, senza altra risposta avere a le mie parole.

Come è noto l'immagine dell'arancio devastato e il lamento effuso su di esso dal poeta rimandano in maniera trasparente alla sezione finale della X egloga, *Laurea occidens*, del *Bucolicum carmen* (vv. 379-395); ma la sovrapposizione dell'arancio all'alloro – condizione preliminare del rimando alla fonte petrarchesca – compare anche nell'elegante poema didascalico che proprio sullo scorcio degli anni '90 il Pontano andava componendo, il *De hortis hesperidum*. Nel libro I del *De hortis* Pontano sulla scorta di Virgilio, *Georg.* II, 131, perviene infatti alla assimilazione del lauro e dell'arancio («ipsa [citrius] quidem lauro folisque et cortice et ipso / stipite tum similis [...]», vv. 59-60) e, ciò che conta al nostro proposito, imposta la valenza erotica dell'arancio attraverso la significativa metamorfosi del morto Adone, bagnato dalle lacrime di Venere e cosparsa d'immortale ambrosia, nella sempre verde e profumata *aphrodisia citrius*<sup>24</sup>.

Nel sogno della prosa XII dunque la trafila petrarchesca appare segnata anche dalla connotazione erotica dominante nei praticamente coevi *Horti* pontaniani: e l'interazione fra tali tessere e suggestioni potrebbe rendere plausibile una lettura metapoetica della dolente visione onirica. Anzi proprio il rimando di Vecce a Petrarca invita a mettersi in traccia di una interpretazione siffatta. Nel commento infatti accanto al più comune richiamo della *Laurea occidens*, viene segnalata anche un'altra fonte petrarchesca, ovvero la canzone 323, la cosiddetta canzone 'delle visioni'. E ciò molto opportunamente. Se è infatti vero che nel lamento del poeta risulta ben visibile il riverbero della X Bucolica di Petrarca, per la desolata chiusa della visione dell'arancio serve poi un diverso aggancio citazionale. Negli ultimi versi della *Laurea occidens*, infatti, al dolore del poeta per la perdita del lauro fa seguito immediatamente la speranza dal momento che l'assenza della pianta risulta in realtà motivata dal suo innesto in cielo. Ma per l'atmosfera cupa e funebre che chiude il sogno dell'arancio schiantato e tronco il richiamo più pertinente è appunto quello costituito dalle stanze III e V della canzone 323, rispettivamente dedicate alla visione del lauro e della fenice. Com'è noto nelle visioni del lauro schiantato dalla folgore e della fenice che si dà la morte, ovvero nel venir meno della immortalità – sino a quel momento garantita – per queste trascrizioni della poesia laurana, Petrarca simboleggia l'impotenza e la caducità della poesia d'amore, essendo l'immortalità riservata, in un'ottica cristiana e trascendente, alla sola Laura – *iuxta* la chiusa della *Laurea occidens* – e non alla poesia, caduca, per lei prodotta<sup>25</sup>. Proprio a partire da tali ineliminabili connotazioni simboliche a sostanza metapoetica, nell'albero *bellissimo d'arancio* – pontanianamente caricato di valenza erotica – e tanto a lungo coltivato è allora del tutto probabile che confluisca una ulteriore constatazione dell'inevitabile sconfitta cui è votata la poesia d'amore, il cui ultimo approdo infatti non può che consistere nella declinazione elegiaca (come suggerisce la vi-

sione del funebre cipresso). E il dolore di Sincero dinanzi a simile visione lascerebbe anche trasparire, a questo stadio del suo percorso, il disorientamento di chi intuisce (almeno nella finzione diegetica) l'imminenza di una *mutatio*, certamente dolorosa, seppure necessaria e auspicata.

Una tale lettura, del tutto congruente con il progressivo abbandono della poesia d'amore sempre più decisamente esibito come *ratio* teorica e diegetica, permetterebbe peraltro di conciliare le finora antinomiche interpretazioni della visione dell'*arancio*: quella che nello scempio della pianta riconosce l'eco della catastrofe aragonese e l'altra che invece propende per l'allusione alla morte di una donna amata. L'effusione di dolore dinanzi alla rovina cui la poesia d'amore è condannata può infatti riversarsi anche nella desolante constatazione che sia per sempre tramontata quella stagione cortese che a tale poesia dava ricetto e cornice.

La presenza del cipresso, che tanto sconsolata aura immette nella chiusa della visione, permette poi di misurare sotto un'altra angolazione come l'*Arcadia* attivi precisi segnali di ripresa e sutura di trame tessute all'altezza della prima redazione. Ad esempio quella segnalazione di circolarità fra la prima e l'ultima prosa del *Libro pastorale* che come ricorda Vecce scaturisce dalla menzione del cipresso a I [5] («dritto cipresso, veracissimo imitatore de le alte mete») e a X [50] (la piramide sepolcrale eretta per Massilia «in forma d'un dritto e folto cipresso») si duplica grazie alla nuova menzione del cipresso in quest'ultima prosa della redazione summontina nella quale peraltro confluiscie anche la valenza funebre già presente nella prosa X. Tale ribadita corrispondenza intratestuale entro la definitiva *Arcadia* costituisce conferma di una intuizione esegetica presente nell'introduzione e nel commento dell'edizione Vecce, ovvero la ripresa – al momento della composizione delle ultime due prose ed egloghe – di spunti narrativi già operanti nel *Libro pastorale*, e che il critico riconosce nell'invenzione del «rapporto Napoli-Arcadia» (p. 33). Ma mentre definisce e compie tale linea diegetica, Sannazaro con altrettanta consequenzialità svolge fino in fondo il motivo che gli derivava dalle indicazioni degli *auctores* – da Virgilio e dagli elegiaci, si è detto, ma anche da Orazio (si veda la chiusa dell'ultimo testo, IV, 15, dei *Carmina*) – ovvero quell'aspirazione al superamento del tema/stile *minor* che già attiva nel *Libro pastorale* approda come abbiamo visto alle finali enunciazioni dell'egloga XI e della prosa XII. E poiché nelle linee di aggregazione attestate dalla compagine dei *SeC* – che esibisce la rifunzionalizzante *recollectio* della precedente produzione a tema amoroso sotto le diegetiche spoglie di ricognizione/superamento di non più praticabili *furores* – si riconosce il compiuto riverbero di un affine orizzonte metapoetico, il rilevamento del dinamico ampliarsi dei nuclei tematici nel passaggio dalla prima alla definitiva redazione dell'*Arcadia* invita allora a valutare se sia possibile riconoscere anche dentro la scrittura lirica la progressiva definizione di un vettore a sostanza metatestuale. In altri termini la sottolineatura da parte Vecce del peculiare *modus operandi* di Sannazaro costituisce valida scorta per la considera-

zione delle trame metapoetiche presenti in una primitiva compagine macrotestuale di cui in via indipendente offrono traccia due noti relatori manoscritti delle rime sannazariane: il codice XXVIII, 1, 8, della Biblioteca Oratoriana dei Girolamini di Napoli (NO), importante collettore di lirica cinquecentesca che riserva al Sannazaro la sezione iniziale (con significativa intitolazione: «Cose volgari del / Preclarissimo / Sannazaro»); e il codice Sessoriano 413 della Biblioteca Nazionale di Roma (R1), noto repertorio di lirica tardo quattrocentesca, la cui sezione sannazariana risulta ascrivibile agli anni 1494-1497<sup>26</sup>. I due codici accolgono per l'appunto alcuni significativi tratti della compagine attestata dai *SeC* – dislocazione delle rime in ordine misto, proemiale presenza del sonetto 1, sequenza delle rime del sonno-sogno, dittico di riflessione metapoetica 53-54<sup>27</sup> – che di fatto permettono di recuperare l'esistenza di un organismo già strutturato su campiture metatestuali: ancora privo delle definitive enunciazioni costituite dalla canzone 89 e tuttavia attestante gli espliciti aneliti e roveli della canzone 53, *Amor tu voi ch'io dica*, la quale esibisce una articolata ricognizione del proprio canto d'amore attraverso le medesime etichette stilistico – diacroniche presenti nel sonetto 1 ed esprime una già evidente tensione al mutamento di stile e di tema. E se le recise autoesortazioni alla cessazione del canto d'amore, in quanto esito soprattutto dell'indifferenza dell'amata, non mettono ancora capo ad alcuna concreta enunciazione programmatica – come avviene invece entro la canzone 89, forse non a caso assente dalle compagini di NO e R1 – del tutto adatte risultano tuttavia per orientare la fruizione delle rime e sequenze che nei due codici precedono e seguono la canzone.

Anzi data la ricchezza delle suggestioni accolte da 53 – esemplata su *Rvf* 125, da cui trae la riflessione sulla poesia d'amore – non stupisce che entro la struttura dei *SeC* le sue enunciazioni metatestuali rivestano, alla metà circa del sentiero tracciato dalle varie rime, la funzione di intermedio, palpitante *check-up* di una vicenda esistenziale e poetica:

Ver'è ch'io piansi sempre  
con lacrimoso stile  
de' miei gravi martir la lunga guerra;  
ma con soavi tempre  
il bel nome gentile  
cantando, ancor sperava alzar di terra;  
che s'un marmo poi serra  
la carne ignuda e frale,  
almen di tanta gloria  
qualche rara memoria  
qui rimanesse eterna et immortale.  
Or poi che a lei non piace  
la mia lira si tace  
Tacen le dolci rime  
e que' pietosi accenti

che rilevar solean mie pene in parte;  
ché se non è chi stime  
queste voci dolenti  
né chi gradisca il suon di tante carte,  
a che l'ingegno e l'arte  
perder, sempre piangendo  
dietro a chi non m'ascolta?  
s'è senno alcuna volta,  
per non noiar altrui, soffrir tacendo?  
Ché, per gridar più forte,  
non si fugge la morte.

