



Lo buon maestro

Studi offerti a Stefano Carrai
dagli allievi pisani

a cura di Lorenzo Bartoloni e Marco Landi



Edizioni ETS



www.edizioniets.com

*La pubblicazione è stata finanziata dal Fondo di ateneo per pubblicazioni ad accesso aperto
della Scuola Normale Superiore*

© Copyright 2025

EDIZIONI ETS

Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa

info@edizioniets.com

www.edizioniets.com

Distribuzione

Messaggerie Libri SPA

Sede legale: via G. Verdi 8 - 20090 Assago (MI)

Promozione

PDE PROMOZIONE SRL

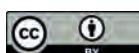
via Zago 2/2 - 40128 Bologna

ISBN cartaceo 978-884677414-9

ISBN pdf 978-884677492-7

DOI 10.4454/L.B.M.7414-9

Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)



INDICE

Premessa <i>Lorenzo Bartoloni e Marco Landi</i>	7
L'arringa di Didone: <i>Heroides</i> VII nella <i>Rettorica</i> di ser Brunetto <i>Giulia Depoli</i>	9
«Poi è Cleopatrà lussuriosa...». Cleopatra da <i>Inferno</i> V a <i>Paradiso</i> VI: le donne antiche e il destino dell'impero <i>Alessia Tommasi</i>	19
I terremoti di Delo e una nuova traccia classica per il <i>Purgatorio</i> <i>Federico Rossi</i>	33
Un nuovo testimone dell' <i>Espositione</i> di Ilicino ai <i>Triumphi</i> di Petrarca (Colonia, Dr. Speck Literaturstiftung, M 77) <i>Lucrezia Arianna</i>	45
«Dove è Morgante non si può perire». Amicizia e Fortuna nel <i>Morgante</i> di Luigi Pulci <i>Raphaëlle Meugé-Monville</i>	51
Lo stile tardo di Luigi Pulci: i contatti tra il “secondo” <i>Morgante</i> e il <i>Ciriffo Calvaneo</i> <i>Luca Zipoli</i>	67
Iacopo Sannazaro lettore della <i>Vita nova</i> . Ancora sul modello dantesco nell' <i>Arcadia</i> (con appunti su Boccaccio) <i>Andrea Romei</i>	85
Sull'epigramma della formica attribuito a Giovanni Della Casa <i>Rosario Lancellotti</i>	99
Intorno ai libri di Francesco Mazzola, il Parmigianino. Notarelle <i>Nicolò Rossi</i>	111

Sull'identità del dedicatario di <i>Tirsi</i> (e la cronologia delle <i>Egloghe</i> mariniane) <i>Marco Landi</i>	137
Osservazioni sulla presenza del <i>Louis Lambert</i> di Balzac nella stampa italiana postunitaria e in Svevo <i>Lorenzo Moscardini</i>	149
L'immagine del Naturalismo nella saggistica di Italo Svevo <i>Guido Scaravilli</i>	157
Il violino di Saba <i>Carlo Danelon</i>	173
Ancora sull'onestà del poeta. Umberto Saba critico di Giulio Camber Barni <i>Lorenzo Tommasini</i>	185
Tessere per Sereni e Saba <i>Michel Cattaneo</i>	195
Una lettura dagli <i>Immediati dintorni</i> di Vittorio Sereni: <i>Sicilia '43</i> <i>Ottavia Casagrande</i>	205
Fortuna contemporanea di un esperimento metrico quattrocentesco. Le terzine liriche di Frasca, Frixione, Ramous e Berisso <i>Lorenzo Bartoloni</i>	217
Il baracchino della voce. <i>Autoritratto automatico</i> di Umberto Fiori (2023), tra fotografia e leopardismi <i>Chiara Portesine</i>	233
Indice dei nomi	253

PREMESSA

L’idea di realizzare questo libro in onore di Stefano Carrai, per festeggiare il suo ultimo anno di insegnamento, ci è venuta in un contesto lontano dalle aule e dai corridoi del Palazzo della Carovana, durante una passeggiata notturna su quei lungarni tanto amati da Leopardi, ed è nata così, quasi per gioco, in un momento di chiacchiere tra amici. Questa considerazione non ha un valore meramente aneddottico, ma contribuisce a rendere conto della natura spontanea e appassionata di questa miscellanea, che in qualche modo si sottrae a tutti i crismi dell’ufficialità e alle regole del genere. Del resto, una raccolta più solenne, alla quale hanno contribuito anzitutto amici e colleghi del festeggiato, è già stata allestita di recente per iniziativa di due sue allieve dell’Università di Siena (*Sulla poesia. Studi in onore di Stefano Carrai*, a cura di Monica Marchi e Irene Tani, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2025), dove Carrai ha insegnato per quasi vent’anni prima del suo arrivo a Pisa nel 2018.

Il nostro vuole essere un lavoro di tono più dimesso, un omaggio da parte delle allieve e degli allievi della Scuola Normale Superiore che a vario titolo hanno lavorato con lui, in occasione dei colloqui di passaggio d’anno o per la propria tesi di dottorato, o che comunque gli sono legati da lunga consuetudine, per ringraziarlo della guida e del supporto che ci ha offerto nel corso di questi anni. Il titolo che abbiamo scelto di dare a questo volume, *Lo buon maestro*, riproduce una nota formula dantesca e potrà avere magari un sapore un po’ consunto, ma ci è parso efficace perché, oltre ad alludere a uno dei principali ambiti di interesse del festeggiato, altrettanto bene esprime il tipo di rapporto che abbiamo instaurato con lui, un legame affettuoso e profondo non troppo dissimile da quello di filiale devozione che – *si parva licet* – unisce Dante al suo Virgilio. Per molti di noi, infatti, Carrai non è stato (e non è) solo un punto di riferimento accademico, ma anche, e forse soprattutto, un esempio e una guida presente e rassicurante sul piano umano, cui ci lega un sentimento di rispetto e ammirazione, di fiducia e affetto sincero.

Questo libro raccoglie, dunque, contributi di letteratura e filologia italiana scritti da studiosi giovani e giovanissimi e incentrati sui temi e gli autori più disparati, dal Duecento a oggi. Una varietà che riflette quella degli interessi coltivati da Carrai nel corso della sua attività di studioso e docente, ma che vuole essere anche un omaggio concreto al suo magistero, inteso nel senso più pieno e generoso del termine. Per questo, a maggior ragione, non possiamo che augurarci gli risulti regalo gradito.

Pisa, settembre 2025

Lorenzo Bartoloni e Marco Landi

Giulia Depoli

L'ARRINGA DI DIDONE: *HEROIDES VII* NELLA RETTORICA DI SER BRUNETTO*

È ben nota la predilezione di Dante per il personaggio mitologico di Didone, filtrato tanto dalla voce di Virgilio quanto da quella di Ovidio.¹ Ancora in ombra, invece, è il ruolo che questo personaggio ha giocato nell'opera del suo maestro Brunetto Latini. In questa sede, ci si limiterà ad affrontare la questione nella *Rettorica*,² un caso di grande interesse e finora trascurato nella storia della ricezione delle *Heroïdes*,³ dal momento che contiene il primo, parziale volgarizzamento italiano dell'opera.⁴

La *Rettorica* si presenta complessivamente come il volgarizzamento dei primi diciassette capitoli del primo libro del *De Inventione* di Cicerone,⁵ dedicati alla difesa dell'eloquenza, ai compiti del retore e alla definizione degli elementi che caratterizzano la causa da discutere. Brunetto non si limita a tradurre ma, secondo una diffusa pratica medievale, arricchisce

* Questo breve contributo nasce da un lavoro iniziato con il mio seminario per il corso *Dante, Brunetto e la tradizione classica* alla Scuola Normale Superiore fra il 2018 e il 2019. Desidero ringraziare Stefano Carrai, per aver seguito con interesse e pazienza lo sviluppo di questa ricerca multiforme attraverso gli anni, e gli altri studiosi che mi hanno aiutata a svilupparla, Elisa Brilli e Simone Marchesi.

¹ Mi limito a citare i contributi fondamentali, in aggiunta agli studi più recenti: KEVIN BROWNLEE, *Dante, Beatrice, and the Two Departures from Dido*, in «Modern Language Notes», CVIII, 1993, pp. 1-14; CLAUDIA VILLA, *Tra affetto e pietà: per Inferno V*, in «Lettere Italiane», LI, 1999, pp. 513-541 (parzialmente riproposto in EAD., *Le maschere di Francesca e il fantasma di Didone*, in «Letture Classensi», XLVI, 2017, pp. 29-41); CAROLYN LUND-MEAD, *Dido Alighieri: Gender Inversion in the Francesca Episode*, in *Dante & the Unorthodox. The Aesthetics of Transgression*, edited by James Miller, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 2005, pp. 121-150; TRISTAN KAY, *Dido, Aeneas and the Evolution of Dante's Poetics*, in «Dante Studies», CXXIX, 2011, pp. 135-160; PETER S. HAWKINS, *Dido, Beatrice, and the Signs of Ancient Love*, in ID., *Dante's Testaments*, Stanford, Stanford University Press, 1999, pp. 125-142 (precedentemente contenuto in *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's 'Commedia'*, edited by Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press, 1991, pp. 113-130); LINO PERTILE, *La ferita d'amore*, in ID., *La puttana e il gigante. Dal Canto dei Cantici al Paradiso Terrestre di Dante*, Ravenna, Longo, 1998, pp. 87-133 (di cui alcune sezioni erano già state pubblicate in ID., *L'antica fiamma: la metamorfosi del fuoco nella Commedia di Dante*, in «The Italianist», XI, 1, 1991, pp. 29-60); LEYLA M. G. LIVRAGHI, *Francesca "altera Dido". Il libro VI dell'Eneide e la costruzione narrativa di Inferno V*, in «Per intelletto umano / e per autoritadi. Il contesto di formazione e diffusione culturale del poema dantesco, a cura di Leyla M. G. Livraghi e Gaia Tomazzoli, Firenze, Franco Cesati Editore, 2023, pp. 111-125; MATTEO CAZZATO, *Didone in Dante e il dibattito sulla natura d'amore*, in *Dante e la letteratura dell'Occidente. Atti delle Rencontres de l'Archet* (Morgex, 13-18 settembre 2021), Torino, Pubblicazioni della Fondazione «Centro di Studi storico-letterari Natalino Sapegno», 2023, pp. 117-123; SILVIA CONTE, *Tracce del DNA di Didone in Dante e attraverso Dante*, in *La filologia romanza e Dante. Tradizioni, esegezi, contesti, ricezioni*, a cura di Salvatore Luongo, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2023, pp. 65-91.

² Il testo della *Rettorica* è citato dall'edizione BRUNETTO LATINI, *La rettorica*, a cura di Francesco Maggini, Firenze, Tip. Galletti e Coccia, 1915 (da qui in avanti, *Rettorica*).

³ Il testo delle *Heroïdes* è citato dall'edizione P. OVIDIUS NASO, *Epistulae Heroidum*, a cura di Heinrich Dörrie, Berlin-New York, De Gruyter, 1971 (da qui in avanti, *Her.*).

⁴ Il volgarizzamento dei distici delle *Heroïdes* da parte di Brunetto non è stato notato da MASSIMO ZAGGIA, *Ovidio, Heroïdes: volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, 2 voll., Firenze, Sismel, 2009, vol. I, p. 10, nota 21.

⁵ Il testo del *De Inventione* è citato dall'edizione MARCO TULLIO CICERONE, *De Inventione*, a cura di Maria Greco, Galatina, Congedo, 1998 (da qui in avanti, *De Inv.*).

il testo di partenza con inserti di vario genere, fra cui spiccano gli *exempla*. Proprio in questo contesto, recupera la settima epistola delle *Heroides* ovidiane, richiamando le parole di Didone come esempio di efficacia retorica in alcuni contesti in cui è necessario far leva sulla sfera emotiva degli ascoltatori.

La scelta di Brunetto di ricorrere al personaggio letterario di Didone in un manuale di retorica non è isolata. Fin dall'antichità, diversi testi letterari sono stati sfruttati dai retori per esemplificare molti procedimenti retorici. Come afferma Michael Winterbottom,

dato che la grammatica veniva considerata in buona parte come propedeutica rispetto alla retorica, il modo in cui i grammatici spiegavano la poesia risentiva considerevolmente dell'influsso della retorica, e un commentatore come Servio riteneva che il sottolineare gli elementi retorici del testo poetico fosse parte del suo lavoro. In effetti, il sistema di figure retoriche e tropi era altrettanto sviluppato per la poesia che per la retorica [...]. In un trattato di retorica come quello di Q[uintiliano], le figure retoriche e i tropi vengono inclusi nella retorica, ma gli esempi, tratti dalla poesia non meno liberamente che dall'oratoria, dimostrano l'interrelazione con la γραμματική.⁶

Fra gli *auctores* citati da parte di Quintiliano e dai suoi successori, i più privilegiati risultano indubbiamente Virgilio e Ovidio. Vale la pena ricordare Prisciano, nella cui opera si contano oltre millecento citazioni virgiliane,⁷ nonché il più grande patrimonio di citazioni di Ovidio antecedente i primi manoscritti completi delle sue opere.⁸ Grillio, la cui opera ci è conservata solo parzialmente, immette una serie di *exempla* virgiliani proprio nel suo commento al *De Inventione* ciceroniano.⁹

Il senso di questi recuperi letterari da parte dei retori, però, va al di là della semplice prossimità con l'insegnamento della grammatica. Soprattutto il caso di Didone qui in esame si inserisce nel ricco filone dell'attenzione retorica per i monologhi femminili. La fortuna di questi brani in voce di donna si può verificare nell'ambito dell'*etopea*, un progimnasma ('esercizio preliminare')¹⁰ le cui prime definizioni ed esemplificazioni a nostra disposizione risalgono alla prima età imperiale. L'allievo doveva imitare con lo stile adeguato¹¹

⁶ MICHAEL WINTERBOTTOM, *Quintiliano*, in *Enciclopedia Virgiliana*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984-1991, vol. IV, pp. 374-376: 375.

⁷ MARIO DE NONNO, *Prisciano*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., vol. IV, pp. 279-281: 280.

⁸ Ovid: *The Classical Heritage*, edited by William S. Anderson, New York, Routledge, 2014, p. XVIII.

⁹ Cfr. LUCIA CALBOLI MONTEFUSCO, *Retori latini minori*, in *Enciclopedia Virgiliana*, cit., vol. IV, pp. 460-462.

¹⁰ «In ancient Greek and Roman education, the graded set of exercises in rhetoric and composition known as *progymnasmata* (preliminary exercises) played a pivotal role. Within the ancient educational curriculum, the *progymnasmata* were located precisely at the transitional stage from grammar to rhetoric; their primary task was thus to provide a smooth passage from the reading and analysis of poetry as they were practised in grammar school to rhetorical education proper. These were basically written exercises, but occasionally they were also delivered orally. Their specific aim was to prepare beginners in rhetoric for the more advanced exercise of oral declamation» (MANFRED KRAUS, *'Progymnasmata' and Progymnasmatic Exercises in the Medieval Classroom*, in *The Classics in the Medieval and Renaissance Classroom: The Role of Ancient Texts in the Arts Curriculum as Revealed by Surviving Manuscripts and Early Printed Books*, edited by Juanita Feros Ruys, John O. Ward and Melanie Heyworth, Turnhout, Brepols, 2013, pp. 175-197: 175). Per uno studio generale dell'*etopea* dalla classicità alla tarda antichità, rimando al volume miscellaneo ΉΘΟΠΟΙΑ. *La représentation de caractères entre fiction scolaire et réalité vivante à l'époque impériale et tardive*, édité par Eugenio Amato et Jacques Schamp, Salerno, Helios, 2005.

¹¹ La *Rhetorica ad Herennium* parla di esporre «cum ratione dignitatis» (*Rhet. Her.* IV LII 65; cito il testo da GUALTIERO CALBOLI, *Cornifici seu Incerti Auctoris Rhetorica ad C. Herennium*, Berlin-Boston, De Gruyter, 2020) e di «oratio [...] ad dignitatem adcommodata» (*Rhet. Her.* IV LIII 66). Quintiliano afferma che andranno create «personas idoneas» che parlino «creibiliter», per risultare efficaci nell'orazione (*Inst. Or.* IX II 30: «ita demum a fide non abhorreant si ea locutos finixerimus quae cogitasse eos non sit absurdum»; cito il testo da M. FABIUS QUINTI-

in una composizione scritta (ma occasionalmente recitata ad alta voce) il carattere di un personaggio, generalmente tratto dal mito,¹² in una determinata situazione,¹³ a partire da una consegna come: «quibus verbis uti potuisset Andromache Hectore mortuo». ¹⁴ Manfred Kraus ha calcolato che circa un terzo delle etopee conservate riguarda l'*imitatio* di personaggi femminili come Niobe, Medea, Ecuba e Andromaca nel mondo greco e, per l'appunto, Didone nel mondo latino.¹⁵ Il dato è marcato, se teniamo conto che si tratta di un progimnasma indirizzato a studenti di solo sesso maschile: qual era lo scopo di insegnare a dei futuri retori come immedesimarsi al meglio nelle eroine del mito?

Rispondere a questa domanda permette di contestualizzare non solo questo tipo di progimnasma, ma anche le esemplificazioni con personaggi femminili del mito che popolano i manuali di retorica da Quintiliano a ser Brunetto (e oltre). L'ipotesi più convincente sulla questione appare quella avanzata dallo stesso Kraus. Se è vero che esistevano diverse tipologie di etopee, a seconda dell'effetto che miravano a produrre nell'ascoltatore,¹⁶ senz'altro vi era un'associazione pressoché inscindibile tra il monologo in voce di donna e il patetismo, come è facile desumere dalla selezione di personaggi proposti e dai temi dei loro discorsi. Proprio Didone, ci assicura Agostino in un noto passo delle *Confessioni*,¹⁷

LIANUS, *Institutionis oratoriae libri XII*, a cura di Ludwig Radermacher e Vinzenz Buchheit, Leipzig, Teubner, 1971), riferendosi ai contenuti e, implicitamente, allo stile. Anche Prisciano sottolinea il carattere di «imitatio sermonis ad mores et suppositas personas adcommodata», aggiungendo che «ubique [...] servanda est proprietas personarum» e in conclusione raccomanda nuovamente: «habeat autem stilum suppositis aptum personis» (PRISCIANO, *Praeex.* 9; cito il testo da PRISCIANUS CAESARIENSIS, *Opuscula*, vol. I. *De figuris numerorum, de metris Terentii, Praeexcitamina*, edizione critica a cura di Marina Passalacqua, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1987).

¹² Anche in questo caso, gli studiosi hanno osservato la presenza di materiali letterari: «it was not so much that students were aspiring poets but rather that the poets were the foundation of the whole curriculum [...]. Homer and the tragedians, Menander and Vergil were the preferred authors for classroom reading, so subjects for *ethopoeiae* were most naturally chosen from their works» (MANFRED KRAUS, *Rehearsing the Other Sex: Impersonation of Women in Ancient Classroom Ethopoeia*, in *Escuela y Literatura en Grecia Antigua*. Acta del Simposio Internacional, Universidad de Salamanca, 17-19 Noviembre de 2004, coord. por José Antonio Fernández Delgado, Francisca Pordomingo, Antonio Stramaglia, Cassino, Edizioni dell'Università degli Studi di Cassino, 2007, pp. 455-468: 463). Possiamo rilevare la predilezione per questo bacino contenutistico non solo dall'esemplificazione nei manuali di retorica, ma anche dalle etopee documentate (per una raccolta completa di etopee documentate nei manuali di retorica latini e greci, cfr. EUGENIO AMATO - GIANLUCA VENTRELLA, *L'éthopée dans la pratique scolaire et littéraire*, in ΗΘΟΠΟΙΑ, cit., pp. 213-231).

¹³ Sull'etopea, si vedano anzitutto: HEINRICH LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, Monaco, Max Hueber, 1960, pp. 407-411 (§§ 820-826); HANS-MARTIN HAGEN, Ηθοποια. Zur Geschichte eines rhetorischen Begriffs, Erlangen, J. Hogl, 1966.

¹⁴ Esempio tratto da PRISCIANO, *Praeex.* 9.

¹⁵ KRAUS, *Rehearsing the Other Sex*, cit., p. 457.

¹⁶ Come, nel mondo latino, attesta Prisciano: «Sunt autem quaedam allocutiones morales, quaedam passionales, quaedam mixtae. Passionales sunt, in quibus passio, id est commiseratio, perpetua inducitur, ut quibus verbis uti potuisset Andromache mortuo Hectore; morales vero, in quibus obtinent mores, ut quibus verbis uti potuisset rusticus, cum primum asperxerit navem; mixtae, que utrumque habent, ut quibus verbis uti potuisset Achilles interfecto Patrocllo (habet enim et passionem funeris amici et morem de bello cogitantis)» (PRISCIANO, *Praeex.* 9). Non a caso, l'esempio per l'*allocutio passionalis* è proprio un monologo di un'eroina mitica, Andromaca.

¹⁷ *Conf.* I XIII 20-21. Peraltro, pochi paragrafi prima, il Padre della Chiesa ci testimonia anche un esercizio di etopea in persona di Giunone a partire da un *locus* virgiliano (*Aen.* I 38): «Proponebatur enim mihi negotium animae meae satis inquietum praemio laudis et dedecoris vel plagarum metu, ut dicerem verba Iunonis irascentis et dolentis, quod non posset Italia Teucrorum avertere regem, quae numquam Iunonem dixisse audieram. Sed figurorum poetarum vestigia errantes sequi cogebamur et tale aliquid dicere solitus verbis, quale poeta dixisset versibus; et ille dicebat laudabilius, in quo pro dignitate adumbratae personae irae ac doloris similior affectus eminebat verbis sententias congruerent vestientibus» (*Conf.* I XVII 27; cito il testo da AURELIUS AUGUSTINUS, *Confessionum libri XIII*, a cura di Martin Skutella, Heiko Juergens, Wiebke Schaub, Berlin-New York, De Gruyter, 2009). Anche l'immedesimazione in Didone potrebbe leggersi in un analogo contesto pedagogico.

continuava a suscitare fiumi di lacrime attraverso i secoli. E, certamente, un buon oratore deve saper commuovere il suo pubblico allo stesso modo, padroneggiando il *pathos* come strumento di persuasione. Che questo sia il punto cruciale della questione emerge chiaramente dal passaggio in cui Quintiliano discute della perorazione, sottolineando l'utilità di ricorrere in questa parte alla *miseratio* e segnalando l'estrema opportunità di servirsi proprio delle etopee («*prosopopoeiae*»), particolarmente efficaci per raggiungere lo scopo:¹⁸

Plurimum tamen valet miseratio, quae iudicem non flecti tantum cogit, sed motum quoque animi sui lacrimis confiteri. Haec petetur aut ex iis, quae passus est reus, aut iis, quae cum maxime patitur, aut iis, quae damnatum manent: quae et ipsa duplicantur, cum dicimus, ex qua illi fortuna et in quam recidendum sit. Adfert in his momentum et aetas et sexus et pignora, liberi, dico, et parentes et propinqui. Quae omnia tractari varie solent. Nonnumquam etiam ipse patronus has partes subit [...]. His praecipue locis utiles sunt prosopopoeiae, id est fictae alienarum personarum orationes, quales litigatore dicit patrnum, nudae tantum res movent: at cum ipsos loqui fingimus, ex personis quoque trahitur adfectus. Non enim audire iudex videtur aliena mala deflentis, sed sensum ac vocem auribus accipere miserorum, quorum etiam mutus aspectus lacrimas movet: quanto que essent miserabiliora, si ea dicerent ipsi, tanto sunt quadam portione ad afficiendum potentiora, cum velut ipsorum ore dicuntur, ut scaenicis actoribus eadem vox eadem que pronuntiatio plus ad movendos adfectus sub persona valet. (*Institutio oratoria* VI 1 23-26)

Mentre le etopee in persona maschile possono essere di vario genere, e solo occasionalmente possono contenere anche l'elemento patetico, sono quelle che hanno come soggetto le eroine tragiche del mito ad essere eminentemente deputate all'espressione di *pathos*. Questo, naturalmente, riflette una più generale associazione della passionalità, specie se intensamente manifestata, al genere femminile, mentre una simile espressione di emozioni da parte del genere maschile è comunemente disincentivata. Dunque, come conclude Kraus,

the opportunity for young men to safely display and rehearse vehement emotions appears to be the decisive element in female ethopoeia. [...] But why was female ethopoeia so indispensable for pupils practicing pathetic speech? The obvious answer is: because they could not be allowed to display violent grievous, timid or pityful emotions in their own persons, for this would have evoked danger of effeminacy. Thus ethopoeia imposes itself as a convenient means of saying things and expressing feelings one cannot say or express in one's own person. To steer clear of any danger of effeminacy the juvenile orator almost has to stick to role-playing when trying his skills at extremely passionate speech.¹⁹

Marjorie Curry Woods, che si è occupata specificamente dei monologhi didoniani nella pedagogia medievale, ha dimostrato che anche nel Medioevo perdurava tale attenzione all'apprendimento di un'eloquenza ricca di *pathos*. Le glosse interlineari e marginali nei manoscritti che trasmettono i testi letterari, fittissime nei brani in voce di donna, spingono lo studente medievale a soffermarsi lungamente sulle emozioni del personaggio e sulle motivazioni che le animano, amplificando la dimensione emotiva del testo

¹⁸ Ma già la *Rhetorica ad Herennium* testimoniava una preferenza per l'uso dell'etopea nei contesti maggiormente patetici (*Rhet. Her.* IV LIII 66: «Proficit plurimum in amplificatione partibus et commiseratione»).

¹⁹ KRAUS, *Rehearsing the Other Sex*, cit., p. 466.

e, in ultima analisi, favorendo l'immedesimazione con il soggetto del brano.²⁰ Oltre al fatto che, come è stato argomentato, il coinvolgimento emotivo favorisce i processi di apprendimento mnemonico a lungo termine dei classici,²¹ la lettura espressiva delle parole di un'eroina come Didone e l'immedesimazione in questo personaggio potevano essere funzionali alla pratica di *impersonare* i personaggi del mito classico in piccole composizioni originali da recitare,²² non diversamente da come venivano performati anche i testi epistolari.²³ Secondo Woods, è plausibile che simili esercizi avessero la stessa funzione attribuita alle etopee femminili, cioè esperire e manifestare una vasta esperienza di emozioni che non sarebbero state tollerate fuori da questo contesto di finzionalità pedagogica.²⁴

Questo retroscena culturale di pedagogia tardoantica e medievale aiuta a comprendere l'operazione di Brunetto nel suo volgarizzamento del *De Inventione*. L'espressione di *pathos* di Didone è utile al retore per difendere le cause in cui, piuttosto che l'argomentazione logica, giova suscitare nel pubblico una reazione emotiva. Si tratta delle cause di *genus admirabile*, in cui l'«animus» del pubblico è «alienatus» dall'argomento discusso, e delle cause di *genus anceps*, in cui il punto da giudicare è dubbio o l'indecisione del pubblico è provocata dalla compresenza di «honestas» e «turpitas».²⁵ Tale *captatio benevolentiae* deve essere perseguita anzitutto dall'*exordium*, la prima delle sei

²⁰ «Students were encouraged to internalize the emotions of figures like Creusa and Dido as part of their learning of Latin, a form of immersion language pedagogy» (MARJORIE CURRY WOODS, *Weeping for Dido: The Classics in the Medieval Classroom*, Princeton, Princeton University Press, 2019, p. 27), «commentators focusing on teaching Latin draw particular attention to emotional passages, often speeches by women, in school texts. Boys learned to recite and express themselves in an acquired language by temporarily acquiring the emotions of characters, often female characters. They learned to interpret and perform characters in ways appropriate to each» (ivi, p. 111).

²¹ «The connection between emotion and learning, especially memorization, which medieval teachers also appear to have known, has been a focus of modern research which concludes that “inducing emotional arousal is one way of creating stronger memory”. It has even been asserted that “the fundamental function of high levels of emotion is to empower the memory system”. Emotionally arousing narrative is more memorable, and the glosses in manuscripts of the *Aeneid* and other texts suggest the strong pedagogical connection between narrative and emotion generated in a group setting» (WOODS, *Weeping for Dido*, cit., p. 28).

²² Oltre al più recente volume WOODS, *Weeping for Dido*, cit., segnalo in ordine cronologico i numerosi contributi che la studiosa ha dedicato al tema durante la sua carriera: *Rape and the pedagogical rhetoric of sexual violence*, in *Criticism and Dissent in the Middle Ages*, edited by Rita Copeland, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 56-86; *The Teaching of Poetic Composition in the Later Middle Ages*, in *A Short History of Writing Instruction: From Ancient Greece to Modern America*, edited by James J. Murphy, Mahwah, Erlbaum, 2001, pp. 123-143; *Boys Will Be Women: Musings on Classroom Nostalgia and the Chaucerian Audience(s)*, in *Speaking Images: Essays in Honor of V.A. Kolve*, edited by Robert F. Yeager and Charlotte C. Morse, Asheville, Pegasus, 2001, pp. 143-166; *Weeping for Dido: Epilogue on a Premodern Rhetorical Exercise in the Postmodern Classroom*, in *Latin Grammar and Rhetoric: From Classical Theory to Medieval Practice*, edited by Carol D. Lanham, Londra, Continuum, 2002, pp. 284-294; *Performing Dido*, in *Public Declamations: Essays on Medieval Rhetoric, Education, and Letters in Honour of Martin Camargo*, edited by Georgiana Donavin and Denise Stodola, Turnhout, Brepols, 2015, pp. 253-265; *Experiencing the Classics in Medieval Education*, in *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, vol. I. 800-1558, edited by Rita Copeland, Oxford, Oxford University Press, 2016, pp. 35-52.

²³ Cfr. MARTIN CAMARGO, *Medieval Rhetoric Delivers; or, Where Chaucer Learned How to Act*, in «New Medieval Literatures», IX, 2007, pp. 41-62; Id., *Special Delivery: Were Medieval Letter Writers Trained in Performance?*, in *Rhetoric Beyond Words: Delight and Persuasion in the Arts of the Middle Ages*, edited by Mary Carruthers, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, pp. 173-189; Id., *Epistolary Declamation: Performing Model Letters in Medieval English Classrooms*, in «The Huntington Library Quarterly», LXXIX, 2016, pp. 345-363.

²⁴ WOODS, *Weeping for Dido*, cit., p. 22.

²⁵ Cfr. *De Inv.* I xv 20.

parti del discorso identificate da Cicerone,²⁶ nonché l'unica affrontata da Brunetto in quest'opera.

In un esordio, il primo modo per rendere il pubblico ben disposto nei propri confronti è a partire dalla propria persona, secondo quattro modalità: «si de nostris factis et officiis sine arrogantia dicemus; si crimina inlata et aliquas minus honestas suspiciones iniectas diluemus; si, quae incommoda acciderint aut quae instant difficultates, profremus; si prece et obsecratione humili ac supplici utemur» (*De Inv.* I XVI 22). Brunetto amplifica notevolmente questo paragrafo nella sua chiosa, e Didone viene citata per la prima volta come esempio della prima modalità:

Il primo modo si è se noi dicemo sanza soperbia, dolcemente e cortesemente, de' nostri fatti e de' nostri offici. Et intendi che dice "fatti" quelli che noi facemo non per distretta di legge o per forza, ma per movimento di natura. Et così dicendo Dido d'Eneas acquistò la benivolenza degli uditori: «Io» dice ella, «accolsi e ricevetti in sicura magione colui ch'era cacciato in periglio di mare, et quasi anzi ch'io udisse il nome suo li diedi il mio reame». Et così dice che ella si mosse a pietade sopra Eneas quando elli fugia dalla distruzione di Troia. Et al ver dire noi avemo merzé e pietade delle strane genti per natura, non per distretta. (*Rettorica* XCV 2-3)

Il brano citato fra virgolette corrisponde al distico ovidiano: «Fluctibus eiectum tuta statione recepi / vixque bene audito nomine regna dedi» (*Her.* VII 89-90). Brunetto individua qui una strategia retorica particolarmente pressante nell'epistola elegiaca di Didone: Ovidio, infatti, insiste a più riprese nel corso del componimento su quanto la regina abbia fatto per il profugo Enea e, in *pendent*, sull'ingratitudine di quest'ultimo. Se l'eroe troiano, a fronte dell'enorme aiuto ricevuto, non ha intenzione di ricambiare se non con l'abbandono, per contrasto Didone si è dimostrata spontaneamente generosa con lui, senza ricevere nulla in cambio e conoscendo a stento la sua identità. Questa sua istintiva benevolenza verso un uomo in difficoltà la promuove caratterialmente rispetto alla sua controparte, suscitando la simpatia, se non del suo interlocutore diretto (*Her.* VII 27: «male gratus et ad [...] munera surdus»), quantomeno del pubblico del componimento.

Di seguito, l'epistola di Didone diviene esempio della terza modalità suggerita da Cicerone per catturare l'empatia dell'uditore, cioè parlare dei propri mali:

Il terzo modo è se noi contiamo i mali che sono advenuti e li 'ncrescimenti che sono presenti. [...] Dido, dicendo i suoi mali dopo il dipartimento d'Eneas, acquistò la benivolenza per la sua misaventura, e disse: «Io sono cacciata et abbandono il mio paese e lla casa del mio marito e vo fuggendo per gravosi cammini in caccia de' nemici». (*Rettorica* XCV 6)

Il distico citato, in questo caso, è «exul agor cineresque viri patriamque relinquo / et feror in duras hoste sequente vias» (*Her.* VII 117-118). Didone, in questo segmento (che ha inizio, in verità, al v. 111), lamenta le disgrazie che le sono accadute ancor prima dell'abbandono di Enea: l'uccisione del marito Sicheo da parte del fratello Pigmalione

²⁶ Cfr. *De Inv.* I XIV 19. Anche Quintiliano sottolineerà l'importanza di suscitare l'emozione del pubblico in questa sede, oltre che nella *peroratio* (non trattata da Brunetto): «Omnis autem hos affectus, etiam si quibusdam videntur in prohoemio atque in epilogo sedem habere, in quibus sane sint frequentissimi, tamen aliae quoque partes recipiunt, sed breviores, ut cum ex iis plurima sint reservanda. At hic [in peroratione], si usquam, totos eloquentiae aperire fontes licet» (*Inst. Or.* VI 1 51).

e, conseguentemente, l'esilio in terra straniera. Brunetto, però, contestualizza questa narrazione «dopo il dipartimento d'Eneas», mentre nella *fictio* ovidiana l'epistola viene scritta quando Enea è ancora sul punto di partire. Essendo improbabile il fraintendimento del testo ovidiano da parte del maestro di Dante, questo spostamento può essere motivato da un'enfasi sulla *cumulatio* delle sventure di Didone, iniziata con la morte del marito e terminate con l'abbandono di Enea, che rendono ancor più efficace la *captatio* dell'eroina. Va, inoltre, notato un allontanamento dalla lettera del testo nella resa di «cineres [...] viri» con «lla casa del mio marito». ²⁷ Nelle edizioni ovidiane attuali, non sono registrate varianti per *cineres* che possano giustificare questa traduzione: dovrà trattarsi piuttosto di una scelta metonimica, influenzata per similarità semantica al vicino termine «patriam».

Infine, il personaggio di Didone viene richiamato, con ben due esempi, per la quarta e ultima modalità di *captatio benevolentiae*:

Il quarto modo è se noi usiamo preghiera o scongiuramento umile et inclino, cioè devotamente e con reverenza chiamare merzede con grande umilitate. Et intendi che preghiera è appellata sanza congiuramento. [...] Et queste preghiere talfiata sono aperte [...], talfiata sono ascole, sì come quelle di Dido in queste parole ch'ella mandò ad Eneas: «Io» disse ella «non dico queste parole perch'io ti creda potere muovere; ma poi ch'io ao perduto il buon pregio e la castitate del corpo e dell'animo, non è gran cosa a perdere le parole e le cose vili». Ma scongiuramento è quando noi preghiamo alcuna persona per Dio o per anima o per avere o per parenti o per altro modo di scongiurare, sì come Dido fece ad Eneas: «Io ti priego», disse ella «per tuo padre, per le lance e per le saette de' tuoi fratelli e per li compagni che teco fuggiro, per li dei e per l'altezza di Troia». (Rettorica XCV 7-8)

Didone viene più ampiamente sfruttata in questo passaggio, e ciò non stupisce: nella settima delle *Heroïdes*, ella emerge anzitutto come figura di supplice, pregando l'amato di non abbandonarla. La sua preghiera è a tratti, però, una preghiera «ascosa», dissimulata, specie nell'incipit dell'epistola che Brunetto cita: «Nec quia te nostra sperem prece posse moveri, / alloquor: Adverso movimus ista deo! / Sed meriti famam corporis que animumque pudicum / cum male perdiderim, perdere verba leve est» (*Her.* VII 5-8). L'autore svela così come il personaggio di Didone si limiti a fingere – quasi con negazione freudiana – di non voler convincere Enea, ma di voler fare questo discorso solo perché non le costa spendere vanamente delle parole (soprattutto, dopo la ben più gravosa perdita dell'onore). Si noti come, nel volgarizzamento, Brunetto ometta il riferimento al dio e, invece, renda «verba» con la dittologia «le parole e le cose vili»: non essendo attestate varianti del testo ovidiano che motivino questa traduzione, andrà piuttosto interpretata come scelta di gusto stilistico per l'*amplificatio*. Didone, però, prega Enea sempre più apertamente nel corso del componimento, come nel passaggio finale del testo, citato da Brunetto come esempio di *obsecratio*: «Tu modo – per matrem fraternalque tela, sagittas, / per que fugae comites, Dardana sacra, deos! –» (*Her.* VII 159-160). In questo passaggio, la preghiera vera e propria è espressa solo al v. 165 («Parce, precor, domui, quae se tibi tradit habendam!»), di cui Brunetto recupera nella propria traduzione solo il verbo «precor». La variante «padre» per madre è ben attestata

²⁷ E «casa» è lezione riportata da tutti i testimoni, mentre è piuttosto il segmento «del mio marito» a essere omesso da un testimone, il ms. Magliabechiano II.IV.73 (cfr. apparato critico *ad locum*).

ta in un folto gruppo di testimoni ovidiani,²⁸ evidentemente affini al testo che il maestro di Dante aveva di fronte; più libera, invece, la resa di «Dardana sacra» con «l'altezza di Troia», che comunque non implica alcun cambiamento semantico sostanziale. La *cumulatio* di scongiuri mira a convincere l'eroe troiano facendo leva su quanto ha di più caro e sui suoi valori personali.