Alma riprendi ardire,  
e dal continuo pianto,  
ti leva al ciel che già t'affetta e chiama;  
rifrena il gran desire,  
e con più altero canto  
ti sforza d'acquistare eterna fama;  
ché chi di venir brama  
in qualche chiaro grido,  
non sol per mirar fiso  
negli atti d'un bel viso  
si pòte a vuolo alzar dal proprio nido.  
Drizza le voglie accese  
a più lodate imprese.

(SeC 53, vv. 27-65)

Anche per questa via risulta dunque ribadita la modalità operativa tenuta da Sannazaro<sup>28</sup> che costruisce appunto organismi complessi attraverso la *recollectio* di sparsi pezzi preesistenti, progressivamente forniti di nuova leggibilità. Quel percorso di smobilitazione del tema *minor*, il tradizionale diagramma che Petrarca traduce nel desiderio di superamento di *Amor* in vista di *altro lavoro* (Rvf 93), Sannazaro sempre più decisamente utilizza quale polo di aggregazione tanto della scrittura arcadica, come esibisce il percorso dei pastori, paradigmaticamente e cumulativamente espresso da Ergasto, quanto della scrittura lirica: e lo attestano le due specole costituite dalla vicenda di Sincero e dalle enunciazioni di SeC. E tuttavia le due scritture che in una affine sostanza metapoetica avevano trovato argomento di canto e coerente *ratio* diegetica imboccavano poi assai diversi cammini, che ne avrebbero irreversibilmente condizionato trasmissione e fruizione: alle rime era forse mancato il salutare evento traumatico dell'edizione pirata, la *felix culpa* che meritò invece all'*Arcadia* il salvifico intervento di Summonte.

#### NOTE

<sup>1</sup> I. Sannazaro, *Arcadia*, a cura di C. Vecce, Roma, Carocci, 2013. Edizione al cui testo si ricorrerà per le citazioni accolte nelle prossime pagine.

<sup>2</sup> *Arcadia* cit., pp. 14-16. Uno dei meriti di questa nuova edizione consiste proprio nell'ampio spazio riservato, entro l'introduzione e il commento, alla pista critica inaugurata come è noto da F. Tateo, *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1974, e da M. Santagata, *La Lirica Aragonesa, Studi Sulla poesia napoletana del secondo quattrocento*, Padova, Antenore, 1979.

<sup>3</sup> F. Tateo, *Riscrittura come interpretazione. Dagli Umanisti a Leopardi*, Bari, Laterza, 2003, pp. 41-63.

<sup>4</sup> *Sonetti et canzoni di m. Iacobo Sannazaro gentilomo napolitano*, In Napoli: per Ioanne Sultzbach alemano, 1530, d'ora in avanti *SeC*.

<sup>5</sup> E. Saccone, *L'Arcadia' di Iacobo Sannazaro: storia e delineamento di una struttura*, in *Il 'soggetto' del Furioso e altri saggi fra Quattro e Cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 9-69; D. De Robertis, *L'egloga volgare come segno di contraddizione*, «Metrica», II (1981), pp. 61-80; Santagata, *La lirica aragonese* cit. p. 333; C. Vecce, *Echi contiani nella Napoli aragonese*, in *Giusto de' Conti di Valmontone. Un protagonista della poesia italiana del '400*, a cura di I. Pantani, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 297-315; S. Carrai, *La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro*, in Id. *L'usignolo del Bembo*, Roma, Carocci, 2006, pp. 30-31; I. Becherucci, *Le egloghe non egloghe*, in Ead., *L'alternativo canto del Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Lecce-Brescia, Pensa, 2012, pp. 61-88.

<sup>6</sup> Cfr. almeno: Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo, Padova, Antenore, 1988; *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento. I: Sannazaro e Pindaro*, «Annali dell'Istituto Universitario Orientale» Sezione romanza, XXXI-2 (1989), pp. 309-29; *Multiplex hic anguis. Gli epigrammi di Sannazaro contro Poliziano*, «Rinascimento», XXXI-2 (1990), pp. 235-55; Sannazaro e Alberti. Una lettura del «De re aedificatoria», in *Filologia umanistica. Per Gianvito Resta*, Padova, Antenore, 1997, pp. 1821-60; Gli zibaldoni di Iacopo Sannazaro, Messina, Centro di Studi Umanistici, 1998; Sannazaro e la lettura di Teocrito, in *La Serenissima e il regno nel V centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Bari, Cacucci, 2006, pp. 685-96; Boccaccio e Sannazaro (angioini), in *Boccaccio angioino. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di G. Alfano, T. D'Urso, A. Perriccioli Saggese, Bruxelles, Lang, 2012, pp. 103-18.

<sup>7</sup> Nel citare le rime si farà riferimento al testo approntato da A. Mauro, in J. Sannazaro, *Opere volgari*, Bari, Laterza, 1961.

<sup>8</sup> Come già notava Saccone, *L'Arcadia' di Iacobo Sannazaro* cit., pp. 38 e ss.

<sup>9</sup> Santagata, *La lirica aragonese* cit., p. 332.

<sup>10</sup> *Arcadia*, [Introduzione], p. 25.

<sup>11</sup> A proposito delle egloghe liriche III e IV, Vecce sottolinea l'evidente contaminazione fra codice bucolico e codice lirico (pp. 107 e 122).

<sup>12</sup> Iacopo Sannazaro, *Latin Poetry*, translated by M.J. Putnam, Harvard University Press, 2009.

<sup>13</sup> Per le questioni connesse alla diacronia del prosimetro sannazariano si rimanda agli studi di G. Villani, *Per l'edizione dell'«Arcadia» del Sannazaro*, Roma, Salerno, 1989; *Processi di composizione e 'decomposizione' nell'«Arcadia» di Sannazaro*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 12 (2009), pp. 49-76; *Sul 'manoscritto-base' del Libro pastorale nominato Arcadio*, «Per leggere», 23 (2012), pp. 91-132.

<sup>14</sup> P.V. Marone, *Le Bucoliche*, a cura di A. Cucchiarelli, Roma, Carocci, 2012, pp. 173-74; 480.

<sup>15</sup> Cfr. prosa VII [17] [...] ora mi posso giustamente sovra ogni altro chiamare infelicissimo, trovandomi per tanta distanza di paese absente da lei, e forse senza speranza di rivederla giamai, né di udirne novella che per me salutifera sia. [18] Maxime ricordandomi in questa fervida adolescenza de' piaceri de la deliciosa patria tra queste solitudini di Arcadia, ove (con vostra pace il dirò) non che i gioveni ne le nobili città nudriti, ma appena mi si lascia credere che le selvatiche bestie vi possano con diletto dimorare.

<sup>16</sup> E. Fenzi, *Arcadia X-XII*, in *Travestimenti. Mondi immaginari e scrittura nell'Europa delle corti*, a cura di R. Girardi, Bari, Edizioni di Pagina, 2009, pp. 35-70, p. 64.

<sup>17</sup> Villani, *Processi di composizione e 'decomposizione' cit.*, pp. 110, 117, 131.

<sup>18</sup> Della valenza metapoetica dell'egloga XI e dei percorsi autocitazionali recuperabili fra l'egloga e alcune nodali rime ed elegie di Sannazaro, mi sono occupata in uno studio, *La soavità perduta: trame meta poetiche fra Arcadia e Sonetti et canzoni*, attualmente in corso di stampa su «Parole Rubate - Purloined Letters».

<sup>19</sup> G. Marino, *Itinéraires de Sannazaro en Arcadie. L'héritage de Virgile (De Gallus et Orphée à Ari-stée)*, «Lettere italiane», 59, 2007, pp. 251-71.

<sup>20</sup> Già Tateo, *Tradizione e realtà* cit., p. 36, riconosceva nell'*Arcadia* l'esistenza di una parabola che, in aderenza alle indicazioni delle bucoliche, deve superare per ascendere.

<sup>21</sup> Cfr. Enciclopedia Dantesca, s.v. *soave, soavità, dolce, dolcezza*.

<sup>22</sup> Callimaco, *Aitia*, Libri primo e secondo, a cura di G. Massimilla, Pisa, Giardini editori, 1996, Libro I, vv. 21-24.

<sup>23</sup> Accanto alle fondanti prescrizioni virgiliane, le autoricognizioni di Properzio distese fra III e IV libro; e ancora, come già segnalava Scherillo, le linee guida emergenti da Calpurnio, IV, 163 «Tityre, rura prius, sed post cantabimus arma», e da Ovidio, Fasti, II, 5 «Nunc primum velis, elegi, maioribus itis: / exiguum, memini, nuper eratis opus. / Ipse ego vos habui faciles in amore ministros, / cum lusit numeris prima iuventa suis. / Idem sacra cano signataque tempora fastis».

<sup>24</sup> Maerebat puero extincto, lugebat amantem  
scissa comam, et lacrimis humebat terra profusis,  
humbant lauri, quarum frondente sub umbra  
et positum ante pedes lamentabatur Adonim  
et, se oblita deam, tundeat pectora palmis.  
Ut vero sese dolor et gravis ira repressit,  
ac veterum admonuit Daphne Peneia amorum :  
«Et nostros, inquit, testabitur arbor amores  
nostrorum et maneant monumenta aeterna dolorum.»  
Ambrosio mox rore comam diffundit et unda  
Idalia corpus lavit incompertaque verba  
murmurat ore super supremaque et oscula jungit.  
ambrosium sensit rorem coma, sensit et undam  
Idaliam corpus divinaque verba loquentis ;  
haeserunt terrae crines rigitque capillus  
protenta in radice et recto in stipite corpus,  
lanugo in teneras abiit mollissima frondes,  
in florem candor, in ramos brachia et ille,  
ille decor tota diffusus in arbore risit ;  
vulnificos spinae referunt in cortice dentes,  
crescit et in patulas aphrodisia citius umbras.

(*De hortis Hesperidum*, l. I, vv. 69-79)

in *Ioannis Ioviani Pontani carmina. Testo fondato sulle stampe originali, e riveduto sugli autografi, introduzione bibliografica, ed appendice di poesie inedite*, a cura di B. Soldati, 2 voll. Firenze, Barbera, 1902, vol. I, p. 231.

<sup>25</sup> M. Feo, *Il sogno di Cerere*, in *Il Petrarca ad Arquà*, a cura di G. Billanovich e U. Bosco, Padova, Antenore, pp. 117-48; M. Santagata, *Il lutto dell'umanista*, in Id., *Amate e amanti. Figure della lirica amorosa fra Dante e Petrarca*, Bologna, il Mulino, 1999, pp. 195-221.

<sup>26</sup> Per la descrizione del manoscritto Oratoriano (NO) cfr. C. Bozzetti, *Note per un'edizione critica del 'canzoniere' di Iacopo Sannazaro*, «Studi di Filologia Italiana», 55 (1997), pp. 111-26; e T. Zanato, *Per una filologia del macrotesto: alcuni esempi e qualche spunto*, in E. Pasquini, *Studi e problemi di critica testuale: 1960-2010. Per i 150 anni della Commissione per i testi di lingua*, in Collezione di opere inedite o rare pubblicate dalla Commissione per i testi di lingua, Bologna, Commissione per i testi di lingua, vol. 169, pp. 47-72 (pp. 63-67). Una accurata disamina del manoscritto Sessoriano (R1) è reperibile in Lorenzo de' Medici, *Canzoniere*, a cura di T. Zanato, Firenze, Olschki, 1991, 2 vv, vol. I, pp. 67-71.

<sup>27</sup> La compagine sannazariana accolta da NO esibisce ancora della *princeps* la catena 30, 31, 32 – esortazione rivolta ad un *signor* assai caro affinché si sottragga ai lacci d'amore – e la conclusiva sequenza 95-99 dedicata alla passione di Cristo.

<sup>28</sup> *Arcadia* cit., p. 16.



CARLO ENRICO ROGGIA

«*Quasi*»: una scheda per il finale del *Pasticciaccio*\*

---

«*Quasi*»: a profile for the conclusion of *Pasticciaccio*

ABSTRACT

Partendo dal significato dell'ultima parola (l'avverbio *quasi*) il saggio propone una lettura delle pagine, e soprattutto delle enigmatiche righe finali del romanzo gaddiano. Vengono presi in considerazione diversi dati esterni (interviste, lettere, riscontri di altre opere, dettagli di cronaca a cui il romanzo si è ispirato), ma è soprattutto la lettera del testo ad essere analizzata in un'ottica esplicativa, collegando tra loro vari indizi rivelatori delle intenzioni narrative gaddiane, e cercando di sciogliere le molte ambiguità di un finale aperto, in cui convergono tanti fili strutturali, ideologici e narrativi, e che di conseguenza riveste un'importanza centrale per l'interpretazione complessiva del romanzo.

Taking as its point of departure the last word of Gadda's novel (the adverb *quasi*), this essay offers a reading of its final pages with special attention to its enigmatic, closing lines. Several external elements (interviews, letters, other literary works, details of the crime that inspired the novel) are taken into account, but it is the literal sense of the text itself that undergoes an in-depth analysis that proceeds by connecting various revelatory clues concerning the author's narrative intentions. It also attempts to resolve the ambiguities of an open conclusion in which several structural, ideological and narratives lines converge, and which consequently takes on a central importance for the overall interpretation of the novel.

L'ultima parola del *Pasticciaccio* si offre al lettore come l'enigmatico sigillo di un'incompiutezza, o – se si vuole – di una paradossale conclusione che non conclude. *Quasi* è un avverbio che indica approssimazione, vicinanza estrema a una soglia non però raggiunta: una indubbia «mark of non closure»<sup>1</sup>, dunque, per un romanzo che nell'inverno del '56-'57 Gadda poteva magari sentirsi prossimo a terminare sotto l'urgenza del suo implacabile editore. Ma in prima istanza e letteralmente l'avverbio si riferisce all'incompiutezza di un percorso mentale del commissario inquirente, e rappresenta quindi l'estrema infrazione alle regole di un genere (il giallo classico) che proprio nella compiutezza senza residui dei percorsi mentali dell'investigatore ha una delle sue più tradizionali invarianti. Il senso di questo *quasi*, che si tinge di sfumature metanarrative e gnoseologiche, è così tutt'uno con l'enigma della conclusione del romanzo su cui tanto si è scritto.

Torniamo allora a questa conclusione. Come si ricorderà l'avverbio arriva all'apice di un crescendo di tensione e aggressività che segna il confronto fra l'inquirente Ingravallo e la governante dei Balducci, Assunta o Assuntina, davanti al corpo agonizzante del padre di lei: in un'atmosfera satura di morte. Ingravallo, che dapprima aveva «stancamente» incalzato la giovane col ricordo della sua ex padrona, alza progressivamente i toni: dice di sapere chi ha ucciso Liliana (è un *bluff*), ma vuole che sia lei a dire il nome. È a questo punto, dopo una prima negazione della ragazza, che esplode simmetricamente la violenza dei due antagonisti. Prima Ingravallo, con il furore di un «ossesso» («“Sor dottó [...] come j' 'o posso dì, che nun so gnente?” “Anche troppo lo sai, bugiarda,” urlò Ingravallo di nuovo, grugno a grugno. Di Pietrantonio allibì»), poi la sorprendente reazione di Assunta, in due tempi:

«No, sor dottó, no, no, nun so' stata io!» implorò allora la ragazza, simulando, forse, e in parte godendo, una paura di dovere: quella che nu poco sbianca il visetto, e tuttavia resiste a minacce. Una vitalità splendida, in lei, a lato il moribondo autore de' suoi giorni, che avrebbero ad essere splendidi: una fede imperterrita negli enunciati di sue carni, ch'ella pareva scagliare audacemente all'offesa, in un subito corrucio, in un cipiglio: «No, nun so' stata io!» Il grido incredibile bloccò il furore dell'ossesso. Egli non intese, là pe llà, ciò che la sua anima era in procinto d'intendere. Quella piega nera verticale tra i due sopraccigli dell'ira, nel volto bianchissimo della ragazza, lo paralizzò, lo indusse a riflettere: a ripentirsi, quasi<sup>2</sup>.

*Quasi*, si diceva, è un avverbio di approssimazione: indica che una variabile si è modificata avvicinandosi al livello di soglia che farebbe scattare un evento o uno stato di cose, ma o non ha raggiunto quel livello («mi ha quasi investito») o non lo ha *ancora* raggiunto («siamo quasi arrivati»). Dunque Ingravallo alla fine del romanzo o è indotto a pentirsi ma si arresta un attimo prima, oppure non è ancora arrivato a pentirsi: lo farà dopo, fuori dal testo, nella parte non scritta ma solo immaginata del libro. Due piste alternative per l'annosa questione dello scioglimento del romanzo.

Ma pentirsi *di cosa*? Questo è il primo punto da chiarire. Si ricorderà che nel corso della perquisizione era emerso nel flusso di coscienza di Ingravallo il pensiero «che l'assassino di Liliana, oltre all'aver avuto dalla Tina indicazioni per lui utili, "indispensabili anzi: che dico, utili?" potesse aver affidato i gioielli a lei stessa:... "alla fidanzata?"»: come tanti altri elementi di questa missione a Tor di Gheppio, l'ipotesi è un duplicato di quella analoga («fidanzamentale topaziesca») formulata nel precedente capitolo dal carabiniere Pestalozzi a proposito dei gioielli Menegazzi appena recuperati a casa di Camilla Mattonari<sup>3</sup>. Ingravallo, insomma, è persuaso che Assunta abbia avuto un ruolo di informatrice, e in sostanza di *complice* nel delitto: per questo le chiede ripetutamente il nome dell'assassino. Non si sa da dove gli sia venuta questa idea, che motiva comunque la stessa perquisizione a casa della governante: nessun elemento precedente fa pensare al sorgere negli inquirenti di sospetti su di lei, e del resto tutta l'operazione a Tor di Gheppio, un'operazione di cattura con tanto di avvicinamento furtivo e accerchiamento dell'abitazione, appare narrativamente priva di radici (le ha, ovviamente, fuori dal *Pasticciaccio*: nel *Palazzo degli ori*). È una delle tante incongruenze narrative di questo finale, in cui Gadda incalzato da Garzanti precipita gli eventi a conclusione, anche a costo di imprimere curvature impreviste, forzate al suo racconto. Comunque sia, ciò di cui Ingravallo è sul punto di «ripentirsi» nel finale è chiaramente questo suo sospetto, pressoché ormai fatto certezza, che Assunta sia in qualche modo legata all'assassino: un assassino che Ingravallo continua a immaginare di sesso maschile<sup>4</sup>. L'inaspettata reazione della ragazza lo induce però a correggere questo suo presupposto, e due, di nuovo, sono le direzioni possibili di questo pentimento: a) Assunta non è *complice* ma *estranea* al delitto; b) Assunta non è *complice* ma *colpevole* del delitto.