Da questo caso di studio, è possibile avanzare alcune osservazioni sull'operazione che Brunetto conduce sul testo ovidiano. Anzitutto, va notato come da un lato le *Heroides* siano solo fugacemente inquadrati nella loro natura epistolare («parole ch'ella mandò ad Eneas») e siano piuttosto affrontate, paradossalmente, come una vera e propria orazione tenuta di fronte ad un pubblico. Ciò emerge non solo per l'uso letterale del verbo 'dire' piuttosto che 'scrivere', di per sé ambiguo in ambito epistolare, quanto soprattutto per l'individuazione nel paragrafo XCV 2 degli stessi *auditores* di cui parla il trattato di Cicerone: «così dicendo Dido d'Eneas acquistò la benivolenza degli *uditori*». Nella rielaborazione di Brunetto, dunque, Didone è trasfigurata nella protagonista di una causa di *genus anceps* (far restare Enea a Cartagine per il proprio amore contro il volere degli dei) in cui, a fronte di una compresenza di onestà e disonestà, è necessario far apparire la propria posizione completamente onesta agli occhi del pubblico. Al contempo, però, Brunetto non considera quella di Didone come un'orazione strutturata in *partes*: lo dimostra il fatto che in questa sede non citi esclusivamente l'*exordium* dell'epistola (per ovvi motivi, ben lontano dai dettami ciceroniani qui discussi), bensì diverse parti del componimento, incluso il vero e proprio finale nell'ultimo esempio. Concepire le *Heroides* come orazioni, dunque, è semplicemente funzionale a prelevarne dei passaggi che esemplificano diverse modalità di evocazione del *pathos* e a sfruttarli, nel contesto della *Rettorica*, per supportare la creazione di orazioni *ex novo*.

La scelta di Didone per una simile esemplificazione mirata trova riscontro nelle opere di altri noti maestri medievali. Ad esempio, Guglielmo di Champeaux, identificabile come il maestro di Abelardo, si serve di glosse che sfruttano ampiamente gli scambi fra Enea e Didone nell'*Eneide* come esempi nel commento alla *Rhetorica ad Herennium*.²⁹ In particolare, ciò avviene nella sezione dedicata alla *commiseratio*, tipologia di *amplificatio* nella sezione sulla *mollitudo vocis* ('modulabilità della voce') del terzo libro, dedicato alla *pronuntiatio*.³⁰ E *commiseratio* non è che un termine alternativo per *conquestio*,³¹ la *captatio misericordiae* che Cicerone indica come una parte fondamentale della *peroratio* nello stesso *De Inventione*.³² In aggiunta, a margine del medesimo paragrafo della *Rhetorica ad Herennium* nel ms. 3147 della Österreichische Nationalbibliothek di Vienna, un

²⁸ Cfr. apparato critico *ad locum*.

²⁹ In particolare *Aen.* IV 416-436; 478-498; 304-330; 648-651; 31-53; le glosse (tratte dal ms. York XVI.M.7, f. 59vb) sono citate da John O. Ward, che conclude: «William's students were definitely in the habit of reciting such texts and paying attention to how they should be accompanied by gesture and expression» (JOHN O. WARD, *Master William of Champeaux and Some Other Early Commentators on the Pseudo-Ciceronian Rhetorica ad Herennium*, in *Public Declamations*, cit., pp. 21-44: 42-43).

³⁰ *Rhet. Her.* III XIII 23-24. Guglielmo di Champeaux è fra i primi a riscoprire e valorizzare questa sezione nel medioevo, e Ward, studiando il suo caso, ha affermato: «it seems clear that William of Champeaux's students were meant to read the *Ad Herennium* carefully on *pronuntiatio* and to relate it to their other trivial studies – in grammar, poetics, and, possibly, recitation/declamation» (WARD, *Master William of Champeaux*, cit., p. 42).

³¹ Questo il termine utilizzato da Cicerone nel *De Inventione* (I LII 98), mentre la *Rhetorica ad Herennium* utilizza *commiseratio* e altri autori latini utilizzano *miseratio* (cfr. LAUSBERG, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, cit., p. 239, § 439).

³² *De Inv.* I LV 106.

altro maestro di retorica propone in una glossa proprio due monologhi didoniani³³ come esemplificazione di *cohortatio* e *conquestio*.³⁴

Didone, certo, non è la sola figura di cui Brunetto si serve nella sua trattazione: nello stesso capitolo, egli ricorre anche al *De Consolatione Philosophiae* di Boezio,³⁵ alla *Pharsalia* di Lucano,³⁶ nonché ad un'altra epistola delle *Heroides*, quella di Elena a Paride.³⁷ Ciò che risalta, però, in questo contesto è la netta predilezione per la letteratura elegiaca³⁸ e, all'interno di questo *corpus*, la centralità assoluta della settima epistola delle *Heroides*. Leggendo quest'opera di Brunetto, non stupisce che il Dante personaggio si identifichi in Didone e faccia proprie le parole della regina cartaginese, proprio nei momenti (si pensi, anzitutto, a *Inf.* V e a *Purg.* XXX) in cui invoca l'empatia dei suoi interlocutori nella *fictio* e dei suoi lettori reali nei confronti della sua personalissima *causa anceps*: l'aver volto «i passi suoi per via non vera / imagini di ben seguendo false», travolto dalle passioni terrene.

³³ *Aen.* IV 346-374 ed *Aen.* IV 419-448.

³⁴ Cfr. WOODS, *Performing Dido*, cit.

³⁵ *Cons. Phil.* I IV 26; I IV 37-38; I IV 34.

³⁶ *Pharsalia* VII 304-305; VII 380-382.

³⁷ *Her.* XVII 175-176.

³⁸ A cui si può ascrivere a buon diritto anche il prosimetro di Boezio, secondo la celebre lettura di Jacopo Alighieri: «Il quarto [stile], e ultimo, elegia, sotto il quale d'alcuna miseria si tratta, sì come Boezio» (cito il testo da <https://dante.dartmouth.edu/>).

Alessia Tommasi

«POI È CLEOPATRÀ LUSSURIOSA...».
CLEOPATRA DA INFERNO V A PARADISO VI:
LE DONNE ANTICHE E IL DESTINO DELL'IMPERO*

1. «Come i gru van cantando lor lai»: le regine lussuriose in Inferno V

Il quinto canto dell'*Inferno* è forse uno dei più celebri, e più letti, dell'intera *Commedia*. Come è noto, Dante scende nel secondo cerchio, in quel luogo di tenebre e pianto eternamente tormentato da contrari venti e nel quale sono puniti i «peccator carnali». L'attenzione degli studiosi è stata calamitata dal personaggio di Francesca da Rimini, sulla quale sono stati scritti molti saggi e anche diversi libri.¹ Prima di incontrare la sventurata (cui è dedicata la seconda metà del canto), Dante vede però molte anime che avanzano sbattute dal vento, alcune delle quali procedono in fila. Tra queste vi sono le più note regine del mondo antico: Semiramide, che fa da capofila, seguita da Didone, Cleopatra ed Elena. Alcune di loro sono poco studiate, essendo considerate solo parte di un elenco; tuttavia, come ha osservato Chiavacci Leonardi, sono «ben altro che fredda rassegna, e nemmeno motivo pittorico e musicale (Momigliano), ma elemento strutturalmente fondamentale e decisivo di tutta questa storia poetica».² Leggiamo i versi danteschi (*Inf.* V 52-69):

“La prima di color di cui novelle
tu vuo’ saper”, mi disse quelli allotta,
“fu imperadrice di molte favelle.

54

A vizio di lussuria fu sì rotta,
che libito fé licto in sua legge,

* Al prof. Stefano Carrai dedico questo saggio, con molta gratitudine per avermi accolta alla Scuola Normale e avermi dato la possibilità di proseguire e approfondire i miei studi filologici. Ringrazio inoltre per i suggerimenti il professor Lino Leonardi e la professoressa Claudia Villa, e i curatori del volume.

¹ Sulla figura elegiaca di Francesca vd. STEFANO CARRAI, *L'elegia di Francesca*, in ID., *Dante e l'antico. L'emozione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012, pp. 3-24; e i libri di IGNAZIO BALDELLI, *Dante e Francesca*, Firenze, Olschki, 1999; LORENZO RENZI, *Le conseguenze di un bacio. L'episodio di Francesca nella Commedia*, Bologna, il Mulino, 2007; DONATO PIROVANO, *Amore e colpa. Dante e Francesca*, Roma, Donzelli, 2021. Cfr. anche, tra la vasta bibliografia sul tema: FRANCESCO MAZZONI, *Il Canto V dell'Inferno*, Roma, Bonacci, 1977; ANNA MARIA CHIAVACCI LEONARDI, *Gentilezza e pietà*, in EAD., *La guerra de la pietate. Saggio per una interpretazione dell'Inferno di Dante*, Napoli, Liguori, 1979, pp. 62-83; DANTE DELLA TERZA, *Inferno V. tradizione ed esegesi*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, 5 voll., Firenze, Olschki, 1983, vol. I, pp. 255-271; GIORGIO INGLESE, *Francesca e le regine amorose. Per l'interpretazione di Inferno, V 100-107*, in «La Cultura», XLII/1, 2004, pp. 45-60, poi ID., *Scritti su Dante*, Roma, Carocci, 2021, § *Inferno V. «Nessun maggior dolore...»*; VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, *Strategie dantesche: Francesca e il Roman de Lancelot*, in EAD., *Cinque interpretazioni dantesche*, Lucca, Accademia Lucchese di Scienze, Lettere e Arti, 2015, pp. 55-76.

² DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, 3 voll., con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, vol. I. *Inferno*, 2021 [1^a ed. 1991], p. 149, nota al v. 69. Sulle figure di questa serie si veda GIORGIO BRUGNOLI, *Achille amoroso*, in ID., *Studi danteschi*, 3 voll., Pisa, ETS, 1998, vol. II, pp. 57-63.

per tòrre il biasmo in che era condotta.	57
Ell'è Semiramís, di cui si legge che succedette a Nino e fu sua sposa: tenne la terra che 'l Soldan corregge.	60
L'altra è colei che s'ancise amorosa, e ruppe fede al cener di Sicheo; poi è Cleopatràs lussuriosa.	63
Elena vedi, per cui tanto reo tempo si volse, e vedi 'l grande Achille, che con amore al fine combatteo.	66
Vedi París, Tristano"; e più di mille ombre mostrommi e nominommi a dito, ch'amor di nostra vita dipartille. ³	69

Le prime figure della serie sono tutte muliebri, secondo il modello virgiliano delle donne incontrate da Enea nei *lugentes campi* e tra le quali si trovava già Didone.⁴ Dante dedica tre terzine (*Inf.* V 52-60) a Semiramide e la ricorda, sulla scorta di Orosio (*Historiae adversus paganos* I 48), da cui trae l'espressione «che libito fé lictio in sua legge» (*Inf.* V 56), per la turpe legge che sanciva appunto la libertà di costumi in ambito sessuale e per l'incesto con il figlio Ninia.⁵ Il riferimento al vizio della lussuria si trova nella terzina centrale, mentre nella prima e terza terzina a lei dedicate sono forniti riferimenti storico-geografici: signoreggiò molti popoli, fu moglie del re Nino e succedette a lui, reggendo la terra ora sotto il potere del sultano (con una confusione tra due diverse città di nome Babilonia, rilevata già da alcuni antichi esegeti, tra i quali Benvenuto da Imola).

Due versi sono poi dedicati a Didone (*Inf.* V 61-62), la regina antica che ha ricevuto maggiore attenzione, figura chiave nel pensiero di Dante, «invariata cifra della biografia dantesca» (Villa)⁶ e sulla quale è costruita anche la figura di Francesca.⁷ Quella Didone quasi coprotagonista dell'*Eneide* e che Virgilio finge contemporanea di Enea e di lui innamorata: come sappiamo, libertà poetica dell'autore, in quanto già gli antichi avevano rilevato come i due personaggi fossero in realtà vissuti in epoche distinte e fossero separati da diversi secoli. Boccaccio, ad esempio, sottolineerà nelle *Genealogie deorum gentilium* (XIV XIII) che Virgilio ha potuto lasciare spazio alla fantasia in quanto poeta, ma sapeva che Didone era rimasta fedele al marito; e ancora nel *De mulieribus claris* il Certaldese dedicherà un intero capitolo proprio alla figura di Didone (XLII), e poi ne parlerà ancora a lungo nelle *Esposizioni sopra la Comedia di Dante* (*Inf.* V lit.), descrivendola, sulla scorta dei padri della Chiesa come Girolamo, come la vedova fedele al defunto Sicheo. Inoltre

³ Qui e in seguito cito il testo dell'*Inferno* da: DANTE ALIGHIERI, *Inferno*, a cura di Saverio Bellomo, Torino, Einaudi, 2013 (la cit. in questo caso è dalle pp. 79-81).

⁴ Come già rilevato da CARRAI, *L'elegia di Francesca*, cit., p. 22. Cfr. anche MAZZONI, *Il Canto V*, cit., p. 111.

⁵ SILVIA CONTE ha inoltre proposto un accostamento della figura di Semiramide a quella di Didone in *Dido-Semiramis*, in «Giornale Italiano di Filologia», 49, 1997, pp. 251-259; mentre GIORGIO BRUGNOLI (*Piangene ancor la trista Cleopatra*, in ID., *Studi danteschi*, cit., vol. II, cap. VIII, pp. 115-120, in partic. pp. 118-119), ipotizza un accostamento tra Semiramide e Cleopatra anche sulla scorta di Giovenale.

⁶ CLAUDIO VILLA, *Tra affetto e pietà: per Inf. V*, in EAD., *La protervia di Beatrice. Studi per la biblioteca di Dante*, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 2009, pp. 73-100: 94; e vd. anche EAD., *Le maschere di Francesca e il fantasma di Didone*, in *Sognare il Parnaso. Dante e il ritorno delle Muse*, a cura della stessa, Ravenna, Longo, 2017 ['Lettture classensi', 46], pp. 27-40.

⁷ Cfr. soprattutto VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., e CARRAI, *L'elegia di Francesca*, cit.

la regina ha un ruolo chiave, come si ricava dal fatto che l'affollamento delle anime dei lussuriosi è indicato da Dante con l'espressione «schiera ov'è Dido», «come se Didone ne rappresentasse il personaggio emblematico» (Carrai).⁸ Approfondimenti sul ruolo di Didone sono stati offerti da illustri studiosi, soprattutto Claudia Villa⁹ e Stefano Carrai,¹⁰ i quali hanno messo in rilievo puntuali riscontri con il poema virgiliano e ricordato che la regina fenicia, assurta ad esempio di donna morta per amore, era già nelle *petrose* di Dante, *Rime I* [CIII] 35-36: «E' m'ha percosso e stammi sopra / con quella spada ond'elli ancise Dido».

Proseguendo nella fila di anime infernali, la presenza di Elena, cui è dedicato un verso e mezzo (*Inf.* V 64-65: «Elena vedi, per cui tanto reo / tempo si volse»), si spiega perché la donna è stata il motore della guerra di Troia. Dante non poteva conoscere testi nei quali emergessero notizie sulla morte di lei, e dunque Elena è connotata come colei che ha ceduto al suo «rapitore» Paride, vicino a lei anche nei versi danteschi (*Inf.* V 67: «Vedi París»). Francesco Mazzoni nota che è ricordata assieme a Paride nel *Tresor* di Brunetto Latini (I 28), e a breve distanza da Semiramide (I 26);¹¹ a questo si potrebbe aggiungere che nel mezzo Brunetto inserisce anche Cleopatra (I 27), creando così un prototipo *in nuce* per la serie femminile dantesca di *Inf.* V.

Più complesso il discorso per Cleopatra, rievocata da Dante in un solo verso e per il tramite esclusivo dell'aggettivo «lussuriosa», che, anche alla luce della fama di lei, basta per la completa identificazione del personaggio. Il termine «lussuriosa» può riferirsi al vizio della lussuria nel quale era caduta la regina egiziana, incline a sedurre i potenti per ottenerne in cambio doni e terre; ma potrebbe riferirsi anche, come ha suggerito Tartaro, al lusso sfrenato, secondo una descrizione della regina tramandata da diversi autori antichi, tra i quali ad esempio Lucano, *Phars.* X.¹²

Da uno spoglio delle possibili fonti, Cleopatra risulta certo nota anche per l'allestimento di costosissimi banchetti, e dunque nella mente di Dante la donna non solo era dedita alla lussuria ma anche immersa nell'opulenza e nel lusso. Celebre è l'episodio – narrato da Plinio nella *Naturalis historia* e da Macrobio nei *Saturnalia*, nonché, sulla scorta di quest'ultimo, nel *Policraticus* di Giovanni di Salisbury – dello scioglimento di una perla nell'aceto per vincere una scommessa con Marco Antonio.¹³ Tuttavia, se questa componente doveva certo essere presente a Dante, anche sulla scorta di Lucano, dall'altro, alla luce della sua collocazione nel secondo cerchio dell'Inferno la regina egiziana risulta caratterizzata *in primis* dal peccato carnale, avendo concupito prima Giulio Cesare e poi Marco Antonio.

In ogni caso, non pare irrilevante notare che il Boccaccio – il quale delle donne dell'antichità si era costruito quadri ben precisi tra *De casibus virorum illustrium* e *De mulieribus claris* – ricorda nelle più tarde *Esposizioni* che l'aggettivo «lussuriosa» potrebbe essere

⁸ CARRAI, *L'elegia di Francesca*, cit., p. 18.

⁹ VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit.

¹⁰ CARRAI, *L'elegia di Francesca*, cit.

¹¹ MAZZONI, *Il Canto V*, cit., p. 111, nota 34.

¹² ACHILLE TARTARO, *L'aggettivo di Cleopatra* («*Inferno*», V 63), in «La Cultura», XXXII, 1994, pp. 45-57, ricordato anche in DANTE, *Inferno* (ed. Bellomo), cit., nota *ad locum*.

¹³ Nota acutamente Tartaro che Plinio si riferisce a Cleopatra come «*summum luxuriae exemplum*» e che «analogamente di *luxuria*, nel senso dello spreco più dispendioso, parlavano per il medesimo episodio Macrobio e Giovanni di Salisbury» (TARTARO, *L'aggettivo di Cleopatra*, cit., pp. 53-54).

stato adottato da Dante per distinguere la nostra Cleopatra dalle altre omonime, non altrettanto inclini al vizio.¹⁴

In *Inf.* V Cleopatra è poi legata a Didone (il cui nome sarà fornito solo al v. 85) all'interno della medesima terzina, con un nesso rinsaldato dal fatto che entrambe scelsero di togliersi la vita: Didone a causa dell'amore, deluso, nei confronti di Enea, secondo il racconto virgiliano; Cleopatra in realtà per sottrarsi alle mani di Ottaviano e non essere condotta in trionfo a Roma («non esattamente per ragioni di cuore», quindi, come aveva notato Sermoni).¹⁵ L'espressione «ch'amar di nostra vita dipartille» (*Inf.* V 69), riferita alle anime che stanno sfilando davanti agli occhi di Dante e Virgilio, riecheggia come noto *Aen.* VI 442: «quos durus amor crudeli tabe peredit», da cui trascina anche parte del senso: il *durus amor* è causa e motore delle azioni che hanno condotto a una morte crudele le eroine, senza che questo implichi di necessità un suicidio per amore; piuttosto, la morte delle regine è legata al desiderio passionale e libidinoso che ha annebbiato il lume della ragione.

Se a Didone e Cleopatra è stato concesso molto meno spazio in *Inferno* V non solo rispetto a Francesca, ma anche in confronto a Semiramide, le due regine di Cartagine e d'Egitto sono risarcite attraverso ulteriori riferimenti nella terza cantica: rispettivamente in *Par.* VIII 9 e IX 97 Didone, e in *Par.* VI 76-78 Cleopatra. A Didone rinvia inoltre un celebre verso dantesco: *Purg.* XXX 48, quando Dante, rivedendo Beatrice nel Paradiso Terrestre, afferma: «conosco i segni dell'antica fiamma», espressione che traduce alla lettera le parole di Didone in *Aen.* IV 23: «Adgnosco veteris vestigia flammae».

Tornando a Cleopatra, la donna è famosa a livello internazionale, ha ispirato autori come Shakespeare o Vittorio Alfieri, per sbucare addirittura al cinema; tuttavia, non ha riscosso lo stesso successo per la sua presenza nella *Commedia*. Vero è che la sua figura riappare nella terza cantica, e dunque in prima battuta si potrebbe rinviare a *Par.* VI 76-78 (e vd. *infra*, § 3). Ma andando a esaminare i commenti al *Paradiso* ci si accorge che la figura della regina egiziana è alquanto trascurata. Eppure, il fatto stesso che Cleopatra, come Didone, riappaia nel *Paradiso*, è di per sé spia della sua importanza anche nel più ampio quadro della *Commedia*, soprattutto per le riflessioni di Dante sull'impero. Ma facciamo un passo indietro e soffermiamoci ora sulle similitudini aviarie e le loro implicazioni simboliche, in modo da meglio comprendere il valore sotteso alla citazione delle diverse regine in *Inf.* V.

2. *Tra stornelli, gru e colombe. L'importanza del mito di Enea e Didone in Inferno V*

Nel secondo cerchio dell'*Inferno* Dante assiste al volo di diverse schiere di anime, che vengono paragonate ad altrettante specie di volatili. Il primo gruppo di dannati è avvicinato all'immagine di uno stormo di stornelli, nel momento della migrazione verso regioni più calde all'arrivo dell'inverno: «E come li stornei ne portan l'ali / nel freddo tempo a

¹⁴ «Poi è Cleopatrà lussuriosa. Credo l'autore aver posto questo adjettivo a costei a differenza di più altre Cleopatre che furono, delle quali alcuna non ne fu, per quel che si legga, così viziata di questo vizio come costei, della qual qui intende» (GIOVANNI BOCCACCIO, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di Giorgio Padoan, Milano, Mondadori, 1964 [*Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, dir. Vittore Branca, vol. VI], p. 300).

¹⁵ VITTORIO SERMONI, *L'Inferno di Dante*, supervisione di Gianfranco Contini, Milano, Garzanti, 2021, p. 116.

schiera larga e piena» (*Inf.* V 40-41). Come è già stato notato,¹⁶ Dante riecheggia qui un verso dell'*Eneide* (VI 311) nel quale si parla proprio di un gruppo di uccelli che si affollano nella stagione fredda: «*quam multae glomerantur aves, ubi frigidus annus*».¹⁷ Queste anime avanzano insomma in una grande schiera confusa. La successiva similitudine aviaria accosta invece una serie di anime che emettono dolci lamenti e sono assimilabili a gru che procedono in fila: «*E come i gru van cantando lor lai, / facendo in aere di sé lunga riga*» (*Inf.* V 46-47). Anche in questo caso il modello principale è virgiliano (*Aen.* X 264-266: «[...] *quales sub nubibus atris / Stymoniae dant signa grues atque aethera tranant / cum sonitu [...]*»),¹⁸ e si aggiunga che le «*atrae nubes*» di *En.* X 264 ben si attagliano alla «*bufera infernal*» del «*luogo d'ogni luce muto*». Per i «*lai*» – uno dei termini chiave di questo canto, in quanto strettamente connesso alla componente letteraria –¹⁹ il riferimento è, naturalmente, agli omonimi componimenti in versi di area francese e di stampo elegiaco, come ricordato già nelle *Esposizioni* dal Boccaccio. Ma all'eco virgiliana per le gru – «*trasparente metafora della letteratura*» (Villa)²⁰ – si sovrappone certamente la memoria di Lucano, *Farsaglia* V 711-716 e della *Tebaide* di Stazio, V 11-16.²¹ La similitudine delle gru è particolarmente cara a Dante, che vi fa esplicito riferimento in due luoghi della *Commedia*, e in altri due vi alluderebbe: oltre a *Inf.* V, le gru sono citate espressamente in *Purg.* XXVI 43-48 («*Poi, come grue ch'a le montagne Rife / volassero parte, e parte inver' l'arene, / queste del gel, quelle del sole schife, / l'una gente sen va, l'altra sen vene; / e tornan, lagrimando, a' primi canti / e al gridar che piú lor si convene*», in partic. V. 43),²² ancora una volta – e non a caso – in un canto nel quale si tratta della punizione dei lussuriosi, e due volte indicate attraverso perifrasi, in *Purg.* XXIV 64-69 («*Come li augei che vernal lungo 'l Nilo, / alcuna volta in aere fanno schiera, / poi volan piú a fretta e vanno in filo, / così tutta la gente che lí era, / volgendo 'l viso, raffrettò suo passo, / e per magrezza e per voler*

¹⁶ Per questa e altre eco dell'*Eneide* in *Inf.* V citate in seguito cfr. ROBERT HOLLANDER, *Le opere di Virgilio nella Commedia di Dante*, in *Dante e la «bella scola» della poesia. Autorità e sfida poetica*, a cura di Amilcare A. Iannucci, Ravenna, Longo, 1993, pp. 247-343, e VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit. Sul tema cfr. inoltre *The Poetry of Allusion. Virgil and Ovid in Dante's 'Commedia'*, edited by Rachel Jacoff and Jeffrey T. Schnapp, Stanford, Stanford University Press, 1991.

¹⁷ Si aggiunga che i due versi precedenti dell'*Eneide*, VI 309-310: «*quam multa in silvis autumni frigore primo / lapsa cadunt folia, aut ad terram gurgite ad alto*», sono stati messi a frutto da Dante in *Inf.* III 112-114: «*Come d'autunno si levan le foglie / l'una appresso de l'altra, fin che 'l ramo / vede alla terra tutte le spoglie*» (cfr. VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., p. 76; e DANTE, *Inferno* (ed. Bellomo), cit., pp. 78-79, nota al v. 41).

¹⁸ GIANFRANCO CONTINI (DANTE ALIGHIERI, *Rime*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1965, poi ripreso da VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., p. 88, nota 18) identifica inoltre in questo passo un'analogia con la terza strofa della petrosa *Così nel mio parlar*. Per l'edizione delle *Rime* è ora di riferimento DANTE ALIGHIERI, *Rime*, 3 voll. [5 tomi], a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002.

¹⁹ Sulla componente letteraria e metaletteraria del canto cfr. almeno VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., e CARRAI, *L'elegia di Francesca*, cit.

²⁰ VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit. E Chiavacci Leonardi: «Il volo delle gru, che pur appare di esperienza comune, ha peraltro nobiltà letteraria, come del resto suggerisce la parola usata per loro: *lai*; le gru si trovano infatti in Virgilio (*Aen.* X 264 sgg.), Stazio (*Theb.* V 13) e Lucano (*Phars.* V 716)» (DANTE ALIGHIERI, *Divina Commedia. Inferno*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, cit., p. 145).

²¹ Cfr. GUGLIELMO GORNI, «*Gru*» di Dante. *Lettura di «Purgatorio» XXVI*, in «Rassegna europea di letteratura italiana», II, 1994, pp. 11-34, e LEONARDO CANOVA, *Bestiario onomasiologico della Commedia*, Firenze, Franco Cesati, 2022, pp. 288-297: 292. Come nota Bellomo, in *Phars.* V 711-716 «sono descritti due tipi di volo, l'uno ordinato e l'altro disordinato e scomposto delle medesime gru a causa del vento, che pare avere evocato l'immagine degli stormelli» (DANTE, *Inferno*, cit., p. 79, nota ai vv. 46-47). Lo stesso passo lucaneo è riecheggiato da Dante in *Purg.* XXVI 43-45. Per l'uso della *Farsaglia* nella *Commedia* cfr. anche CHIARA DELLA CAGNA, *Echi della similitudine delle gru di Lucano* (*Pharsalia*, V, 709-716) nella *Commedia* di Dante, in «*Linguistica e Letteratura*», XL, 1-2, 2015, pp. 69-94.

²² DANTE ALIGHIERI, *Purgatorio*, a cura di Saverio Bellomo e Stefano Carrai, Torino, Einaudi, 2019, p. 446.

leggera»²³ e in *Par.* XVIII 73-78 («E come augelli surti di rivera / [...]»).²⁴ Particolarmente ricca di significati è la ricorrenza in *Purg.* XXVI, nella quale quasi con un movimento circolare Dante si riconnette all'inizio del suo viaggio negli Inferi, legando i due momenti con un filo rosso dato dal tema della lettura e della scrittura, o meglio della riflessione sulle implicazioni dei modi in cui si fa letteratura e poesia.²⁵ Di nuovo viene in luce la componente metaletteraria di questi passi, che per Dante, poeta, dovevano essere certo momenti di riflessione e partecipazione rispetto alle storie dei personaggi citati.²⁶

Sospendiamo momentaneamente il discorso sulle gru per procedere con la similitudine delle colombe e le implicazioni legate al personaggio di Francesca, che come vedremo sono strettamente connesse alla componente metaletteraria e funzionali alla più generale interpretazione del canto dantesco.

La terza similitudine in *Inf.* V coinvolge le due anime di Paolo e Francesca che si avvicinano a Dante e sono raffigurate come colombe: «Quali colombe dal disio chiamate / con l'ali alzate e ferme al dolce nido / vegnon per l'aere, dal voler portate; / cotali uscir de la schiera ov'è Dido, / a noi venendo per l'aere maligno» (*Inf.* V 82-86).²⁷ Ancora una volta le parole dantesche riecheggiano quelle di Virgilio: nello specifico, i vv. 82-84 risentono di *Aen.* V 213-217: «Qualis spelunca subito commota columba, / cui domo et dulces latebroso in pumice nidi, / fertur in arva volans plausumque exterrita pennis / dat tecto ingentem, mox aere lapsa quieto / radit iter liquidum celeris neque commovet alas»,²⁸ e l'«aere maligno» (v. 86) rispecchierebbe l'espressione «liquidamque per aere» di *Aen.* V 200²⁹ o «sub luce maligna» di *Aen.* VI 270.³⁰ Intervallata a questi versi è anche la più celebre eco di *Aen.* IV 552: «Non servata fides cineri promissa Sychaeo», trasposta da Dante in *Inf.* V 61-62 per presentare il personaggio di Didone: «L'altra è colei che s'ancise amorosa, / eruppe fede al cener di Sicheo». La regina fenicia – già citata da Dante nella celebre petrosa I (*Così nel mio parlar*) come *exemplum* di vittima d'Amore – è un personaggio chiave nel quinto canto dell'*Inferno*, e funzionale alla costruzione del discorso di Francesca; non è un caso quindi se Francesca, quando afferma: «Ma s'a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto» (*Inf.* V 124-125), riecheggia le parole di Didone a Enea: «Sed si tantus amor casus cognoscere nostros» (*Aen.* II 10).³¹ Come ricorda Carrai: «lo stuolo di anime turbinanti dal quale si stacca la coppia degli innamorati è definito "schiera ov'è Dido" come se Didone ne rappresentasse il personaggio emblematico. E del resto già nella canzone *Così nel mio parlar vogli' esser aspro* Dante l'aveva eletta a paradigma di coloro che erano morti per amore».³² A ciò sono da aggiungere le ulteriori connessioni lessicali individuate da Carrai tra il testo dantesco e quello virgiliano, e anche con la Didone di Ovidio, *Heroides* VII 138,³³ nonché

²³ Ivi, p. 411.

²⁴ CANOVA, *Bestiario onomasiologico*, cit.

²⁵ Cfr. anche VILLA, *Le maschere di Francesca*, cit.

²⁶ Sui legami intertestuali e metaletterari cfr. anche ROBERTO MERCURI, *Riflessi della Vita nova nel canto V dell'Inferno*, in «Linguistica e Letteratura», XXIII, 1-2, 1998, p. 36.

²⁷ DANTE, *Inferno* (ed. Bellomo), cit., p. 82.

²⁸ Cfr. VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., p. 77; e DANTE, *Inferno* (ed. Bellomo), cit., p. 82, nota ai vv. 82-84.

²⁹ PAOLA RIGO, *Memoria classica e memoria biblica in Dante*, Firenze, Olschki, 1994, pp. 45-47; poi anche VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., p. 77.

³⁰ DANTE, *Inferno* (ed. Bellomo), cit., p. 82, nota al v. 86.

³¹ VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., p. 85; e DANTE, *Inferno* (ed. Bellomo), cit., p. 86, nota ai vv. 124-125.

³² CARRAI, *L'elegia di Francesca*, cit., p. 18.

³³ Ivi, p. 20.

la presenza di Didone nelle *Confessioni* (I 13 20-21) di s. Agostino come *exemplum* del traviamento per la passione amorosa, secondo una prospettiva molto diffusa nel Medioevo (Carrai).³⁴ A pieno titolo dunque se ne può concludere, con le parole di Claudia Villa, che «l'*Eneide* è il poema che il lettore deve assolutamente maneggiare per riflettere su questa vicenda».³⁵ Sempre come ha notato Villa, la bufera infernale «che muggchia come fa mar per tempesta» (*Inf.* V 29) è da connettere a quei venti che hanno iniziato a soffiare a Cartagine alla partenza di Didone, e che, come precisa Servio commentando *Aen.* V 2, si sono placati alla partenza di Enea («novimus, tempestatis hanc esse naturam ut reliquias venti teneat etiam in alterius flatu»).³⁶ Lo spunto offerto è molto interessante, e merita di essere valorizzato. Se è vero che la bufera rispecchia i moti ventosi del poema virgiliano, provvidenzialmente placati per permettere la ripartenza dell'eroe Enea – il quale non poteva rimanere bloccato nel suo traviamento con Didone poiché altro era il suo destino – parallelamente, e in maniera del tutto eccezionale poiché questo era il volere divino, il vento del secondo cerchio «tace» (*Inf.* V 96) per lasciar parlare Francesca, o meglio, affinché Dante possa ascoltare il racconto dell'anima dannata, e quindi, più propriamente, affinché Dante possa proseguire il suo viaggio e imparare da ciò che vede e sente nell'aldilà per riportarlo ai vivi (così come Beatrice gli dirà di fare nel *Paradiso Terrestre*). Ciò mette bene in luce non solo la stretta connessione tra Didone e Francesca, ma anche il filo che lega indissolubilmente Enea a Dante. Anche Dante quando scende agli Inferi, come Enea, incontra a sua volta la regina fenicia, e parla poi con quella donna che funge da *alter ego* della regina. La connessione tra Dante ed Enea in questo punto del suo viaggio è particolarmente stretta. E, come è noto, il viaggio di Dante è opera della volontà divina, come già era accaduto per l'*iter* di Enea (modello indiscusso), ed è al contempo anche occasione per una riflessione sull'impero, come il viaggio di Enea doveva continuare per arrivare alla fondazione del nuovo regno nel Lazio. Il valore politico di questo passo pare dunque più intenso rispetto a quanto finora ipotizzato, e affianca quello altrettanto fondamentale della *pietas*.³⁷

Quanto illustrato fin qui permette forse anche di meglio comprendere il silenzio di Paolo, sul quale a lungo si sono interrogati gli studiosi arrivando anche a attribuire uno o più versi allo sventurato.³⁸ Va precisato che le proposte di ricondurre a Paolo alcune parole sono «irricevibili», come ha chiarito Carrai: «i vv. 139-40 del canto, “Mentre che l’uno spirto questo disse, / l’altro piangea”, vengono a confermare in maniera incontrovertibile la divisione dei ruoli».³⁹ Altrettanto pregnanti e dirimenti sono le considerazioni di Carrai in merito all’influenza su Dante dei testi elegiaci e delle *Heroides* ovidiane: «se Dante intendeva davvero rendere la tonalità dell’eroide nel breve lamento narrativo di Francesca, allora Paolo non poteva avere la parola, anzi necessariamente doveva lasciare la scena alla sola voce di lei, limitandosi ad accompagnare lo sfogo con un pianto ininter-

³⁴ Ivi, pp. 19-20.

³⁵ VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., p. 76. Accanto all'*Eneide* e al *Lancelot en prose*, Dante doveva aver presente anche l'*Historia calamitatum* e i testi elegiaci; cfr. al riguardo CARRAI, *L’elegia di Francesca*, cit., pp. 6-8 e 16.

³⁶ VILLA, *Tra affetto e pietà*, cit., pp. 81-82.

³⁷ Sull’importanza della *pietas* per *Inf.* V cfr. MICHELE BARBI, *Francesca da Rimini*, in ID., *Con Dante e coi suoi interpreti. Saggi per un nuovo commento della «Divina Commedia»*, Firenze, Le Monnier, 1941, pp. 117-151 (già in «Studi Danteschi», XVI, 1932, pp. 5-36), a p. 139; e CARRAI, *L’elegia di Francesca*, cit., pp. 19-20.

³⁸ Ad es. GUGLIELMO GORNI, *Francesca e Paolo. La voce di lui*, in «Intersezioni», XVI, 1996, pp. 383-389. Per il punto sulla questione cfr. STEFANO CARRAI, *Il lamento di Francesca, il silenzio di Paolo*, in «Nuova Rivista di Letteratura Italiana», IX, 2006, pp. 9-26; poi ID., *L’elegia di Francesca*, cit., in partic. pp. 12-14.

³⁹ Ivi, p. 14.

rotto che colma l'effetto patetico e fa sì che Dante, nel finale, sprofondi a sua volta nella commozione (vv. 139-42).⁴⁰

La struttura del lamento di Francesca è dunque perfettamente congruente dal punto di vista stilistico e strutturale; ed è anche funzionale rispetto agli obbiettivi che Dante si è prefisso su diversi piani, ivi incluso quello del messaggio più profondo che l'autore vuole trasmettere. Riallacciandoci a quanto detto poco sopra, infatti, la figura di Dante-personaggio è significativamente connessa a quella di Enea, e proprio nella sezione dedicata al dialogo di Dante con Francesca l'autore ha voluto instaurare un nesso più profondo che lega strettamente non solo Francesca a Didone – come già più volte sottolineato dalla critica – ma anche Dante a Enea, con tutti i significati connessi sul piano non solo del viaggio spirituale ma anche del valore politico del canto. In tale ottica, se Francesca parla a Dante come Didone comunicava con Enea appena sceso agli Inferi, il dialogo in *Inf.* V non poteva che essere tra due personaggi, e di conseguenza non solo un eventuale discorso di Paolo sarebbe rimasto irrelato rispetto al testo dell'*Eneide*, ma anche sarebbe risultato non funzionale e avrebbe indebolito il nesso già instaurato che lega le coppie di personaggi, e in particolare la figura di Enea a Dante, due figure che risultano in questo luogo dei predestinati a compiere una missione voluta da Dio. Non è dunque un caso se Dante, riferendosi alla propria disposizione nel dialogo con Francesca, allude non solo alla *pietas* e alla tristezza suscitata dal contesto elegiaco, ma utilizza anche l'epiteto caratteristico di Enea: «*pio*» (*pius*), significativamente in sede di rima: «*Poi mi rivolsi a loro e parla' io, / e cominciai: "Francesca, i tuoi martiri / a lagrimar mi fanno tristo e pio"* (*Inf.* V 115-117). Il termine «*pio*» dunque può essere considerato chiave di volta per l'interpretazione del quinto canto dell'*Inferno*, riportando in primo piano le vicende di Enea sulle quali è improntato il viaggio dantesco: una missione voluta da Dio e che vuole trasmettere un profondo messaggio anche sul piano etico-politico. La parola «*pio*» quindi non vuole esprimere soltanto un senso di compassione, ma è densa di significati su più livelli. A riprova di ciò, cade a pennello un passo del *Convivio* (II x 5-6) nel quale è lo stesso Dante a chiarire la più corretta accezione del termine *pietas*, inserendo anche un riferimento alla figura virgiliana di Enea:

[...] due cose sono queste che, massimamente congiunte, fanno della persona bene sperare, e massimamente la *pietade*, la quale fa risplender ogni altra bontade col lume suo. Per che *Virgilio d'Enea parlando, in sua maggiore loda pietoso lo chiama*. E non è *pietade* quella che crede la volgare gente, cioè dolersi dell'altrui male, anzi è questo uno suo speciale effetto, che si chiama *misericordia* ed è passione; ma *pietade* non è passione, anzi è *una nobile disposizione d'animo, apparecchiata di ricevere amore, misericordia ed altre caritative passioni*.⁴¹

Ora che abbiamo messo in rilievo l'importanza della figura di Enea, oltre che di Didone, per l'interpretazione di *Inf.* V, appare più chiaro anche il contesto nel quale sono collocate le altre donne antiche che affiancano la regina nella fila di anime simile alle migrazioni delle gru. Il fatto che le anime di queste donne dannate procedano in fila, dunque secondo un determinato ordine, è chiaramente un'informazione non casuale. Come ricorda Ledda, «le gru nella tradizione dei bestiari hanno un trattamento positivo e prestigioso. Sono grandi uccelli migratori, capaci di volare in modo ordinato e di formare in volo l'im-

⁴⁰ Ivi, p. 21. «Elegia» è parola chiave per la prima cantica; cfr. anche DANTE, *Divina Commedia*, introduzione di Stefano Carrai, Giuseppe Conte e Fabio Pusterla, Milano, Giunti-Barbèra, 2021, pp. 26-27.

⁴¹ DANTE ALIGHIERI, *Opere*, vol. II. *Convivio, Monarchia, Epistole, Eglogue*, a cura di Gianfranco Fioravanti, Claudio Giunta, Diego Quaglioni, Claudia Villa, Gabriella Albanese, Milano, Mondadori, 2014, p. 290.

agine delle lettere dell’alfabeto».⁴² E ancora, gli stessi animali erano noti nel Medioevo (per es. Bartolomeo Anglico, Brunetto Latini) per la loro capacità di creare un’organizzazione sociale: «la prima della formazione è il re dello stormo, ed esercita questo suo potere con grande senso di responsabilità [...]: è l’immagine di un potere assunto per il bene della comunità e ceduto ad altri quando non è più efficace».⁴³ I personaggi della fila di gru che appaiono in *Inf.* V rappresentano quindi un mondo politico (hanno tutti dei ruoli di potere, siano essi regine, cavalieri o soldati) la cui logica è rovesciata: «sono grandi regine, re, condottieri, che anziché costituire un modello di comportamento retto hanno sovvertito i valori e le leggi, facendosi trascinare dalla lussuria, e hanno portato rovinosamente i loro popoli e regni alla distruzione».⁴⁴ In tale quadro non stupisce che la prima figura che Dante vede arrivare è quella della regina Semiramide. Lei infatti fu a capo del primo impero della storia assieme a Nino (cfr. anche quanto lo stesso Dante afferma in *Monarchia* II 8 citando proprio Nino e Semiramide),⁴⁵ e fu la prima a sovvertire i costumi rendendo lecita un’etica rovesciata e commettendo adulterio con il proprio figlio. Semiramide dunque è il capo dell’ordine capovolto nel mondo infernale.

Anche le regine che seguono Semiramide andranno dunque lette e spiegate attraverso la stessa chiave ermeneutica. Ciò è ben evidente innanzitutto per Didone: nell’ottica virgiliana la donna raffigurava per Enea un ostacolo da superare in modo da compiere ciò che era previsto dal fato:⁴⁶ dar luce alla progenie italiana avviando l’impero nel Lazio (cfr. anche *Convivio* IV xxvi 8).⁴⁷ Enea dunque doveva adempiere al suo destino stabilito dagli dei, e Didone era colei che aveva tentato di frapporsi al disegno divino traviando

⁴² GIUSEPPE LEDDA, *Il Bestiario dell’aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2019, p. 92.

⁴³ Ivi, pp. 92-93.

⁴⁴ Ivi, p. 94 (mio il corsivo). Bellomo notava inoltre che: «Il catalogo, essendo composto solo da regine o personaggi nobili morti per amore, esemplifica il peccato nelle sue nefaste conseguenze fisiche oltre che morali e, se non mi inganno, lo qualifica come peculiare dei potenti e per questo con maggiori ricadute su tutta la società, aspetto che sempre suscita il principale interesse del poeta» (DANTE, *Inferno*, cit., § Nota conclusiva [al Canto V], p. 89).

⁴⁵ *Monarchia* II VIII 2-3: «Bravium sive meta fuit omnibus preesse mortalibus: hoc enim ‘Imperium’ dicimus. Sed hoc nulli contigit nisi romano populo; hic non modo primus, quinetiam solus actigt metam certaminis, ut statim patebit. *Primus nanque in mortalibus, qui ad hoc bravium anelavit, Ninus fuit Assiriorum rex: qui quamvis cum consorte thori Semiramide per nonaginta et plures annos, ut Orosius refert, imperium mundi armis temptaverit et Asyam totam sibi subegerit, non tamen occidentales mundi partes eis unquam subiecte fuerunt*» (DANTE, *Opere*, vol. II, cit., p. 1156; per il testo vd. anche: *Nuova edizione commentata delle Opere di Dante*, dir. Enrico Malato, vol. IV. *Monarchia*, a cura di Paolo Chiesa e Andrea Tabarroni, con la collaborazione di Diego Ellero, Roma, Salerno Editrice, 2013).

⁴⁶ Che si tratti di un viaggio e di un percorso voluto dal fato è sottolineato anche nel commento di Servio all’*Eneide* (I 299). E in *Aen.* IV: «la vicenda e l’abbandono di Didone hanno valore esemplare, generando continue riflessioni sulle scelte e sugli obblighi di Enea, nella sua età giovanile» (VILLA, *Le maschere di Francesca*, cit., p. 31). E cfr. anche quanto scrive Mazzoni: «Nel trattato filosofico [scil. *Convivio* IV] l’Alighieri accoglie infatti l’interpretazione allegorico-morale che, degli amori d’Enea e Didone fornivano i prediletti avviamimenti all’alta tragedia: il *De virgiliiana continentia* di Fulgenzio e il commento *In Eneida* di Bernardo Silvestre, i quali, nell’ambito d’una ermeneutica tesa a ricondurre l’*itinerarium* descritto nel poema latino ad una esperienza esistenziale condotta nelle varie età dell’umana vita, vedevano in Didone il prototipo della lussuria, anzi d’una adulterina, sfrenata libido, dominante la creatura nei suoi giovani anni ma poi finalmente quanto virilmente vinta dalla ragione [...]. Anche nel *Convivio* vediamo Didone-libidine respinta da Enea allorché l’eroe si impone di metter freno (il freno, appunto, della ragione) ai propri appetiti» (MAZZONI, *Il canto V*, cit., p. 112).

⁴⁷ *Convivio* IV xxvi 8: «E così infrenato mostra Virgilio, lo maggiore nostro poeta, che fosse Enea, nella parte dello *Eneida* ove questa etade si figura: la qual parte comprende lo quarto, lo quinto e lo sesto libro dello *Eneida*. E quanto raffrenare fu quello, quando, avendo ricevuto da Dido tanto di piacere quanto di sotto nel settimo trattato si dicerà, e usando con essa tanto di dilettazione,elli si partì per seguire onesta e laudabile via e fruttuosa, come nel quarto della *Eneida* scritto è» (DANTE, *Opere*, vol. II, cit., pp. 770-772). Il settimo libro del *Convivio* come sappiamo non è stato scritto.

il predestinato; non poteva che essere collocata negli Inferi tra gli *exempla* di comportamenti da evitare. Strettamente legata a Enea è anche Elena, moglie di Menelao, posposta nei versi danteschi forse per avvicinarla ai personaggi maschili che seguono, Paride e Achille, e forse sulla scorta del *Tresor* di Brunetto Latini, ove si trovano a breve distanza, nell'ordine, Semiramide, Cleopatra e Elena (I 26-27-28); e si aggiunga che Cleopatra ed Elena sono accostate già in *Phars. X* 60-62.⁴⁸ Fu proprio il rapimento della regina, o la partenza di lei assieme a Paride, a scatenare la lunga guerra di Troia, causando la fuga di Enea dalla città e l'avvio di quel viaggio voluto dal fato.

Alla luce di quanto detto finora pare più chiaro come la citazione di Cleopatra non sia fine a se stessa – cioè l'aggettivo «lussuriosa» non sia da intendere meramente nel senso di ‘eccessivamente dedita al piacere carnale’ – ma sia strettamente correlata al destino dell’impero di Roma, come accade anche per le altre figure femminili che Dante ha introdotto qui.⁴⁹ Con le sue arti seduttive la regina tentò infatti più volte di intralciare il corretto svolgimento della storia dell’impero e sottrarre territori a Roma.⁵⁰ Prima è riuscita a farsi restituire da Giulio Cesare il regno sul quale dominava il fratello Tolomeo, poi, seducendo Cesare, ha dirottato le attenzioni dell’impero verso il regno d’Egitto, e ha avuto anche un figlio dal proprio amante, dandogli il soprannome di Cesarione in onore del padre. In seguito, Cleopatra ha sedotto anche Marco Antonio, tanto da riuscire a ottenere da lui la promessa di concederle alcune piccole parti dell’impero nella sezione orientale, e istigando infine il suo amato alla guerra contro Ottaviano. Nella celebre battaglia di Azio (31 a.C.), ricordata da diversi storici, Cleopatra e Antonio si trovarono ad affrontare in mare la flotta romana; Cleopatra si diede alla fuga, trascinando inevitabilmente con sé Antonio, che senza il supporto delle navi sottratte da Cleopatra non avrebbe mai potuto resistere. La battaglia scellerata – ricordata anche nell’*Eneide* da Virgilio, tra le scene della storia romana incise da Vulcano sul prezioso scudo che Venere dona a Enea – porterà alla ritirata ad Alessandria, ove Antonio vedendosi ormai sconfitto sceglie il suicidio; poco dopo, quando Ottaviano è ormai entrato nella città, la regina sente di essere stata riservata al trionfo a Roma, ed essendo ferma nel voler evitare di essere esibita nell’Urbe come un trofeo, preferisce scegliere la morte. Decide allora di raggiungere nel Mausoleo la tomba di Antonio e di trovare la morte vicino a lui con il veleno di un serpente; Ottaviano non riuscirà ad arrivare in tempo per salvarla. Il trionfo di Ottaviano su Antonio e Cleopatra sancirà in ogni caso la *pax* ricordata anche da Dante in *Par. VI* 80-81: «con costui [scil. Ottaviano] puose il mondo in tanta pace, / che fu serrato a Giano il suo delubro»⁵¹ stabilendo inoltre, con la morte della regina, la fine della dinastia tolemaica. Ottaviano venne inoltre celebrato dalla propaganda e fu esaltato da diversi poeti antichi in contrapposizione alla figura della scellerata e viziata regina egiziana.⁵²

⁴⁸ TARTARO, *L’aggettivo di Cleopatra*, cit., p. 54, e nota 32: «Che il nome di Cleopatra evochi immediatamente quello di Elena, sia in Lucano sia nella rassegna dantesca, fa sospettare un ricordo diretto».

⁴⁹ Cfr. ad es. per Semiramide il recente volume di SANDRA CARAPEZZA, *Sorelle minori. Figure femminili nella Commedia*, Bologna, Pàtron, 2024, in partic. p. 40.

⁵⁰ Con le parole di Tartaro: «un ostacolo al disegno provvidenziale dell’Impero» (*L’aggettivo di Cleopatra*, cit., p. 54).

⁵¹ Il termine *delubro*, ‘tempio, luogo di culto’, è latinismo molto raro (TLIO, § 1); qui riferito al tempio di Giano, le cui porte erano chiuse in tempo di pace.

⁵² Sul tema cfr. ad es. MARIA LUISA PALADINI, *A proposito della tradizione poetica sulla battaglia di Azio*, in «*Latomus*», 17, 3, 1958, pp. 462-475; e VIRGINIO CREMONA, *Due Cleopatre a confronto: Properzio replica a Orazio*, in «*Aevum*», 61, 1, 1987, pp. 123-131.

3. Cleopatra in Paradiso VI

Dante riprende la figura di Cleopatra nella terza cantica, inserendola nel lungo discorso di Giustiniano sulle vicende dell'impero attraverso la suggestiva immagine dell'aquila imperiale che si sposta nel tempo e nello spazio.⁵³ La regina è ritratta in due tempi: prima la fuga da Ottaviano (è lui il “baiulo” del v. 73), poi il suicidio con il serpente. Si leggano i seguenti versi (*Par. VI* 73-78):⁵⁴

Di quel che fé col baiulo⁵⁵ seguente,
Bruto con Cassio ne l'inferno latra,⁵⁶
e Modena e Perugia fu dolente.⁵⁷

75

*Pianguene ancor la trista Cleopatra,*⁵⁸
che, fuggendoli innanzi, dal colubro
*la morte prese subitana e atra.*⁵⁹

78

Con costui corse infino al lito rubro;⁶⁰
con costui puose il mondo in tanta pace,
che fu serrato a Giano il suo delubro.⁶¹

81

È ormai arcinota la valenza intrinsecamente politica del sesto canto di ogni cantica, ma varrà la pena di sottolineare, con Chiavacci Leonardi, che il discorso di Giustiniano in *Par. VI*

è volto a presentare il disegno provvidenziale di Dio nella storia degli uomini, e ad ammonire – come è proprio del profeta – coloro che a quel progetto si oppongono e si ribellano. In questo grande quadro storico viene a concludersi tutta la concezione storiografica di Dante, come è teorizzata nel libro II della *Monarchia*, e già formulata nelle sue linee principali nel

⁵³ Su *Par. VI* cfr. almeno: SAVERIO BELLOMO, *Contributo all'esegesi di Par. VI*, in «Italianistica», 19, 1, 1990, pp. 9-26; e LUCA MARCOZZI, *Il processo al presente*, in *Cento canti per cento anni. III. Paradiso · 1. Canti I-XVII*, a cura di Andrea Mazzucchi e Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 161-199.

⁵⁴ Per le fonti di questo passo cfr. ETTORE PARATORE, *Il canto VI del Paradiso*, in «Studi Danteschi», XLIX, 1972, pp. 49-77; e GIORGIO BRUGNOLI, *Si senti del duolo*, in *Studi danteschi*, cit., vol. II, pp. 107-114.

⁵⁵ *baiulo*: da lat. BAULUS, ‘reggitore’; termine adottato anche in *Ep. VI* 25.

⁵⁶ *latra*: «‘urla’, per dire ‘si duole amaramente’ (non c’è contrasto con *If. 34.64-67*)» (DANTE ALIGHIERI, *Commedia. Paradiso*, revisione del testo e commento di Giorgio Inglese, Roma, Carocci, 2016, p. 97, nota al v. 74). Bruto e Cassio sono stati sconfitti da Marco Antonio e Ottaviano nella battaglia di Filippi nel 42 a.C; Dante li ha collocati nella bocca di Lucifero in *Inf. XXXIV*.

⁵⁷ Come è noto questi versi risentono della *Farsaglia* di Lucano, in partic. I 41, ove ricorre l'accostamento di Modena e Perugia: «his Caesar, Perusina fames Mutinaeque labores». Ma, come ha proposto Brugnoli (*Si senti del duolo*, cit., p. 113): «Il *locus ovidiano* è in realtà fonte diretta di tutta la tappa giulia del viaggio dell'aquila dantesca a *Pd VI 55-81*»), Dante doveva avere in mente anche la conclusione di Ovidio, *Metamorfosi* XV 822-828, ove si trova una sequenza di avvenimenti affine a quella dantesca (figurano infatti la battaglia di Farsalo, quella di Filippi e ancora la resa di Modena, per arrivare alla sconfitta di Cleopatra).

⁵⁸ *trista Cleopatra*: possibile eco di Giovenale, *Satire* II 108-109: «quod nec in Assyrio pharetrata Sameramis orbe / maesta nec Actiaca fecit Cleopatra carina» (cfr. BRUGNOLI, *Si senti del duolo*, cit.; e ID., *Pianguene ancor*, cit., p. 109; poi accolto da Inglese: DANTE, *Commedia. Paradiso*, cit., p. 97, nota al v. 76). Interessante anche l'accostamento di Semiramide e Cleopatra nel testo di Giovenale come in quello dantesco (BRUGNOLI, *Pianguene ancor*, cit., pp. 118-119).

⁵⁹ *la morte... atra; atra* riferito alla morte anche in *Rime I* [CIII] 55-56, ove pure rima con *latra* (v. 59).

⁶⁰ *lito rubro*: latinismo per il Mar Rosso, per indicare anche l'Egitto, acquisito da Ottaviano con la sconfitta di Antonio e Cleopatra.

⁶¹ DANTE ALIGHIERI, *Divina commedia. Paradiso*, con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 2021 [1^a ed. 1997], pp. 171-172.

IV del *Convivio*: il compito cioè dato da Dio all’Impero romano come guida della storia, per costituire prima le condizioni di pace in cui doveva nascere Cristo e l’universale realtà politica che desse legittimità alla sua morte salvifica, e custodire poi quell’unità storica del genere umano nella quale doveva crescere e avere spazio e diffusione la Chiesa.⁶²

Fondamentale è dunque la funzione di guida dell’impero nella storia come specchio del volere divino. In tale ottica la colpa di Cleopatra è ancora più grave, in quanto non riguarda sé sola, ma più latamente la storia di Roma e dell’impero, che lei ha tentato più volte di attaccare e rovinare.⁶³ Per questo la regina egiziana si trova nella fila di anime paragonate alle gru e non genericamente nella bufera infernale. Il termine «*subitana*» (*Par.* VI 78), poi, riferito alla morte di lei, richiama qui un’azione della regina espressamente compiuta contro il volere dell’imperatore romano, “rapida” in modo da evitare che Ottaviano riuscisse ad opporsi.

Possiamo anche notare che la rima tra le parole *atra : latra* di *Par.* VI 74-78 è intimamente connessa con la stessa coppia di parole in rima di *Inf.* VI 14-16, e non è un caso si tratti di due dei tre canti “politici” della *Commedia*. Il termine «*attro*» non è forse da assumere qui nel senso di ‘oscuro, nero’, bensì con specifico riferimento alla componente liquida viscosa, e in qualche misura “sporca”, che avvicina un materiale all’unto.⁶⁴ È usato infatti dallo stesso Dante in riferimento alla barba unta del mostro Cerbero in *Inf.* VI, e ricorre nei *Fatti di Cesare* in relazione al torbido veleno utilizzato per avvelenare le saette. Allora l’utilizzo del termine «*attro*» per la morte di Cleopatra (*Par.* VI 78) potrebbe rievocare al contempo la morte per avvelenamento e il comportamento lubrico della regina dedita alla lussuria, comportamento che l’ha condotta infine nel secondo cerchio dell’Inferno.

Un altro punto problematico del passo di *Par.* VI riguarda il modo in cui si è suicidata Cleopatra. Nel testo dantesco si legge infatti che la regina trovò la morte a causa di un colubro; tuttavia, sappiamo oggi che esistono diverse varietà di colubri, nessuna delle quali letale per l’uomo: di conseguenza è impossibile che Cleopatra si sia suicidata ricorrendo a questo animale, e infatti nelle fonti di carattere storiografico non vi è traccia di colubri per la morte della regina. I diversi autori latini che narrano della morte di lei ci riferiscono che la donna si tolse la vita facendosi pungere su un braccio, o su entrambe le braccia, o sul petto, da un serpente, o più di uno, e quasi sempre si specifica che si trattò di un aspide (o più di uno). Ci si può chiedere a questo punto donde Dante abbia potuto trarre tale informazione erronea o quali elementi abbiano suggerito il passaggio da una specie di serpente all’altra.

⁶² Ivi, § *Introduzione al canto VI*, pp. 151-157: 152.

⁶³ A riprova di ciò, si legga Marcozzi: «I nomi sono quelli di Bruto, Cassio e Cleopatra, che costituiscono un’allusione interna poiché sono già stati menzionati nell’*Inferno* (rispettivamente XXXIV 65, 67 e V 63); qui rappresentano l’idea che i nemici di Roma sono anche nemici della provvidenza: idea dimostrata vera dalla presenza di quegli stessi personaggi nel primo regno attraversato da Dante, tramite l’allusione a esso (“Bruto con Cassio ne l’Inferno latra”, v. 64) e la rima *atra : latra*; allusione fonica all’*Inferno* [...] in cui i tre nemici dell’ordine costituito trovano dannazione eterna, attraverso questa evocazione si costituisce infatti per il lettore non tanto come un’opera di poesia, quanto come il registro e la sanzione di una verità storica accertata» (LUCA MARCOZZI, *Politica e poesia nel VI canto del Paradiso*, in «Tenzione», 19, 2018, pp. 33-54, alle pp. 44-45).

⁶⁴ Così GIANFRANCO CONTINI, *Un’idea di Dante*, Torino, Einaudi, 1976, e anche nel *Vocabolario Dantesco* (VD), che offre come definizione dell’aggettivo: ‘*Tetro e sudicio*’. L’interpretazione sembrerebbe confermata dalla ricorrenza dell’aggettivo in *Purg.* XXX 54, ove fa riferimento alle guance bagnate dalle lacrime, in una opposizione tra l’impurità del liquido lacrimale e la purezza e trasparenza della rugiada. Al riguardo anche la parafraasi di Carrai per i vv. 53-54: «fu sufficiente affinché le guance, già pulite (*nette*, part. pass. di ‘nettare’) con la rugiada (cfr. Pg I 128-129), non ritornassero sporche [...]» (DANTE, *Purgatorio*, ed. Bellomo-Carrai, cit., p. 516, nota *ad locum*).

Possiamo ricavare dal *Tesoro della lingua italiana delle Origini* (TLIO) che la parola «colubro» conta pochissime occorrenze tra le fine del XIII secolo e l'inizio del XIV, due sole delle quali sicuramente antecedenti a Dante: il volgarizzamento delle *Historie adversus paganos* di Orosio⁶⁵ («colubro») e i *Fatti di Cesare*⁶⁶ («colouri»). Si noti inoltre che in quest'ultimo testo si distinguono gli aspidi dai colubri, e che anche Isidoro di Siviglia – autore diffuso in epoca medievale – nelle *Etymologiae* inserisce una parte in cui tratta estesamente dei serpenti, e anche lì aspidi e colubri sono distinti. Pare dunque sempre più difficile da sostenere l'ipotesi che per *Par. VI* si tratti di una confusione dell'Alighieri.

Il termine «colubro» è invece assai diffuso nei testi latini, soprattutto nei classici: ricorre ad es. più volte nelle *Metamorfosi* di Ovidio, nella *Farsaglia* di Lucano, e nell'*Eneide* di Virgilio. Topica è la presenza dei colubri in area libica (lo stesso Dante vi fa riferimento in *Egl. IV 23*: «et Libies coluber quod squama verrat arenas»), ed essi sono citati anche in riferimento a figure mostruose, come Medusa e le Erinni. Il fatto che i colubri della Gorgone potessero essere talvolta affiancati alle vipere, queste sì velenose, non è però elemento sufficiente a far ritenere, senza effettuare prima uno spoglio delle possibili fonti, che Dante avesse potuto fare un salto tale da attribuire a un colubro la morte di Cleopatra. Il campo d'indagine andrà dunque più utilmente ristretto a quei testi nei quali si abbia almeno la compresenza di un'altra parola significativa del testo dantesco e a quei passi in cui si possa rilevare un'affinità tematica.

In primis andrà segnalata l'*Eneide*, modello fondante e fonte di ispirazione primaria per la *Commedia* dantesca. In *Aen. VI* 417-419 («Cerberus haec ingens latrato regna trifauci / Personat aduerso recubans immanis in antro. / cui uates horrere uidens iam colla colubris»), oltre al termine «colubro» si rinviene un riferimento al verbo «latrare», tramite il latrato di Cerbero, e si può anche pensare che il termine «recubans» sia riecheggiato nell'espressione «si cuba» in *Par. VI* 68. Questo passo ispirò sicuramente la fantasia di Dante, che lo ha messo a frutto in *Inf. VI*, proprio nel canto in cui ricorre la coppia di rime *atra : latra* e nel quale è Cerbero che latra.

Nel *Paradiso* Dante intarsia diversi passi del poema virgiliano: pochi versi dopo la citazione di Cleopatra, l'espressione «con lui corse infino al lito rubro» (v. 79) ricalca, come noto, «uictor ab Aurora populis et litore rubro» di *Aen. VIII* 686, e a breve distanza è citata Cleopatra («Aegyptia coniunx»). E chissà se a pochi versi di distanza nell'*Eneide* i serpenti («geminos anguis», v. 697), il «latrator Anubis» (v. 698) e le tristi Erinni (v. 701) hanno influenzato la fantasia di Dante in *Par. VI*, portandolo ad attribuire a Bruto e Cassio il latrare (vicino a Satana, che può associarsi alla divinità egizia dal volto ferino) e a Cleopatra l'aggettivo «triste». Tornando alla questione del colubro, nell'*Eneide*, fonte d'ispirazione e di materiale poetico per Dante, non si trova però la specie di serpente come causa della morte.

Procedendo, tre poeti si soffermano sulla figura di Cleopatra: Giovenale (già citato in precedenza per l'immagine della «trista Cleopatra»), Orazio, in *Odi I 37*, e Properzio, in *Elegie III 11*; ma per gli ultimi due la conoscenza da parte di Dante è in dubbio.⁶⁷ Da una

⁶⁵ Per il testo ora: JOËLLE MATASCI, *Le Historie adversus paganos di Paolo Orosio*, Tesi di perfezionamento, relatore Prof. Claudio Ciociola, Pisa, Scuola Normale Superiore, a.a. 2019/2020.

⁶⁶ *I Fatti di Cesare*, testo di lingua inedito del secolo XIV pubblicato a cura di Luciano Banchi, Bologna, Romagnoli, 1863.

⁶⁷ In favore della conoscenza di Orazio e Properzio: LORENZO BARTOLONI, *Fonti latine di Paradiso VI*, vv. 73-78. *Dante, Orazio e la morte di Cleopatra*, in *Dante e la letteratura dell'Occidente*. Atti delle Rencontres de l'Archet (Morges, 13-18 settembre 2021), a cura di Giulia Radin, Torino, Lexis, 2023, pp. 103-109.

ricerca nel database *Musisque Deoque (MQDQ)*, emerge che il termine «colubro» figura in connessione con Cleopatra solo in Properzio, *Elegie* III 11 51-54: «*Fugisti tamen in timidi uaga flumina Nili: / Accepere tuae Romula uincla manus. / Bracchia spectaui sacris admorsa colubris / Et trahere occultum membra soporis ite*». Al momento non vi sono tracce sicure di circolazione di Properzio all'epoca di Dante, e quindi serve cautela,⁶⁸ ma la consonanza tra i due testi rimane interessante, e il fatto che si tratti di una elegia avvicinerebbe ancor più il testo agli interessi danteschi.

Ci possiamo chiedere allora se nella mente di Dante il colubro potesse essere un serpente velenoso. Una conferma di ciò viene da due luoghi di Lucano, *Phars.* IX, ove, parlando di Medusa, ai vv. 634 e 677 sono citati i colubri e si dice che viene sparso molto veleno. In particolare, *Phars.* IX 632-635: «*femineae qui more comae per terga soluti, / ipsa flagellabant gaudentis colla Medusae. / Surgunt adverse subrectae fronte colubrae, / Vipereumque fluit depexo crine venenum*» e *Phars.* IX 677-680: «*lata colubriferi rumpens confinia colli. / Quod habuit vultus hamati vulnere ferri / caesa caput Gorgon! Quanto spirasse veneno / ora rear! Quantumque oculos effundere mortis!*». I passi ora illustrati sono sufficienti per ritenere che in *Par.* VI il termine «colubro» – latinismo raro e *hapax* – sia stato impiegato da Dante per ottenere un innalzamento stilistico, e che nella mente del poeta indicasse un serpente velenoso.

* * *

Per concludere, in questo saggio è emersa ancor più l'influenza di *Eneide* e *Farsaglia* per la costruzione dei passi danteschi in *Inf.* V e *Par.* VI, e soprattutto si è segnalata la forte valenza politica della figura di Cleopatra, mettendo in risalto come la sconfitta della *Aegyptia coniunx* fosse inevitabile in quanto parte del disegno divino per la storia dell'impero – una storia che si apre in *Inf.* V attraverso la sfilata delle donne antiche. Parallelamente al quadro sulla *femme fatale*, si è dimostrato come il legame tra Didone e Francesca preveda un più forte nesso tra Dante ed Enea, illuminato da quella concezione della *pietas* esposta dallo stesso Alighieri nel *Convivio*.

⁶⁸ Per la circolazione del testo nel Medioevo cfr. *Texts and Transmission*, edited by Leighton D. Reynolds, Oxford, Oxford University Press, 1983, pp. 324-326.

Federico Rossi

I TERREMOTI DI DELO E UNA NUOVA TRACCIA CLASSICA PER IL PURGATORIO

La ricerca di fonti e modelli nella letteratura degli antichi è da sempre una delle forme principali della critica dantesca: autentica pietra angolare dell'esegesi – tanto che «ogni commento, anche scolastico, non può fare a meno di documentare almeno nei casi più eclatanti come molti versi danteschi siano intrisi di minimi ricordi virgiliani, ovidiani, oraziani o da Lucano e da Stazio»¹ –, la caccia alle fonti ha assunto talora proporzioni un po' farsesche. L'effetto deformante di tale pratica quando portata all'estremo è tratteggiato con acutezza da Stefano Carrai:

La sostanza, diciamo così, anabolizzante che ha favorito una tale crescita muscolare [dei commenti danteschi] è stata spesso proprio l'intertestualità, cioè il desiderio o la pretesa di rappresentare in nota, sul pretesto dei suoi versi, uno spaccato di cultura dantesca allegando appunto fonti e luoghi paralleli in abbondanza.²

Queste righe ci mettono salutamente in guardia da simili eccessi; ben più efficace è però la lezione di Carrai nello spingerci a proseguire l'indagine sulla cultura classica dantesca: un peculiare discepolato letterario e insieme spirituale, posto al di qua del preumanesimo ma al di là della cultura scolastica, ben racchiuso nella formula di “classicismo gotico”.³

L'inchiesta può svolgersi per diverse vie; si può partire dall'esegesi del testo dantesco, oppure dallo studio del *Fortleben* della tradizione classica; vi è inoltre un terzo percorso possibile, seppur arrischiato: tra i versi della *Commedia* e gli autori antichi si inserisce infatti non di rado il filtro del secolare commento. Da Guido da Pisa a Pietro Alighieri, da Benvenuto da Imola a Francesco da Buti, molti commentatori antichi nutrirono la loro opera di un gran numero di riferimenti classici.⁴ Non sempre questi rimandi sono compatibili con quello che sappiamo della cultura dantesca; non di rado essi risultano addirittura fuorvianti. Pure, queste miniere di *loci paralleli* allo stato grezzo sono troppo attraenti per restare inesplorate. Nelle pagine che seguono tenteremo di seguirne una piccola vena.

¹ STEFANO CARRAI, *Dante e la tradizione classica*, in «Atti e Memorie dell'Accademia toscana di Scienze e Lettere “La Colombaria”», LXXXVI, 2021, pp. 107-115: 109.

² STEFANO CARRAI, *L'intertestualità nel commento alla Commedia dantesca. Il caso di Brunetto*, in *La pratica del commento*, a cura di Daniele Brogi, Tiziana De Rogatis, Giuseppe Marrani, Pisa, Pacini, 2015, pp. 37-43: 37.

³ Cfr. almeno STEFANO CARRAI, *Dante e l'antico: l'emulazione dei classici nella «Commedia»*, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2012 e Id., *Dante e la tradizione classica*, in *Dante*, a cura di Roberto Rea e Justin Steinberg, Roma, Carocci, 2020, pp. 329-344.

⁴ Le numerosissime citazioni di poeti latini nel *Comentum* di Pietro Alighieri, tuttavia, si devono in larga parte alla mediazione di testi giuridici, come osservava già LUCA AZZETTA, *Note sul Comentum di Pietro Alighieri (a partire da una recente edizione)*, in «L'Alighieri», XXIV, 2004, pp. 97-118.

1. *I Saturnalia di Macrobio in un passo di Benvenuto da Imola*

Fra i commentatori antichi, Benvenuto da Imola è probabilmente colui che più spesso fece ricorso ai *Saturnalia* di Macrobio; ne conobbe tutti i libri, benché ancora nel tardo Trecento la circolazione italiana dell'opera avvenisse frequentemente in copie parziali.⁵ Spesso le citazioni addotte da Benvenuto non servono a spiegare meglio i versi danteschi, ma sono inserite allo scopo di ampliare il raggio della discussione, prendendo spunto dalla *Commedia* per sviluppare considerazioni originali.⁶ Tipica dell'Imolese è la commistione tra giudizi personali, apporti eruditi e osservazioni ispirate dalla cronaca contemporanea («ut videmus tota die...»). Benvenuto sviluppa quindi considerazioni interessanti e a tratti riesce a essere brillante e piacevole alla lettura, ma non sembra curarsi eccessivamente della congruenza tra le sue *auctoritates* e le reali conoscenze di Dante. Per questo motivo, ammoniva Carlo Dionisotti, «non si salta, se non per gioco, da questo o quel passo del commento di Benvenuto all'intelligenza del testo di Dante».⁷

Ciò non significa, tuttavia, che le sue annotazioni non dischiudano talora notevoli prospettive sulle fonti del poema sacro. La conoscenza dei classici esibita da Benvenuto, lettore universitario di professione, ebbe infatti pochi paralleli tra i commentatori danteschi del Trecento.⁸ Andrà quindi vagliata con estrema attenzione la nota apposta a *Purg.* XX 130-132; si tratta dei versi in cui Dante paragona il terremoto che ha scosso il monte del Purgatorio – e che si scoprirà essere dovuto alla fine dell'espiazione dell'anima di Stazio – con il moto dell'isola di Delo:⁹

Certo non si scoteo si forte Delo,
pria che Latona in lei facesse il nido
a parturir li due occhi del cielo.

⁵ Estratti dei *Saturnalia* si leggono nel Vat. lat. 3384 (c. 98r), miscellanea tardo-trecentesca appartenuta forse a Benvenuto; cfr. ÉLISABETH PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane. Catalogue. Tome III.2. Fonds Vatican latin, 2901-14740*, édité par Anne-Véronique Gilles-Raynal, Cité du Vatican-Paris, Bibliothèque Vaticane-CNRS, 2010, pp. 285-288; dubbi sull'attribuzione all'Imolese delle glosse a questo manoscritto sono stati espressi da LUCA CARLO ROSSI, *Benvenuto da Imola lettore di Lucano*, in ID., *Studi su Benvenuto da Imola*, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 2016, pp. 3-50. Ho dedicato alla fortuna italiana dei *Saturnalia* il quarto capitolo del mio libro *Il sogno di Scipione e la visione di Dante: dalla tradizione di Macrobio alla Commedia*, Ravenna, Longo, 2024.

⁶ Così, per esempio, commentando il verso «Non ragioniam di lor, ma guarda e passa» (*Inf.* III 51), Benvenuto approva il proposito di non lasciare memoria degli ignavi e introduce un *exemplum* totalmente autonomo rispetto al testo di Dante: quello di colui che, in cerca di celebrità eterna, incendiò il tempio di Diana a Efeso, riferito da Valerio Massimo (*Fac. et dict. mem.* VIII XIV, ext. 5) e Macrobio (*Sat.* VI VII 16).

⁷ CARLO DIONISOTTI, *Lettura del commento di Benvenuto da Imola*, in *Atti del Convegno internazionale di studi danteschi* (Ravenna, 10-12 settembre 1971), Ravenna, Longo, 1971, pp. 203-215: 204.

⁸ La cultura di Benvenuto è oggi al centro di una vivace corrente di studi, su cui informa il portale del Centro Studi su Benvenuto da Imola (<https://www.benvenutodaimola.it/>); ricordo solo il volume «*Curiosissimus inquisitor*. *Nuovi studi su Benvenuto da Imola*», a cura di curato da Giuseppina Brunetti, Marco Petoletti, Luca Carlo Rossi, Ravenna, Longo, 2023. Mette in comunicazione l'esegesi benvenutiana dei classici con quella della *Commedia* GIAN-DOMENICO TRIPODI, *Virgilio dopo Dante, Dante dopo Virgilio. Due classici sullo scrittoio di Benvenuto da Imola*, in «*Rivista di Studi Danteschi*», XXIII, 2, 2023, pp. 323-372.

⁹ La nascita di Apollo e Diana sembra essere posta da Dante in implicita contrapposizione con la nascita di Cristo, ricordata nella prima parte del canto (vv. 22-24, all'interno di un'invocazione alla Vergine fatta peraltro «come fa donna che 'n partorir sia», v. 21) e cui rimanda nuovamente il canto del *Gloria* che accompagna il terremoto (vv. 133-141).