Nella sua raffinata analisi di questo finale, Ferdinando Amigoni ha osservato che le due ultime battute di Assunta («nun so' stata io!») sono incongruenti rispetto alla domanda di Ingravallo, che aveva accusato la ragazza non di *essere* ma di *conoscere* l'assassino. Una *excusatio non petita* decisamente sospetta; per Amigoni, anzi, senz'altro una *Verneinung* freudiana, ovvero una «menzogna isterica»: la violenza del diniego è proporzionale all'insorgere alla coscienza del contenuto rimosso; l'assassino è la stessa Assunta<sup>5</sup>. In realtà, alla luce delle testimonianze convergenti della redazione di «Letteratura» e del *Palazzo degli ori*, delle dichiarazioni a caldo dell'autore e di chi gli stava vicino (come Pietro Citati), delle lettere a Garzanti, ecc., la tesi della colpevolezza di Assunta semplicemente non appare oggi più sostenibile. Tutto fa pensare al contrario che nei mesi decisivi tra l'inverno del '56 e l'estate del '57 Gadda si immaginasse per il suo romanzo una conclusione sostanzialmente in linea con le stesure precedenti<sup>6</sup>. Come è stato osservato (da M.A. Terzoli), la stessa proposta che a un certo punto Gadda formula a Garzanti di intitolare il proprio romanzo *L'Assunta*<sup>7</sup> è in fondo un elemento che scagiona la ragazza: si è mai visto un giallo che metta a titolo il nome dell'assassino? E se non bastassero le testimonianze

esterne al romanzo, ci sono anche gli indizi interni. Quando arriva a Tor di Gheppio, Ingravallo rivolge all'«ometto secco» pratico della zona che lo aveva guidato fin lì una domanda a prima vista gratuita: «E la Pavona, la stazione?». Alla Pavona, come sappiamo dal VII capitolo e dalla prima redazione del romanzo, abita Virginia, e secondo Pinotti «la Pavona e la Virginia, non v'è dubbio, sono la destinazione successiva»: in effetti è l'unica spiegazione plausibile, non per nulla la risposta dell'«ometto» la dà per scontata<sup>8</sup>. Vale anzi la pena di citarla, questa risposta, che ha a sua volta un'aria un po' sospetta:

«Quanto ar ritorno, poi, si è che lei, dopo Tor der Gheppio, avete d'annà puro a la Pavona, allora potressimo scegne fino a Casal Bruciato: a imbocà l'ardeatina, appunto. Prennenno su quella ne la dirizione d'Ardea s'aritrovamo subito, saranno du chilometri nemmanco, a Santa Palomba là dove ce stanno chelle antenne (le additò) che se vedeno dapertutto, fino da Marino. Là, si lei volete, s'incrocia su la strada de la Solforata e de Pratica de Mare: sicché, p'er Palazzo, potemo venì su diritti fino a la Pavona che in tutto, da Casal Bruciato, saranno sei chilometri o sette, a di tanto. Co la machina una quindicina de minuti.»<sup>9</sup>

Spiegazione lunga e non richiesta (suscita infatti un moto d'impazienza in Ingravallo), ma anche topograficamente poco plausibile, cartine alla mano: molto più semplice, dal luogo molto preciso in cui Gadda colloca l'inesistente Tor di Gheppio, tornare indietro verso l'Anziate e poi seguire quest'ultima fino alla Pavona (tre chilometri circa). Si può tuttavia ricordare che praticamente tutte le località toccate da questo itinerario rientrano nella rosa di ipotesi formulate prima da Pestalozzi nel capitolo IX, e poi con più precisione da Santarella all'inizio del X, sull'itinerario di fuga di Enea Retalli, il ladro dei gioielli Menegazzi, che nel *Palazzo degli ori* viene del resto raggiunto e ucciso da Santarella proprio lungo la strada per Pratica di Mare<sup>10</sup>. Che Gadda, insomma, progettasse di far in qualche modo incrociare il filo narrativo di Ingravallo con quello del Santarella e del Retalli in fuga, prima di arrivare alla stazione finale della Pavona? Il *Pasticciaccio* somiglia a una di quelle case in cui su un primo piano perfettamente rifinito si innalzano i ferri delle armature destinate a reggere un piano ulteriore lasciato da realizzare, forse per sempre.

Ma torniamo all'Assunta. Perché allora, se non è lei l'assassina, quel «grido incredibile» lanciato in faccia a Ingravallo? Per Garboli quel grido è senz'altro «l'accento della verità», e per Federica Pedriali il grido «di una Lazialità a suo modo innocente»<sup>11</sup>. Vero in un certo senso, se la colpevole ha da essere Virginia: ma fino a che punto? La domanda è lecita, perché ci sarebbero volendo non pochi elementi per sospettare che nel disegno del *plot* immaginato da Gadda questa innocenza non fosse completa, e che la violenza dell'*excusatio non petita* potesse effettivamente coprire la coscienza di una colpevolezza almeno *parziale*: di una qualche forma cioè di coinvolgimento o correatà. La stessa già citata proposta di titolo fatta a Garzanti fa pensare che nella parte non detta della trama la governante dovesse avere un ruolo di un qualche rilievo (altri-

menti perché intitolarle il libro?), e del resto si ricava da vari elementi che Gadda mentre scriveva l'ultimo capitolo stava pensando per la ragazza a un supplemento di attenzioni degli inquirenti. Mentre si avvicina all'abitazione alla testa di un drappello in fila indiana, Ingravallo immagina che Assunta li abbia sentiti arrivare: «Difatti, *come si arrivò di poi ad accertare*, li osservava di finestra, dietro l'ante accostate, ove il romore dell'automobile l'aveva indotta a portarsi»<sup>12</sup>. La precisazione implica che gli accertamenti relativi all'Assunta non si esauriranno con le domande di Ingravallo ma avranno un seguito, e lascia intendere che il fatto che Assunta spiassse l'arrivo della polizia dovrebbe avere qualche rilevanza per le indagini. Del resto nel *Palazzo degli ori*, alla scena dell'arresto a Tor di Gheppio, lì eseguito da Pestalozzi, segue: «Lampo con accenno a un interrogatorio della Tina da parte del maresciallo Santarella», e poi: «In prigionia a Marino [...] la Tina è interrogata e duramente minacciata da Ingravallo»<sup>13</sup> e non sarà irrilevante ricordare che nel delitto Barruca, che dalle ricerche di Contorbia e Panizza sappiamo ormai essere il vero nucleo ispiratore del romanzo, avevano agito *due* donne, una sola delle quali era materialmente l'assassina<sup>14</sup>. Insomma, ci sono elementi per pensare che Assunta, non responsabile in prima persona dell'omicidio, non dovesse però per Gadda neanche esserne del tutto estranea: in linea quindi con la prima intuizione di Ingravallo, anche se non necessariamente nel senso immaginato da lui. Non è che un'ipotesi, naturalmente, ma su questo piano non si può fare meglio: solo il seguito del romanzo, se mai venisse alla luce, potrebbe sciogliere davvero l'ambiguità del testo su questo punto.

Tutto questo, ad ogni modo, varrà per l'autore che viene organizzando la sua trama, o meglio: per quel che possiamo ricostruire delle sue intenzioni al momento della concitata stesura delle ultime pagine. Ma che dire del suo personaggio, di Ingravallo? Per lui, l'investigatore-psicologo amante dei «libri strani» e che si esprime in «una terminologia da medici dei matti», un percorso del tipo indicato da Amigoni resta ben plausibile. Rileggiamo. Ciò che fa vacillare la convinzione di Ingravallo è soprattutto la violenza del «grido incredibile», la carica di aggressività che improvvisamente si palesa nella sua interlocutrice. Occorre fare attenzione alla metamorfosi subita da Assunta nello spazio tra la prima e la seconda negazione: quasi un'epifania. Dopo una prima reazione «di dovere», all'aggressione di Ingravallo la ragazza oppone in una sorta di contrattacco («all'offesa») una fiducia spavalda nella propria vitalità e giovinezza («negli enunciati di sue carni») cui non poteva che essere destinato un avvenire radioso («giorni che avrebbero ad essere splendidi»): un'affermazione del diritto vitalistico al godimento che coincide con un accesso d'ira, palesato oltre che dalla voce dal pallore e dall'espressione del volto. Il senso di quella «piega nera verticale» che improvvisamente compare «tra i sopraccigli dell'ira», meglio che con il rinvio di Amigoni all'analoga ruga che conferisce «un'espressione di pensosità e di concentrazione» a Grušenka nei *Fratelli Karamazov*, si capisce se confrontato con un altro luogo gaddiano, protagonista l'Adalgisa:

«“Dì minga sù di stori!”», lo aveva rimbeccato lei, terribile, con una improvvisa ruga verticale nella fronte, impallidendo<sup>15</sup>. Perché mai, insomma, Ingravallo avrebbe dovuto leggere in tutto questo un indizio di *estraneità* al delitto? Semmai, con ogni evidenza, il contrario. Del resto nella sua mente l'idea che i sentimenti della governante per la sua malinconica padrona fossero segnati da una sotterranea violenza aveva attecchito in modo subliminale fin dal suo arrivo a casa dell'Assunta. Si ricorderà come di fronte al primo apparire sulla soglia della ragazza il commissario fosse stato colto da un fulmineo ricordo involontario:

«È issa, è issa,» meditò non senza un batticuore composito: la stupenda serva dei Balducci, con lampi neri sotto le ciglia nerissime dove la luce albana s'impigliava, si diffrangeva iridandosi (*la tovaglia bianca, spinaci*) dai capelli avviluppati neri su la fronte quasi ad opera del Sanzio<sup>16</sup>.