Secondo il mito, Delo era errante prima di dare ospitalità a Latona, la quale, perseguitata da Giunone, vi si rifugiò per dare alla luce Apollo e Diana; spiega infatti Benvenuto nel suo *Comentum*:

Certo. Hic poeta declarat hunc motum montis per nobilem comparationem. Ad quam intelligentiam clare debes scire quod Delos est insula notissima apud poetas, una de Cycladibus, scilicet in Arcipelago Romaniae, quae olim dicitur fuisse mobilis donec Latona mater Apollinis et Diana confugit ad hanc insulam, Iunone persequente eam, ubi peperit dictos duos filios.¹⁰

La qualifica di «insula notissima apud poetas» si spiega in primo luogo con la menzione del mito nei poemi di Virgilio e di Ovidio, chiamati in causa dai principali commentatori moderni.¹¹ Vale comunque la pena di osservare che entrambi i poeti classici citano l'episodio di sfuggita, senza precisarne tutti i particolari. Nel libro III dell'*Eneide*, Enea narra a Didone il suo arrivo sull'isola di Delo, dove l'eroe si sarebbe rivolto all'oracolo di Apollo; Virgilio si sofferma brevemente sul legame tra il dio (il «pius arquitenens») e l'isola, senza tuttavia fare cenno al parto di Latona (vv. 73-79):

sacra mari colitur medio gratissima tellus
Nereidum matri et Neptuno Aegaeo,
quam pius arquitenens oras et litora circum
errantem Mycono e celsa Gyaroque revinxit
immotamque coli dedit et contemnere ventos.
huc feror, haec fessos tuto placidissima portu
accipit; egressi veneramur Apollinis urbem.

Il passo era certamente presente alla memoria di Dante, come vedremo meglio in seguito; si tratta, fra l'altro, di un passaggio di poco successivo all'episodio di Polidoro, cui Dante aveva appena fatto riferimento ai versi di *Purg.* XX 114-115 («e in infamia tutto il monte gira / Polinestòr, ch'ancise Polidoro») e che tornerà a citare nella celebre traduzione infedele di *Purg.* XXII 40-41 («Perché non reggi tu, o sacra fame / dell'oro, l'appetito dei mortali?»). Rimane comunque una certa distanza tra le scosse di cui si parla nel *Purgatorio* e la condizione dell'isola, che Virgilio presenta come una nave in preda alle correnti, che è necessario *revincere* affinché possa *contemnere ventos*, più che a una terra colpita da un sisma (vedremo subito che cosa accade nel commento di Servio).

Specularmente, Ovidio nelle *Metamorfosi* fa cenno al parto di Latona, propiziato dal rifugio offerto dall'instabile Delo, disinteressandosi tuttavia della successiva sorte dell'isola; a rinfacciare l'accaduto alla madre di Apollo e Diana è Niobe, all'interno del monologo di sfida che le costerà assai caro (*Met.* VI 184-192):

quaerite nunc, habeat quam nostra superbia laudem
nescioquoque audete satam Titanida Coeo

¹⁰ L'opera, ultimata da Benvenuto negli anni '80 del Trecento, si cita ancora dall'edizione ottocentesca: BENVENTU DE RAMBALDIS DE IMOLA *Comentum super Dantis Alagherii 'Comoediam'*, a cura di Giacomo Filippo Lacaita, Firenze, Barbera, 1887. Le *recollectae* dei corsi tenuti precedentemente a Bologna (1375) e Ferrara (1376) sono pubblicate in BENVENTU DA IMOLA, *Lectura Dantis Bononiensis*, a cura di Paolo Pasquino, Ravenna, Longo, 2017 e Id., *Lectura Dantis Ferrarensis*, a cura di Carlo Paolazzi, Paolo Pasquino, Fabio Sartorio, ivi, 2021.

¹¹ Tra i commentatori antichi, il solo Ovidio è citato esplicitamente da Pietro Alighieri, nella prima e nella terza redazione, insieme a un poco significativo passo di Isidoro in cui non si parla affatto dei terremoti (*Eym.* XIV vi 21).

Latonam praeferre mihi, cui maxima quondam
exiguam sedem pariturae terra negavit.
nec caelo nec humo nec aquis dea vestra recepta est;
exul erat mundi, donec miserata vagantem
'hospita tu terris erras, ego' dixit 'in undis'
instabilemque locum Delos dedit. illa duorum
facta parens; uteri pars haec est septima nostri.

Il mito di Niobe è a sua volta ben noto a Dante, che proprio sulla scorta di Ovidio ne fa uno degli *exempla* di superbia punita in *Purg.* XII 36-39 («O Niobè, con che occhi dolorosi / vedea io te segnata in su la strada, / tra sette e sette tuoi figliuoli spenti!»). Dante, in definitiva, poteva ricavare informazioni sull'isola di Delo dalla combinazione delle due *auctoritates*; nessuna delle due risulta, però, un precedente sufficientemente prossimo ai versi danteschi.

Nel leggere i versi del *Purgatorio*, Benvenuto non si accontenta della «bella menzogna» dei poeti classici, ma tramite le sue letture cerca di risalire alla «veritade ascosa». La prima interpretazione possibile, quella cioè che il commentatore presenta come acquisita nelle precedenti *lecturae*, è la seguente:

Huius fictionis allegoriam quidam ponunt sic: dicunt enim quod Delos fuit insula quondam quassata magnis et crebris terraemotibus, quia cavernosa, quae aliquando stetit cooperata aquis novem mensibus tempore diluvii quod fuit in Graecia regnante Ogygio rege: in fine vero apparuerunt ibi radii solis et lunae; ideo datus est locus fabulae quod Latona peperit ibi solem et lunam.

L'interpretazione che vede nel movimento di Delo il riferimento ai suoi frequenti terremoti trova un precedente in Servio, che commentando il passo di *Aen.* III scrive:

veritas vero longe alia est. nam haec insula cum terrae motu laboraret, qui fit sub terris latentibus ventis, sicut Lucanus *quarentem erumpere ventum credidit* [Phars. III 460-461], oraculo Apollinis terrae motu caruit. nam praecepit ne illic motuus sepeliretur, ut in Vulcano, et iussit quaedam sacrificia fieri. postea e Mycone Gyaroque vicinis insulis populi venerunt, qui eam tenuerunt.

Riconosciamo in Benvenuto il ricorso al commentatore tardoantico da elementi minimi, quali il carattere di isola «cavernosa» di Delo (Servio precisa che il terremoto «fit sub terris latentibus ventis»).¹²

Benvenuto, tuttavia, non si accontenta di questa lettura, ma ne avanza una alternativa, che a suo dire «subtilius rimatur veritatem huius rei profundius latentem»; fondamento della sua proposta interpretativa è quanto si legge nei *Saturnalia*:¹³

¹² I limiti di questo contributo non consentono di indagare ulteriormente l'esegesi virgiliana mediolatina, da Ilario di Orléans a Zono de Magnalis, passando per la *lectura* riscoperta di Giovanni del Virgilio (cfr. GIANDOMENICO TRIPODI, *Le recollectae virgiliane di magister Giovanni del Virgilio*, in «Italia Medioevale e Umanistica», LXIII, 2022, pp. 89-126).

¹³ Il riferimento è già nella *Lectura Bononiensis*, cit., p. 452: «Et dicit quod non ita tremebat Delos ante quam Latonam ibi pareret: Delos significat totum mundum; sicut dicit Macrobius libro 'De saturnalibus', Latona significat totum elementum terre, et peperit solem et lunam quando divisa sunt elementa. Et dicit potius de istis duobus luminaribus quia sunt principalia» (il testimone unico di Torino, Biblioteca Reale, Varia 22 ha erroneamente «Orosius» per «Macrobius»).

Verumtamen quamvis ista expositio consona videatur, Macrobius libro *Saturnalium* subtilius rimatur veritatem huius rei profundius latentem. Dicit enim quod ab origine mundi, cum omnia elementa essent simul mixta in uno corpore, quod antiqui appellaverunt Chaos, cum coepisset fieri distinctio formalis elementorum, terra adhuc humida substantia in molli et instabili sede natabat; sed crescente paulatim calore coelesti haec duo sidera nata videntur; et sol quidem maxima vi caloris tenuit locum superiorem; luna vero velut humida foemina tenuit locum inferiorem. Latona enim, ut physici volunt, est terra cui diu obviavit Juno ne lumina ista orirentur, idest, quod aer qui tunc erat humidus et turbidus obstabat coelo, ne splendor luminum appareret; sed divinae prudentiae opera vicit, quae adiuvit partum, propter quod finguntur parti in insula Delos, quia ex mari nobis videntur oriri, quia partus, idest, ortus luminum omnia facit aperte clarescere. Delos enim interpretatur claritas.

Il passo è una citazione appena variata da *Sat. I* XVII 52-56; cito solo i passaggi essenziali, per mostrare come Benvenuto li abbia intelligentemente trattati:

Latonae Apollinem Dianamque pariturae Iuno dicitur obstitisse [...]. Quod ita intellegendum naturalis ratio demonstrat. Namque post chaos ubi primo coepit confusa deformitas in rerum formas et in elementa enitescere, terraque adhuc humida substantia molli atque instabili sede nutaret, convalescente paulatim aetherio calore atque inde seminibus in eam igneis defluentibus, haec sidera edita esse creduntur, et solem quidem maxima vi caloris in superna raptus, lunam vero umidiore et velut femineo sexu naturali quodam pressam tempore, inferiora tenuisse [...]: si quidem Latonam physici volunt terram videri, cui diu intervenit Iuno, ne numina quae diximus ederentur; hoc est aer, qui tunc umidus adhuc gravisque, obstavat aetheri ne fulgor luminum per umoris aerii densitatem tamquam e cuiusdam partus progressionem fulgeret. Sed divinae providentiae vicit instantia, quae creditur iuvuisse partum. [...] Propterea in insula dicuntur enati, quod ex mari nobis oriri videntur. Haec insula ideo Delos vocatur, quia ortus et quasi partus luminum omnia facit δῆλα, id est aperta clarescere.

L'Imolese parafrasa il *chaos*, dandone la definizione «cum omnia elementa essent simul mixta in uno corpore, quod antiqui appellaverunt Chaos», e tralascia la notizia, non pertinente, sulla fondazione di un tempio della Provvidenza. La spiegazione macrobiana, che vede nelle divinità significati gli elementi, prefigura uno dei procedimenti fondamentali della dottrina dell'*integumentum*. Si tratta di un'interpretazione molto lontana dalla nostra sensibilità e, direi, dai propositi danteschi; Benvenuto coglie, tuttavia, pienamente nel segno mettendo in risalto l'elemento della *claritas*, assente nelle fonti di Virgilio e Ovidio, e centrale invece nell'economia del canto dantesco:

Ad literam ergo, dicit poeta: *Certo Delo non si scotea sì forte*, idest, non movebatur ita olim sicut nunc mons purgatori, *pria che Latona*, profuga et gravida, *facesse in lei il nido*, idest, hospitium et lectum, *a parturir li due occhi del cielo*, scilicet, solem et lunam. Et hic nota quantum comparatio est propriissima; sicut enim Delos insula clarissima emisit ibi duo clarissima lumina ad coelum; ita nunc mons purgatori clarissimus emittebat ad coelum duos clarissimos poetas, unum antiquum, scilicet, Statium, alium modernum, scilicet, Dantem: de Virgilio non loquor, quia non ivit ad coelum.

In ultima analisi, la vicinanza tra il *partus luminum* di cui scrive Macrobio e il *parturir li due occhi del cielo* di Dante non può che colpire il lettore: nei *Saturnalia* troviamo infatti quella stessa connotazione di luminosità espressa dal paragone dantesco e assente invece dai versi

di Virgilio e Ovidio, dove Apollo e Diana sono sempre visti come dèi e non come astri. Questa dimensione è solo in parte recuperabile da Servio, che riporta l'etimologia di Delo da δῆλος, ma dà alla parola il significato di 'manifesto' piuttosto che quello di 'luminoso':

Delos autem, quia diu latuit et post apparuit: nam δῆλος Graeci manifestum dicunt: vel quod verius est, quia cum ubique Apollinis responsa obscura sint, manifesta illic dantur oracula.

L'affinità concettuale, insieme all'analogia formale tra i *lumina* di Macrobio e gli occhi del cielo di Dante, ci indurrebbe a considerare i *Saturnalia*, e in particolare il libro I, fra le fonti della *Commedia*: ipotesi, in definitiva, non sostenuta né contraddetta dalla tradizione del dialogo tardoantico, che vede il libro iniziale non troppo frequente, ma neanche del tutto sconosciuto all'Italia del primo Trecento.¹⁴ Si trattarebbe, allo stato dei fatti, dell'unica citazione dei *Saturnalia* nell'opera di Dante:¹⁵ citazione, peraltro, che non mancherebbe di sorprenderci, in quanto estratta da una sezione dell'opera macrobiana apparentemente lontana dagli interessi danteschi. L'esposizione sulla nascita di Apollo e Diana si inserisce, infatti, in una più generale trattazione a carattere antiquario sugli epitetti e gli attributi iconografici caratteristici di Apollo. Nei *Saturnalia*, inoltre, manca qualsiasi attenzione per i moti sismici di Delo, che invece sono l'elemento su cui si basa la comparazione nel *Purgatorio*.

La fonte macrobiana risulta, quindi, piuttosto problematica, in quanto essa non rispetta i requisiti che si richiedono a un buon parallelo intertestuale: per risultare significativa, una possibile fonte deve non soltanto essere perfettamente compatibile con ciò che sappiamo della cultura dell'autore, ma deve anche portare un significativo incremento alla nostra comprensione del testo, aiutandoci a intenderne il dettato, oppure illuminando almeno in parte i percorsi dell'invenzione che vi presiedettero.¹⁶

2. Un possibile modello alternativo: la Gigantomachia di Claudio

Il gioco in cui ci siamo lasciati coinvolgere da Benvenuto sembrerebbe giunto a un'impasse. Le difficoltà si potrebbero però superare ipotizzando un diverso modello per i versi danteschi, ancora più prossimo al dettato del XX canto: la *Gigantomachia* di Claudio (*Carm. minora* LIII).¹⁷ Si tratta, naturalmente, di un testo e di un autore la cui conoscenza da parte di Dante è tutt'altro che acquisita: mi sembra, tuttavia, che gli indizi siano abbastanza forti da indurci ad ampliare ancora una volta l'estensione delle letture dantesche.¹⁸

¹⁴ Rimando, su questo, nuovamente al mio libro *Il sogno di Scipione e la visione di Dante*, cit.

¹⁵ Ho già avuto modo di confutare l'invalso rimando a *Sat.* I XXIV 13 per il «poema sacro» di *Par.* XXV 1: cfr. ivi, pp. 287-299.

¹⁶ Mi piace rimandare, così, allo studio fondamentale di MARIA CORTI, *Percorsi dell'invenzione: il linguaggio poetico e Dante*, Torino, Einaudi, 1993; cfr. anche STEFANO CARRAI, *Maria Corti dantista*, in *Gli strumenti di Ulisse: esplorazioni di Maria Corti*. Atti del Convegno di studi (Pavia, 15-16 giugno 2022), a cura di Mauro Bignamini e Gianfranca Lavezzi, Novara, Interlinea, 2023, pp. 53-67.

¹⁷ Cfr. CLAUDIO, *La guerra dei giganti*, a cura di Giovanni Andrisani, Milano, La vita felice, 2024.

¹⁸ GEORGE F. BUTLER, *Claudian's De raptu Proserpinae and Dante's Vanquished Giants*, in «*Italica*», LXXXIV, 2007, pp. 661-678, pur tentando di aggiungere Claudio alle tradizionali fonti dantesche sulla gigantomachia, non nota il rapporto tra il finale del carme LIII e la descrizione dantesca di Delo. Opinione contraria alla conoscenza dantesca di Claudio è stata espressa da SAVERIO BELLOMO, *Il sorriso di Ilaro e la prima redazione in latino della Commedia*, in «*Studi sul Boccaccio*», XXXII, 2004, pp. 201-235: 226, anche sulla scorta dei dubbi espressi in MICHE-

Il componimento, dedicato al mito assai caro a Dante della guerra dei giganti contro gli dèi, rimase con ogni probabilità incompiuto;¹⁹ dopo avere descritto la ribellione dei figli della Terra e la reazione dei numi, il carme si interrompe infatti nel corso dei combattimenti, proprio quando il gigante Porfirione è sul punto di svellere dal mare Egeo l'isola di Delo allo scopo di scagliarla contro i suoi avversari (vv. 114-128):

Ecce autem medium spiris delapsus in aequor
 Porphyryon trepidam conatur rumpere Delon,
 scilicet ad superos ut torqueat improbus axes.
 horruuit Aegaeus; stagnantibus exilit antris
 longaevo cum patre Thetis veneranda profundis.
 exclamat placidae Cynthi de vertice Nymphae,
 Nymphae quae rudibus Phoebum docuere sagittis
 errantes agitare feras primumque gementi
 Latonae struxere torum, cum lumina caeli
 parturiens geminis ornaret fetibus orbem.
 inplorat Paeana suum conterrata Delos
 auxiliumque rogat: 'si te gratissima fudit
 in nostros Latona sinus, succurre precanti.
 en iterum convulsa fero' ...

Nei versi finali del componimento riconosciamo una precisa corrispondenza con quanto si legge nel *Purgatorio*: la frase «cum lumina caeli / parturiens geminis ornaret fetibus orbem» è trasposta esattamente in «a parturir li due occhi del cielo» (Dante, al solito, è più sintetico del suo modello).²⁰ Particolarmente avvertita è la scelta di rendere i *lumina caeli* come «occhi del cielo»: Dante innesta sul testo di partenza una metafora, ottenuta rovesciando quella, ben più comune, degli occhi come stelle, ormai sostanzialmente grammaticalizzata (già in latino *lumina* assume spesso il valore di 'occhi', come poi l'italiano "lumi"). L'immagine delle ninfe che allestirono il letto (*struxere torum*) per Latona sembra preparare quella dantesca per cui la dea "fece il nido" sull'isola. Più ancora che per questi elementi formali, la fonte appare promettente in ragione della sua piena compatibilità con l'impronta della cultura dantesca: quello dello scontro tra giganti e dèi è infatti uno dei miti ricorrenti nel suo immaginario (e su questo torneremo); lo scenario apocalittico descritto da Claudio, in cui intere isole sono divelte dal mare per essere scagliate contro il cielo, in una *climax* che ha il suo culmine proprio nel passo sopra riportato.

LE COCCIA, Claudio, in *Enciclopedia Dantesca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, *ad vocem*; mi sembra, tuttavia, che sia necessaria una nuova riflessione sull'argomento, in particolare nel caso di opere di enorme diffusione come il *De raptu Proserpinæ*, l'*In Rufinum* o alcuni dei *carmina maiora*. Il *De raptu*, in particolare, era inserito in miscellanee di grandissima diffusione, su cui hanno dato ottimi contributi in prospettiva dantesca GIULIA DE POLI, *Per la possibile ricezione di Massimiano in Dante, in Dante e la tradizione classica*. Atti del Convegno in ricordo di Saverio Bellomo (Pisa, Scuola Normale Superiore, 10-11 aprile 2019), a cura di Stefano Carrai, Ravenna, Longo, 2021, pp. 161-186 e FILIPPO GIANFERRARI, *Dante's Education: Latin Schoolbooks and Vernacular Poetics*, Oxford, Oxford University Press, 2024 («Oxford Studies in Medieval Literature and Culture»).

¹⁹ La narrazione claudiana è lontana dal breve resoconto ovidiano della guerra (*Met.* I 151-162); all'interno del carme, è se mai il racconto dei giganti pietrificati dall'egida di Minerva a risentire del modello di Ovidio, pur in mancanza precise di riprese testuali: cfr. JEAN-LOUIS CHARLET, *Rivaliser avec Ovide (presque) sans Ovide: à propos de Claudio, Gigantomachie (Carm. min. 53)*, vv. 91-113, in *Ovid in Late Antiquity*, edited by Franca Ela Consolino, Turnhout, Brepols, 2018, pp. 165-178.

²⁰ Cfr. GIANFRANCO CONTINI, *Un'interpretazione di Dante*, in *Un'idea di Dante: saggi danteschi*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 69-111: 77-78.

tato, spiega bene perché proprio l'isola di Delo si affacciisse alla mente di Dante come esempio per eccellenza di terra sconquassata dai movimenti tellurici (movimenti lasciati invece intendere assai blandamente nei passi di Virgilio e Ovidio sul parto di Latona).

Condizione necessaria per sostenere una possibile conoscenza dantesca della *Gigantomachia* è, naturalmente, la verifica che il testo fosse diffuso in Italia all'epoca della scrittura della *Commedia*; la risposta è decisamente affermativa, dato che numerosi codici dei *carmina minora* comprendenti il carme LIII erano certamente disponibili nell'Italia del primo Trecento.²¹

Sono di origine italiana i due più antichi testimoni della silloge; risale addirittura all'VIII secolo il codice CLXIII (150) della Biblioteca Capitolare di Verona, scritto probabilmente nella stessa città in minuscola pre-carolina e contenente anche i *Disticha Catonis*,²² la biblioteca veronese, peraltro, è stata più volte accostata a Dante come possibile luogo di scoperta di testi peregrini.²³ È invece dell'inizio del XII secolo il Vat. lat. 2809, di origine italiana; il codice fu glossato da più mani contemporanee e posteriori e conserva nella guardia interna anteriore un frammento di un commento all'*In Rufinum* attribuibile forse a Geoffroy de Vitry; esso fu inoltre annotato insieme alla sua continuazione umanistica da Pietro Odo da Montopoli, successore di Lorenzo Valla alla cattedra romana di retorica e maestro dell'umanista Pomponio Leto.²⁴ A quest'ultimo appartiene invece il Vat. lat. 3289, come provano numerose annotazioni marginali,²⁵ il codice, del XIII secolo, è probabilmente d'origine francese e giunse in Italia in data imprecisata.²⁶

²¹ Sulla tradizione delle opere di Claudio vd. JOHN BARRIE HALL, *Claudianus*, in *Texts and Transmission. A Survey of the Latin Classics*, edited by Leighton D. Reynolds, Oxford, Clarendon Press, 1986, pp. 143-145; ID., *Prolegomena to Claudian*, London, Institute of Classical Studies, 1986; PETER LEBRECHT SCHMIDT, *Die Überlieferungsgeschichte von Claudians Carmina maiora*, in ID., *Traditio latinitatis. Studien zur Rezeption und Überlieferung der lateinischen Literatur*, herausgegeben von Joachim Fugmann, Martin Hose, Bernhard Zimmerman, Stuttgart, Steiner, 2000, pp. 39-58; ID., *Zur niederen und höheren Kritik von Claudians Carmina minora*, ivi, pp. 59-78. Sui diversi ordinamenti dei *Carmina minora* nei manoscritti vedi anche *Claudii Claudiani carmina*, a cura di Theodor Birt, Berlin, Weidmann, 1892, pp. CXXXIV-CXLVI.

²² Cfr. *Codices Latini Antiquiores. A Palaeographical Guide to Latin Manuscripts Prior to the Ninth Century. Vol. 4. Italy: Perugia-Verona*, edited by Elias Avery Lowe, Oxford, Clarendon Press, 1947, p. 32, nr. 516; HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 34 (il codice è siglato Δ); ANTONIO SPAGNOLO, *I manoscritti della Biblioteca Capitolare di Verona*, a cura di Silvia Marchi, Verona, Mazziana, 1996, pp. 231-232.

²³ Per un quadro riassuntivo, con valutazioni molto equilibrate sulle possibili conoscenze dantesche, cfr. gli studi di GUGLIELMO BOTTARI, *Lo sfondo culturale nella Verona di Dante*, e di MARCO PETOLETTI, *Circolazione di manoscritti e biblioteche nella Verona dantesca*, entrambi in *Dante a Verona 2015-2021*, a cura di Edoardo Ferrarini, Paolo Pellegrini, Simone Pernolato, Ravenna, Longo, 2018, pp. 63-86 e 87-100.

²⁴ HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., pp. 23-25 e 27 (sigla con R il codice nella sua parte più antica, con R26 le aggiunte umanistiche); ÉLISABETH PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins de la Bibliothèque Vaticane. Catalogue. Tome III.1. Fonds Vatican latin, 224-2900*, Paris, CNRS, 1991, pp. 633-638. Parte del codice fu trascritta nel XV secolo nel Vat. lat. 1660 (R14 in HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 26). Il frammento *In Rufinum* è edito in *The Commentary of Geoffrey of Vitry on Claudian "De Raptu Proserpinae"*, transcribed by Amy Key Clarke and Phyllis Margaret Giles, with an introduction and notes by Amy Key Clarke, Leiden-Köln, Brill, 1973, pp. 126-127.

²⁵ DANIELA GIONTA, *Il Claudiano di Pomponio Leto*, in *Filologia umanistica per Gianvito Resta*, a cura di Vincenzo Fera e Giacomo Ferràù, 2 voll., Padova, Antenore, 1997, vol. II, pp. 987-1032: 990. Autografo del Leto è invece il Vat. lat. 3311, che tuttavia non discenderebbe dal precedente (a differenza di quanto scriveva VLADIMIRO ZABUGHIN, *Giulio Pomponio Leto. Saggio critico. Vol. II*, Grottaferrata, La Vita Letteraria, 1910, p. 229); su questo manoscritto, siglato R33 in HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 28, cfr. PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins...* III.2, cit., pp. 242-244.

²⁶ Cfr. HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., pp. 23-24 (R31); PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins...* III.2, cit., pp. 218-220. È forse francese anche la prima unità codicologica del Vat. lat. 3290, databile tra il XII e il XIII secolo, che abbina al *De raptu Proserpinae* una ristretta selezione di *carmina minora* comprendente la *Gigantomachia* (CLAUDIAN, *De raptu Proserpinae*, edited with an introduction and commentary by John Barrie Hall, Cambridge,

Fra le testimonianze rilevanti per il nostro ragionamento, merita un posto anche il Laur. Plut. 33.9: si tratta di un codice della fine del XV secolo, trascritto tuttavia a partire da un *vetustissimus codex* di provenienza italiana.²⁷ Diverse mani umanistiche annotarono inoltre varianti in margine a una copia dell'edizione di Claudio stampata a Vicenza da Iacopo de Dusa nel 1482 per le cure di Barnaba Celsano (IGI, nr. 3010), attualmente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con segnatura Magl. A.4.36; la stampa era rilegata con il codice ancora nel Settecento, quando fu descritta da Angelo Maria Bandini.²⁸ Uno dei filologi che lavorarono sul testo annotò nel tardo Quattrocento, in corrispondenza di *Carm. mai.* III 20: «hinc coepi conferre cum vetustissimo codice amici cuiusdam Lucensis». Poiché la stampa non comprendeva i *Carmina minora*, essi furono copiati in una sezione aggiuntiva (l'attuale codice Laurenziano), probabilmente a partire dalla stessa fonte manoscritta, appunto l'antico codice proveniente da Lucca. Il codice era verosimilmente di origine italiana, come sembra desumibile dallo stretto apparentamento del codice con altri manoscritti italiani,²⁹ in favore dell'antichità dell'antigrafo del codice Laurenziano testimonia invece la notevole autorevolezza delle sue lezioni.³⁰ È assai probabile, quindi, che già all'epoca di Dante un antico testimone dei *carmina minora* fosse disponibile in Toscana occidentale.

Numerose sono le copie italiane del XIII secolo; risale forse ancora alla fine del precedente il Laurenziano S. Marco 250, appartenuto alla biblioteca di Niccolò Niccoli e contenente una selezione dei *carmina maiora* e *minora* insieme al *De raptu Proserpinae*.³¹ Una diversa scelta di carmi si legge nel Laur. Plut. 33.4, duecentesco e appartenuto alla biblioteca di Piero di Cosimo de' Medici; dello stesso secolo è il Laur. Plut. 33.5.³² Della fine del Duecento è il Vat. lat. 5157, manoscritto italiano in scrittura gotica, ricco di glosse ed appartenuto ad Aldo Manuzio il Giovane.³³ Trecentesco è, infine, il codice 2221

Cambridge University Press, 1969, pp. 23-24; HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 25, sigla R6; PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins...*, III.2, cit., pp. 220-221, da cui riprendo la datazione); il codice si trovava, comunque, in Italia almeno a partire dal XV secolo, come sappiamo da una nota di acquisto. A c. 15v, ultima della prima unità codicologica secondo l'attuale ordinamento dei fogli, si legge «habui Rome a ledario [sic]»; la seconda unità codicologica, contenente un commento a Giovenale, porta invece l'*ex libris* «Faustini Buturini Veron<ensis>» (c. 29r). Le due unità erano unite già nel Cinquecento, quando le troviamo descritte insieme nell'inventario di Fulvio Orsini, al nr. 96 (PIERRE DE NOLHAC, *La bibliothèque de Fulvio Orsini. Contributions à l'histoire des collections d'Italie et à l'étude de la Renaissance*, Paris, Vieweg, 1887, p. 366).

²⁷ Per la descrizione del manoscritto vedi HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 10, che sigla il codice *Flor.*

²⁸ Cfr. ANGELO MARIA BANDINI, *Catalogus codicum latinorum Bibliothecae Mediceae Laurentianae*, vol. II, Firenze, s.n., 1775, col. 94-95.

²⁹ HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 121.

³⁰ HALL, *Claudianus*, cit., pp. 144-145.

³¹ BERTHOLD LOUIS ULLMAN - PHILIP A. STADTER, *The Public Library of Renaissance Florence. Niccolò Niccoli, Cosimo de' Medici, and the Library of San Marco*, Padova, Antenore, 1972, p. 66; HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 7 (F3).

³² HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 9 (F19). Duecenteschi sono pure due manoscritti della Biblioteca Ambrosiana. Il primo è l'M 5 sup., cui tuttavia i *carmina minora* furono aggiunti nel tardo Trecento o all'inizio del secolo successivo dalla mano di Gasparino Barzizza: cfr. REMIGIO SABBADINI, *Le scoperte dei codici latini e greci ne' secoli XIV e XV. Edizione anastatica con nuove aggiunte e correzioni dell'autore*, a cura di Eugenio Garin, 2 voll., Firenze, Sansoni, 1967, vol. I, pp. 361-363; HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 14. L'M 9 sup. è invece di provenienza francese (la nota di acquisizione di Antonio Olgiati, primo prefetto della biblioteca, informa che esso fu acquistato ad Avignone): cfr. BIRGER MUNK OLSEN, *L'étude des auteurs classiques latins aux XI^e et XII^e siècles. Tome I. Catalogue des manuscrits classiques latins copiés du IX^e au XII^e siècle: Apicius-Juvenal*, Paris, CNRS, 1982, p. 465; HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 14.

³³ HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 28 (R32); PELLEGRIN, *Les manuscrits classiques latins...*, III.2, cit., pp. 489-492.

(lat. 1090) della Biblioteca Universitaria di Bologna; si tratta di una ricca collezione di opere claudianee comprendente il *De raptu Proserpinæ* e il cosiddetto *Claudianus maior* (selezione dei *carmina maiora* e *minora* secondo una forma ricorrente).³⁴

In definitiva, i manoscritti dei *carmina minora* comprendenti la *Gigantomachia* disponibili in terra italiana all'epoca di Dante erano certamente in numero sufficiente per pensare che il poeta fiorentino potesse conoscere il carme; la certezza di questo rapporto, tuttavia, potrà raggiungersi solo per il tramite del confronto intertestuale.

3. Ancora sulla lotta dei giganti e su Apollo «Timbreo»

La lotta tra i giganti e gli dèi è uno degli episodi del mito classico più cari alla memoria di Dante, che lo riprende in più occasioni; momento privilegiato di questo rapporto è naturalmente *Inf. XXXI*, in cui ha luogo l'incontro diretto con gli smisurati figli della terra. La scalata al cielo dei giganti, per Dante, è sostanzialmente «una variante del racconto della torre di Babele nella Scrittura»:³⁵ il canto infernale è infatti tutto giocato sulla congruenza tra quanto si poteva leggere nei poeti classici e i numerosi accenni ai giganti presenti nella sacra pagina (a partire da *Gen. 6* 4: «Gigantes autem erant super terram in diebus illis»). Le fonti dell'episodio sono state attentamente vagliate dalla critica.³⁶ Esempio di superbia fin dalla Bibbia (cfr. *Sap. 14* 6: «ab initio, cum perirent superbi gigantes»), i giganti ritornano negli *exempla* di *Purg. XII*; due terzine sono dedicate al loro sterminio nella battaglia di Flegra (vv. 28-33):³⁷

Vedea Briareo fitto dal telo
celestial giacer, dall'altra parte,
grave ala terra per lo mortal gelo;
vedea Timbreo, vedea Pallade e Marte,
armati ancora, intorno al padre loro
mirar le membra d'i Giganti sparte.

I commentatori moderni hanno riconosciuto l'ipotesto nella *Tebaide*, ove Stazio ricorre a questa similitudine per descrivere il furore bellico incontrastato di Tideo (II 595-601):³⁸

non aliter – Getiae si fas est credere Phlegrae –
armatum inmensus Briareus stetit aethera contra,

³⁴ LODOVICO FRATI, *Indice dei codici latini conservati nella R. Biblioteca Universitaria di Bologna*, in «Studi italiani di filologia classica», XVII, 1909, pp. 1-171: 9; HALL, *De raptu Proserpinæ*, cit., pp. 4-5; FRANK-RUTGER HAUSMANN, *Martial in Italien*, in «Studi Medievali», s. 3, XVII, 1976, pp. 173-218: 175 e 191; HALL, *Prolegomena to Claudian*, cit., p. 5.

³⁵ DANTE ALIGHIERI, *Commedia*, a cura di Anna Maria Chiavacci Leonardi, 3 voll., Milano, Mondadori, 1991, nota a *Inf. XIV* 58.

³⁶ Vedi, oltre ai commenti, GIORGIO PADOAN, *Giganti*, in *Encyclopedie Dantesca*, cit., *ad vocem*; PETER DRONKE, *I giganti dell'Inferno*, in ID., *Dante e le tradizioni latine medievali*, Bologna, il Mulino, 1990, pp. 65-96; BUTLER, *Claudian's De raptu Proserpinæ and Dante's Vanquished Giants*, cit.

³⁷ Sulla «ricchissima e raffinatissima rete – vero e proprio *opus Arachneum* – di rimandi interni e trasversali tra i vari personaggi rappresentati» nella serie di *exempla* rimando a FRANCESCO BAUSI, *Canto XII. L'orgoglio dei superbi calpestato*, in *Lectura Dantis Romana. Cento canti per cento anni. II. Purgatorio · 1. Canti I-XVII*, a cura di Andrea Mazzucchi e Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2014, pp. 337-366 (la citazione è a p. 349).

³⁸ Lo ricorda fra gli altri Bausi ivi, p. 358.

hinc Phoebi pharetras, hinc torvae Pallados anguis,
inde Pelethoniam praefixa cuspide pinum
Martis, at hinc lasso mutata Pyramone temnens
fulmina, cum toto neququam obsessus Olympo
tot queritur cessare manus:

In questo passo troviamo, schierate contro allo «smisurato Brìareo» (come Dante lo definisce, riprendendo l'*innensus* staziano, in *Inf.* XXXI 98), le stesse divinità citate da Dante nel *Purgatorio* (che ricorrono, peraltro, anche nella *Gigantomachia* claudiana); le «membra... sparte» del v. 33 richiamano a loro volta *Met.* X 151 («sparsaque Phlagraeis victricia fulmina campis»), dove tuttavia sparsi sono i fulmini e non le membra dei giganti. Infine, Dante incastona nei suoi versi un'ulteriore tessera classica: l'epiteto di «Timbreo» per definire Apollo. Qual è il senso di questo ulteriore prelievo?

La fonte più immediatamente presente alla memoria del poeta era certamente *Aen.* III 84-89, in cui a rivolgersi ad Apollo con tale epiteto è Enea appena sbarcato a Delo nell'episodio sopra ricordato:³⁹

Templa dei saxo venerabar structa vetusto:
'da propriam, Thymbraee, domum; da moenia fessis
et genus et mansuram urbem; serva altera Troiae
Pergama, reliquias Danaum atque immitis Achilli.
quem sequimur? quoque iure iubes? ubi ponere sedes?
da, pater, augurium atque animis inlabere nostris'

Secondo il *Servius auctus*, la scelta dell'epiteto da parte di Enea è particolarmente azzecata, dal momento che esso ricorda al dio il culto che gli era dedicato presso Troia (in corsivo le integrazioni dell'*Auctus*):

THYMBRAEE Thymbraeus Apollo dicitur a loco Troiae, id est agro vicino, pleno thymbra,
quae satureia dicitur. et bene Deli positus Thymbraeum appellat quem in Troia adserat colere
in agro, in quo eius et nemus est et templum, ubi a Paride Achilles occisus est: unde fingitur
manu Apollinis vulneratus.

Per quale motivo, dunque, tra tutti gli epitetti di Apollo che Dante poteva leggere nelle sue fonti, nel passo di *Purg.* XII il poeta ha selezionato proprio questo? Mi sembra plausibile che Delo e la lotta tra dèi e giganti facessero sistema nella memoria nel poeta e che questo collegamento, istituito da Claudio nella *Gigantomachia*, si sia portato dietro il recupero dell'appellativo rivolto da Enea ad Apollo sull'isola. In *Purg.* XII abbiamo, cioè, l'epiteto impiegato da Enea a Delo ripreso nel rievocare la gigantomachia, così come, nella nostra ipotesi, *Purg.* XX recupera un sintagma della *Gigantomachia* di Claudio a proposito dei terremoti di Delo. Il passo di *Purg.* XII ci fornisce così un'ulteriore conferma, seppur implicita, che i versi del canto XX presuppongano il carme claudiano, che dovrà quindi essere inserito, almeno ipoteticamente, tra le letture dantesche.

³⁹ L'epiteto è utilizzato anche da Aristeo in *Georg.* IV 322; Stazio lo elenca inoltre in un passo dedicato ai luoghi cari ad Apollo e agli appellativi corrispondenti (*Teb.* I 699-700: «seu Troiam Thymbraeus habes, ubi fama volentem / ingratias Phrygios umeris subiisse molares»), in cui troviamo anche il riferimento a Delo ormai stabile sul mare (701-702: «iuvat... adsiduam pelago non querere Delon»). Questi dettagli sono però immersi in una dossologia ben più estesa all'interno della quale essi non hanno particolare rilievo.