Un lampo mnestico, testualmente isolato dalla parentetica e marcato dalla sintassi nominale-giustappositiva: una delle tipiche emergenze «divinanti» di Don Ciccio. L'episodio degli spinaci rovesciati da Assunta sulla tavola del pranzo nel primo capitolo, con il connesso momento di tensione tra la serva e la padrona, assume retrospettivamente i connotati di una scena rivelatrice, quasi simbolica: di profanazione (la tovaglia bianca!) e rattenuta aggressività.

Insomma, un Ingravallo fin qui intimamente convinto che Assunta sia solo complice o in qualche modo legata all'omicida, è tentato di vedere nell'improvvisa violenza della sua reazione l'inatteso segno di una colpevolezza piena. Si arresta, sta per cambiare idea: arriva «quasi» ad accusare direttamente la ragazza dell'omicidio, ma il percorso mentale che porta a questa conclusione non arriva a compimento, come si diceva. Il fatto è che questo percorso segue la via del *logos*, della riflessione («lo indusse a riflettere»); ciò che gli impedirà di arrivare in fondo non è quindi tanto o solo l'interruzione del romanzo, ma piuttosto il sopravvenire ormai imminente dell'intuizione risolutiva, che segue tutt'altra via che quella della riflessione cosciente: Ingravallo è un detective dell'*eros*, non del *logos*. Nel tardo *Incantazione e paura* (1966), Gadda spiegò che «lo snodarsi impreveduto del groviglio è simultaneo col bagliore folgorante che illumina al commissario protagonista la realtà dell'epilogo. Il nodo si scioglie a un tratto, chiude bruscamente il racconto», e nell'intervista di poco successiva a Dacia Maraini: «Io [il *Pasticiaccio*] lo considero finito [...], letterariamente concluso. Il poliziotto capisce chi è l'assassino e questo basta»<sup>17</sup>. Due affermazioni citatissime: ma si noti che, se questo è vero, il romanzo è tagliato *un istante prima* di quel bagliore risolutivo, con Ingravallo che ancora non ha preso coscienza («non intese») di ciò che le sue facoltà intuitive e pre-razionali («l'anima») sono «in procinto d'intendere». Il bandolo dello «gnommero» è colto per noesi, è un lampo divinatorio che rimane propriamente *fuori* dal romanzo: arriverà un istante dopo che è stata scritta o letta l'ultima parola, e allora si spazzerà via ogni rovello deduttivo, ogni dubbio, lanciando nell'inchiesta (negli ul-

teriori due o tre capitoli immaginati) il nome di Virginia verso cui tende il percorso, anche topografico, di Ingravallo. Ma intanto l'investigatore (e noi con lui) rimane sospeso, intercettato da una conclusione narrativa che avrebbe dovuto essere solo provvisoria nel momento stesso in cui le diverse istanze che lo abitano stanno venendo a sintesi, e il suo destino gnoseologico e umano sta per compiersi: si compie, quasi.

## NOTE

\* Con l'autorizzazione della curatrice, che ringrazio per la cortese disponibilità, pubblico qui con varie modifiche e integrazioni il testo scritto per la voce *Quasi* della *Pocket Gadda Encyclopedia* (F. Pedriali [a cura di], *A pocket Gadda Encyclopedia*, Ravenna, Longo, in s.).

<sup>1</sup> F. Pedriali, *Symmetries of closure* («gli occhi del Lazio») [2001], in Ead., *Cain and other symmetries (the early alternatives)*, in «Edinburgh Journal of Gadda Studies», 6, 2007 (EJGS Monographs, vol. 3, disponibile on line: <<http://www.gadda.ed.ac.uk/Pages/journal/monographs/pedriali/pedri-cain4.php>>).

<sup>2</sup> C.E. Gadda, *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. II, a cura di G. Pinotti, D. Isella, R. Rodondi, Milano, Garzanti, 1989, p. 276).

<sup>3</sup> Gadda, *Quer pasticciaccio* cit., rispettivamente pp. 272 e 246.

<sup>4</sup> Fedele a un'intuizione primitiva, emersa davanti al cadavere di Liliana («il polso villosa, la mano implacabile e nera dell'omicida»: Gadda, *Quer pasticciaccio* cit., pp. 67-68).

<sup>5</sup> F. Amigoni, *La più semplice macchina. Lettura freudiana del «Pasticciaccio»*, Bologna, il Mulino, 1995, pp. 126-39.

<sup>6</sup> Tutti documenti ben noti. Si veda in particolare la lettera del 25 settembre 1957, in cui all'indomani dell'uscita del romanzo Gadda comunica al suo editore l'imminente pubblicazione di passi del *Palazzo degli ori*, che «affaccia la soluzione dell'enigma poliziesco che sarà materia del 2°. Volume» (*Lettere a Livio Garzanti (1953-1969)*, a cura di G. Pinotti, «I quaderni dell'ingegnere. Testi e studi gaddiani», 4, 2006, p. 134: corsivo dell'autore). Cfr. inoltre P. Citati, *Quelle quaranta pagine segrete con la fine del «Pasticciaccio»*, «La Repubblica», 29 agosto 2004, pp. 29-30, e infine le dichiarazioni a caldo dell'autore: C.E. Gadda, *Il Pasticciaccio* (ottobre 1957), in Id., *Saggi, Giornali, Favole e altri scritti*, I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 506 («il giallo del 1946 è stato [...] sminuito d'anticipazioni che mi parvero anacroniche in rapporto alle necessità di base del racconto, la salvaguardia del suspense. L'espunto più notevole è quello dell'intero capitolo quarto della edizione fiorentina a puntate»: che affacciava appunto la colpevolezza di Assunta); Gadda ci parla del suo «Pasticciaccio» [22 dicembre 1957], in «Per favore, mi lasci nell'ombra». *Interviste 1950-1972*, a cura di C. Vela, Milano, Adelphi, 1993, pp. 58-59 («Il momento più importante sarebbe stato omesso dall'attuale volume per non rompere la "suspense", e sarebbe riservato a un eventuale seguito, che ci sarà senz'altro (se non crepo prima). [...] Esso formava tutto un capitolo della pubblicazione a puntate in "Letteratura"»). Sulla questione si può vedere anche M.A. Terzoli, *Alle sponde del tempo consueto. Carlo Emilio Gadda dalle poesie di guerra al Pasticciaccio*, Milano, Effigie, 2009, pp. 127-30.

<sup>7</sup> Pinotti (a cura di), *Lettere* cit., p. 119.

<sup>8</sup> Cfr. G. Pinotti, *Liliana Balducci e il suo boja*, «Nuova rivista di letteratura italiana» 6, 1-2, 2003, pp. 349-65. Che Virginia abiti alla Pavona (toponimo «narcissico», direbbe Gadda) è detto esplicitamente nella redazione di «Letteratura» (cfr. *Romanzi e racconti*, vol. II cit., p. 423), ma non è difficile identificare in lei la diabolica «zingara» di cui parla Ines Cionini nell'interrogatorio del VII capitolo («Bah, doveva stà sotto a la Pavona»: *Quer pasticciaccio*, cit., p. 164).

<sup>9</sup> *Quer pasticciaccio* cit., p. 269.

<sup>10</sup> Cfr. *Quer pasticciaccio* cit., rispettivamente pp. 247-48 (cap. IX) e 251 (cap. X); e *Il palazzo degli ori*, in C.E. Gadda, *Scritti vari e postumi*, a cura di A. Silvestri, C. Vela, D. Isella, P. Italia, G. Pinotti, Milano, Garzanti, 1993, p. 981.

<sup>11</sup> Cfr. rispettivamente C. Garboli, «*Quer pasticciaccio*» tra Gadda e Garzanti, «Paragone», LIV,

639-40, 2003, p. 16; F. Pedriali, *Il «Pasticciccio» e il suo doppio* [1999], in Ead., *Altre carceri d'invenzione. Studi gaddiani*, Ravenna, Longo, 2007, pp. 19-35.

<sup>12</sup> *Quer pasticciccio* cit., p. 269 (mio il corsivo).

<sup>13</sup> *Il palazzo degli ori* cit., p. 982.

<sup>14</sup> Cfr. G. Panizza, *Da due sorelle a due cugine: alle origini del «Pasticciccio»*, «Strumenti critici», XXIII, 3, 2008, pp. 365-87. Per quanto riguarda l'ipotesi formulata a testo, si vedano in particolare le considerazioni conclusive del saggio.

<sup>15</sup> Cfr. C.E. Gadda, *L'adalgisa. Disegni milanesi*, in Id., *Romanzi e racconti*, vol. I, a cura di R. Rodondi, G. Lucchini, E. Manzotti, Milano, Garzanti, 1988, p. 542. Per Amigoni, il riferimento è a *La più semplice macchina* cit., p. 133.

<sup>16</sup> *Quer pasticciccio* cit., pp. 270-71 (mio il corsivo); il ricordo si riferisce a quanto narrato nel primo capitolo, cfr. *ibid.*, pp. 18-19.

<sup>17</sup> Cfr. rispettivamente C.E. Gadda, *Saggi giornali favole e altri scritti*, vol. I, a cura di L. Orlando, C. Martignoni, D. Isella, Milano, Garzanti, 1991, p. 1215; e C.E. Gadda, «*Per favore, mi lasci nell'ombra*» cit., p. 172.

## INDICE DEI NOMI

*a cura di Simonetta Teucci*

- Accadia D. 135n  
Adamo S. 128n  
Addamiano S. 129n  
Ageno F. 45, 73n, 74 n, 75n  
Agnoletto A. 85n  
Agnolo di Cosimo *vd.* Bronzino  
Ajello E. 134n  
Alberigo G. 82n  
Alberto Magno 72n  
Albino 85n  
Aldovrandi V. 101  
Alfano G. 196n  
Alighieri D. *vd.* Dante Alighieri  
Alvino G. 143-66, 167-70  
Ambrogini A. *vd.* Poliziano  
Ambrogio, santo 105  
Amé le Pacifique *vd.* Felice V, antipapa  
Amedeo VII, duca di Savoia *vd.* Conte Rosso  
Amedeo VIII, duca di Savoia *vd.* Felice V, anti-  
papa  
Ameil P. 85n  
Amigoni F. 201, 203, 205n, 206n  
Andrea di Cione *vd.* Orcagna  
Ankli R. 73n  
Anneo Lucano, Marco 38, 40, 71n, 72n  
Antonelli G. 68n  
Antonino, santo 55, 56  
Antonio, santo 36, 37  
Antonio della Foresta 9, 10, 19, 21n  
Antonio di Puccio Pisano *vd.* Pisanello  
Aquilecchia G. 76n  
Aretino P. 48, 74n, 76n  
Arismino, governatore di Genova 78n  
Aristotele 104  
Armanni V. 91n  
Armengaud F. 139n  
Astezan A. 79n  
  
Baldassarre da Fossombrone 70n, 81n  
Baldi N. 111, 124, 127n  
Balduino A. 74n  
Bàrberi Squarotti G. 134n  
Barocchi A. 169n  
Baroni G. 127n, 128n  
Baroni S. 73n  
Basile G.B. 95  
Battaglia S. 22n, 32n  
Battistini A. 93n  
Bausi F. 74n  
Becchetti F.A., frate 83n  
Becherucci I. 196n  
  
Beck H.-G. 85n  
Bellincioni B. 43, 74n  
Bellini B. 41, 72n  
Bellini L. 22n  
Beltrami P.G. 21n, 31n  
Beltramo O. 91n  
Benedetto, santo 69n  
Bentivogli B. 78n  
Benussi C. 127n  
Berisso M. 20n  
Bernardi W. 77n  
Bernardino, santo 83n  
Berni F. 71n  
Berretta A. 128n  
Bertolotti D. 126n  
Besomi O. 73n, 92n, 93n  
Bianchini G. 77n  
Billanovich G. 197n  
Black R. 76n  
Boccaccio G. 43, 69n, 74n  
Bomprini-Parodi-Delfino, società 151  
Bonina G. 144  
Bonsanti A. 144  
Borniotto V. 38, 70n, 71n, 72n  
Bosco U. 197n  
Bourcery A. 71n  
Bozzetti C. 197n  
Bracciolini P. 45, 66, 69n, 82n, 85n  
Bramanti V. 70n  
Branca V. 20n, 21n, 31n, 74n  
Bronzino 47, 48, 76n  
Brugnolo F. 136n  
Brunetto Latini [pseudo-] 74n  
Bruni F. 136n  
Bruno G. 128n  
Brunschvicg L. 134n  
Bruti E. 86n  
Bruto J. 151, 164  
Bucchi G. 73n  
Bulhões (de) F.M. *vd.* Antonio, santo  
Buonarroti M. *vd.* Michelangelo Buonarroti  
Burcardo G. 85n  
Burchiello 33-86  
Burgio A. 135n  
Busenello G.F. 99  
  
Caccia E. 122, 129n, 130n  
Callimaco 197n  
Calpurnio Siculo, Tito 197n  
Calvino I. 159, 166n  
Canetti L. 80n

- Canfora D. 82n  
 Canonico F. 144, 155  
 Canova A. 73n  
 Cappone F.A. 91n  
 Capponi G. 127n  
 Capranica D., cardinale 60, 61, 82n  
 Carimandrei G. *vd.* Saba U.  
 Carlo V, imperatore 48, 76n  
 Carlo VII, re di Francia 86n  
 Carminati M. 137n  
 Carpi U. 127n  
 Carrai S. 20n, 31n, 78n, 196n  
 Caruso C. 73n  
 Casalegno G. 81n  
 Casoni G. 88, 95, 97, 100, 103, 105  
 Castellani A. 23n, 24n, 31n, 78n  
 Castellani G. 125n, 136n  
 Catelli N. 87-106  
 Cattabiani A. 101, 105  
 Cattafi B. 150  
 Ceccodea 71n  
 Cedola A. 144  
 Ceffi F. 9  
 Cencio, camerario 85n  
 Ceriello G.R. 81n  
 Cerne M. 126n  
 Cernilogar R. 116, 130n, 131n, 132n  
 Cesarini G., cardinale 82n  
 Cesi F. 101  
 Chiabrera G. 88, 90, 95  
 Chiapponi D. 135n  
 Chiari A. 138n  
 Chierico di Spira, anonimo 79n  
 Chiodo D. 92n, 93n  
 Chiummo C. 3, 68n  
 Ciccuto M. 69n  
 Cino da Pistoia 8, 9, 25n  
 Cinquegrani A. 137n  
 Ciola N. 85n  
 Cionini I. 205n  
 Citati P. 201, 205n  
 Clemente XIV, papa 84n  
 Clubb L.G. 76n  
 Cognasso F. 81n, 82n, 85n  
 Coleti N. 65  
 Colla R. 139n  
 Colonna, famiglia 65, 78n  
 Colonna O. *vd.* Martino V, papa  
 Condulmer G., *vd.* Eugenio IV, papa  
 Consoli S. 92n, 93n  
 Contarino R. 91n, 93n, 95  
 Conte Rosso 59  
 Contini G. 135n, 166n, 169n, 170n  
 Contorbia F. 203  
 Corazzini S. 134n  
 Coreglia I. 91n  
 Cornelio Gallo, Caio 177  
 Corradini M. 92n  
 Correggiaio M. 25n  
 Corsaro A. 78n  
 Corsi G. 8, 20n, 32n  
 Cossart G. 65  
 Crimi G. 37, 44, 45, 48, 57, 58, 69n, 70n, 71n, 73n, 74n, 76n, 78n, 79n, 80n, 81n  
 Cristine de Pisan 79n  
 Croce B. 88, 91n  
 Cucchiarelli A. 196n  
 Curreri C. 125n  
 Cursietti M. 75n  
 Cusano N. 62  
 Cybo G.B. *vd.* Innocenzo VIII, papa  
 D'Achille P. 22n, 24n, 31n  
 D'Addario A. 80n  
 D'Ancona A. 75n  
 D'Arrigo S. 143-66  
 D'Urso T. 196n  
 Dante Alighieri 7, 8, 18, 20n, 21n, 25n, 31n, 81n, 101, 129n, 183  
 Davanzati B. 74n  
 De Benedetti W. (V.) 148  
 De Lorenzo P. 92n  
 De Miranda G. 92n  
 De Robertis D. 20n, 31n, 196n  
 Debenedetti G. 129n, 132n  
 Debenedetti S. 21n, 31n  
 Decaria A. 48, 68n, 76n  
 Decembrio P.C. 75n  
 Degasperi A. 127n  
 Del Ninno M. 132n  
 Delia G. 168, 169n  
 Di Benedetto A. 134n  
 Di Stefano P. 144  
 Docimo S. 164n  
 Dolce L. 70n  
 Domenico di Giovanni *vd.* Burchiello  
 Einaudi, editore 160  
 Enrico II, re di Francia 48, 76n  
 Enzi A. 135n  
 Ernout A. 71n, 72n  
 Esopo 33, 63  
 Eugenio IV, papa 33, 35, 53, 55-57, 59-62, 64-67, 75n, 78n, 80n, 82n, 83n, 85n, 86n  
 Fabbri R. 75n  
 Fabozzi G. 82n  
 Fabre-Vassas C. 129n, 130n, 131n  
 Fabris G. 21n, 31n  
 Falini I. 7-32  
 Fallani G. 139n  
 Fanara R. 125n, 173-97  
 Fanfani P. 50, 74n, 77n  
 Fedro 63  
 Felice V, antipapa 55, 59-61, 65, 67, 78n, 82n, 86n