Lucrezia Arianna

UN NUOVO TESTIMONE
DELL'ESPOSIZIONE DI ILICINO AI TRIUMPHI DI PETRARCA
(COLONIA, DR. SPECK LITERATURSTIFTUNG, M 77)*

Solo in tempi relativamente recenti la filologia petrarchesca ha consolidato il proprio interesse per i commenti quattro-cinquecenteschi al Petrarca volgare, riconoscendo in essi una specola privilegiata per lo studio dei contesti di ricezione e delle modalità di circolazione dei *Trionfi* e dei *Rerum vulgarium fragmenta*. In questa direzione ha valore pionieristico il saggio di Carlo Dionisotti, *La fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, che offrì un primo bilancio fondato sulla distribuzione numerica e geografica degli incunaboli petrarcheschi e sulla stratificazione culturale leggibile nei commenti, in particolare quelli ai *Trionfi*, attraverso i quali prese avvio la canonizzazione del Petrarca.¹ Negli ultimi decenni, un impulso decisivo a tali studi è stato favorito anche dalla disponibilità di strumenti digitali: tra essi spicca il database *Petrarch Exegesis in Renaissance Italy* (PERI),² che ha censito oltre 468 manoscritti e 297 stampe, offrendo una mappatura sistematica e accurata della produzione testuale legata all'esegesi e alla tradizione volgare petrarchesca. L'attualità di questo interesse è testimoniata dal fatto che quasi tutti i commenti dispongono di un'edizione critica o in alternativa di un testo affidabile,³ con la significativa eccezione dell'*Espositione* di Ilicino. Le ragioni che hanno finora scoraggiato uno studio

* Una parte non esigua dei colloqui avuti col professor Carrai ha interessato, in realtà, cose molto lontane dagli argomenti petrarcheschi della mia tesi, cose fatte per approfondire – non senza qualche rimprovero – interessi antichi e nuovi emersi durante il mio percorso alla Scuola Normale Superiore. Questa breve precisazione, oltre a sottolineare la sua competenza e generosità nel seguire qualsiasi ricerca gli sottoponessi, vuole accompagnare queste pagine, che – come possono – commemorano il nostro primo interesse comune.

¹ CARLO DIONISOTTI, *La fortuna del Petrarca nel Quattrocento*, in «Italia Medioevale e Umanistica», 17, 1974, pp. 71-113. Fondamentali riconoscimenti si devono anche a GINO BELLONI, *Commenti petrarcheschi*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, diretto da Vittore Branca, 4 voll., Torino, UTET, 1986, vol. II, pp. 23-31; ID., *Laura tra Petrarca e Bembo. Studi sul commento umanistico-rinascimentale al «Canzoniere»*, Padova, Antenore, 1992; GIAN CARLO ALESSIO, *The 'lectura' of the Triumphi in the Fifteenth Century*, in *Petrarch's Triumphs: Allegory and Spectacle*, edited by Konrad Eisenbichler and Amilcare A. Iannucci, Toronto, Dovehouse Editions, 1990, pp. 269-290. Infine, per un quadro più aggiornato si veda *L'esegesi petrarchesca e la formazione di comunità culturali*, a cura di Bernhard Huss e Sabrina Stroppa, Berlin, Freie Universität Berlin-Italienzentrum, 2022.

² PERI: *Petrarch Commentary and Exegesis in Renaissance Italy*, c. 1350-c.1650, coordinato da Simon Gilson e Federica Pich, 2017, e consultabile al sito <https://petrarch.mml.ox.ac.uk/>.

³ Fornisco un elenco delle edizioni e dei contributi più significativi: GINO BELLONI, *Due commenti di Luigi Marsili a Petrarca*, in «Studi Petrarcheschi», 4, 1987, pp. 87-141; FRANCESCO BAUSI, *Politica e cultura nel Commento al Trionfo della Fama di Jacopo Bracciolini*, in «Interpres», 9, 1989, pp. 64-149; SANDRA RIZZARDI, *Il commento "Portilia" ai Trionfi di F. Petrarca (edizione critica)*, Tesi di dottorato, Università Ca' Foscari Venezia, a.a. 2002/2003; EAD., *Il commento "Portilia" ai Trionfi del Petrarca e la sua tradizione manoscritta*, in *Da Dante a Montale. Studi di filologia e critica letteraria in onore di Emilio Pasquini*, Bologna, Gedit, 2005, pp. 235-252; FRANCESCO FILELFO, *Commento a Rerum vulgarium fragmenta 1-136. Edizione anastatica dell'incunabolo Bologna, Annibale Malpighi, 1476*, con introduzione e indici di Michele Rossi, Treviso, Antilia, 2018; ALESSANDRO VELLUTELLO, *Commento a Le volgari opere del Petrarca (Venezia, G.A. da Sabbio, 1525). Edizione anastatica dell'esemplare della Biblioteca Reale di Torino (P.M. 1286)*, con introduzione e indici di Sabrina Stroppa, Treviso, Antilia, 2021.

organico e di ampio respiro sulla tradizione di quest'opera non risiedono soltanto nella sua smisurata estensione e nella complessità della prosa, ma anche nella mancanza di un censimento completo e aggiornato dei testimoni. Per quanto mi risulti, al di là del portale *PERI* soltanto due recenti contributi hanno affrontato in modo specifico la questione:⁴ lo studio di Francalanci (2015)⁵ e quello di Naccarato (2022). Quest'ultimo, in particolare, ha mostrato la necessità di aggiornare il censimento dei testimoni, segnalando il ms. Urb. lat. 351 della Biblioteca Apostolica Vaticana come esemplare del commento.⁶ Sia nello studio di Naccarato sia nella sezione *Manuscript with potential significant exegetical value held in private collections* di *PERI* si fa inoltre menzione di un ulteriore testimone dell'*E-sposizione* di Ilicino, già appartenuto alla collezione del maggiore J. R. Abbey (segnatura J.A.3129) e per lungo tempo ritenuto disperso.⁷

Come spesso accade, l'irreperibilità di un codice è da ricondurre al suo ingresso sul mercato antiquario e al successivo passaggio in collezioni private. È quanto è accaduto anche al ms. J.A.3129, che ho infatti potuto indentificare con l'esemplare oggi conservato presso la Dr. Speck Literaturstiftung di Colonia, istituzione dedicata in particolare a Petrarca e a Proust.⁸ L'identificazione si fonda sulla presenza, sul contropiatto del volume, di due cartigli e di una nota a matita vergata nel *verso* del primo foglio di guardia, elementi che permettono di ricostruire in sequenza la storia del manoscritto. La nota a lapis registra il possessore più antico: «L. S. Olschki 1929»; il primo cartiglio reca: «From the Library of C. H. St John Hornby Shelley House, Chelsea», che lo acquistò verosimilmente da Olschki; il secondo cartiglio porta lo stemma di «John Roland Abbey», ultimo proprietario prima dello smembramento della sua collezione, confluita in parte anche nella Bodleian Library di Oxford. È in questa circostanza che il manoscritto fu acquisito dal Dr. Speck per la sua Literaturstiftung, in cui oggi reca la

⁴ Occorre segnalare anche i contributi di VALERIA MERRY, *Una nota sulla fortuna del commento di Bernardo Ilicino ai «Trionfi» petrarcheschi*, in «Giornale storico della letteratura italiana», 163, 1986, pp. 235-246, e MARIA GIOIA TAVONI, *Da un inedito di Albano Sorbelli: il Corpus chartarum e l'indice al commento di Bernardo Ilicino sui Trionfi*, in *L'Europa del libro nell'età dell'Umanesimo. Atti del XIV Convegno Internazionale* (Chianciano, Firenze, Pienza, 16-19 luglio 2002), a cura di Luisa Secchi Tarugi, Firenze, Franco Cesati Editore, 2004, pp. 621-644; EAD., *Elementi del paratesto nelle edizioni dei Trionfi con il commento dell'Ilicino (secoli XV e XVI)*, in *Il Petrarchismo. Un modello di poesia per l'Europa*, a cura di Laura Chines, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2006, vol. I, pp. 349-371.

⁵ LEONARDO FRANCALANCI, *I «Trionfi con il commento di Bernardo Ilicino» o il «Commento di Bernardo Ilicino ai Trionfi»? Alcune riflessioni metodologiche dalla periferia del canone petrarchesco*, in «Petrarchesca», 3, 2015, pp. 75-87.

⁶ MARIA NACCARATO, *Appunti sulla tradizione manoscritta del commento dell'Ilicino ai Trionfi. Nuovi testimoni e piste di ricerca*, in «Interpres», 40, 2022, pp. 276-297. Per via indipendente, l'elenco dei testimoni comprensivo del ms. Urb. lat. 351 è anche in LUCREZIA ARIANNA, *Tracce del Boccaccio latino e volgare nell'Esposizione di Bernardo Ilicino al Triumphus Pudicitiae di Petrarca*, in *Intorno a Boccaccio/Boccaccio e dintorni. Atti del Seminario internazionale di studi* (Certaldo Alta, Casa di Giovanni Boccaccio, 9-10 settembre 2021), a cura di Monica Berté, Pisa, Pacini Editore, 2022, pp. 147-168.

⁷ Si rinvia a JONATHAN JAMES ALEXANDER - ALBINIA CATHERINE DE LA MARE, *The Italian manuscripts in the library of Major J.R. Abbey*, Londra, Faber and Faber, 1969, pp. 153-154, da cui si ricavano anche alcune informazioni sulla storia del codice.

⁸ Segnalo che presso la medesima collezione ho reperito un autografo leopardiano di cui do notizia in un contributo di prossima pubblicazione: LUCREZIA ARIANNA, *Leopardi e il suo editore: una lettera autografa ritrovata presso la Dr. Speck Literaturstiftung*, in «Studi di filologia italiana», LXXXIII, 2025, c.d.s. Per una descrizione del fondo e degli interessi della collezione, vd. Petrarca, Proust et al.: *Reden und Schriften*, herausgegeben von Florian Neumann und Reiner Speck, Köln, Dr. Speck Literaturstiftung, 2012-2016. Ringrazio anche in questa occasione il dottor Paolo Santagata per avermi generosamente dato notizia della collezione.

segnatura M 77, vergata sempre sul contropiatto. Avendo avuto occasione di esaminare direttamente il manoscritto, propongo qui una descrizione analitica delle sue caratteristiche materiali:

membr.; cc. II' + 334 + II'; fascicoli [1]-[42] 8; cartulazione recente, a lapis, nel marg. inf. dx. del *recto*, numera ogni 10 cc.; nel marg. sup. sn., invece, è indicata la numerazione dei fascicoli; richiami verticali, posti nel *verso* dell'ultima carta di ogni fascicolo, incorniciati da un puntino a inizio e fine rinvio (alcuni tagliati a causa della rifilatura delle carte); rarissime le scritture interlineari; mm 310 × 220; rr. 34/ll. 33; rigatura a lapis; Derolez 11. Precedente segnatura: J.A. 3129. Rubr.: «Ad Illustrissimum Mutine Duceum Divum Borsium Extensem Bernardi Ilicini, medicine ac philosophie discipuli, in Triumphos Clarissime Poete Francisci Petrarce Expositio»; inc.: «Publio Cornelio Scipione, Illustrissimo Prencipe, nissuna magiore victoria»; expl.: «Laus Deo». Contenuto: Lettera di dedica, Prologo, TC (I; III; IV; II), TP, TM (Ia.1-19+I.2+Ia.21+I.4-172; II), TF (Ia.1-22 + Ia.23^{1/2} + I.23^{1/2} + I.24-130; II-III), TT, TE, Lettera di congedo.

Il codice (d'ora in poi K) presenta una legatura moderna, a opera del rilegatore Douglas Cockerell nel 1929,⁹ in assi di legno rivestiti di pelle marocchina; sul dorso compaiono due diciture impresse in oro: nella parte superiore «Petrarca / Trionfi», in quella inferiore «Ms. 1478». Come recita il colophon, infatti, il manoscritto fu allestito il 18 settembre 1478 dal copista Damiano de Oliva¹⁰ su commissione di Prospero Adorno, allora ricco e influente doge di Genova.¹¹ Il nome del committente ricorre più volte anche nell'apparato decorativo, che, come nel ricchissimo ms. Urb. lat. 351 – realizzato per Federico di Montefeltro negli stessi anni – riflette il prestigio del destinatario e intende affermarne il ruolo di mecenate e di protagonista della vita culturale e politica. Nella carta incipitaria il testo è disposto entro un riquadro regolare, incorniciato da un elaborato apparato ornamentale [Fig. 1]. La cornice è costituita da motivi fitomorfi, con tralci vegetali e foglie di acanto su fondo d'oro, popolata da figure fantastiche, putti e piccoli animali. Nella parte superiore, due medaglioni circolari su fondo blu cosparso di stelle dorate recano le iscrizioni «PRO» e «SPER», chiaro richiamo onomastico al committente. Dopo la breve formula di dedica – comune a una parte della tradizione dell'*Espositione*¹² –

⁹ ALEXANDER - DE LA MARE, *The italian manuscripts in the library of Major J.R. Abbey*, cit., p. 153. L'indicazione d'altronnde è scritta a lapis sul retro del primo foglio di guardia: «Bound by Douglas Cockerell».

¹⁰ Riporto per esteso la formula: «Ego Damianus de Oliva condam Nicolai scripsi hoc opus millesimo quadrigentesimo septuagesimo octavo die XVIII septembbris». Alla mano di Damiano il catalogo *The italian manuscripts in the library of Major J.R. Abbey*, cit., p. 153 attribuisce anche un codice contenente una traduzione latina delle lettere di Ps. Falaride, datato il 27 agosto 1464 a Genova.

¹¹ Per un profilo su Prospero Adorno si rinvia alla voce curata da Giuseppe Oreste per il *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, vol. 1, 1960, pp. 303-304.

¹² All'interno della tradizione manoscritta dell'*Espositione*, la formula di dedica che apre K è la seguente: «Ad Illustrissimum Mutine Duceum Divum Borsium Estensem Bernardi Ilicini, medicine ac philosophie discipuli, in Triumphos Clarissimi Poetae Francisci Petrarce Expositio». Essa differisce da quella tramandata nei codici Mo e Rm (per lo scioglimento delle sigle, vd. infra) soltanto per l'omissione, in chiusura, del termine *incipit*; si discosta invece ulteriormente Ls, che riprende la formula dalla *princeps*. Tra gli altri testimoni, solo i codici Fc e T tramandano la dedica, con alcune variazioni: «...Ilicini, Senensis medici ac philosophi, in Clarissimi Poete Francisci Petrarce Triumphos...» Fc; «...Ilicini, Senensis medici ac philosophi, in Triumphos Clarissimi Poete Francisci Petrarce...» T. Tutti gli altri codici la omettono, con l'eccezione di C che è mutilo. Una libera rielaborazione dell'intestazione è attestata inoltre in U, derivato dalla *princeps*, che nel verso della carta di guardia anteriore reca la seguente formula: «In hoc codice continentur comentaria in librum Triumphorum Francisci Petrarche ad Illustrissimum Mutine Duceum Borsium Estensem Per Dottorem Magistrum Bernardum Glicinum Senensem Phisicum edita».

il commento si apre con una grande iniziale istoriata («P»), ornata da intrecci geometrici su fondo dorato; al suo interno è inserito il ritratto di un sapiente, un uomo barbuto con berretto rosso, che difficilmente può essere identificato con Petrarca, e che rimanda piuttosto a Prospero stesso o alla figura di un commentatore. Nel margine inferiore della cornice si sviluppa un paesaggio bucolico: colline verdi, cipressi, architetture e figure minute. Al centro campeggia lo stemma degli Adorno, uno scudo d'oro attraversato da una banda nera diagonale, sorretto da putti alati. Il pregio del codice è accresciuto dalla coerenza della decorazione lungo l'intero testo: ogni iniziale di capitolo, corrispondente al prologo delle singole sezioni dei *Trionfi* (TC, TP, e così via), è ornata con motivi fitomorfi e geometrici, sempre su fondo dorato con pigmenti blu, rossi e verdi; le iniziali di paragrafo, invece, sono di modulo più ridotto, tracciate su fondo blu e rosso. I richiami sono vergati in verticale, secondo l'uso degli eleganti manoscritti quattrocenteschi. Tutte le rubriche, che riportano i nomi degli autori citati nella glossa, sono eseguite in oro, mentre le citazioni sono sottolineate con inchiostro rosato. Nel codice si conservano solo due interventi posteriori, di mano cinquecentesca, che riportano a margine citazioni latine tratte dalla glossa al verso di *TF III 7*. Anche la scrittura contribuisce all'impressione generale di raffinatezza: l'intero codice è vergato da un'unica mano in una nitida e regolare *littera humanistica*. Le lettere, tracciate con modulo regolare e arioso, osservando un'interlinea costante, producono un ritmo uniforme che conferisce al testo un'alta leggibilità. I versi, infine, sono resi con un modulo lievemente più ampio, così da distinguerli visivamente dal commento.

Una volta acquisito anche questo testimone, il cui valore testuale mi riservo di analizzare altrove,¹³ il censimento dei manoscritti dell'*Espositione* ammonta a 13 unità,¹⁴ elencate di seguito secondo le sigle che saranno adottate nell'edizione critica del testo, oggetto della mia tesi dottorale. Si tratta, a meno di futuri reperimenti, di un quadro finalmente coerente e sufficientemente definito della tradizione manoscritta,¹⁵ che consente di fondare su basi solide l'analisi filologica e la ricostruzione della storia del testo.

- | | |
|----------------|---|
| L ¹ | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 10 ¹ |
| L ² | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Plut. 90 inf. 10 ² |
| Ls | Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Strozzi 177 |
| Fc | Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Conv. Soppr. G II 1638 |
| R | Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1032 |

¹³ Anticipo che le lezioni di K mostrano affinità con quelle di Mo e Rm, con i quali condivide anche parte dell'apparato di rubriche. Fornisco solo gli esempi più significativi: *Johannes Certaldensis* per TP 143; *Apollo apud Helesium Spartanum in Fescenino* per TF II 133; *Sententia egregia K* (... *pia et religiosa* Mo Rm) per TF II 137.

¹⁴ Nello spoglio sui *Códices petrarquescos en España* offerto da Milagros Villar si fa menzione, nella sezione *Obras de otros autores sobre Petrarca*, di due codici, desunti da alcuni inventari, da ricondurre probabilmente all'opera di Ilicino. La descrizione degli esemplari però non risulta chiara – in un caso non è nota al catalogatore la lingua del testo; per questo motivo, risulta più probabile che i codici a cui lo studioso si riferisce rechino la traduzione catalana del commento di Ilicino; vd. MILAGROS VILLAR, *Códices petrarquescos en España*, Padova, Antenore, 1995, p. 399. Per completezza, di seguito le descrizioni offerte nel catalogo: «200. El notario malloquín M. Abejar (...) tenía en su biblioteca la siguiente obra: «Item lo Bernat Glaci, *Sobre los Triumphis de Petrarcha*, en paper». Al no especificarse la lengua en que se halla escrito, no sé si eran los comentarios originales o la versión en catalán de la que tan solo se conserva un manuscrito inédito»; «201. En el enventario (13.X.1504) del caballero Gregori Brugüés, procurador del Reino de Mallorca (cf. en el Archivo Histórico Municipal de Palma, P.M. Morata [notario], inv. 1492-1506, fol. 171), se describió un comentario a los *Triunfos*, que probablemente era el de B. Ilicino: «Primo un libre, cubert de posts, que és *Glosa dels Triunfos* de Petrarcha».

¹⁵ Per un censimento degli esemplari a stampa si veda PERI (*ad vocem*).

- Mi Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana, I 126 sup.
Mo Modena, Biblioteca Estense Universitaria, a.H.3.2
Pr Parigi, Bibliothèque Nationale de France, Italien 552
Rm Roma, Biblioteca Nazionale Centrale, Vitt. Em. 797
T Toledo, Biblioteca Capitular, 104-1
C Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Cappon. 175
U Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Urb. lat. 351
K Colonia, Dr. Speck Literaturstiftung, M 77



Fig. 1 - Colonia, Dr. Speck Literaturstiftung, M 77, c. 1r.

Raphaëlle Meugé-Monville

«DOVE È MORGANTE NON SI PUÒ PERIRE».
AMICIZIA E FORTUNA NEL MORGANTE DI LUIGI PULCI*

La morte dell'eroe eponimo, in qualsiasi racconto, è sempre un evento traumatico che lascia personaggi e lettori smarriti; anzi il vuoto narrativo è spesso tale che la storia s'interrompe poco dopo. Così non accade nel *Morgante* di Luigi Pulci, che vede la scomparsa dell'omonimo gigante all'ottava 52 del cantare XX, ovvero tre cantari prima della fine della prima parte del poema. Ciononostante, l'evento non si può considerare una peripezia tra le altre, poiché la sua portata tragica anticipa il mutamento di tono della narrazione che da «comedia» diventa «tragedia» negli ultimi cinque cantari.¹ Di fatto la scomparsa di Morgante pone fine a una certa fase della narrazione che da quel momento va declinando fino ad esaurirsi, dopo il culmine raggiunto dalla funzione comica del personaggio con l'incontro con Margutte nel cantare precedente. Tuttavia, diversamente da quanto accade con Margutte, la sua morte non può spiegarsi con la volontà di sbarazzarsi di un personaggio ingombrante che rischia di compromettere gli equilibri strutturali del poema. Il susseguirsi delle beffe dei due compagni funziona secondo un principio di iteratività, in cui gli scherzi si ripetono, sempre uguali e sempre variati. La morte di Margutte consente quindi di sbloccare lo sviluppo narrativo.² Non a caso, dopo la scomparsa del compagno, Morgante si ricongiunge con i paladini e la storia procede a passo svelto verso un crescendo di imprese eroiche di Morgante, che però si arresta improvvisamente e definitivamente con la sua morte inattesa. Lo sviluppo lineare e ascendente della narrazione viene così bruscamente interrotto, con un taglio netto che mette in evidenza la crudeltà di quella fine.

Sulla scia di quanto osservato da Stefano Carrai nel capitolo *Morgante e il mito di Ercole* del suo studio pionieristico *Le Muse dei Pulci*,³ le letture critiche di questo episodio hanno per lo più messo in evidenza la ricchezza espressiva e simbolica della causa immediata della morte: il morso del granchiolino al tallone del gigante (XX 51). Densa di significati, l'immagine ha una doppia valenza, metaletteraria ed allegorica. In primo luogo, secondo un procedimento classico della scrittura di Pulci – come del resto accade anche per la morte di Margutte (XIX 149) – si tratta del materializzarsi di un detto proverbiale,⁴

* Ringrazio il prof. Matteo Residori per la preziosità e la generosità dei suoi consigli.

¹ Sulla scelta di questi termini per indicare la bipartizione stilistica del poema, cfr. LUCA ZIPOLI, *Da «comedia» a «tragedia»: lingua e stile del secondo Morgante*, in *Luigi Pulci, la Firenze Laurenziana e il Morgante*. Atti del Convegno (Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 18-19 gennaio 2018), a cura di Licia Beggi Miani e Maria Cristina Cabani, Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 2019, pp. 113-138.

² Sulla circolarità del cantare precedente cfr. LUCA DEGL'INNOCENTI, *Cantare XIX*, in *Lettura del Morgante*, a cura di Luca Degl'Innocenti, Franca Strologo, Luca Zipoli, Firenze, Olschki, 2025, c.d.s.

³ STEFANO CARRAI, *Morgante e il mito di Ercole*, in *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985, pp. 95-112: 102.

⁴ Sul passaggio dai modi di dire ai fatti cfr. LUCA DEGL'INNOCENTI, *Il Morgante dalle parole ai fatti*, in «Schede Umanistiche», XXXIX, 2, 2025, c.d.s.

anticipato nel cantare precedente: «I granchi credon morder le balene!» (XIX 7 2).⁵ In secondo luogo, l'immagine del granchio può essere letta come un avvertimento contro i rischi mortali del tradimento grazie all'associazione simbolica tra granchio e traditore, diffusa nei bestiari medievali.⁶ Allargando lo sguardo all'insieme dell'episodio, si può notare che l'immagine finale del granchio s'inserisce in un tessuto narrativo anch'esso fittamente intrecciato di significati simbolici e ne costituisce la chiave interpretativa forse più leggibile, ma sicuramente non l'unica. Scopo di questo saggio è indagare la portata simbolica dell'intero episodio del viaggio in mare (XX 25-51) che si conclude con la morte di Morgante, al fine di riconsiderare il significato complessivo dell'uscita di scena del gigantesco eroe pulciano. Il senso da dare a questa tragedia non si esaurisce nell'immagine finale e isolata del granchio, ma va cercato nella trama di tutta quella vicenda che vede dispiegarsi su più piani una riflessione sulla precarietà dell'esistenza umana di fronte all'arbitrario della Fortuna. A fornire le chiavi di questa lettura è anche l'affinità con un'iconografia della Fortuna coeva alla scrittura del poema e diffusa in ambienti vicini a Pulci.

1. *L'ironia crudele della sorte*

Come anticipato, la morte di Morgante si situa alla fine di una linea narrativa ascensionale lungo la quale il gigante ritrova la sua statura epica e offre il suo contributo più memorabile alla salvezza dei paladini, prima consentendo alla loro nave di non soccombere a una violenta tempesta, poi affrontando la minaccia di un'enorme balena. Dopo azioni tanto eroiche (cominciate già alla fine del cantare XIX, con l'espugnazione di Bambillona) la sua morte non può che apparire particolarmente ingiusta. L'insistenza sulle prodezze straordinarie di Morgante e sul ruolo indispensabile da lui svolto per la sopravvivenza dei paladini non solo aumenta la sorpresa della sua morte, ma sottolinea anche il carattere arbitrario di questa tragica sorte. In realtà l'intera sequenza narrativa del viaggio in mare appare pervasa da una forma di crudeltà della sorte: la narrazione mette in scena un accanirsi del destino contro i personaggi ignari degli eventi che li attendono, per cui il lettore, avvertito dai ripetuti annunci del narratore, si trova in una situazione di consapevolezza tragica, ma impotente.

Va ricordato prima di tutto che i paladini si mettono in mare per soccorrere il loro nemico di sempre, Gano, artefice di innumerevoli insidie contro di loro e motore del tradimento finale che costerà la vita ad Orlando. Tenuto prigioniero da Creonta, Gano manda un pastore a richiedere l'aiuto dei cavalieri cristiani. Troppo leali e generosi, questi vengono rapidamente convinti dall'eloquenza del messo circa il loro dovere di andare a soccorrere quel “traditor di Gano”:

⁵ L'espressione proverbiale indica una persona che vorrebbe recare danno ad un'altra, ben più forte di lei.

⁶ Evidenziata originariamente da CARRAI, *Morgante e il mito di Ercole*, cit., p. 102, grazie al riferimento all'*Acerba* di Cecco d'Ascoli, la simbologia del crostaceo, in relazione al *corpus* medico, è stata analizzata anche da ANDREA MOUDARRES, *The Giant's Heel: Treachery and Pride in Pulci's Morgante*, in «Modern Language Notes», 127, 1 («Italian Issue Supplement. Tra Amici: Essays in Honor of Giuseppe Mazzotta»), 2012, pp. S164-S172, ora in ID., *The Enemy in Italian Renaissance Epic. Images of Hostility from Dante to Tasso*, Newark, University of Delaware Press, 2019, con il titolo *Morgante's death and the Cancer of Treachery*.

Fecion costoro insieme parlamento
che si dovessi pur Gano aiutare
[...]
e parve loro *il meglio* andar per mare,
e vannosene inverso la marina;
e *l gran Morgante* alle staffe cammina.
(XX 25)⁷

Una forma di ironia beffarda penetra questi versi: la valutazione della rotta marittima viene definita «il meglio», mentre si rivelerà una scelta funesta, così come la deliberazione di soccorrere Gano è una decisione nobile, ma imprudente che offre un primo appiglio all'azione della Fortuna che, quasi fosse permeata dalla stessa volontà malvagia che anima il traditore, non smetterà di produrre effetti deleteri. Fin dall'inizio l'episodio in mare è dunque messo sotto il segno delle cattive valutazioni. Ma, focalizzando l'attenzione del lettore su Morgante, nell'ultimo verso si annuncia anche il ruolo protagonistico che esso ricoprirà nella sequenza narrativa che qui si apre.

Nelle ottave seguenti si osservano gli stessi effetti di anticipazione con il riferimento insistente all'incertezza del tempo. La nave sulla quale intende imbarcarsi la brigata dei paladini è ferma in porto da un mese «perché 'l nocchier, ch'è savio, aspetta il vento» (XX 26 8). Il ben nominato Scirocco, nocchiere della nave, sconsiglia infatti la partenza «dicendo: – Il tempo reo non lo consente –» (XX 27 8). Eppure la sua saggezza marinara non viene ascoltata dai paladini che lo minacciano insieme all'altro padrone, dal nome altrettanto ventoso, Greco, finché quest'ultimo non cede ai loro ricatti, accettando di farli imbarcare. Ignorando le messe in guardia del «savio» nocchiere, si affidano quindi a quello «buono e [...] bel come Pagol Benino» (XX 28 6). L'espressione, sottolineando ironicamente l'eccessiva bonarietà confinante con la sciocchezza, ribalta la caratterizzazione dei due nocchieri già presenti nell'*Orlando*. Nell'anonimo poema la differenza fra Greco e Scirocco non è intellettuale, bensì di educazione: il primo è «di buona dottrina» (XLIV 4 2) e «costumato» (XLIV 5 5), mentre il secondo è «Traditor, ladro di mala cucina» (XLIV 4 4).⁸ Infatti Scirocco rifiuta di accogliere i paladini sulla propria nave per diffidenza, temendo di non essere pagato, non perché è preoccupato per il maltempo. Attraverso questa diversa caratterizzazione, non solo Pulci fa leva sul gioco onomastico appena suggerito nella sua fonte,⁹ ma crea anche un effetto di anticipazione rispetto alla tempesta narrata

⁷ Tutte le citazioni sono tratte da LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955. Corsivi nostri, qui e altrove.

⁸ Tutte le citazioni dell'*Orlando* sono tratte da «*Orlando*, die Vorlage zu Pulci's «Morgante»», herausgegeben von Johannes Hübscher, Marburg, Universitäts-Buchdruckerei, 1886, p. 186. Seguono le indicazioni del cantare e dell'ottava tra parentesi. Sul rapporto fra i due testi cfr. PIO RAJNA, *La materia del Morgante in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, in «Il Propugnatore», II, 1869, parte I, pp. 1-35 e parte II, pp. 220-252, ora in ID., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, a cura di Guido Lucchini, premessa di Francesco Mazzoni, introduzione di Cesare Segre, 3 tt., Roma, Salerno Editrice, 1998, t. I, pp. 1-100. In questo saggio adottiamo come presupposto critico la tesi della precedenza dell'*Orlando* rispetto al *Morgante* sulla quale risulta conclusiva l'analisi di FRANCA STROLOGO, *Il caso dell'Orlando laurenziiano*, Ravenna, Longo Editore, 2023. Per una diversa interpretazione del rapporto fra i due testi cfr. PAOLO ORVIETO, *Il Morgante, l'Orlando laurenziiano e Andrea da Barberino*, Roma, Salerno Editrice, 2022.

⁹ I nomi dei nocchieri sono gli stessi nell'*Orlando*, ma nel *Morgante* il riferimento ricorrente al vento dà maggior rilievo alla valenza metaforica di questi nomi; notiamo inoltre che l'opposizione tra i loro caratteri sembra rimanere all'opposta direzione in cui soffiano il grecale (chiamato anche greco), vento freddo a nord-est, e lo scirocco, vento caldo a sud-est.

successivamente. La pochezza di mente di Greco, opposta alla lungimiranza meteorologica di Scirocco, funziona come un altro segno del tragico destino cui vanno incontro inconsapevolmente i paladini. Nell'ottava seguente, al momento di salire sulla nave, l'attenzione del narratore si rivolge nuovamente a un dettaglio che sembra avere una mera funzione comica: «Morgante fu per traboccar la nave / quando il piè pose all'una delle bande, / tanto era smisurato e sconcio e grave» (XX 29 1-3). Di nuovo, si vede all'opera la costruzione progressiva del ruolo da protagonista affidato al gigante con la valorizzazione della sua presenza nella narrazione, laddove, ricordiamolo, egli è assente da quell'episodio nell'*Orlando*. Ma l'immagine è anche precorritrice del pericoloso oscillare dell'imbarcazione a causa della tempesta prima e della balena dopo. La disseminazione di questi segni rivela l'intelligenza narrativa della scrittura pulciana per cui elementi in apparenza gratuitamente comici non sono il frutto di una propensione irriflessa al riso, ma di una costruzione poetica consapevole.¹⁰ L'ironia narrativa diventa del tutto esplicita nell'ottava seguente che precede immediatamente lo scatenarsi della tempesta. Viene infatti dipinto un quadro idilliaco, ma nel quale si insiste sulla natura fasulla delle apparenze:

Come il sol sotto all'ocean si cela,
parve a Scirocco che buon vento sia;
e finalmente la nave fe' vela,
e Greco intanto comanda la via.
Lucea la luna come una candela,
un nugolozzo sol non si vedea:
con gran diletto quella notte vanno,
ché del futuro, miseri, non sanno.
(XX 30)

La descrizione è falsamente rassicurante: il diminutivo affabilmente familiare per la nuvola, del resto evocata solo per meglio evidenziarne l'assenza, e il paragone della luna con una domestica «candela» infondono un senso di tranquillità rispetto agli elementi naturali. Il «gran diletto» col quale i navigatori fendono le acque consente di rendere più crudele il mutamento futuro dello stato d'animo dell'equipaggio. L'immagine iniziale del tramonto introduce un leggero turbamento con la formulazione subdola del sole che si «cela» per indicare il buio della notte, ma è soprattutto il monito finale del narratore a smentire la serenità descritta con l'aggettivo «miseri» intrappolato per inciso per meglio suggerire l'insidia che li aspetta. Il richiamo del gioco di parola sul nome del capitano consente infine una nuova insistenza sul carattere ingannevole delle apparenze.

Fatalmente, dunque, il presagio si avvera nell'ottava seguente, con una personificazione del vento e del mare dotati di volontà propria e malefica contro i paladini: «L'altra mattina il vento traditore / salta in punto alla nave per prua / [...] / e 'l mar comincia a mostrar l'ira sua» (XX 31 1-6). Il tema del tradimento, introdotto qui, trova una rappresentazione icastica nel cambio improvviso della direzione del vento che si mette a soffiare in senso contrario rispetto alla rotta della nave. Da quel momento, l'imbarcazione è alla mercé degli elementi ed inizia la famosa descrizione della tempesta:

¹⁰ Sulla funzione del comico pulciano in questa chiave cfr. LUCA DEGL'INNOCENTI, *Il comico come antidoto: il pianto e il riso di Florinetta nel Morgante*, in *Riso, pianto, lacrime. Una storia letteraria delle emozioni*, a cura di Claudia Jacobi e Lisa Tenderini, Berlin-Boston, Walter de Gruyter, 2024, pp. 95-129.

e 'l mar pur gonfia e coll'onde rinnalza,
 e spesso l'una coll'altra s'intoppa,
 tanto che l'acqua in coverta sù balza,
 ed or saltava da prora, or da poppa:
 la nave è vecchia, e pur l'onda la scalza,
 tal che comincia a uscirne la stoppa;
 le grida e 'l mare ogni cosa rimbomba.
 Morgante aggotta, ed ha tolta la tromba.
 (XX 32)

L'andamento binario della sintassi e la densità dei suoni consonantici in rima (in particolare la ripetizione delle occlusive bilabiali nel distico finale) mimano efficacemente il barcollare della nave e il terrore che incute il rombo del mare grosso. Notiamo inoltre la focalizzazione narrativa su Morgante che si staglia come protagonista e unico rappresentante di una razionalità e volontà spiccatamente "umane" della descrizione tentando di arginare con gesti esperti i danni causati dallo scatenarsi degli elementi naturali: aggottare è il termine tecnico che indica il gesto di togliere l'acqua dal fondo dell'imbarcazione che si adatta qui alle proporzioni del gigante. Da subito, Morgante appare in lotta contro il pericolo per la salvezza collettiva.

2. *L'impossibile soccorso della provvidenza*

La prima risorsa contro lo scatenarsi degli elementi è la fede religiosa, ma gli appelli al soccorso divino, cristiani o musulmani che siano, non producono gli effetti auspicati, anzi la narrazione pulciana mette in scena una strana e spietata coincidenza fra queste invocazioni e le distruzioni più dannose inflitte dalla tempesta alla nave. Infatti proprio nel momento in cui i cristiani invocano il santo patrono dei marinai, l'albero centrale, che porta la vela più grande, si spezza:

Mentre che 'l legno in tal modo travaglia,
 e' cristiani forte chiamavan sant'Ermo,
 pregando tutti che 'l priego lor vaglia,
 che debba alla tempesta essere schermo;
 ma santo né diavol non accenna;
 e 'n questo l'arbor si fiacca e l'antenna.
 (XX 33 3-8)

La concomitanza della preghiera e del crollo dell'albero di maestra sottolinea l'inefficacia dell'invocazione al santo e l'impotenza dei paladini cristiani, abbandonati alla loro sorte; ma prima ancora della manifestazione materiale della sordità del cielo, la voce del narratore confuta la richiesta di protezione al santo, lasciando poca speranza sui suoi effetti. Quasi fosse una risposta sarcastica alle parole supplichevoli dirette a sant'Elmo, l'affermazione del narratore suona inesorabile e dissacrante con l'equiparazione fra «santo» e «diavolo».¹¹

¹¹ Questo tipo di intercambiabilità sacrilega ricorre nel *Morgante*, come quando un'analogia equivalenza è cinciamente affermata da Rinaldo che, arrivato ad un romitorio, si dice pronto a lodare «quello agnol nero» piuttosto che la Vergine se non dovesse ricevere del pane (XXIII 42-43).