- Feliciano F. 78n  
 Feltrinelli, editore 160  
 Fenzi E. 196n  
 Feo M. 197n  
 Ferdinando I d'Asburgo 76n  
 Filelfo F. 75n  
 Filippo II, re di Spagna 47, 76n  
 Filippo de' Nerli 79n  
 Fink K.A. 85n  
 Finzi R. 127n, 128n  
 Fiore T. 169n  
 Fioretti B. 22n  
 Fisher B. 130n  
 Flamini F. 10, 31n, 86n  
 Fontanella G. 87-106  
 Francesco, santo 36, 37  
 Francesco I, re di Francia 48  
 Francesco di Conzie 85n  
 Francesco di Dino cartolaio 34, 68n  
 Francesco Ricciardi da Pistoja *vd.* Ceccodea  
 Franco M. 23n, 24n, 31n, 41  
 Frati C. 21n, 31n  
 Frati L. 21n, 31n  
 Fratini L. 20n, 32n  
 Frosini G. 23n, 24n, 31n, 32n  
 Fusinato A. 133n
- Gadda C.E. 199-206  
 Galeotto del Carretto 103  
 Galfredo 45, 50n  
 Gallo N. 161  
 Galvagno R. 165n  
 Gambino d'Arezzo 43, 74n  
 Gamurrini O. 74n  
 Ganganelli G.V.A. *vd.* Clemente XIV, papa  
 Garboli C. 202, 205n  
 Garin E. 69n  
 Garzanti, editore 160  
 Gentile da Fabriano 85n  
 Gentileschi A. 91n  
 Gerolamo, santo 127n  
 Getto G. 92n  
 Ghinassi G. 74n  
 Ghisalberti F. 138n  
 Ghivizzani G. 74n  
 Giallongo A. 72n  
 Giambullari B. 73n  
 Gilli P. 79n  
 Giotti V. 127n, 169n  
 Giovanni, evangelista 67  
 Giovanni II, duca d'Alençon 79n  
 Giovanni da Capestrano 55, 56  
 Giovanni da Montenero 56, 57  
 Giovanni da Polemar 63, 64, 84n  
 Girard R. 131n  
 Girardi A. 136n, 196n  
 Giudici G. 139n  
 Giusti G. 127n
- Glozik J. 85n  
 Goebbels P.J. 135n  
 Gorni G. 24n, 32n, 86n  
 Gozzano G. 119, 120, 133n, 134n  
 Gregorio X, papa 85n  
 Griffolini F. 75n  
 Griselini F. 73n  
 Grobromont I. 130n  
 Gualdo G. 85n  
 Guasti O. 130n  
 Guerra T. 169n  
 Guerri G.B. 81n  
 Guglielminetti M. 92n, 133n  
 Guicciardini R. 164n  
 Guicheron S. 81n  
 Guttuso R. 159
- Hay D. 78n
- Ildegarda di Bingen 72n  
 Imbriani V. 128n  
 Innocenzo VIII, papa 85n  
 Isella D. 205n  
 Iserloh E. 85n  
 Isidoro di Siviglia 39, 72n, 103  
 Italia P. 205n
- Jacopino A.M. 125n  
 Jacopo da Varazze 70n  
 Janulardo E. 135n  
 Jeanne d'Arc 54, 55, 79n  
 Jori G. 92n, 93n
- Kosovitz E. 127n
- Labbe Ph. 65  
 Ladislao, re di Napoli 85n, 86n  
 Landino C. 39, 41, 73n  
 Lanuzza S. 166n  
 Lanza A. 75n  
 Lappoli G., *vd.* Pollastra  
 Latini F. 33-86  
 Lavagetto M. 125n  
 Lavezzi G. 138n  
 Le Goff J. 129n  
 Leach E.R. 132n  
 Leonardi C. 85n  
 Leonardi L. 21n, 24n, 32n  
 Leonardo da Vinci 71n  
 Leonzio Pilato 75n  
 Levi C. 126n, 127n, 135n  
 Levi E. 21n, 32n  
 Lina, moglie di Saba 123, 126n, 131n, 132n  
 Lotti M. *vd.* Rita da Cascia, santa  
 Luca, evangelista 85n  
 Lucchini G. 206n  
 Luciani R. 85n  
 Ludovico I, marchese di Saluzzo 59

- Luzzatto Mortara M. 110, 113  
 Luzzatto S.D. 110  
  
 Machiavelli N. 69n  
 Maggioni G.P. 70n  
 Magnani F. 74n  
 Magrini G. 131n, 132n, 136n  
 Magris C. 127n  
 Malato E. 91n, 92n  
 Mamachi T.M. 84n  
 Manni P. 22n, 23n, 24n, 32n  
 Manzoni A. 138n  
 Manzotti E. 206n  
 Maraini D. 204  
 Marchesini U. 20n  
 Marco, evangelista 85n  
 Marcovecchio A. 126n, 139n  
 Marino G. 196n  
 Marino G.B. 88, 90, 97, 99, 102-05  
 Marinoni A. 71n  
 Marrani G. 3, 8, 20n, 21n, 25n, 32n, 35  
 Martelli, famiglia 78n  
 Martignoni C. 205n, 206n  
 Martini A. 93n  
 Martino V, papa 57, 60, 78n, 82n, 85n, 86n  
 Masci G. *vd.* Niccolò IV, papa  
 Massimilla G. 197n  
 Mastropasqua A. 166n  
 Matteo, evangelista 67, 85n  
 Mattesini E. 50, 77n  
 Mauro A. 196n  
 Mazon P. 75n  
 Mc Cormick C. 136n  
 Medici (de') Cosimo I 48  
 Medici (de') Giovanni di Cosimo 86n  
 Medici (de') Lorenzo 197n  
 Medici (de') Piero 76n  
 Medici (de') Piero di Cosimo 86n  
 Meerseman G.-G. 81n  
 Mengaldo P.V. 136n  
 Meo de'Tolomei 81n  
 Michelangelo Buonarroti 51  
 Michelangelo di Bartolomeo de' Libri 50  
 Michele del Grogante 46, 47  
 Milanini C. 126n, 129n, 130n, 132n  
 Minutelli M. 107-39  
 Miserocchi G. 20n  
 Mollo R. 91n  
 Mondadori, editore 153, 160  
 Montagnani C. 92n  
 Montale E. 138n  
 Morpurgo S. 20n, 32n  
 Moschi L. 7-32  
 Muscetta C. 133n  
 Mutini C. 76n  
  
 Nardi P. 82n  
 Neckam A. 40, 72n  
  
 Nencioni G. 167-70  
 Niccolò Cieco 46, 75n, 83n  
 Niccolò IV, papa 85n  
 Niccolò V, papa 53, 67, 75n  
 Nocentini A. 76n  
 Nomi F. 50, 77n, 85n  
 Novati F. 44, 74n  
  
 Omero 75n, 105  
 Orazio Flacco, Quinto 193  
 Orcagna 54  
 Orlando L. 205n, 206n  
 Orosi G. 73n  
 Orvieto P. 73n  
 Ossola C. 99  
 Ovidio Nasone, Publio 9, 197n  
  
 Paino M. 130n, 132n  
 Palma S. 77n  
 Palumbo D. 128n  
 Pampaloni G. 129n  
 Pancrazi P. 108  
 Panizza G. 203, 206n  
 Pantani I. 196n  
 Panzini A. 116, 120, 133n  
 Paolo, apostolo 129n  
 Papini G. 108, 125n  
 Paravicini Bagliani A. 85n  
 Parentucelli T. *vd.* Niccolò V, papa  
 Pascal B. 134n  
 Pascoli G. 69n, 72n, 120, 131n  
 Pasolini P.P. 166n  
 Pasquini E. 197n  
 Patrizi Piccolomini A. 85n  
 Pedriali F. 205n, 206n  
 Pedullà W. 161, 166n  
 Pellegrini M. 82n  
 Pelosi A. 21n, 24n, 32n  
 Perriccioli Saggese A. 196n  
 Pertusi A. 75n  
 Petrarca F. 7, 8, 11, 12, 20n, 21n, 25n, 103, 192, 195  
 Petrucci Nardelli F. 76n  
 Payne (Payne) P. 63  
 Pezard A. 129n  
 Piccini D. 32n  
 Piccolomini E.S. 60, 61, 75n, 79n, 80n, 82n  
 Pieri P. 46, 75n  
 Pierozzi A. *vd.* Antonino, santo  
 Pierro A. 167-70  
 Pierro M. 168  
 Pietro, apostolo 67, 130n  
 Pigli (de') G. 68n  
 Pinotti G. 205n  
 Pio II, papa *vd.* Piccolomini E.S.  
 Piovene G. 126n  
 Pisanello 85n  
 Pitti L. 78n  
 Pizzuto A. 150, 167-70

- Platone 105  
 Plinio Secondo, Caio, *senior* 38, 40, 71n, 73n,  
 96, 99, 103, 104  
 Poliziano 43, 50, 74n, 76n, 99, 103  
 Pollastra 50  
 Pollini N. 101, 102, 104, 105  
 Pontano G. 192  
 Pontiggia G. 138n  
 Portinari F. 113, 129n, 132n  
 Preti G. 99  
 Prezzolini G. 125n  
 Properzio, Sesto 189, 197n  
 Pucci A. 21n, 32n  
 Puccini D. 76n  
 Pulci Luca 72n  
 Pulci Luigi 41, 43, 45, 47, 50, 72n, 73n, 74n,  
 75n, 76n, 78n  
 Putnam M.J. 196n  
  
 Quadrio E.S. 91  
 Quicherat J. 79n  
 Quondam A. 125n  
  
 Redi A. 76n  
 Redi F. 49, 76n, 77n  
 Redi P. 76n  
 Residori M. 103  
 Rita da Cascia, santa 105  
 Rizzardi A. 139n  
 Rocca A. 133n  
 Rodondi R. 206n  
 Roggia C.E. 199-206  
 Rohlfß G. 22n, 23n, 24n, 32n  
 Romano A. 76n  
 Romei D. 71n  
 Roncagliolo G.D. 91n  
 Roselli R. 68, 86n  
 Rucellai G. 96, 97  
 Ruscelli G. 70n  
 Russo L. 116, 133n  
  
 Saba U. 107-39  
 Saccani R. 126n, 138n  
 Sacchetti F. 69n, 76n  
 Saccone E. 196n  
 Samuele, profeta 51  
 Sannazaro J. 88, 173-97  
 Santagata M. 196n, 197n  
 Sapegno N. 8, 20n, 32n  
 Savi P. 69n  
 Savini M. 73n  
 Saviozzo 18, 78n  
 Sberlati F. 93n  
 Scarlatti F. 47  
 Scheiwiller, editore 159  
 Scherillo M. 197n  
 Sardini S. *vd.* Saviozzo  
 Serianni L. 24n, 32n  
  
 Sgavicchia S. 144  
 Sgruttendio de Scafato F. *vd.* Roncagliolo G.D.  
 Sigismondo, imperatore 59, 80n  
 Silvestri A. 205n  
 Simeone, profeta 114  
 Singleton C. 75n  
 Siro, santo 37, 70n, 81n  
 Solerti A. 20n, 21n, 32n  
 Spagnolo L. 74n  
 Spark H.E.D. 130n  
 Stara A. 109, 125n, 126n, 127n, 139n, 132n,  
 134n, 135n, 137n  
 Stefaneschi J. 85n  
 Stella F. 70n  
 Stock N. 135n  
 Storace d'Afflitto G. 91n  
 Streglio R. 133n  
 Strnad A.A. 82n  
 Strozzi G.B. il Giovane 22n  
 Svevo I. 133n  
  
 Tallarigo C.M. 128n  
 Tarquini S. 84n, 85n  
 Tasso B. 95, 102-04  
 Tasso T. 96, 99  
 Tateo F. 196n, 197n  
 Teodoro di Gaza 70n  
 Terenzio, Varrone Reatino, Marco 128n  
 Terzoli M.A. 201, 205n  
 Testi C. 77n, 85n  
 Thiele W. 130n  
 Timoteo, santo 129n  
 Tiraboschi G. 91  
 Tommaseo N. 41, 72n  
 Tommaso di Cantimpré 104  
 Torrigiani F. 11, 12, 20n, 25n  
 Tosatti B.S. 73n  
 Totaro L. 80n  
 Traversari A. 56, 82n  
 Treccani G. 76n  
 Tremellio, Caio Scrofa 128n  
 Treves, editore 116  
 Trolli D. 74n  
  
 Ugolini F.A. 79n  
 Uhl P. 79n  
 Urgureau M. 79n  
  
 Vacchelli G. 137n  
 Valla L. 75n  
 Vallecchi A., editore 125n  
 Vallecchi G.B. 78n  
 Valostro Canale A. 72n  
 Varchi B. 70n  
 Varvaro A. 21n, 32n  
 Vauchez A. 85n  
 Vecce C. 173, 174, 176-78, 180, 181, 184, 192,  
 193, 195n, 196n

- Vecchi Galli P. 20n, 73n  
Vela C. 205n  
Vigo P. 71n  
Villani G. 196n  
Vincent de Beauvais 39, 40, 42  
Virgilio Marone, Publio 96, 101, 102, 104, 178, 179, 182, 192, 193, 196n  
Visconti B., vescovo di Novara 20n, 32n, 60  
Visconti F.M., duca di Milano 55, 59, 60, 78n, 80n  
Visconti T. *vd.* Gregorio X, papa  
Vitale M. 81n  
Vitelleschi G.M. 66  
Vittorini E. 159  
Volpi G. 10, 32n  
Weber R. 130n  
Wesselski A.F.M. 76n  
Woelfer C. *vd.* Lina, moglie di Saba  
Woelfer, famiglia 127n  
Wright Th. 72n  
Zaccarello M. 34-38, 40-45, 49, 50, 54, 58, 61, 68n, 69n, 71n, 73n, 74n, 79n  
Zambrini F. 20n, 32n  
Zamponi S. 20n, 32n  
Zanato T. 197n  
Zanzotto A. 73n, 127n  
Zelmann V. 110, 113  
Zenner M.-T. 100, 105  
Zipelli C. 143-66  
Zipelli D. 165n

# INDICE DEI MANOSCRITTI

*a cura di Simonetta Teucci*

## ARCAVACATA DI RENDE

*Centro Archilet*

c/o Dipartimento di Filologia dell'Università della Calabria

Archivio Pierro; Lettere di G. Nencioni a A. Pizzuto: 167-70

## CITTÀ DEL VATICANO

*Biblioteca Apostolica Vaticana*

Vaticano lat. 3202: 183

Barberiniano lat. 4035: 9-14, 16, 17, 21n, 22n, 23n, 25n, 26n, 28n

Chigiano L. IV. 131: 21n

Regina 1973: 53

## FIRENZE

*Biblioteca Marucelliana*

C. 155: 9-11, 14-17, 23n, 31n

*Biblioteca Medicea Laurenziana*

40 47: 68n

40 48: 68n

41 15: 9-12, 14-18, 23n, 24n, 31n

90 inf. 34: 68n

90 inf. 47: 21n

90 sup. 89: 21n

90 sup. 103: 68n

Acquisti e Doni 137: 21n

Conventi Soppressi 122: 21n

Palat. 119: 21n

Redi 111: 7, 9, 18, 23n, 24n

Redi 184: 9-11, 14-17, 21n, 23n, 31n

Tempi 2: 21n

*Biblioteca Nazionale Centrale*

Palat. 359: 8, 10, 20n, 21n

Magl. VII 1041: 9-11, 14-17, 23n, 31n

Magl. VII 1066: 21n

Magl. VII 1167: 68n

Magl. VII 1168: 21n, 34, 68n

Magl. VII 1171: 68n

*Biblioteca Riccardiana e Moreniana*

1103: 8-10, 18-19, 20n, 21n, 22n, 24n

1109: 68n

## NAPOLI

*Biblioteca Oratoriana dei Girolamini*

XXVIII, 1, 8: 194, 197n

## PARIS

*Bibliothèque Nationale*

Fonds latins, nuov. acq. 1745: 21n

## PERUGIA

*Biblioteca Comunale*

C 43, n. 19: 21n

## ROMA

*Archivio del Novecento*

c/o Facoltà di Lettere dell'Università «La Sapienza»

Carte di S. D'Arrigo, Corrispondenza a C. Zipelli: 144

*Biblioteca Nazionale Centrale*

Sessoriano 413: 194, 197n

## UDINE

*Biblioteca Comunale*

Codice Ottelio: 21n

## VICENZA

*Biblioteca Bertoliniana*

Codice Vicentino del *Filostrato*: 21n

## 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

Simone Giusti

*Per una didattica della letteratura*

Abbonamento annuale  
Italia € 40,00  
estero € 52,00  
Numeri arretrati € 20,00

da versare sul c.p.p. 343509  
intestato a LICOSA s.p.a. – Firenze

*Volumi, dattiloscritti, files sono da inviare a*  
Natacia Tonelli  
Dipartimento di Filologia e Critica delle Letterature Antiche e Moderne  
Via Roma 56  
53100 Siena  
tonelli@unisi.it

*Per scambio riviste rivolgersi a*  
Redazione «Per leggere» Scuola e Università  
c/o A.I.S.E.  
Via Alfieri 11  
58100 Grosseto  
s.giusti@laltrecitta.it

*Promozione, distribuzione, abbonamenti*  
LICOSA s.p.a.  
50125 Firenze  
Via Duca di Calabria 1/1  
e-mail: laura.mori@licosa.com  
tel. +390556483201 • fax +39055641257

ESPERIENZE LETTERARIE

*presenta*

# ITALINEMO

Riviste di italianistica nel mondo

Direttore: Marco Santoro

<http://www.italinemo.it>

## Che cosa è Italinemo?

Analisi, schedatura, indicizzazione delle riviste di italianistica pubblicate nel mondo a partire dal 2000. Abstract per ogni articolo. Ricerca incrociata per autori e titoli, per parole chiave, per nomi delle testate, per collaboratori. Profili biografici dei periodici e descrizione analitica di ciascun fascicolo.

Nelle pagine "Notizie", informazioni su novità editoriali ed iniziative varie (borse di studio, convegni e congressi, dottorati, master, premi letterari, presentazioni di volumi, seminari e conferenze).

## La consultazione del sito è gratuita

**Direzione**

**Marco Santoro**

Università di Roma "La Sapienza"  
Via Vicenza, 23 00185 Roma

Tel. e fax +39 06 35498698  
[marcosantoro@italinemo.it](mailto:marcosantoro@italinemo.it)

**Segreteria**

[segreteria@italinemo.it](mailto:segreteria@italinemo.it)

**Dibattiti e discussioni**

[forum@italinemo.it](mailto:forum@italinemo.it)

**Iniziative e progetti in corso**

[notizie@italinemo.it](mailto:notizie@italinemo.it)