Nell'ottava seguente, tocca ai saraceni invocare il soccorso del loro dio che si rivela altrettanto inefficace: quando Scirocco grida «Aiutaci, Macone!» (XX 34 1), il mare porta via timone e timoniere, lasciando la nave senza più una direzione da seguire. La nuova coincidenza non lascia dubbi sull'effetto ricercato: è vano sperare nel soccorso divino di fronte all'onnipotenza della tempesta. Senza guida lassù, lo stato di confusione è tale che non si ascolta neanche più chi dovrebbe esser guida quaggiù: «e non s'osserva del nocchier più il fischio, / come avvien sempre in un estremo rischio» (XX 35 7-8). Il verso evoca la famosa immagine dantesca della «nave senza nocchiere in gran tempesta» (*Purg.* VI 77), qui in senso proprio e con la differenza che il nocchiere c'è, ma non viene ascoltato, illustrando lo stato di smarrimento dell'equipaggio allo sbando, in preda ad ogni evento, e quindi alla spietata Fortuna. L'ottava segna un mutamento nella voce narrante che, impiegando la forma impersonale, si fa più partecipe dell'agitazione che anima l'equipaggio. Il coinvolgimento del narratore nel proprio racconto diventa più vivo ancora all'inizio dell'ottava seguente, quando dichiara: «Era cosa crudel vedere il mare» (XX 36 1). Il verso denota una partecipazione emotiva alla triste sorte dei paladini, aumentando il *pathos* della scena. Segue infatti una descrizione memorabile della burrasca che si estende sull'intera ottava prolungandosi nei primi quattro versi dell'ottava seguente, costruita con un concatenarsi di paragoni e personificazioni che sfociano nella metafora finale del mare come un prato di pecore per l'accumularsi della spuma biancheggiante delle onde. Nonostante l'effetto straniante dell'immagine, questa «bizzarra oasi di pace»¹² improvvisamente proposta alla mente del lettore crea anche un doloroso contrasto con la situazione narrata e con l'immagine che precede della nave che geme come un inferno. La descrizione accentua così il senso d'impotenza di fronte agli elementi naturali e le lamentele della nave diventano, per metonimia, immagine della sofferenza dell'intero equipaggio, la cui sorte sembra davvero segnata.

Tuttavia, la fiducia nel cielo non viene meno, in particolare nel gigante convertito, che torna in primo piano con un abile movimento narrativo che cambia inquadratura in un solo verso, passando dal campo lungo della descrizione della nave nella tempesta allo zoom sugli occupanti dell'imbarcazione in pericolo:

Morgante pur con la tromba aggottava,
e non temeva né tuon né baleno,
e non si vuol per nulla al mare arrendere,
ché non credea che 'l ciel lo possi offendere.
 (XX 37 5-8)

Morgante sfida la tempesta confidando nella propria invulnerabilità. L'affollarsi di formule negative dà la misura della combattività del gigante e del suo rifiuto di arrendersi alla sorte. Il suo coraggio contrasta fortemente con la passività dei compagni impauriti che si limitano a dimostrazioni e promesse di devozione:

Orlando s'era in terra inginocchiato;
 Rinaldo ed Ulivier piangevон forte;
 il Veglio e Ricciardetto s'è votato

¹² MARIA CRISTINA CABANI, «...E tutto il prato di pecore è pieno» (Morgante, XX, 37): *dalla similitudine alla metafora, in Luigi Pulci in Renaissance Florence and Beyond. New Perspectives on his Poetry and Influence*, edited by James K. Coleman and Andrea Moudarres, Turnhout, Brepols, pp. 129-162: 159.

che, se scampar potran sì crudel sorte,
ognun presto al Sepolcro ne fia andato.
(XX 38 1-5)

La descrizione non è priva di ironia, in particolare nell'ultimo verso citato: il voto di pellegrinaggio al Santo Sepolcro è meramente strumentale e consente di mettere in scena un rapporto tutt'altro che sincero con la fede religiosa, fomentata dalla paura della morte.¹³ Di nuovo il narratore scaccia ogni speranza nel soccorso divino: «e stavan in cagnesco con la morte; / ma non valeva ancor prieghi né voti, / tanto il mar par che la nave percuoti» (XX 38 6-8). Nel primo verso, l'espressione di registro familiare descrive un atteggiamento di ostilità scontrosa contro la Morte stessa che suggerisce l'impulso primario di conservazione, ma anche l'inerzia velleitaria dei paladini, contrariamente alla resistenza impavida e ingegnosa di Morgante. Il secondo verso citato echeggia quello dell'ottava 34, dopo la preghiera a sant'Elmo, con lo stesso effetto di confutazione della fiducia riposta dai personaggi nel cielo, per finire, nel terzo verso, col richiamo della potenza del mare incattivito contro i paladini. L'ottava intera ha come effetto di accentuare l'eccezionalità di Morgante, poiché appare isolato dal gruppo terrorizzato composto da tutti gli altri paladini che Pulci descrive uno per uno. In effetti, Morgante è l'unico ad agire, a far affidamento sulle sue capacità e non solo sul soccorso divino.

All'assalto degli elementi naturali viene ad aggiungersi un conflitto interno al gruppo umano radunato sulla nave, quando Scirocco, ascoltando le loro invocazioni, capisce che i suoi compagni di viaggio sono cristiani. Il nocchiere saraceno attribuisce la responsabilità dello scatenarsi della tempesta all'ira di Macone che vuole punirlo per aver imbarcato dei cristiani nemici. Comincia dunque ad invocare Macone, provocando l'ira di Rinaldo che finisce col buttarlo in mare:

Rinaldo gli montò la bizzaria,
e dettegli nel capo due puccetti
e fecelo balzar di netto in mare;
e la tempesta cominciò a quetare.
(XX 41 5-8)

Se in un primo momento il cielo sembrava sordo alle preghiere, qui pare che la provvidenza ricompensi la difesa della fede cristiana. Il legame causa-effetto fra l'uccisione del nocchiere saraceno e il rabbonirsi del mare deriva in realtà dall'*Orlando*, in cui non ci sono dubbi sull'effetto "provvidenziale" del sacrificio espiatorio dell'infedele da parte di Rinaldo: «Morto el padrone rachetò la tempesta, / E füssi il tempo tutto rischiarato» (XLIV 12 1-2). La medievale fiducia in Dio dell'anonimo testo è perfettamente illustrata dall'episodio della tempesta, nel quale vengono ricompensati i paladini che hanno punito con la morte, dopo aver tentato invano di convertirlo, il nocchiere Scirocco. Nel *Morgante*, le cose vanno diversamente. Non solo l'uccisione di Scirocco non è tanto dovuta alla pia volontà di punire un nemico della fede quanto all'impulsività di

¹³ Pulci utilizza un'espressione simile per esprimere lo smarrimento dei navigatori nel *post scriptum* di una lettera a Lorenzo de' Medici, mandata da Pisa nel dicembre 1467, nella quale ricorrono anche diversi tecnicismi nautici: «Fannosi pellegrini, fannosi voti già, e Sant'Elmo in gaggia. Idio ci aiuti» (LUIGI PULCI, *Lettere*, introduzione, note e commento a cura di Paolo Orvieto, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2024, p. 39).

Rinaldo, ma lo stesso quietarsi della tempesta viene presentato meno come un miracolo divino, che come un effetto iperbolico dell'ira di Rinaldo:

Non fu marinaio né ignun ch'ardisse
volger verso Rinaldo sol la faccia;
e per paura il mar parve ubbidisse,
perché in un tratto si fece bonaccia.
(XX 42 1-4)

La personificazione del mare non è più mobilitata per incutere terrore, ma viene riconfigurata nella messa in scena della potenza di Rinaldo: la paura è passata dall'altra parte, ora sono i personaggi che spaventano gli elementi naturali. Tale inversione di prospettiva esprime il recupero di una capacità di agire umana della quale sembravano essere stati spossessati tutti i personaggi, salvo Morgante. Al contrario, nell'anonimo poema, nonostante i danni subiti durante la tempesta, subito dopo la morte di Scirocco, la nave giunge miracolosamente in porto, senza nessun intervento umano:

La naue tant' er' ita sença resta
Che molto gran paese auea girato,
Ed era già del giorno l'ora sesta,
Quando quel nobil legno fu ariuato
A un bel porto d'una gran cittade.
(XLIV 12 3-7)

Soggetto della frase è la nave che sembra condotta da una volontà superiore che la fa approdare in un luogo ameno e sicuro. L'aulica qualificazione di «nobil legno» conferisce una certa dignità alla salvifica imbarcazione che diventa quasi un emblema dell'intervento della Provvidenza. Nel *Morgante* invece i danni subiti non consentono la navigazione: alla nave mancano il timone, due vele su tre e l'albero di maestra. Soltanto grazie all'ira di Rinaldo che ha intimidito le onde e all'eroico gesto di Morgante la nave potrà finalmente giungere in porto.

3. *La Fortuna con vela e la fiducia umanistica nell'individuo*

Desidererei appunto soffermarmi sul gesto eccezionale di Morgante che si mette nel punto in cui sorge l'albero¹⁴ e regge la vela con le braccia:

Morgante a prua dal trinchetto si misse
e fece come antenna delle braccia
ed appiccovvi la spazzacoverta;
ed è sì forte che la tiene aperta.
(XX 42 5-8)

¹⁴ Il gesto inverte la similitudine di Morgante con un albero di nave, notata da Orlando sin dal loro primo incontro (I 69) e ripresa alla fine del cantare precedente (XIX 157). L'immagine ha un'origine dantesca (*Inf. XXXI* 145). Su questo paragone e sul materializzarsi delle parole nel poema cfr. DEGL'INNOCENTI, *Il Morgante dalle parole ai fatti*, cit.

L'immagine del gigante dalla statura e dalla forza tale da poter sostituire l'albero distrutto e reggere fra le braccia distese la vela «spazzacoverta»¹⁵ è memorabile in sé, ma ricorda anche una precisa iconografia della Fortuna con vela diffusa nel primo Rinascimento, in particolare negli ambienti mercantili fiorentini. Nella Tavola 48 del *Bilderatlas Mnemosyne* allestito da Aby Warburg¹⁶ vengono raccolti tre tipi di personificazione della Fortuna: la Fortuna con ruota, la Fortuna con ciuffo e la Fortuna con vela, nelle quali «si rispecchiano tre tipiche fasi dell'uomo in lotta per la propria esistenza».¹⁷ Nella prima, l'uomo subisce passivamente i ribaltamenti imprevedibili del destino mentre nella seconda cerca di «afferrare il destino con il ciuffo».¹⁸ Tra le due si colloca la terza rappresentazione, sorta di felice via di mezzo, «simbolo di un uomo che ingaggia una lotta attivo-passiva con il destino».¹⁹ Perciò la Fortuna con vela rappresenta per Warburg la «formulazione figurativa del compromesso fra la 'medievale' fiducia in Dio e la fiducia in sé stesso dell'uomo rinascimentale».²⁰ In questa rappresentazione la personificazione della Fortuna regge la vela con le sue braccia in luogo dell'albero di una nave, esattamente come fa Morgante nei versi citati.



Fig. 1. Emblema dei Rucellai, fregio cortile interno, palazzo Rucellai. The Warburg Institute Iconographic Database.

¹⁵ Il termine, che indica la vela addizionale dell'albero di trinchetto, è spiegato sulla base delle edizioni di Puccini e Ageno da ALICE FERRARI, *Il lessico del Morgante di Luigi Pulci. Studio e glossario*, Firenze, Accademia della Crusca, 2024, p. 258. Cfr. anche FRANCA BRAMBILLA AGENO, *Studi lessicali*, a cura di Paolo Bongrani, Franca Magnani, Domizia Trolli, Bologna, CLUEB, p. 108.

¹⁶ Una riproduzione completa della tavola è visibile sul sito di «La Rivista di Engramma» all'indirizzo https://www.engramma.it/eOS/core/frontend/eos_atlas_index.php?id_tavola=1048. Per un'analisi completa della tavola cfr. GIULIA BORDIGNON, MONICA CENTANNI, SILVIA URBINI, *et alii*, *Fortuna nel Rinascimento. Una lettura di Tavola 48 del Bilderatlas Mnemosyne*, in «La Rivista di Engramma», 92, agosto 2011, pp. 5-39.

¹⁷ ABY WARBURG a Edwin Seligman, lettera del 17 agosto 1927, in *Testi inediti e rari sul tema della fortuna. Regesto di testi dal Warburg Institute Archive*, a cura di Alice Barale e Laura Squillaro, in «La Rivista di Engramma», 92, agosto 2011, pp. 60-75: 72.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

²⁰ ABY WARBURG, *Le ultime volontà di Francesco Sassetta*, in *La rinascita del paganesimo antico*, a cura di Gertrud Bing, trad. it. di Emma Cantimori, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 211-246: 238.



Fig. 2. Vela sulla facciata di Santa Maria Novella. Fotografia personale.



Fig. 3. *The Ship of Fortune*. Engraving. The Trustees of the British Museum.



Fig. 4. L. Pulci, *Morgante maggiore*, Firenze, Antonio Tubini per Piero Pacini, 1500-1501, xilografia della morte di Morgante, c. 124v. Wien, Österreichische Nationalbibliothek (Ink. 5.G.9)

L'attenzione dello storico dell'arte si rivolge in particolare all'appropriazione di questo motivo iconografico da parte della famiglia Rucellai,²¹ come si vede nell'impresa presente nel fregio del muro del cortile interno del palazzo della famiglia, attribuito a Bernardo Rossellino e risalente al 1450 [Fig. 1]:²² al di sopra di un elmo una figura femminile nuda regge con gesto fiero e risoluto una vela gonfiata dal vento. Per Warburg, l'impiego di tale immagine simbolica appare del tutto coerente con le ambizioni sociali e le attività economiche di una famiglia mercantile come i Rucellai, il cui successo aveva a che fare concretamente con i viaggi in mare. L'immagine della vela è, del resto, presente anche sulla facciata della chiesa di Santa Maria Novella [Fig. 2], progettata da Leon Battista Alberti e finanziata da Giovanni Rucellai (1403-1482), come si legge nell'iscrizione monumentale del 1470.²³ A riprova del fatto che la valenza allegorica della vela si radica non solo in un'esperienza di vita legata materialmente ai viaggi in mare, ma in una riflessione esistenziale tipica della mentalità quattrocentesca, stanno diverse pagine dello *Zibaldone* di Giovanni Rucellai. In questo testo di classica scrittura familiare, destinato all'educazione dei figli, tre sezioni sono dedicate in particolare alla riflessione sulla Fortuna:²⁴ un discorso intitolato «Cos'è fortuna?» e due lettere, commissionate da Rucellai ad autori contemporanei, la prima di Ser Giovanni di Messer Nello da San Giminiano e la seconda di Marsilio Ficino (1460-1462),²⁵ che si chiede «se l'uomo può rimuovere o in altro modo remediare alle cose future et maxime quelle che si chiamono fortuite».²⁶ In altri termini, la Fortuna con vela è la traduzione visiva di una concezione più immanente del confronto tra l'uomo e la sorte, un'avversaria che può essere fronteggiata grazie alle qualità dell'individuo stesso. A questa riflessione si collega infatti una terza immagine, anch'essa attribuita da Warburg alla famiglia Rucellai [Fig. 3]. Si tratta di un'impresa amorosa realizzata, secondo Warburg, in occasione del matrimonio del figlio di Giovanni, Bernardo Rucellai, con la sorella di Lorenzo de' Medici, Nannina de' Medici, avvenuto nel 1466.²⁷ L'immagine potrebbe essere una declinazione, per l'occasione, del motivo iconografico della Fortuna con vela, in cui Bernardo assume egli stesso il ruolo della dea pagana, mentre la donna al timone dell'imbarcazione potrebbe identificarsi con la sua sposa – tanto più che il matrimo-

²¹ La familiarità di Luigi Pulci con i Rucellai, data anche la loro comune vicinanza ai Medici, è attestata da più fonti: la frottola *Le Galee per Quaracchi*, che si riferisce alla villa posseduta da Bernardo Rucellai sulla riva dell'Arno, luogo di ritrovo della brigata laurenziana, due lettere di Pulci in cui si ricordano questi allegri raduni e una nella quale viene menzionato Bernardo. Cfr. PULCI, *Opere minori*, a cura di Paolo Orvieto, Milano, Mursia, pp. 21-30; ID., *Lettere*, cit., pp. 32, 67, 90.

²² Cfr. CHARLES RANDALL MACK, *The Rucellai Palace: Some New Proposals*, in «The Art Bulletin», 56, 4, 1974, pp. 517-529: 524-525. L'emblema dei Rucellai è identificato come il prototipo della rappresentazione della Fortuna con vela da FREDERICK KIEFER, *The Conflation of Fortuna and Occasio in Renaissance Thought and Iconography*, in «The Journal of Medieval and Renaissance Studies», 9, 1979, pp. 1-27: 3.

²³ Cfr. RAB HATFIELD, *The Funding of the Façade of Santa Maria Novella*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 67, 2004, pp. 81-128.

²⁴ Per un'analisi dettagliata della presenza di questo tema nello *Zibaldone* cfr. THÉA PICQUET, *La Fortuna. Giovanni Rucellai, Zibaldone quaresimale*, in «Italies Littérature - Civilisation - Société», 9, 2005, pp. 49-70.

²⁵ Cfr. *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I. «Il Zibaldone quaresimale», pagine scelte a cura di Alessandro Perosa, Londra, Warburg Institute, 1960, p. 176, nota 42.

²⁶ *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, cit., p. 114.

²⁷ ABY WARBURG, *Le ultime volontà di Francesco Sassetti*, cit., pp. 236-237. Tale identificazione è stata contestata da MARK J. ZUCKER, *The Illustrated Bartsch, 24 Commentary, Part 2, Early Italian Masters*, New York, Abaris Books, p. 131. Tuttavia, nessuna identificazione alternativa è stata proposta e comunque non ci sono dubbi sulla provenienza fiorentina dell'opera e la sua datazione agli anni 1460.

nio con la famiglia Medici era probabilmente letto come un evento particolarmente “fortunato”. Tenendo conto anche del motto, parzialmente illeggibile nell'esemplare qui riprodotto, ma visibile su quello di Berlino e trascritto da Warburg («I[O] MI • LAS[CI]O • PORTARE • ALLA • FORTVNA • SPERANDO / ALFIN • DAVER • BVONA • VENTURA»), si potrebbe vedere in questa rappresentazione un'allegoria del matrimonio e quindi dell'ingresso nella vita adulta, immagine di buon augurio per il percorso della vita metaforicamente rappresentato come un viaggio in mare. Anche mettendo da parte l'identificazione particolare con il rampollo della famiglia Rucellai, la natura amorosa o matrimoniale pare evidente vista la presenza della coppia dei due giovani e spiega anche la sorprendente inversione sessuale rispetto alla classica allegoria della Fortuna con vela. Sostituendo alla divinità il giovane sposo appena entrato nella vita attiva, l'incisione esprime infatti la fiducia “umanistica” e mercantile nell'individuo: sta a lui assecondare la fortuna con le sue azioni e guidare la barca nel mare della vita, la cui direzione potrebbe, del resto, essere accennata dallo sguardo e dal gesto della figura femminile. Con l'umanizzazione della dea pagana, un passo in più è stato compiuto verso l'emancipazione dall'onnipotenza della sorte. Il valore attivo dell'azione umana viene qui celebrato e incoraggiato: la Fortuna, come recita il motto, non è più un ostacolo a quest'azione, ma quasi un'alleata, le cui occasioni sarebbero già da afferrare con spirito pre-machiavelliano. Siamo dunque in tutt'altro mondo rispetto all'intervento diretto della salvifica provvidenza nell'*Orlando*. Al contrario, il gesto del gigante nel poema pulciano è esattamente lo stesso di quello del giovane nell'incisione, con la differenza che, nel *Morgante*, l'equipaggio non è composto da una coppia, bensì dalla brigata di paladini amici, portati in salvo dal gentil gigante.

Tornando dunque al *Morgante*, mi sembra evidente che Pulci abbia voluto evocare la figurazione allegorica della Fortuna con vela nella sua riscrittura dell'episodio, con lo scopo di mettere in evidenza ed ampliare la riflessione sul tema della Fortuna, sfruttando anche il legame simbolico tra Fortuna e tempesta di mare, fondato sulla prossimità semantica ereditata dal latino per cui la parola “fortuna” ed i suoi derivati sono utilizzati per indicare fenomeni meteorologici intensi.²⁸ La prossimità evocativa fra il testo e la figurazione può essere corroborata dall'illustrazione dell'episodio nella seconda edizione figurata del poema [Fig. 4].²⁹ Come nella Fig. 3, è un personaggio maschile e “umano”, anche se gigantesco, a ripetere il gesto tradizionale della divinità e questo adattamento sembra avere anche in Pulci una valenza simbolica. Come abbiamo cercato di mettere in evidenza, l'intervento salvifico di Morgante viene preparato lungo tutto l'episodio ed il fatto che Morgante prenda il posto dell'incarnazione della Fortuna può essere letto come una rivincita almeno provvisoria su una forza che fino ad allora era parsa impossibile da contrastare.

²⁸ Sull'iconografia della Fortuna in relazione alla rappresentazione della tempesta cfr. PASCALE DUBUS, *Les Météores. Peindre la tempête à la Renaissance*, Genève, Droz, 2025, pp. 85-101 (cap. *La Fortune et la tempête*).

²⁹ Sulle edizioni illustrate del *Morgante* cfr. NICOLA CATELLI, *Le faville del battaglio. Sulle edizioni illustrate del Morgante*, in *L'Italianistica oggi: ricerca e didattica*. Atti del XIX Congresso dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Roma, 9-12 settembre 2015), a cura di Beatrice Alfonzetti, Teresa Cancro, Valeria Di Iasio, Ester Pietrobon, Roma, Adi editore, 2017 (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/laitalianistica-oggi-ricerca-e-didattica/Catelli01.pdf>).

4. Potenza e impotenza dell'amicizia

Nel poema questo gesto suscita immediatamente l'ilarità di Greco e di Orlando:

Né anco Orlando le risa sostenne,
e dice: – Porti chi vuol per rispetto,
ché ci è l'antenna e l'arbor del trinchetto.

Dove è Morgante non si può perire –.
(XX 43 6-8, 44 1)

Se l'allegrezza esprime il ritorno alla tranquillità, la sicurezza ritrovata, in Pulci il riso ha spesso qualcosa di minaccioso e infatti nel seguito del racconto la risata si convertirà in pianto. L'ultima battuta di Orlando è una nuova illustrazione dell'implacabile ironia narrativa caratteristica di questo episodio, visto l'esito a cui si approderà di lì a poco. Il paladino esprime una fiducia smisurata nell'amico gigante, incarnazione iperbolica del sentimento di protezione offerto dall'amicizia di fronte alle incertezze della vita umana in preda alle insidie della Fortuna. Una visione che troviamo spesso enunciata nella produzione contemporanea sull'amicizia, come per esempio nei componimenti del *Certame coronario*, tra cui spicca l'efficace formula di Benedetto di Michele Accolti che definisce l'amicizia «scudo a Fortuna e sue saette acute»,³⁰ ma anche nella trattistica in prosa, come nel libro IV della *Vita civile* di Matteo Palmieri: «[l'amicizia] è tanto accomodata alla nostra vita che nulla altro si trova maggiormente convenirsi a nostra natura né a sovenire a' prosperi et adversi casi che la fragilità nostra aparechia».³¹ Tornando a Pulci, un ultimo raffronto figurativo potrebbe aiutarci a leggere questo episodio. La tempesta in mare e la statura di Morgante mi sembrano trovare un'eco anche in un emblema cinquecentesco [Fig. 5], che rappresenta



Fig. 5. Mathias Holtzwart, *Emblematum Tyrocinia: Sive Picta Poesis Latinogermanica. Das ist. Eingeblemete Zierwerck/ oder Gemälpoesy: Jnnhaltend Allerhand GeheymußLebren/ durch Kunstfündige Gemäl angebracht/ vnd Poetisch erklärert...* Straßburg: Jobin, 1581, c. D 4r. Incisione di Tobias Stimmer. Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel: T 3855.8° Helmst.

³⁰ LUCIA BERTOLINI, *De vera amicitia. I testi del primo Certame coronario*, Modena, Franco Cosimo Editore, 1993, p. 298.

³¹ MATTEO PALMIERI, *Vita civile*, edizione critica a cura di Gino Belloni, Firenze, Sansoni, 1982, p. 167.



Fig. 6. Fortuna con vela e con delfino. Incisione fiorentina, 1470 ca. BNCF, Banco Rari 345/1. Su concessione del Ministero della Cultura / Biblioteca Nazionale Centrale Firenze.

i paladini dalla tempesta, evitando il naufragio e portando la nave a riva. Eppure Pulci non si ferma qui:

Ma la Fortuna, che è troppo invidiosa,
fece che, mentre che Morgante mena
a salvamento il legno ed ogni cosa,
subito si scoperse una balena;
e vien verso la nave furiosa.
(XX 45 1-5)

Nuova prova dell'accanimento della Fortuna contro i personaggi, l'aggettivo «invidiosa» suona come una rivincita della divinità dopo che Morgante le ha rubato il posto, tenendo egli stesso la vela della nave, suo attributo tradizionale. Notiamo inoltre la diffusione, sempre a Firenze negli anni '70 del Quattrocento, di una variazione dell'iconografia della Fortuna con vela in cui un grosso mammifero marino sostituisce la nave ai piedi della dea [Fig. 6]. Identificato come un “delfino” nella critica,³² la rappresentazione stilizzata del pesce non è molto distante dalla xilografia [Fig. 4] dell'edizione dei primi anni del Cinquecento. Benché nell'immagine del delfino si debba vedere piuttosto il simbolo di una sorte favorevole che l'uomo deve riuscire a cavalcare, mi sembra degna di nota la vicinanza all'illustrazione del poema (dove anche Morgante sta in piedi su una creatura marina), il che potrebbe corroborare l'idea di un'affinità fra questo luogo del poema e questo tipo di rappresentazioni simboliche agli occhi dei contemporanei. Se la vittoria di Morgante sulla balena sembra confermare l'impressione ottimistica di una virtù umana capace di

³² L'immagine è analizzata da VALERIA BUTERA, *The Thousand Faces of Friendship. An Iconological Survey of the Emblem Books of the Herzog August Library*, in Vera Amicitia: Classical Notions of Friendship in Renaissance Thought and Culture, edited by Patrizia Piredda and Matthias Roick, Oxford-New York, Peter Lang, 2022, pp. 113-150: 120.

³³ Sull'apparizione del delfino nell'iconografia della Fortuna in mare cfr. DUBUS, *Les Météores. Peindre la tempête à la Renaissance*, cit., pp. 89-92.

l'amicizia come una salda colonna, che si erge intatta e immobile nel bel mezzo di una violenta tempesta marina.

Metafora della saldezza dei legami di amicizia che, come recitano i quattro distici latini, procurano un soccorso sicuro a colui che si trova in preda ai dubbi e ai tormenti della vita, qui rappresentati dai fulmini e venti violenti.³² L'immagine del «colosso» nella didascalia latina non può non far pensare al gigante che si erge sull'imbarcazione per fronteggiare il mare e trarre in salvo i suoi amici. Benché il legame con il testo di Pulci sia puramente analogico e non documentario, credo che contribuisca all'intelligenza del testo, rendendone più chiara la portata simbolica.

Questa poteva essere la fine gioiosa dell'episodio: il colosso Morgante, incarnazione della resistenza energica ai colpi della Fortuna, salva

fronteggiare gli assalti della Fortuna, subito dopo Pulci scrive: «Ma non potea fuggir suo reo distino» (XX 50 1) e appare dunque il granchiolino, ultima e fatale manifestazione della spietata sorte, sulla quale non mi soffermo per motivi di spazio.³⁴ «Guarda dove Fortuna costui mena!» (XX 51 3), dichiara infine con amarezza il narratore al termine di questa parabola della lotta disperata fra l'uomo e il suo destino. E così muore Morgante nella tristezza generale, in particolare di Orlando che piangerà a lungo il suo gigantesco amico.

Tirando le fila della nostra lettura, mi sembra che questo sia un episodio ricco di significati simbolici che danno accesso alla visione pulciana dell'esistenza umana. Pulci riscrive l'episodio dell'*Orlando* arricchendolo di particolari che danno l'impressione di un accanirsi crudele della Fortuna. Insistendo sul ruolo cruciale di protagonista di Morgante e poi facendolo morire, dà un significato completamente diverso all'episodio che, nell'anonimo, si concludeva come un *exemplum* della protezione concessa da Dio a chi lotta per la fede cristiana. In Pulci non c'è né la fiducia nella possibilità che l'uomo sia ricompensato e salvato dalla provvidenza, né una nuova speranza nei mezzi puramente umani con cui l'uomo può fronteggiare la sorte – a differenza dei Rucellai, ben meglio armati di un Pulci per cavalcare le onde della sorte. Nonostante la coraggiosa intraprendenza di Morgante, la sua forza eroica e la sua bontà di cuore, non c'è modo di arginare la precarietà insita nell'esistenza e di contrastare la crudeltà del destino. Se si vive, se si ride, è comunque per poco. I legami tra il *Morgante* e la cultura figurativa del Quattrocento sono ancora in gran parte da esplorare, ma credo che questo tipo di indagine possa aiutare a misurare l'impegno etico della scrittura di Luigi Pulci. Episodi come questo sono la prova di una profondità esistenziale che non esclude una visione sfaccettata. L'uomo non può sperare di essere ricompensato per le proprie azioni, né da Dio, né dalla sorte; non esiste una logica di giustizia nell'esistenza umana, anzi questa appare fondamentalmente ingiusta; ma non per questo i sacrifici e le azioni nobili sono vane. Il raffronto con l'immaginario visivo coeve aiuta a restituire la forza icastica del gesto di Morgante destinato a diventare a sua volta, per i lettori antichi e moderni, un emblema della potenza salvifica dell'amicizia nell'insidioso mare della vita.

³⁴ Stefano Carrai parla infatti di «rivincita» delle forze bestiali commentando l'apparizione del granchiolino: cfr. CARRAI, *Le Muse dei Pulci*, cit., p. 101.

Luca Zipoli

LO STILE TARDO DI LUIGI PULCI: I CONTATTI TRA IL “SECONDO” MORGANTE E IL *CIRIFFO CALVANE*O

The late style is what happens if art does not abdicate its rights in favor of reality.

(EDWARD SAID)

Il *Ciriffo Calvaneo*, poema cavalleresco incompiuto e suddiviso in cinque parti rispettivamente di 143, 130, 206, 111 e 81 ottave, è un’opera meno nota, tra quelle ascrivibili alle “muse dei Pulci”,¹ ma sulla quale la critica ha dibattuto a lungo. Gli sforzi esegetici si sono indirizzati principalmente, negli ultimi decenni, verso il tentativo di stabilire la paternità del testo. Le prime stampe, infatti, riportano come nome dell’autore quello di Luca Pulci² – il fratello di Luigi e Bernardo caduto in disgrazia per debiti e morto il 29 aprile 1470 –³ ma, a partire dall’edizione fiorentina di Antonio Tubini e Andrea da Pistoia del 1509⁴ e poi da quella milanese di un decennio successiva,⁵ a quello di Luca viene associato il nome di Luigi, che ne avrebbe composto una «parte» non meglio specificata. L’idea che ha prevalso, grazie agli studi moderni sul poema,⁶ è che con tutta probabilità questo fu

¹ STEFANO CARRAI, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Napoli, Guida, 1985.

² *Ciriffo Caluaneo composto per Luca Depulci ad petitione del magnifico Lorenzo Demedici*, Firenze, da Antonio di Bartolomeo Miscomini, ca. 1485.

³ Su Luca Pulci, si vedano da ultimo ALESSIO DECARIA, *Pulci, Luca*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Encyclopedie Italiana, 1960-2020, vol. 85, 2016, pp. 662-665, e PAOLO ORVIETO, *Luca Pulci*, in ID., *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 59-71.

⁴ *Ciriffo Caluaneo*, Firenze, ad petitione di ser Piero Pacini da Pescia, 4 dicembre 1508.

⁵ *Ciriffo Caluaneo et il pouero adueduto composto per Luca de Pulci & parte per Luigi suo fratello ad petitione del magnifico Lorenzo de Medici nouamente stampato & correpto*, Milano, Ioanne Angelo Scinenzeler, 25 luglio 1518.

⁶ Cfr. LAURA MATTIOLI, *Luigi Pulci e il “Ciriffo Calvaneo”*, Padova, Tipografia Soc. Sanavio e Pizzati, 1900; ITALIANO MARCHETTI, *Collaborazione di poeti in un poema quattrocentesco*, in «Lettere italiane», 4, 1953, pp. 105-120; ID., *Sulla “gionta” al “Ciriffo Calvaneo”*, in «Rinascimento», V, 1954, pp. 81-103; RUEDI ANKLI, *Un problema di attribuzione sempre aperto: il Ciriffo Calvaneo*, in *L’attribuzione: teoria e pratica. Storia dell’arte, Musicologia, Letteratura*. Atti del seminario di Ascona (30 settembre - 5 ottobre 1992), a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, 1994, pp. 259-304; GABRIELE 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 (Scandiano-Reggio Emilia-Bologna, 3-6 ottobre 2005), a cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli, Novara, Interlinea, 2007, pp. 153-168; MARCO PARRETTI, *Una sola musa per il “Ciriffo Calvaneo”*, in «Paragone», 84-86, 2009, pp. 102-118; MARCO VILLORESI, *Panoramica sui poeti performativi d’età laureniana*, in «Rassegna europea di Letteratura italiana», 34, 2009, pp. 11-33; PAOLA MORENO, *L’“altro” Pulci. Il Ciriffo Calvaneo e la collaborazione poetica*, in *Tradizione epica e cavalleresca in Italia*, a cura di Claudio Gigante e Giovanni Palumbo, Bruxelles, Peter Lang, 2010, pp. 229-246; PAOLO ORVIETO, *Il Ciriffo Calvaneo*, in ID., *Pulci. Luigi e una famiglia di poeti*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 135-150; ID., *Rilettura del Ciriffo Calvaneo*, in «Interpress», XXXIX, 2021, pp. 127-167; DANIELE BAGLIONI, *Le ottave ‘esotiche’ del Ciriffo Calvaneo. Un «viaggio ai confini ultimi della lingua»*, in «L’umanesimo della parola. Studi di italisticina in memoria di Attilio Bettinzoli, a cura di Valerio Vianello e Alberto Zava, Venezia, Ca’ Foscari-Venice University Press, 2023, pp. 95-106.

iniziato da Luca, autore già del *Driadeo*, e fu portato avanti in un secondo tempo da Luigi, che lo lasciò incompiuto. A completare il testo ci pensò Bernardo Giambullari,⁷ il quale dopo il 1484 e su richiesta di Lorenzo il Magnifico – a quanto viene detto nelle due ottave apposte in calce con la dedica a Lorenzo de' Medici duca di Urbino – aggiunse tre nuovi canti (per un totale di quasi duemila ottave) per dare compiutezza al testo.⁸

Il complicato intreccio del poema deriva da un ramo delle canzoni di gesta del ciclo di Guillaume d'Orange, e in particolare dal *Foucon de Candie*. È però assai probabile che, come nel caso del *Morgante* che riprende in gran parte l'*Orlando laurenziano*,⁹ sia Luca sia Luigi Pulci, e dopo di loro Giambullari, seguissero una fonte in volgare, in prosa o già in poesia, che però, a differenza di quella del *Morgante*, non è stata ancora rintracciata. A causa delle persistenti incognite sulla sua attribuzione, il poema è stato a lungo trascurato da parte della critica, che come detto si è impegnata soprattutto nel tentativo di discernere al suo interno le parti dell'uno o dell'altro autore. Il testo manca di un'edizione critica affidabile¹⁰ e non appare ancora pienamente contestualizzato nella più ampia produzione dei fratelli Pulci. In quest'articolo cercherò di dimostrare i profondi legami che intercorrono, a livello formale (verbale, lessicale, stilistico e metrico), tra questo poema e il “secondo” *Morgante*, nel tentativo di fornire elementi utili a supporto sia dell’ipotesi di scrittura collaborativa tra Luca e Luigi Pulci sia della contestualizzazione dell’opera all’interno dell’ultima produzione pulciana.

Il *Ciriffo Calvaneo* viene esplicitamente citato da Luigi Pulci nell’ultimo cantare del *Morgante*:

s’io non ho quanto conviensi a Carlo
satisfatto co’ versi e col mio ingegno,
io non posso il mio arco più sbarrarlo
tanto ch’io passi il consiüeto segno;
e dicone mia colpa, e ristorarlo
aspetto al tempo del figliuol suo degno,
ch’io farò in terra più che semideo,
dove sarà Ciriffo Calvaneo.
(*Morg.* XXVIII 129)¹¹

⁷ Su Bernardo Giambullari, cfr. FRANCO PIGNATTI, *Giambullari, Bernardo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 54, 2000, pp. 306-308.

⁸ *Ciriffo Calvaneo nouamente stampato con la gionta*, Roma, Iacobum Mazochium [Giacomo Mazzocchi], 28 settembre 1514.

⁹ Sui rapporti tra il *Morgante* e l'*Orlando* si veda, da ultimo, FRANCA STROLOGO, *Il caso dell’Orlando laurenziano*, Ravenna, Longo Editore, 2023, che dialoga con tutta la bibliografia pregressa sull’argomento.

¹⁰ L’edizione a stampa di riferimento è ancora quella pubblicata nella prima metà dell’Ottocento dallo studioso francese Étienne Audin de Rians, non sempre ineccepibile ma accompagnata da uno studio bibliografico ancor oggi utilissimo: *Ciriffo Calvaneo composto da Luca de’ Pulci a petizione del Magnifico Lorenzo de’ Medici restituito alla sua antica lezione con osservazioni bibliografico-letterarie di S.L.G.E. Audin*, Firenze, Tipografia arcivescovile, 1834. Franca Ageno aveva messo in cantiere un’edizione critica dell’opera, analoga a quella del *Morgante*, e presso gli Archivi dell’Accademia della Crusca sono conservati i materiali preparatori di questo lavoro, che ho avuto modo di consultare. Cfr. Archivio dell’Accademia della Crusca, Fondo Brambilla Ageno, Sezione Luigi Pulci, fasc. Pulci I, n. 1385, cartelle “Ciriffo Calvaneo I copia” e “Ciriffo Calvaneo II, copia”. La più recente ipotesi di edizione è offerta da LUIGI PULCI, *Ciriffo Calvaneo. Edizione e commento*, tesi di dottorato di Marco Parretti, coordinatore Gino Tellini, tutor Paolo Orvieto, Università degli Studi di Firenze, XXI ciclo, a.a. 2008/2009, che è rimasta inedita.

¹¹ Le citazioni del *Morgante* sono tratte dall’edizione critica di riferimento: LUIGI PULCI, *Morgante*, a cura di Franca Ageno, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955 (poi Milano, Mondadori, 1994).

Il poeta chiede venia per non aver pienamente soddisfatto al suo progetto originario di celebrare Carlo Magno e, per il compimento di questo suo incarico, rimanda al *Ciriffo Calvaneo*, dove questa esaltazione sarà compiuta ‘per via ereditaria’, cioè attraverso l’elogio di suo figlio Luigi. I verbi proiettati al futuro («ristorarlo / aspetto», «farò», «sarà») indicano che questo secondo poema non era stato ancora completato all’altezza dell’ultimo cantare del *Morgante*, databile a dopo il 25 marzo 1482, considerata la menzione di Lucrezia Tornabuoni come defunta (*Morg.* XXVIII 132-135). Dunque, l’ipotesi più probabile è che Luigi Pulci mise mano al secondo poema cavalleresco nei suoi ultimi anni di vita, nel periodo immediatamente successivo alla stesura degli ultimi cinque cantari del *Morgante*. A suggerire una collocazione nell’ultima fase della produzione si aggiunge anche l’incompiutezza del poema, la cui interruzione fu probabilmente determinata dagli incarichi sempre più frequenti al seguito di Roberto Sanseverino e poi dalla morte improvvisa dell’autore.¹² Nelle ottave che dedica al ‘lancio’ del suo *Ciriffo*, inoltre, Pulci specifica l’obiettivo di questa composizione, quella cioè di porsi in diretta continuità con il *Morgante*, in una sorta di ciclo carolingio volto ad esaltare la figura di Carlo Magno secondo i desideri di Lucrezia Tornabuoni.¹³ Non a caso, nel primo canto del *Ciriffo* si legge un’ottava che elogia esplicitamente Luigi di Francia in quanto figlio di Carlo Magno:

Onde Luigi re di Francia, degno
Figliuolo di Carlo Magno imperadore,
Volse spiegare quel glorioso segno,
Oro e fiamma, vexillo di splendore,
Con tutte le potentie del suo regno:
Qui mostròe la virtù, qui il suo valore
Et, repugnando spesso fra le schiere,
Tibaldo stretto andava alle bandiere.
(*Cir.* I 32)¹⁴

Come nota Parretti nel suo commento,¹⁵ l’intento di celebrare Carlo Magno attraverso la sua genealogia sembra andare a discapito della verità storica. Infatti, il periodo di regno che corrisponderebbe approssimativamente ai tempi dei fatti narrati, almeno per quanto si ricava dalla data dall’anno giubilare che compare sempre nel primo canto (*Cir.* I 61 1-2: «Novecento anni poi che Gesù Christo / Si fece humano»), sarebbe più appropriatamente attribuibile, invece che a Ludovico il Pio – figlio di Carlo Magno e Imperatore dall’814 al 840 – piuttosto a Luigi IV d’Oltremare (921-954), re di Francia e figlio di Carlo il Semplice, non di Carlo Magno. Pulci, dunque, con un evidente anacronismo, altera la cronologia storica in cui si svolgono le vicende del *Ciriffo* per ambientarle in un periodo

¹² Su questo periodo della vita di Pulci, cfr. ALESSIO DECARIA, *Pulci, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., vol. 85, 2016, pp. 665-669; LORENZ BÖNINGER, *Notes on the last years of Luigi Pulci (1477-1484)*, in «Rinascimento», 27, 1987, pp. 259-271; MARCELLO SIMONETTA, *Le avventure di un condottiero: Roberto da Sanseverino e Luigi Pulci*, in Id., *Rinascimento segreto. Il mondo del Segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano, Franco Angeli, 2004, pp. 197-210; ALESSANDRO POLCRI, *Tra Lorenzo de’ Medici e Roberto Sanseverino: missioni diplomatiche o esilio letterario?*, in Id., *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull’allegoria nel Morgante*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2010, pp. 5-36.

¹³ Sulla ciclizzazione nel *Morgante*, cfr. MARIA CRISTINA CABANI, *Il Morgante come racconto ciclico: una chiave di lettura*, in «Medioevo romanzo», 1, 2023, pp. 33-49 e FRANCA STROLOGO, *Dall’Orlando alla Rotta di Roncisvalle: strutture narrative e ciclizzazione “interna” nel Morgante*, in «Letteratura cavalleresca italiana», V, 2023, pp. 11-54.

¹⁴ Cito il testo da PULCI, *Ciriffo Calvaneo. Edizione e commento*, cit.

¹⁵ Ivi, p. 135.

precedente, dominato dal diretto discendente di Carlo Magno. L'errore – voluto o inconsapevole che sia – è già nel *Morgante*, dove Pulci confonde le due figure e le unifica in quella di Ludovico il Pio, figlio di Carlo Magno:

morti Carlo e Pipin primo e secondo:
sì che Luigi era il terzo figliuolo,
che succedette alla corona solo.
(*Morg.* XXVIII 114 6-8)

Al di là delle imperfezioni storiche utili a stabilire il raccordo tra i due testi, il *Ciriffo* viene descritto da Pulci come il proseguimento e il compimento del *Morgante*; il secondo poema è finalizzato a tener fede al proposito di celebrare la stirpe carolingia quale fondatrice della città di Firenze ed antesignana del mecenatismo mediceo. L'ipotesi è, dunque, che, al pari del “secondo” *Morgante*, anche il *Ciriffo* venga concepito dall'autore come un'opera programmatica, volta a correggere la sua produzione passata e ad aggiornare il proprio profilo a quello della nuova stagione fiorentina, che è segnata da «una consapevole strategia di celebrazione medicea, dato che tre poemi con marcate caratteristiche encomiastiche videro la luce, o si trovarono comunque in avanzato stato di elaborazione, nei primissimi anni Ottanta» (il *Morgante* e la *Giostra* di Pulci, le *Stanze* di Poliziano e, in ambito latino, la *Carlias* di Ugolino Verino).¹⁶ Sul piano linguistico-testuale si possono rintracciare molti contatti, a livello lessicale e retorico, tra il *Ciriffo* e gli ultimi cinque cantari del *Morgante*, che sono in linea con l'ipotesi secondo la quale Luigi intervenne su una precedente bozza lasciata incompiuta dal fratello Luca.

In primo luogo, nel *Ciriffo* colpisce la presenza di una fitta trama intertestuale con gli ultimi cantari del *Morgante*, che va dalla riproposizione identica di sintagmi o di lessico fino alla citazione palese:

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
<i>Et in picciol tempo</i> , ¹⁷ dextro pel paese (I 24 6)	ché <i>in picciol tempo</i> la fama si cela (XXVII 175 3)
<i>Per discretione i savi intenderanno</i> (I 25 2)	<i>Per discrezion</i> , lettore, <i>intendi e nota</i> (XXIV 168 3) sì come <i>savio</i> , con gran <i>discrezione</i> (XXV 176 6) e so <i>per discretion</i> tu <i>intendi</i> bene (XXVI 149 7) <i>per discretion</i> <i>intender</i> [...] (XVII 68 7)

¹⁶ ALESSIO DECARIA, *Cantare XXVIII*, in *Lettura del «Morgante»*, 2 voll., a cura di Luca Degl'Innocenti, Franca Strologo e Luca Zipoli, con un'introduzione di Maria Cristina Cabani, Firenze, Olschki, 2025, vol. II, p. 708. Su questi aspetti, cfr. anche ID., *Tra Marsilio e Pallante: una nuova ipotesi sugli ultimi cantari del Morgante*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di Isabella Becherucci, Simone Giusti e Natascia Tonelli, redazione di Francesca Latini, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 299-339, e ID., *Il lauro folgorato. La congiura dei Pazzi, le Stanze per la giostra, il Morgante*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023.

¹⁷ I corsivi in tutte le citazioni sono da considerarsi come introdotti da me per esigenze di enfasi. Appongo, invece, un asterisco in apice subito di seguito a una singola parola o a un intero sintagma in corsivo per segnalare l'uso di questo carattere, per quella porzione di testo, nelle edizioni di riferimento.

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
Per questo hor sono a forza <i>in veste negra</i> (I 30 4)	e tutto il mondo quasi <i>in veste negra</i> (XXVIII 51 2)
<i>la mia historia</i> non è <i>i(n)tegra</i> (I 30 6)	acciò che io dica la <i>sua istoria integra</i> (XXVIII 51 6)
Pure alfine i <i>remedii</i> erono <i>scarsi</i> (I 34 5)	e spesso, ove i <i>rimedii</i> sono <i>scarsi</i> (XXVI 30 7)
accesa <i>per fama</i> è del suo <i>amore</i> (I 37 8)	come avvien chi <i>per fama s'innamora</i> (XXVIII 32 3)
Et trenta nave a' venti <i>di leggieri</i> (I 41 5)	Ché e' leverà la mosca <i>di leggieri</i> (XXIV 59 5)
d'Epyro anch'io <i>coronar quello</i> (I 49 7)	se già non fussi <i>coronata quella</i> (XXV 31 8)
Dentro a Oringa, e non chiuson <i>le porti</i> (I 55 6)	Orlando si tornò drento <i>alle porti</i> (XXIV 145 6)
Del suo <i>Cefas</i> il glorioso amanto (I 61 4)	del gran <i>Cefas</i> , che apparecchia le chiavi (XXVII 120 5) protettore del buon <i>Cefas</i> in terra (XXVIII 87 1)
Fessi <i>in Testaccio</i> una caccia famosa (I 70 1)	E' non si vide mai più spade a Roma [...] quando si fa la festa di <i>Testaccia</i> (XXVII 232 1, 4)
<i>Né crederet tu che mi fussi discaro</i> (I 71 3)	<i>né creder tu che mi fusse già caro</i> (XXVI 109 3)
Perché <i>chi ama</i> è giusto che sia amato (I 72 4)	sendo antico proverbio amar <i>chi s'ama</i> (XXVII 187 3)
Che <i>teco a sicurtà</i> per tuo honor dico (I 72 7)	<i>dicendo: - A sicurtà con teco parlo -</i> (XXV 57 4)
Et riuscì di punto il <i>mio concepto</i> (I 75 8)	Non fu questo al principio <i>mio concetto</i> (XXIV 3 5)
<i>gratia</i> , ch'a pochi <i>il Celq</i> largo distina (I 84 6)	<i>grazie</i> che <i>Iddio</i> rade volte concede (XXVIII 122 7)
[...] ma ingannato è <i>chi inganna</i> , Proverbio antico de' famosi savi; <i>Ognuno alfine pur sé stesso condanna</i> (I 112 1-3)	Or <i>pur chi inganna ognun</i> , anche <i>sé inganna</i> , e non sia <i>ignun</i> che a se stesso si celi, perché <i>pur se medesimo alfin danna</i> (XXVI 27 1-3)
Ben si può <i>gentileza</i> e cortesia Usare in ogni stato [...] (I 119 3-4)	Non creder nello inferno anche fra noi <i>gentilezza</i> non sia [...] (XXVI 83 1-2)
Et so che <i>il lungo dirę</i> fu <i>sempre greve</i> (I 136 7)	ché spesso <i>il troppo cantar lungo grava</i> (XXVII 288 6)
<i>Vanitas vanitatum</i> * veramente (I 141 8)	<i>vanitas vanitatum</i> *, pien d'errori (XXVII 124 6)

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
Non può più indrieto ritornar lo strale Sospinto un tratto: il primo error val tutto (I 142 3-4)	Noi peccamo una volta, e in sempiterno religati siàn tutti nello inferno (XXV 284 7-8)
Perché <i>il vero valor</i> sempre è alfin <i>mostro</i> (II 1 8)	benché <i>il vero valor</i> chiaro <i>fu mostro</i> (XXVIII 134 6)
Gli <i>fecion</i> certa <i>tantafera</i> intorno (II 12 7)	quando ella <i>fece</i> questa <i>tantafera</i> (XXIV 84 8)
Poi la lasciò soletta <i>in doglia e in pianto</i> (II 21 3-4)	dove fia pe' cristian sol <i>doglia e pianto</i> (XXIV 179 8)
Ma <i>tristo a quel che</i> la sua spada <i>aspecta!</i> (II 32 4)	<i>e tristo a quel che</i> Durlindana <i>aspetta!</i> (XVIII 55 5)
<i>E' non era Chiron</i> che l'abbi sperto, Et facto al giuoco della <i>scrima</i> dextro (II 33 5-6)	<i>e non</i> gli aveva <i>Chiron</i> insegnato tanto che basti, ch'ogni <i>scrima</i> è invano (XXVII 22 1-2)
Et facci l'arte come si conviene A chi giuoca alfin purè del <i>disperato</i> (II 41 2-3)	[...] e noti bene il motto, ché per <i>disperazion</i> l'uom s'assicura (XXV 69 4-5)
<i>Non par degenerato dal suo padre</i> (II 45 8)	E veramente <i>dal suo</i> genitore <i>non</i> è questo figliuol <i>degenerato</i> (XXVIII 118 1-2)
E <i>'l suo mignone</i> è quasi il giovinetto (II 51 5)	<i>e farti a Gano, il tuo mignon</i> , frustare (XXIV 50 3)
Disse: « <i>Pur giunto qui m'à il mio peccato</i> » (II 78 2)	Quando Marsilio si vede condotto dove <i>il peccato suo</i> l'avea <i>pur giunto</i> (XXVII 274 1-2)
Con tanta gente, ch'egli <i>stava fresco!</i> (II 87 6)	ché il popol de' cristiani <i>stava fresco</i> (XXVIII 39 5)
Et 'Fuoco!' e 'Morte!' e 'Carne!' vi si <i>grida</i> (II 104 4)	<i>e grida a' saracin</i> [...] <i>morte, sangue, vendetta, carne</i> , a loro! (XXIV 133 4-5)
<i>Che gli passò lo scudo</i> tutto quanto <i>Ch'era coperto d'osso</i> di balena (II 110 3-4)	<i>che gli passò lo scudo, ch'era d'osso</i> d'un certo pesce [...] (XXVI 69 2-3)
Et facea quellò che <i>non sare' creduto</i> (II 112 7)	<i>s'io il dicessi, e' non sare' creduto</i> (XXV 91 7)
Però non fu mai <i>guerra</i> senza <i>danno</i> (II 115 4)	d'aver fatto a cammin pure assai <i>danno</i> ; ma tu sai ben come le <i>guerre</i> fanno (XXIV 72 7-8)
Ognunq' di <i>sua prodeza</i> <i>innamorato</i> (II 116 6)	tanto ancor <i>sua prodezza</i> <i>m'innamora</i> (XXIV 70 4)
Tu gli <i>adormenterai</i> sotto questo <i>oppio</i> ; Di qua, di là, poi far si <i>vuole a doppio</i> (II 127 7-8)	E dubitò ch'e' non sonassi <i>a doppio</i> , [...] che non avessi arrecato qualche <i>oppio</i> <i>e volessi</i> con esso <i>addormentarlo</i> (XXVI 96 1, 3-4)

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
Et fuochi e piombo e <i>mille scaltrimenti</i> (III 3 5)	con <i>mille scaltrimenti</i> e con mille arte (XXV 71 8)
O bel pastor, <i>se tu sarai gagliardo, tosto vedrassi!</i> [...] – Hor sarà vendicato Lionetto! (III 8 5-7)	<i>tosto vedren se saranno gagliardi!</i> Oggi fia vendicato il mio figliuolo! (XXVI 43 6-7)
Pel <i>ferro</i> acuto e <i>temperato, crudo</i> (III 11 3)	tanto il <i>ferro temperato</i> è <i>crudo</i> (XXVI 74 5)
E' parea quando irato e furioso In qua e in là tra' <i>cani</i> si scaglia <i>l'orso</i> (III 14 1-2)	come <i>l'orso</i> fa scostare i <i>cani</i> (XXVII 74 2)
<i>Gridò: – Che vuoi tu far</i> , pastor villano? (III 19 3)	<i>e grida: – Ah, Saracin, che vuoi tu fare?</i> (XXVII 44 1)
Dalla virtù dell'elmo <i>inverso il celo</i> , Sì che forza <i>non</i> ha segnarlo <i>un pelo</i> (III 21 7-8)	gli angeli i quali il portorno <i>sù in cielo</i> , non che graffiar, <i>non</i> torceresti <i>un pelo</i> (XXVII 178 7-8)
Che lo fe' <i>risonarē</i> come un <i>bacino</i> (III 22 4)	Ulivier con la spada <i>suona</i> spesso qualche <i>bacino</i> [...] (XXVI 135 1-2)
Non colpo di pastore, ma <i>di maestro</i> (III 22 8)	E trasse un tondo <i>di maestro</i> vecchio (XXVII 94 7)
Et <i>non istava in un concepto saldo</i> (III 24 6)	<i>non posso in un proposito star saldo</i> (XXVI 32 5)
<i>Ispiccò la battaglia volentieri</i> (III 39 8)	<i>si spiccò dalla zuffa volentieri</i> (XXIV 126 6)
La <i>bambola</i> è commessa nel suo <i>specchio</i> (III 48 3)	<i>ruppel</i> come <i>bambola</i> di <i>specchio</i> (XXVI 63 1-2)
I marinai <i>chi gli pela la barba</i> (III 48 4)	<i>chi gli pela la barba</i> a furore (XXVII 168 7)
Chi fece come <i>a Malco a l'uno orecchio</i> (III 48 5)	tu taglieresti <i>a Malco l'altro orecchio!</i> (XXVII 230 4)
Ch'egli havea preso già quasi partito Dì darsi a patti, o <i>d'un coltel lui stesso</i> (III 51 5-6)	Sappi che e' chiese <i>la morte lui stesso</i> (XXVII 179 1)
Forse ad cantar con <i>quel famoso Alceo</i> , Ché 'l <i>plectro d'oro</i> sare' dato a quella (III 76 5-6)	Questo è quel divo e <i>quel famoso Alceo</i> a cui sol si consente il <i>pletto d'oro</i> (XXVIII 146 1-2)
<i>Credo che</i> in celo il rubicondo Marte <i>Di sangue a questa volta fia ristucco</i> (III 76 1-2)	<i>Credo che</i> Marte <i>di sangue ristucco</i> <i>a questa volta</i> chiamar si potea (XXVII 58 1-2)
<i>Con altra</i> penna ancora, <i>con miglior verso</i> , Materia è qui <i>da tutto l'universo</i> (III 76 7-8)	<i>con altro stil, con altra cetra e verso</i> sarà ancor chiara <i>a tutto l'universo</i> (XXVIII 82 7-8)
Come si dice già si fece a <i>Canni</i> (III 77 7)	Taccia chi scrisse <i>Canni</i> o Transimeno (XXVI 131 5)

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
<i>Et se furon le guerre de' Troiani</i> (III 77 1)	<i>aggugliar la miseria de' Troiani</i> (XXVII 258 6)
<i>Della fede tra lorò data ed accepta</i> (III 87 8) [: vendetta]	cioè <i>la fede</i> che è <i>data ed accetta</i> (XXV 189 2) [: vendetta] Ma dimmi, o figliuol mio, dove è <i>la fede</i> al tempo lieto già <i>data ed accetta?</i> (XXVII 205 1-2)
[...] <i>il vero convien che dica</i> <i>Chi scrive historia, e non levare o porre</i> (III 99 5-6)	<i>colui che scrive istoria o commedia,</i> <i>convien che alla scrittura si rapporti</i> (XXVII 115 5-6) benché il ver malvolentier qui scriva, <i>convien ch'io scriva pur come altri scrisse</i> (XXIV 2 1-2)
tanto che <i>all'arme cascherà la muffa</i> (III 100 4)	<i>e cavògli la muffa dall'elmetto</i> (XXVII 10 3)
<i>Hor qui comincian le dolente note</i> (III 100 1)	<i>ché qui comincian le dolenti note</i> (XXIII 48 8)
<i>Sì che la noce divise col mallo</i> (III 105 4) [: cavallo]	come si parte una <i>noce col mallo</i> (XXVII 45 4) [: cavallo]
A molti haveva la <i>zucca già fessa</i> (III 106 6)	ché il capo gli ha, come una <i>zucca, fesso</i> (XXVII 10 4)
Riscontrò Sinector <i>in prima giunta</i> (III 108 2)	però che Orlando <i>nella prima giunta</i> (XXVII 21 7)
O frusone <i>impaniato all'uccellaia</i> (III 111 4)	<i>impaniato</i> come una <i>uccellaia</i> (XXIV 97 5)
Bisognava dir: 'Lazar veni fora' (III 112 8)	e come E' disse a Lazzer: 'Veni fora' (XXV 242 4)
Fra gli altri uno <i>staffier</i> fedele, un <i>gezo</i> (III 113 2)	e come <i>ghezzo staffier</i> ne verrai (XXV 287 3)
Ché come <i>cosa infuriata corre</i> (III 114 6)	<i>correvan</i> tutte come <i>cosa pazza</i> (XXVII 243 3)
Et se gli avessi <i>risonato a doppio</i> (III 120 1)	E dubitò ch'e' non <i>sonassi a doppio</i> (XXVI 96 1)
<i>Maraviglia fu grande</i> che la spada (III 121 1)	<i>Maraviglia fu grande</i> , al parer mio (XXVI 69 1)
<i>Dandosi spesso di villane storte</i> (III 127 5)	<i>dandosi</i> insieme <i>di villane botte</i> (XXII 173 3)
<i>Per altra via come i Magi fu volto</i> (III 129 8)	<i>per altra via</i> tornato <i>come i Magi</i> (XXV 184 4)
Ma veder lo potea più <i>a randa a randa</i> (III 130 3)	Era apparita l'alba <i>a randa a randa</i> (XXVII 225 6)
O quanti il giorno all'inferno ne manda [...] Harà che far <i>Minòs e Rodomantha</i> (III 130 5 7)	Pensa quel dì se menoron la coda Eaco, il gran <i>Minòs e Rodomanta</i> (XXVI 90 1-2)

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
<i>Et perché amor non è senza suspecto</i> (III 134 5)	<i>ché e' non è traditor senza sospetto</i> (XXIV 32 8)
<i>Tu te n'andrai con gli altri al mondo ceco!</i> (III 136 6)	<i>contento me ne vo nel mondo cieco</i> (XXV 68 8)
<i>Ma tòr non puossi quello ch'è distinato</i> (III 139 8)	<i>ché quel che è destinato tòr non puossi</i> (XVIII 66 8)
<i>Parve che e' fusse da fare un bel tratto</i> (III 143 2)	<i>lascia ch'io vegga da fare un bel tratto</i> (XIX 143 7) [...] <i>far</i> come fa quello che giuoca a scacchi, e pensa d' <i>un bel tratto</i> (XXIV 20 1-2)
<i>rimbombava insino su a Giove il tuono</i> (III 148 3)	<i>tanto ch'a Giove n'andò sù il rimombo</i> (XXVI 65 4)
<i>Qui raccende più il foco, e qua s'amorza</i> (III 148 6)	<i>folgore par che nulla cosa ammorza</i> (XXVII 89 5)
<i>Tibaldo udiva i suoi talacimanni,</i> <i>Che gridavan da certi torracchioni</i> (III 153 1-2)	<i>eran saliti sopra certe torri,</i> <i>gridando forte, alcun talacimanno</i> (XXVII 242 1-2)
<i>Tanto ch'io hebbi paura e riprezo</i> (III 156 3)	<i>Ricciardetto ebbe paura e riprezzo</i> (XXV 248 1)
<i>E' v'è pur l'Arcaliffa di Baldacca</i> (III 157 1)	<i>e l'Arcaliffa ed alcun amirante</i> (XXV 27 4)
<i>Ch'avea facto quel di san Piero sudare</i> (III 160 3)	<i>Pietro alla porta è pur vecchio [...]</i> sì che la barba gli <i>sudava</i> e 'l pelo (XXVI 91 8)
<i>Et ordinar di simulare e fingere</i> (III 161 1)	<i>da saper ben dissimulare e fignere</i> (XXV 7 3) ché e' sapeva anche <i>simulare e fignere</i> (XXVI 119 1)
<i>Se non che a scardassar s'aveva lana</i> (III 163 6)	<i>in qualche modo, a scardassargli il pelo</i> (XXVIII 136 8)
<i>Da poter travettar per briche e balzi</i> (III 166 1)	<i>per boschi e bricche e per balze e per macchie</i> (XXVIII 14 7)
<i>Et stessi come nave surta in porto</i> (III 167 4)	<i>la tramontana, o nave surta in porto</i> (XXVI 94 4)
<i>Hor qui si fece una strana baruffa</i> (III 174 5)	<i>e facean pur la più strana baruffa</i> (XXVII 51 5)
<i>O stasera in inferno ceneremo</i> (III 175 4)	<i>stasera in paradiso cenerete</i> come disse quel greco anticamente lieto a' suoi già; ma disse: "nello <i>inferno</i> " (XXVI 27 8, 28 1-2)

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
Che il sangue correrà giù d'Acheronthe! (III 175 8)	e fia sentito insin giù d'Acheronte (XXIII 50 7) Correrà sangue il gran fiume di Senna (XXIII 54 4)
Che per la sete non vedeva lume (III 181 6)	ché per la fame non veggon già lume (XXIII 42 4)
Et sfuma un poco il vinò per la visiera (III 184 4)	e sfuma fuori il vin per la visiera (XXII 164 8)
Che Tibaldo harà di Hicaro le penne (III 185 3)	e ricordossi di Icaro del botto, per confidarsi alle incerte penne (XXV 248 6-7)
Parea qual dì che sì crucciato e rotto (III 190 5)	E' non si vide mai crucciato o rotto (XXVI 68 4)
Non sentia il Pover più caldo né gelo (III 191 7)	e' non sentia mai più caldo né rezzo (XXVI 75 5)
Et come cervi spaventati a caccia (III 201 7)	o come cervio spaventato in caccia (XXVII 37 7)
Et d'ogni parte molto sangue corre Pe' burroni, pe' fossati e per le forre (III 204 7-8)	ché tanto sangue in Runcisvalle fia che correrà pe' fiumi e per le fosse (XXVI 1 5-6)
Et tutta volta il celo gran cose accenna Da doverē stancaré più d'una penna (III 206 7-8)	che con la falce minaccia, ed accenna ch'io muova presto le lance e la penna (XXVI 49 7-8)
[...] Oh dio Macon [...] Aiuta i giusti tuoi buon mussurmanni (IV 4 6-7)	Aiuta il popol, Macon, mussurmanno! (XXVII 242 4)
Parute sono un zucher di sei cotte (IV 12 8)	che il sangue parea zuccher di tre cotte (XXVII 247 6)
Gente bestial, sanza argomento o arte (IV 16 5)	gente bestial, molto crudele e fera (XXVIII 81 5)
Che non havevon forma humana propia (IV 23 3)	diananzi, come forma umana propia (XXV 321 4)
manticore con tre filar di denti (IV 25 4)	altri in bocca hanno tre filar di denti, con volto d'uom, manticore appellati (XXV 311 6-7)
calliraphii, di lupo e di cane nati (IV 25 6)	e callirafio il dosso ha maculato; e crocuta è di lupo e di can nato (XXV 312 7-8)
Gran cose il dì faceva Lionetto (IV 34 1)	Gran cose il dì faceva Sicumoro (XXIV 133 1)
Facto il dì de' pagan crudel governo (IV 39 2)	e farà de' pagan crudel governo (XXV 258 7)
- Et ci sarà - diceva - assai faccenda - (IV 41 2)	E so ch'e' vi sarà faccenda assai (XXV 287 1)

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
Ché faranno quel piano <i>di sangue un guazo</i> (IV 45 2)	avea <i>del sangue de' pagani un guazzo fatto</i> [...] (XXIV 2-3)
<i>cavalli mangeranno in san Dionigi</i> (IV 52 8)	E <i>in su l'altar che di Pietro si noma, [...] mangeranno i cavalli a suo dispetto</i> (XXV 195 5, 8)
Et <i>inginochiossi per magnificentia</i> (IV 61 8)	<i>inginocchiossi alla magnificenza</i> di Carlo [...] (XXV 3 3-4)
Et parea, quando <i>l'un l'altro scotea</i> (IV 65 3)	ed abbracciati <i>l'un l'altro scoteva</i> (XXII 62 1)
Che si dovessi <i>l'arme porre in posa</i> (IV 71 4)	la gloria tua, e <i>porre in posa l'armi</i> (XXVII 123 8)
Passato al quanto <i>l'essequie e 'l mortoro</i> (IV 91 3)	quivi <i>l'essequie s'ordina e 'l mortoro</i> (XXII 145 7)
Eran tante <i>moresche e personaggi</i> (IV 96 1)	e giochi e <i>personaggi</i> [...] [...] fanno <i>moresche</i> (XXV 23 2, 4)
[...] e' parea <i>che tutto il mondo rovinassi o caggi</i> (IV 96 2-3)	che <i>par che caggi o ruini la torre</i> (XXVII 46 7)
Ciò <i>che nasce convien ch'alfin pur muoia</i> (IV 102 2)	Ognun <i>che nasce, sai convien che mora</i> (XXIV 164 5) il resto tutto sai <i>convien che mora</i> (XXV 283 3)
Io non vo' <i>replicarē l'antico amore</i> (IV 103 1)	E' non bisogna <i>replicare adesso</i> (XXIV 154 1)
O Calvaneo, <i>dove t'ò io lasciato</i> (V 3 1)	O Ricciardetto, <i>ove t'ho io lasciato?</i> (XXIII 49 1)
Quand'io <i>qui venni come forestiero</i> (V 4 6)	costui <i>vi venne come forestiero</i> (XXII 97 4)
O per b. molle, o <i>per natura grave</i> (V 17 7)	e chi <i>l'aspetta, per natura grave</i> (XXVII 27 4)
Che non reggevон gli orechi <i>alla terza</i> (V 18 5)	con un baston ch'ognun fugge <i>alla terza</i> (XXVII 42)
Et disse: - Tu <i>m'hai tocco ove e' mi duole</i> (V 25 5)	mostrò che <i>l'avea toccò dove e' duole</i> (XXV 41 4)
<i>Et così terminata fia la guerra</i> (V 31 8)	<i>e così fu terminata la guerra</i> (XXVIII 80 6)
E non si vide mai <i>serpenti in caldo</i> (V 45 1)	e fischia come <i>serpe</i> quando è <i>in caldo</i> (XXIII 21 8) ché pareva un <i>serpente irato in caldo</i> (XXVII 73 3)
<i>La carne è inferma, e l'animo ancor franco</i> (V 50 6)	<i>la carne è inferma, e l'animo ancor franco</i> (XXVII 122 6)

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
Et io ti giuro, se 'l mio Idio mi vaglia (V 54 2)	Io non son traditor, se Dio mi vaglia (XXVII 7 3)
Et menerollo, a non tenerti a bada (V 64 4)	onde e' rispose: - A non tenerti a bada (XXIII 5 7)
Ché licito è tradirę per giusto sdegno (V 78 8)	e licito ogni cosa è per isdegno (XXV 65 8)
Et mostrògli più serpe ch'un ceraldò (V 79 5)	o se questa è ben serpe di ceraldò (XXIV 127 3)
[...] il capresto d'oro, uncto, Meritasti [...] (V 81 3-4)	perché tu meritasti un capresto unto (XXVII 36 3)

Inoltre, a livello lessicale e aggettivale, all'interno del *Ciriffo* ritornano molti dei cultismi che Pulci introduce a partire dal “secondo” *Morgante* e che, nella maggior parte dei casi, ricorrono in entrambe le opere come *hapax legomena*.¹⁸ Tra questi si possono citare:

agurio (Cir. II 25 5 e Morg. XXV 79 1);
amorzarsi (Cir. III 148 6 e Morg. XXVII 89 5);
artimone (Cir. I 98 4 e Morg. XXV 66 3);
bagattella (Cir. IV 66 2 e Morg. XXIV 127 2);
baucco (Cir. V 41 4 e Morg. XXV 178 3; XXVI 55 1);
brenutio (Cir. IV 61 2 e Morg. XXV 90 7);
briche (Cir. III 166 1 e Morg. XXV 260 6; XXVIII 14 7);
busne (Cir. II 76 3 e Morg. XXVI 45 2);
ceraldo (Cir. V 79 5 e Morg. XXIV 127 3), cfr. Voc.: «quelli che dicono: I' sono della casa di San Pagolo»;
cerracchioni (Cir. IV 27 5 e Morg. XIX 57 7; XXIV 99 1);
continovamente (Cir. IV 9 6 e Morg. XXIV 36 4);
coturni (Cir. V 50 7 e Morg. XXIV 17 4);
cucco (Cir. V 41 6 e Morg. XXVII 58 3);
expedire (Cir. IV 36 6 e Morg. XXVII 68 4);
fitto (Cir. I 85 4 e Morg. III 65 4; XXIV 105 4);
frappa (Cir. V 67 1 e Morg. XXIV 168 8);
funereo (Cir. IV 91 4 e Morg. XXVII 81 3), cfr. Voc.: «l'essequie»;
furcifero (Cir. III 122 6 e Morg. XXV 25 7), cfr. Voc.: «da forche, manigolfo»;
giattura (Cir. I 100 6 e Morg. XXVII 81 7), cfr. Voc.: «il danno de' navili, quando si getta la roba in mare per fortuna»;
gualuppi (Cir. III 131 4 e Morg. XXVI 4 4);
hemisperio (Cir. III 203 6 e Morg. IX 2 3; XV 1 2; XVI 1 2; XXIV 144 6; XXV 75 6; 230 1), cfr. Voc.: «mezza ispera cioè il mondo»;
hyppotami (Cir. IV 25 4 e Morg. XXV 317 1);
idioma (Cir. I 67 2 e Morg. XXVII 220; XXVIII 109; 149) in rima;
ingegno (Cir. I 117 2; IV 46 1 e Morg. XXV 61 2) in rima;

¹⁸ Sull'evoluzione stilistico-formale del “secondo” *Morgante*, cfr. LUCA ZIPOLI, *Da «comedia» a «tragedia»: lingua e stile del secondo Morgante*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*. Atti del convegno (Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 18-19 gennaio 2018), a cura di Licia Beggi Miani e Maria Cristina Cabani, Modena, Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti, 2019, pp. 113-138.

intemerata (Cir. V 17 4 e Morg. XXV 87 6; XXVII 284 4);
magna (Cir. III 86 5; IV 63 1 e Morg. XXV 41 7);
mallo (Cir. III 105 4 e Morg. XXVII 45 4);
mazicargli (Cir. IV 53 2 e Morg. XXVII 44 3);
mignone (Cir. II 51 5 e Morg. XXIV 50 3);
minugia (Cir. IV 85 4 e Morg. XXVII 85 6);
mitera (Cir. IV 11 7 e Morg. XXIV 93 3; XXV 23 4);
naccheroni (Cir. III 94 7 e Morg. XXVI 45 1);
occaso (Cir. III 203 5 e Morg. XXV 129 5; 239 3; XXVII 172 7), cfr. *Voc.*: «dove il sole si corica»;
omèi (Cir. I 85 8 e Morg. XXVI 81 4; XXVII 25 4; XXVIII 90 2);
orizonte (Cir. IV 2 6 e Morg. XXVI 3 2), cfr. *Voc.*: «dove nasce il sole»;
perso (Cir. V 49 3 e Morg. XXVIII 140 8);
pletto (Cir. III 73 7 e Morg. XXVIII 146 2), cfr. *Voc.*: «la penna da sonare il liuto o simile cose»;
ponderoso (Cir. III 137 3 e Morg. XXIV 7 5);
porti per porte per esigenze di rima (Cir. I 55 6 e Morg. XXIV 145 6);
prefato (Cir. I 42 1; II 105 8; II 118 1; III 43 3 e Morg. XXIV 134 7);
pronosticato (Cir. II 73 4 e Morg. XXVII 137 4);
rematichi (Cir. IV 24 6 e Morg. XXV 7 1-4);
rematico (Cir. IV 24 6 e Morg. XXV 7 4);
remenso (Cir. V 7 7 e Morg. XXV 137 5);
retroguardo (Cir. III 4 7 e Morg. XXV 102 5-6);
riprezzo (Cir. III 156 3 e Morg. XXV 248 1);
robusto (Cir. II 17 4; III 101 5 e Morg. XXVII 146 3; XXVIII 33 4; 76 5), cfr. *Voc.*: «forte»;
rubesto (Cir. IV 82 4 e Morg. XXV 75 5; XXVII 147 4);
scalterito (Cir. III 6 1 e Morg. XXVIII 21 6);
scaltrimenti (Cir. III 3 5 e Morg. XXV 71 8; 184 2);
scardassare (Cir. III 163 6 e Morg. XXVIII 136 8);
scelo (Cir. IV 74 4 e Morg. XXVII 270 6; XXVIII 35 2) in rima;
scipa (Cir. III 202 3 e Morg. XXII 161 5);
semplicetto (Cir. V 77 4 e Morg. II 55 8; XXV 45 5; XXVI 122 1), cfr. *Purg.* XVI 88;
sicurtà (Cir. I 72 7 e Morg. XXV 57 4);
staffiere (Cir. III 113 2 e Morg. XXIV 142 3; XXV 287 3; 305 2);
tantafera (Cir. II 12 7 e Morg. XXIV 84 8);
tarabusso (Cir. 82 3 e Morg. XXV 51 3), cfr. *Voc.*: «uno uccello che si adopera gli artigli a' denti»;
temerario (Cir. I 71 7 e Morg. XXVIII 52 6), cfr. *Voc.*: «pazzo, cioè chi non teme quello che è da temere»;
*vanitas vanitatum** (Cir. I 141 8 e Morg. XXVII 124 6);
vestigi (Cir. I 35 5 e Morg. XXVII 272 2; XXVIII 45 7) in rima.

Per quanto riguarda le fonti di questi termini, esse coincidono in larga parte con il *Vocabolista*, che – come ho cercato di dimostrare in altra sede¹⁹ costituisce il serbatoio di molte delle forme nuove introdotte da Pulci nel “secondo” *Morgante*.²⁰ Tra le voci desunte da questo repertorio lessicale, si segnala, prima di tutto, il nome dell’eroe eponimo, che

¹⁹ ZIPOLI, *Da «comedia» a «tragedia*, cit.

²⁰ Sul *Vocabolista*, cfr. GUGLIELMO VOLPI, *Il Vocabolista di Luigi Pulci*, in «Rivista delle Biblioteche e degli Archivi», XIX, 1908, 1-2, pp. 9-15, 21-28 (poi riedito in EDMONDO SOLMI, *Nuovi contributi alle fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LVIII, 174, 1911, pp. 328-352); GIOVANNI M. PIAZZA, *Luigi Pulci, il vocabolista*, in *Il Codice di Leonardo da Vinci nel castello Sforzesco*, a cura di Pietro C. Marani e Giovanni M. Piazza, Milano, Electa, 2006, p. 95; BARBARA FANINI, *Luigi Pulci, “Vocabolista”*, in *La Biblioteca di Leonardo*, a cura di Carlo Vecce, Firenze, Giunti, 2021, pp. 369-370; ALICE FERRARI, *Le parole del Vocabolista nel Morgante*, in *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il Morgante*, cit., pp. 101-112.

è inserito nell'elenco come «CIRIFFI: quelli che dicono: Sono del sangue di Maumetto»²¹ e che compare già in due luoghi del primo *Morgante*:

ciriffo sono, e per divino effetto
mi manda in questa parte Macometto.
(*Morg.* XIV 6 7-8)

amici antichi di tua stirpe siamo,
forse *ciriffo* ch'andiam nella Mecche.
(*Morg.* XXI 159 6-7)

Anche Alceo, presente nel *Vocabolista*, è menzionato con una definizione molto simile al verso che gli è dedicato («*Alceo*: costui *fu consentito* sonare col *plestro d'oro*», cfr. *Cir.* III 73 6-7: «quel famoso *Alceo*, / ché 'l *plestro d'oro* sare' dato a quella»). Altri termini, invece, risultano spigolati da Dante, come ad esempio: *Cefas* per 'Pietro', che Pulci riprende da *Par.* XXI 127 e che inserisce in entrambe le opere (si ritrova anche in *Confessione* 159); la ripresa di *Inf.* V 25 («Or incomincian le dolenti note»), a segnare l'inizio della cruenta battaglia sia nel *Ciriffo* sia nel *Morgante*; l'espressione *stare fresco* (*Cir.* II 87 6 e *Morg.* XXVIII 39 5), desunta da *Inf.* XXII 117; oppure *semplicetto* da *Purg.* XVI 88.

Infine, a livello metrico, il *Morgante* e il *Ciriffo* risultano accomunati da diverse serie rimiche identiche, che per la loro ricchezza fonica e lessicale appaiono difficilmente poligenetiche:

allegra : *negra* : *integra* (*Cir.* I 30 e *Morg.* XXVIII 51);
avviluppi : *gualuppi* (*Cir.* III 131 e *Morg.* XXVI 18);
baruffa : *zuffa* (*Cir.* III 174 e *Morg.* XXVII 51);
campo : *vampo* : *scampo* (*Cir.* II 46 e *Morg.* XXVII 84);
ceraldo : *ribaldo* (*Cir.* V 79 e *Morg.* XXIV 127);
cincischia : *fischia* : *mischia* (*Cir.* V 38 e *Morg.* XXII 107);
coda : *froda* (*Cir.* X 7 e *Morg.* XXV 60);
cristianesimo : *battesimo* : *paganesimo* (*Cir.* V 5 e *Morg.* XXV 188), da *Inf.* IV 35-39; *Purg.* XXII 89-91; *Par.* XX 125-127;
Cristo : *Cristo* : *Cristo* (*Cir.* I 61 e *Morg.* XXIV 34; XXV 98), da *Par.* XII 71-75, XIV 104-108, XIX 104-108 e XXXII 83-87;
doppio : *oppio* : *scoppio* (*Cir.* I 127; III 120; IV 94 e *Morg.* X 146; XXVI 96);
ermo : *schermo* : *fermo* (*Cir.* I 124 e *Morg.* XXVIII 131), da *Inf.* XIII 134-137;
Ethiopia : *propria* : *copia* (*Cir.* V 4 e *Morg.* XXVI 47);
furcifero : *Lucifero* (*Cir.* III 122 e *Morg.* XXV 25), anche nel sonetto XXIV *Tu di' pur, cetheron, ch'i do di rado* contro Matteo Franco;
gala : *sala* : *cicala* (*Cir.* V 16 e *Morg.* XXV 295);
lucciola : *succiola* : *sdrucciola* (*Cir.* IV 43; V 66 e *Morg.* XXIV 94);
Malducco : *baucco* (*Cir.* V 41 e *Morg.* XXV 178);
mallo : *cavallo* (*Cir.* III 105 e *Morg.* XXVII 45 4);
mezzo : *riprezzo* : *rezzo* (*Cir.* III 156 e *Morg.* XXV 248; XXVI 75), da *Inf.* XVII 85; XXXII 71;
miagola : *mandragola* : *fragola* (*Cir.* V 66 e *Morg.* XXII 26);
muoia : *boia* (*Cir.* V 81 e *Morg.* XXVII 268; *Morg.* XXVIII 11);
ribaldo : *ceraldo* : *Tibaldo/Arnaldo* (*Cir.* V 79 e *Morg.* XXIV 127);
ripa : *scipa* : *stipa* (*Cir.* III 202 e *Morg.* XXII 161);
scipa : *stipa* : *ripa* (*Cir.* III 202 e *Morg.* XXII 161);

²¹ *Vocabolista*, cit., p. 14.

spazio : sazio : strazio (Cir. II 53 e Morg. XX 77; XXIII 39; XXVI 34);
succiola : isdrucciola : lucciola (Cir. IV 43 e Morg. XXIV 94);
vecchio : specchio : orecchio (Cir. III 48 e Morg. XXV 6; XXVII 230).

In tutti questi casi, data l'evidente sovrapposizione dei due testi in forme *difficiliores*, sembra più economico ipotizzare che Luigi, dopo averle introdotte nella *Rotta*, le abbia riutilizzate nel poema lasciato incompiuto da Luca e da lui proseguito. Al contrario, appare meno probabile pensare al procedimento opposto, e cioè ipotizzare che Luca, morto nel 1470 e per giunta rinchiuso in prigione per diversi periodi a partire dal 1465-1466, potesse aver scritto in pochi anni un poema piuttosto complesso, lungo 671 ottave (più di un quinto del *Morgante*), e che poi, dopo il 1478, il fratello Luigi lo avesse consultato nuovamente, senza completarlo, ma depositando delle evidenti tracce di lettura negli ultimi cinque cantari del suo *Morgante*.

Infine, raffrontando i due poemi si ritrovano intere ottave che sembrano essere un calco l'una dell'altra, a testimonianza di una forte affinità tra i due testi. Queste rimodulazioni di ottave precedenti riguardano soprattutto la riproposizione dei moduli narrativi epici e degli snodi contenutistici introdotti da Pulci proprio nell'aggiunta epico-tragica della *Rotta*. Tra questi si segnalano, ad esempio, la descrizione dell'eterogeneità delle schiere nemiche, l'organizzazione delle vettovaglie per stordire l'esercito, la maledizione del luogo di battaglia, la necessità di una narrazione ordinata, i pentimenti del traditore, la sua morte per mano del boia:

<i>Cirillo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
<p><i>Quivi era de' paesi d'Ethiopia</i> Huomini neri, e i più stran pharisei, <i>Che non havevon forma humana propia</i>, Tanto che i Zingani erano i men rei. Degli Arbi, pensa, che ve n'era copia, Et altri quasi spetie di pymmei, Huomini ch'hanno un piè solo e uno ochio Et vanno a salti come fa il ranochio. <i>(Cir. V 4)</i></p>	<p><i>Quivi eran Zingani, Arbi e Soriani</i>, dello Egitto e dell'India e d'<i>Etiopia</i>, e sopra tutto di molti marrani <i>che non avevon fede ignuna propia</i>, di Barberia, d'altri luoghi lontani; ed Alcuin, che questa istoria <i>copia</i>, dice che gente di Guascogna v'era: pensa che ciurma è questa prima schiera! <i>(Morg. XXVI 47)</i></p>
<p>Et pensa que' giganti smisurati Se faranno col fiasco o col barile! Et quando e' fieno dal mosto riscaldati (Tu sai che fa l'ingegno più sottile), E' saranno più arditi: recordati De' lor fratei, che 'l celo tennono a vile, Et come Giove fu quasi sconfitto Et per paura si fuggì in Egypto. <i>(Cir. IV 42)</i></p>	<p>Però si mandi innanzi caricati di vino e vettovaglia assai cammelli, ché, come e' fieno un poco <i>riscaldati</i>, al primo assalto vinceranno quelli, tanto che i primi pagan fien tagliati; poi torneranno di leoni agnelli; pur la seconda schiera fia ancor rotta; la terza, no: tu vincerai allotta. <i>(Morg. XXV 107)</i></p>
<p>O tristo colle, io <i>maladico te</i>, <i>Poi che in te</i> per perpetrato è tanto scelo, Come fu <i>maladecto</i> Gelboè! <i>Sopra te venga</i> tanto caldo o gelo, O sì cruda stagione, rigida, acerba, Che non ci nasca su pianta né herba! <i>(Cir. IV 74 3-8)</i></p>	<p><i>Po' che in te</i> il pregio d'ogni gloria è strutto, <i>maladetta sia tu</i>, dolente valle! Che non ci facci più ignun seme frutto, co' monti intorno e le superbe spalle! <i>Venga l'ira del Cielo</i> in sempiterno <i>sopra te</i>, bolgia o Caina d'inferno! <i>(Morg. XXVII 201 3-8)</i></p>

<i>Ciriffo Calvaneo</i>	<i>Morgante</i>
Direbbe alcuno: «Dove habbiān noi lasciato Irlacon di Turchia, che pure occorre, Quantunque il tempo breve spesso caccia, D'un tanto e gran signorē mention si faccia?» (<i>Cir.</i> IV 79 5-8)	Ma vogliān noi che Rinaldo cavalchi, e non si facci però collezione, benché la fretta del cammin c'incalchi? Ben sai che no, ché non sare' ragione (<i>Morg.</i> XXV 214 1-4)
Sono io sì tosto di me stesso uscito? Sono io sì stolto, o sì grosso o materno, Ch'io voglia di costei esser marito Per mandar poi giù l'anima all'inferno Et cambiare il finito allo infinito? Breve piacer per un suplicio eterno, Un dolce misto per un puro fèle? <i>Questo peccato</i> è in sé pazo e crudele. (<i>Cir.</i> V 8)	Ma drento nella mente sua lavora un pensier ch'era amaro, oscuro e fosco, e dicea: «Che farò? Pentomi io ancora? <i>Questo peccato</i> , poi ch'io lo cognosco, tanto è più grave; e già s'appressa l'ora». Ma l'anima avea già beuto il tòsco: e non isperi ignun con Dio concordia, passato il segno di misericordia. (<i>Morg.</i> XXV 48)
Che gli parea, se a'llui paressi questo, Che si dovessi <i>terminar</i> la <i>guerra</i> A corpo a corpo: e, se non fussi honesto, Che gli perdonì se nel dire pure <i>erra</i> ; Et, se 'l suo cavaliere vincea, che presto Liberamente gli darà la <i>terra</i> , Ma se e' perdessi con ispada o <i>lancia</i> , Che si dovessi ritornare in <i>Francia</i> . (<i>Cir.</i> V 20)	Or ti dirò quel che Ulivier m'ha detto: che meco <i>terminar</i> vuoi questa <i>guerra</i> , e che combatte Cristo e Macometto prima sù in Cielo, e noi qua giù poi in <i>terra</i> ; pertanto io son parato, e ti prometto per quello Iddio che è giusto e mai non <i>erra</i> , se tu m'abbatti per forza di <i>lancia</i> , tu arai tutto il reame di <i>Francia</i> . (<i>Morg.</i> XXIV 121)
Io ho provato per <i>disgratia</i> mia, Come tu sai, ogni <i>legge</i> , ogni <i>fede</i> , Et cognosciuto infinè quel che il <i>ver</i> sia: Macone è falso, e ceco è chi gli crede; Et la <i>fede giudaica</i> è men ria, Che qualche fondamento vi si vede: Io vo' che tu ti volga al christianesimo, Et che tu prenda, o Pover mio, baptesimo. (<i>Cir.</i> V 74)	<i>Vera</i> è la <i>fede</i> sola de' cristiani e giusta <i>legge</i> e ben fondata e santa; tutti i vostri dottor son giusti e piani e ciò che appunto la Scrittura canta; e tutti i <i>Giudei</i> perfidi e i pagani, se la grazia del Ciel qui non rammanta, dannati sono, e le lor <i>legge</i> tutte dell'Alcoran de' matti e del Talmutte. (<i>Morg.</i> XXV 240)
[...] Non vo' che più le maschere dipinga, Per tanto son disposto <i>che tu muoia</i> . – Et così decto fe' chiamare <i>il boia</i> . (<i>Cir.</i> V 81 6-8)	e disse: – Io vo', Marsilio, <i>che tu muoia</i> [...] Disse Turpino: – Io voglio essere <i>il boia</i> . – (<i>Morg.</i> XXVII 268 1, 5) il popol grida intorno: – Muoia, <i>muoia!</i> [...] non domandar come e' lo concia <i>il boia</i> (<i>Morg.</i> XXVIII 11 2, 4)

Il *Ciriffo Calvaneo*, dunque, riprende in massima parte le innovazioni sia stilistico-formali sia retorico-tonali del “secondo” *Morgante*, e appare in linea con la nuova poetica epico-sublime inaugurata da Luigi Pulci con i cinque cantari. A ben vedere, però, queste caratteristiche non si riscontrano nelle prime parti dell’opera, dove è piuttosto il tono elegiaco e bucolico a prevalere (soprattutto nell’episodio del pastore Lecore, presso il quale le due donne, Palimprenza e Massima, trovano albergo). Nell’esordio, piuttosto che alla narrazione degli eventi, l’impegno del poeta è rivolto all’elaborazione retorica del discorso (come nel caso del topico lamento femminile), al riuso di citazioni classiche (Ovidio *in primis*) e volgari (Dante e Petrarca), e all’esibizione di virtuosismi metrico-rimici. Tut-

ti questi caratteri più che quella di Luigi contraddistinguono la scrittura di Luca Pulci (autore del *Driadeo* e delle *Pistole*), che Carlo Dionisotti definiva «così diversa, nel suo fallimento poetico ma anche nella sua scoperta ambizione e smania sperimentale, nei suoi tratti umanistici e albertiani, da quella del fratello Luigi».²² Non a caso, i contatti intertestuali tra *Ciriffo* e “secondo” *Morgante* si inseriscono a partire dall’ottava I 25, che potrebbe forse costituire il punto di sutura tra le sezioni rispettive del primo e del secondo autore. Sul piano stilistico-formale le prime ottave sembrano effettivamente di mano di Luca, che iniziò l’opera probabilmente alla fine degli anni Sessanta, e che la lasciò incompiuta con la sua morte nel 1470. Dati i forti contatti con il “secondo” *Morgante*, è probabile che Luigi riprese in mano il progetto attorno agli anni di composizione degli ultimi cinque cantari, e che lo portò avanti fino all’autunno del 1484, quando morì lasciando il poema incompleto.²³

A suggerire questa ipotesi concorre il fatto che i due poemi sono accomunati non soltanto da queste importanti tangenze testuali, ma anche da diversi punti della nuova poetica inaugurata da Pulci con la rottura di Roncisvalle. Tra questi si possono citare l’enfasi sulla veridicità storica della propria vicenda (*Cir.* III 99 5-6: «il vero convien che dica / Chi scrive historia, e non levare o porre»), la natura scritta e non orale della propria produzione (*Cir.* IV 29 6: «Ch’ha scriver trema la mano e la penna»), la predestinazione degli eventi (*Cir.* III 139 8: «Ma tòr non puossi quello ch’è distinato»), la necessità dell’innalzamento verso lo stile tragico (*Cir.* V 50 7: «Materia da coturni e non da sochi»), la compresenza di più toni contrastanti (*Cir.* V 8 7: «un dolce misto»), tutti elementi che sono centrali alla nuova poetica inaugurata da Pulci negli ultimi cinque cantari.²⁴

In ultima analisi, seppur in assenza di dati documentari incontrovertibili, il *Ciriffo Calvaneo* sembra doversi collocare sullo scrittoio dell’ultimo Pulci, in base alle forti affinità sia testuali sia poetiche che lo legano alle altre opere di quel periodo, prima fra tutte il “secondo” *Morgante*. È probabile, quindi, che l’autore, forse sollecitato da Lorenzo il Magnifico (come recita il frontespizio della più antica edizione a noi pervenuta, quella che riporta il nome di Luca),²⁵ decidesse di seguitare l’opera incominciata dal fratello con il duplice obiettivo di riabilitare allo stesso tempo sia la sua memoria sia la propria immagine, secondo lo stesso obiettivo della scrittura auto-apologetica degli ultimi cinque cantari.

Da questo punto di vista, la vicenda dell’eroe eponimo risulta emblematica. Ciriffo è un personaggio che associa nel suo nome un elemento eterodosso («del sangue di Maumetto», secondo la definizione del *Vocabolista*) e uno locale (i monti toscani della Calvana, dove è nato), e nel poema compie un percorso di redenzione analogo a quello compiuto da tutti i protagonisti cavallereschi negli ultimi cinque cantari del *Morgante*. Nato da Massima, donna abbandonata sulla Calvana dal suo amante, decide di vendicare i torti subiti uccidendo il padre; per questo motivo si reca a Costantinopoli, dove incontra il padre, lo ferisce per errore, e subito dopo decide di farsi romito sul monte Carmelo,

²² CARLO DIONISOTTI, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medioevale e umanistica», V, 1962, pp. 183-216: 203, poi in ID., *Appunti su arti e lettere*, Milano, Jaca Book, 1995, pp. 21-50: 39.

²³ Decaría fissa la data di morte di Luigi Pulci tra la fine di settembre e il 13 ottobre 1484.

²⁴ Sulla poetica pulciana, si veda POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., pp. XIII-XXIII e LUCA ZIPOLI, *Pulci, Luigi, in L’età nuova. Umanesimo e Rinascimento*, a cura di Michele Ciliberto, 4 voll., Pisa, Edizioni della Normale, 2026.

²⁵ *Ciriffo Calvaneo composto per Luca de Pulci ad petitione del magnifico Lorenzo de Medici*, Firenze, Antonio Miscomini, 1485.

redimendo totalmente la natura pagana associata al suo nome e uscendo di scena. Da un monte a un altro, lungo tutto l'arco della narrazione, la vicenda di Ciriffo appare come un viaggio di perfezionamento interiore simile a quello del gigante Morgante.²⁶ Se quest'ultimo, negli ultimi cantari, è addirittura assunto in Paradiso all'apice della sua nobilitazione (*Morg.* XXVIII 136 4-8), per completare il suo itinerario formativo Ciriffo opta per una vita di preghiera e di penitenza condotta in un eremo.

Adottando queste vicende moralizzate, tanto nel *Morgante* quanto nel *Ciriffo*, Pulci imprime una decisa svolta alla sua produzione cavalleresca, che dalle avventure erranti dei paladini passa a un percorso direzionario, verticale, che, come Carlo, Orlando e Rinaldo nel *Morgante*, porta anche Ciriffo a un perfezionamento interiore, a un miglioramento di sé, al passaggio da una condizione di *diminutio* a una di completezza morale e spirituale. Questa traiettoria ascensionale è frequente nell'ultima produzione e riflette la stessa vicenda biografica di Pulci, che – come già ricordato – proprio in quel tempo, dopo le intemperanze degli anni della “brigata”, era alla ricerca dell'agognata redenzione «per adeguarsi al clima culturale instauratosi entro l'*entourage* mediceo».²⁷ La *Confessione*, l'ultima opera scritta da Pulci, permette di osservare la presenza di questo percorso di innalzamento non più sotto il velame di una narrazione figurale ma espresso dalla viva voce del suo autore.

²⁶ Cf. PAUL LARIVAILLE, *Morgante da «fiero» a «gentil gigante»: carnevalizzazione della materia cavalleresca e ricupero cavalleresco di tradizioni carnevalesche*, in *Culture et société en Italie du Moyen-Âge à la Renaissance*, Hommage à André Rochon, Paris, Université de la Sorbonne Nouvelle, 1985, pp. 103-115; POLCRI, *Luigi Pulci e la Chimera*, cit., pp. 73-176.

²⁷ CARRAI, *Le Muse dei Pulci*, cit., p. 187.

Andrea Romei

IACOPO SANNAZARO LETTORE DELLA VITA NOVA.
ANCORA SUL MODELLO DANTESCO NELL'ARCADIA
(CON APPUNTI SU BOCCACCIO)*

1. La questione dei modelli strutturali dell'*Arcadia* di Sannazaro difficilmente potrà essere risolta facendo ricorso a un singolo precedente in grado di spiegare la complessità di un'opera che è spesso stata interpretata in chiave di mosaico, quasi fosse un semplice *collage* di citazioni. Tale esibita compresenza di riferimenti diversi, classici come moderni, spinse, com'è noto, importanti studiosi tra Otto e Novecento a un'approfondita ricerca delle "fonti", volta soprattutto a individuare l'origine di alcuni dei materiali narrativi del testo (spesso in prospettiva microtestuale),¹ ma non sempre con una vera attenzione strutturale, tanto che se ne ricavò la paradossale impressione di un'opera spuria, facilmente riassumibile nella provocatoria definizione di Michele Scherillo dell'*Arcadia* come «opera del Boccaccio».² Oggi tendiamo invece a interpretare la presenza delle numerose riprese da altri testi (ormai individuabili grazie al ricchissimo commento di Carlo Vecce) come un valore: è, insomma, anche sull'esistenza di un'estesa pratica contaminatoria, consistente nella fusione di tradizioni diverse e fino ad allora non comunicanti, che si fonda l'innegabile originalità dell'opera.³

Il tema che qui si propone non è certo nuovo alla critica sannazariana; eppure, mi pare che nell'indagine sui possibili modelli strutturali dell'*Arcadia* non si sia dato sempre il giusto rilievo al precedente della *Vita nova*, pure spesso evocato dagli studiosi. Fin dalla classica monografia di Enrico Carrara, infatti, il libello dantesco è stato chiamato in causa in relazione alla prosa VII del prosimetro di Sannazaro, per le evidenti consonanze, da un punto di vista romanzesco, tra alcuni dettagli della storia d'amore di

* Questo saggio rielabora la mia tesi di licenza, discussa presso la Scuola Normale Superiore di Pisa nell'a.a. 2024/2025 con relatore il Prof. Stefano Carrai, che qui ringrazio per il prezioso e costante aiuto. Sono grato a Marco Landi e Lorenzo Salerno per aver letto una prima versione del lavoro. Cito l'*Arcadia* da IACOPO SANNAZARO, *Arcadia*, introduzione e commento di Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013 (= *Arc.*; I = prosa I; I^e = eglesta I, ecc.; VECCE = commento *ad loc.*), il testo dantesco da DANTE ALIGHIERI, *Vita nova*, introduzione, revisione del testo e commento da Stefano Carrai, Milano, Rizzoli, 2009 (= *Vn*) e la *Comedia* boccacciana da GIOVANNI BOCCACCIO, *Comedia delle ninfe fiorentine (Ameto)*, edizione critica per cura di Antonio Enzo Quaglio, Firenze, Sansoni, 1963 (= *Com.*).

¹ Mi riferisco sostanzialmente a FRANCESCO TORRACA, *La materia dell'Arcadia del Sannazaro*, Città di Castello, Lapi, 1888 e soprattutto alla prima vera edizione moderna dell'opera, *Arcadia di Jacobo Sannazaro secondo i manoscritti e le prime stampe*, con note e introduzione di Michele Scherillo, Torino, Loescher, 1888.

² Ivi, p. CXII. Per altri studi che utilizzarono la chiave del mosaico in senso (anche latamente) svalutativo o riduttivo cfr. la rassegna di ANGELA CARACCIOLI ARICÒ, *L'Arcadia del Sannazaro nell'autunno dell'Umanesimo*, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 11-14. Già GIUSEPPE VELLI, *Sannazaro e le «Partheniae myricae»: forma e significato dell'«Arcadia»*, in ID., *Tra lettura e creazione. Sannazaro. Alfieri*, Foscolo, Padova, Antenore, 1983, pp. 1-56: 13 notava che il «sottile lavoro musicivo» di Sannazaro costituiva solo la «superficie» dell'opera.

³ Un'utile rassegna degli studi più importanti sull'opera pubblicati tra il 1952 e il 2013 si trova in MASSIMO DANZI, *Gli alberi e il «libro». Percorsi dell'Arcadia di Sannazaro* [2017], in ID., *Ingenio ludere. Scritti sulla letteratura del Quattrocento e del Cinquecento*, Pisa, Edizioni della Normale, 2022, pp. 379-411: 380-389.

Sincero e quella del giovane Dante.⁴ Più tardi, sono state riconosciute alcune analogie tra i due prosimetri da Francesco Tateo, che all'argomento ha dedicato poche righe, tanto essenziali quanto incisive, su cui si tornerà.⁵ Aprendosi al più ampio problema della presenza di Dante nell'*Arcadia* e nella restante produzione di Sannazaro, infine, sul tema sono tornati Monica Scattolin e Luigi Scorrano, in due contributi preziosi per il rilevamento di numerosi echi verbali (provenienti soprattutto dalla *Commedia*), i quali, tuttavia, non sono stati sempre approfonditi o analizzati nelle loro possibili implicazioni generali.⁶ Il presente saggio vorrebbe, dunque, riportare l'attenzione su un precedente sannazariano spesso nominato, ma il cui rapporto profondo con il più tardo prosimetro necessita ancora di essere messo a fuoco, sia per quanto riguarda nuovi possibili confronti verbali tra le due opere, sia per saggiare eventuali riprese strutturali da parte di Sannazaro.⁷

2. Affrontare un qualsivoglia discorso sui modelli dell'*Arcadia* – specie se prosimetrici – implica un passaggio obbligato dalla boccacciana *Comedia delle ninfe fiorentine*,⁸ che, secondo un antico ma a lungo resistente luogo comune critico, si vorrebbe il più importante precedente di Sannazaro.⁹ L'opinione ha origini più antiche di quanto oggi possa sembrare. Sulla discendenza dell'*Arcadia* dall'*Ameto*, benché con evidente scopo autopromozionale, insiste uno dei più importanti tra i primi editori del testo di Boccaccio, Hieronimo Claricio, nell'*Apologia* contenuta nella *princeps* dell'*Amorosa visione* da lui curata nel 1521.¹⁰ Si può poi citare il caso minore dell'umanista pugliese Scelsio Lutareo, che, proponendo una sua traduzione della quinta egloga di Virgilio (1525), sente il bisogno di confrontarsi con alcune precedenti “traduzioni” dello stesso testo rinvenibili in Boccaccio e soprattutto nell'*Arcadia*, affiancando (benché implicitamente) le due

⁴ Cfr. ENRICO CARRARA, *La poesia pastorale*, Milano, Vallardi, [1909], p. 193, che si limita però soltanto a nominare l'opera di Dante, come già prima di lui aveva fatto Scherillo (*L'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, cit., p. CXXIV).

⁵ Cfr. FRANCESCO TATEO, *La crisi culturale di Jacopo Sannazaro*, in ID., *Tradizione e realtà nell'Umanesimo italiano*, Bari, Dedalo, 1967, pp. 11-109: 18-20, e nota 12.

⁶ Cfr. MONICA SCATTOLIN, *Dante in Arcadia. Presenze di Dante volgare nell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, in *La Serenissima e il Regno. Nel V Centenario dell'Arcadia di Jacopo Sannazaro*. Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004), raccolti da Davide Canfora e Angela Caracciolo Aricò, prefazione di Francesco Tateo, Bari, Cucci Editore, 2006, pp. 633-659 e LUIGI SCORRANO, «Se quel soave stil...». *Sannazaro in traccia di Dante*, in *Jacopo Sannazaro. La cultura napoletana nell'Europa del Rinascimento*, a cura di Pasquale Sabbatino, Firenze, Olschki, 2009, pp. 119-147.

⁷ Di recente ha accostato suggestivamente i due prosimetri MARCO LANDI, *Sannazaro e la scelta del prosimetro: riflessi sulla tradizione manoscritta*, in *La tradizione prosimetrica in volgare da Dante a Bembo*. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 26-27 giugno 2023), a cura di Matteo Favaretto, Venezia, Edizioni Ca' Foscari, 2024, pp. 235-251: 247-249.

⁸ Nelle pagine che seguono si presenteranno sinteticamente alcune riflessioni maturate nell'ambito di una nuova edizione della *Comedia* boccacciana in corso di allestimento, che svilupperà più distesamente in contributi di prossima pubblicazione.

⁹ Scherillo in particolare dedicò diverse pagine alla dimostrazione di tale tesi: cfr. *L'Arcadia di Jacopo Sannazaro*, cit., pp. CXII-CXXXV (ma in generale l'idea aleggia in tutta l'introduzione), donde il resto della critica successiva.

¹⁰ Cfr. *L'Amorosa visione di messer Giou. Bocc. nuovamente ritrovata [...]. Apologia di H. Claricio*, Mediolani, in aedibus Zannotti Castellionei, impensa D. Andreac Calui nouocom. accurate impresse, 1521, pp. bir e civ. Sul rapporto tra *Apologia* e varianti testuali dell'*Ameto* clariciano si veda ENRICO MORETTI, *Autografi in movimento o varianti di tradizione? La stampa clariana della Comedia delle ninfe fiorentine*, in «*Studi sul Boccaccio*», XLIX, 2021, pp. 145-175: 164-169 (con ampia bibliografia pregressa).

opere sulla base dei comuni riferimenti pastorali.¹¹ Infine, più importante sarà rilevare la presenza della medesima suggestione nell'*Arte poetica* di Antonio Minturno (1564), che conclude l'ideale trai filo *Ameto-Arcadia* citando il suo stesso *Amore innamorato*.¹²

La questione è di fatto storiografica, e interessa entrambi gli studi, quelli su Boccaccio e quelli su Sannazaro, in parte condizionatisi a vicenda: l'opera del primo, infatti, è spesso implicitamente studiata nei termini di un'anticipazione dell'*Arcadia*, da tempo punto di osservazione privilegiato per la letteratura pastorale precedente e successiva, ciò che ha spinto gli studiosi a leggere l'*Ameto* come un “prosimetro pastorale”, ascrivendolo *in toto* a un genere a cui in verità appartiene solo in parte.¹³ Oggi tali rapporti genealogici sono stati ridimensionati: da un lato si sta riconoscendo che quella pastorale, nel prosimetro trecentesco, è solo una «sezione» particolare dell'opera,¹⁴ dall'altro per l'*Arcadia* si sono messi in luce anche altri, spesso più pertinenti modelli boccacciani, dal *Filocolo* al *Decamerone*.¹⁵

È possibile, in ogni caso, iniziare a riconsiderare con sguardo nuovo alcune riprese sannazariane della *Comedia* (pure indubbiamente fondamentali),¹⁶ privilegiando quegli elementi di novità del testo boccacciano dovuti alla rielaborazione del genere eglogistico in una forma mista di prosa e versi, e aventi quindi un valore strutturale. Offrendo per il momento solo uno spunto, senza pretese di esaustività, vorrei portare l'attenzione sulle parti prosastiche liminali rispetto ai versi, che di fatto introducono e concludono i canti.¹⁷ Per le introduzioni si consideri un caso eclatante di intertestualità:

Avea già Lia la sua orazione compiuta, quando a' loro orecchi da vicina parte *una sonante sampogna con dolce voce pervenne; e a quella rivolti, vidono in luogo assai grazioso sedere uno pastore*, quivi delle vicine piagge disceso *con la sua mandra; e a quella, ruminante e stesa sopra le verdi erbette co' caldi corpi, sonava all'ombre ricenti*; e sonando aggiugneva alcuna volta belle parole con grazioso verso alla sua nota. Il quale veduto da loro, di concordia là dove egli era *n'andarono*, e lui, per la loro venuta tacente, *pregarono che la canzone ricominciando cantasse*. E chi avrebbe alle petizioni di coloro negata alcuna cosa? [...] per la

¹¹ Cfr. *Il Daphni di Virgilio Egloca V per il Luttareo dal latino al volgare tradotta. Et hanoovi del dignissimo Sannazaro i luoghi tutti da lui alla sua nobilissima Arcadia di questa istessa Egloca tradotti [...]*, Venezia, De Gregoris, 1525, pp. biir-biiir. L'opuscolo è stato sottratto all'oblio da CARLO DIONISOTTI, *Per una lettera del Sannazaro*, in *Omaggio a Gianfranco Folena*, 3 voll., Padova, Editoriale Programma, 1993, vol. II, pp. 921-930, ed è citato anche da RICCARDO DRUSI, *Appunti sull'Arcadia nel dibattito critico cinquecentesco*, in *La Serenissima e il Regno*, cit., pp. 245-264: 261-262.

¹² Cfr. ANTONIO MINTURNO, *L'arte poetica*, Venezia, Valvassori, 1564, p. 4. Il caso è citato da STEFANO CARRAI, *Boccaccio e i volgarizzamenti*, Roma-Padova, Antenore, 2016, p. 43.

¹³ La questione della storia della pastorale *sub specie Arcadiæ* (ma senza parlare dell'*Ameto*) è stata impostata da DOMENICO DE ROBERTIS, *L'ecloga volgare come segno di contraddizione*, in «Metrica», II, 1981, pp. 61-82 (in partic. p. 62), e ripresa da SERENA FORNASIERO, *Introduzione*, in FRANCESCO ARZOCCHI, *Egloghe*, edizione critica e commentata a cura di Serena Fornasiero, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1995, pp. III-LIII: X e sgg.

¹⁴ Così, giustamente, IRENE IOCCA, *La produzione in terza rima*, in *Boccaccio*, a cura di Maurizio Fiorilla e Irene Iocca, Roma, Carocci, 2021, pp. 19-46: 30. Vä segnalato il lucido precedente di TORRACA, *La materia*, cit., pp. 6-8.

¹⁵ Cfr. i diversi lavori di Vecce (oltre all'annotazione al testo), tra cui soprattutto *Boccaccio e Sannazaro (angioini)*, in *Boccaccio angionario. Materiali per la storia culturale di Napoli nel Trecento*, a cura di Giancarlo Alfano, Teresa D'Urso, Alessandra Perriccioli Saggesi, Peter Lang, 2012, pp. 103-118.

¹⁶ Nuove prospettive sul tema, diverse da quella qui proposta, sono state aperte da ERIC HAYWOOD, *Virgilio e Boccaccio in Arcadia*, in «Parole rubate», XIV, 2016, pp. 13-33.

¹⁷ Sul frequente rapporto di complementarietà tra prosa e poesia nell'*Arcadia* si vedano i notevoli rilievi di ISABELLA BECHERUCCI, *Le egloghe non egloghe* [2011], in EAD., *L'alterno canto del Sannazaro. Primi studi sull'Arcadia*, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 61-88, che cita anche alcuni passi boccacciani.

qual cosa a' prieghi di quelle mosso Teogapen, la bocca posta alla forata canna, così dopo il suono, *a petizione delle donne, ricominciò a cantare*: (*Com. X*)

[...] quando a le orecchie da le prossimane selve *un dolcissimo suono con suave voce ne pervenne; et a quella rivolti* da traverso, *vedemmo* in una picciola acquetta appiè d'un salce *sedere un solo capraio, che sonando dilettava la sua mandra*. E *veduto*, subitamente *a trovar lo andammo*. Ma colui (il quale Elenco avea nome) come ne vide verso il limpido fumicello appressare, subitamente nascondendo la sua lira, quasi per isdegno turbato si tacque. Per la qual cosa il nostro Ofelia offeso da tanta selvaticezza (sì come colui che piacevolissimo era e grazioso a' preghi de' pastori), si argumentò con ingiuriose parole *doverlo provocare a cantare*. E così con un riso schernevole beffandolo con questi versi *il costrinse a rispondere*: (*Arc. IX 42-44*)¹⁸

Ai due passi è sotteso il medesimo schema narrativo (l'incontro con un pastore cantante, convinto a continuare il suo canto dalle preghiere degli ascoltatori), derivato da chiari esempi virgiliani (come il Meri di *Ecl. IX*, che però cede solo in parte alle insistenze di Licida, risultando forse più vicino al renitente Elenco che a Teogapen), che tuttavia sviluppavano il motivo in versi dialogati, con limitate possibilità narrative, offerte invece in misura maggiore dalla prosa.

Si pensi, poi, alle tipiche conclusioni temporali delle egloghe di Virgilio, che spesso finivano con la descrizione del calare della sera e della fine del pascolo.¹⁹ Anche in questo caso la ripresa di Boccaccio avviene in una prosa, dopo l'egloga cantata da Ameto:

Manca la canzone d'Ameto, e 'l sole co' suoi cavalli corre all'onde di Speria, e, calate l'ore ferventi, a chiudere il mondo surge la notte di Gange: la chiamata Lia non viene ne' luoghi usati. (*Com. IX 1*)

E così Sannazaro, già dopo la prima egloga:

Indi veggendo che 'l sole era per dechinarse verso l'occidente e che i fastidiosi grilli incomincavano a stridere per le fissure de la terra, sentendosi di vicino le tenebre de la notte, noi, non supportando che 'l misero Ergasto quiú solo rimanesse, quasi a forza alzatolo da sedere, cominciammo con lento passo a movere suavemente i mansueti greggi verso le mandre usate. (*Arc. II 3*)²⁰

Di nuovo, dunque, i due continuatori di Virgilio sono vicini nell'utilizzo della prosa, in cui viene sfruttato e sviluppato un dettaglio narrativo che nelle *Bucoliche* rimaneva solo accennato.

3. Ma torniamo a Dante. Se la lettura di Boccaccio da parte di Sannazaro è sicura grazie alle numerose stampe che anche a Napoli vennero pubblicate delle sue opere,²¹ l'incontro col testo della *Vita nova* è ricostruibile solo per via indiziaria, e senza molte certezze

¹⁸ Il riscontro è naturalmente già portato da VECCE. A mio avviso, il ternario XI di *Com.* non è a rigore definibile un'egloga; rimane il fatto che Boccaccio rielabora il modello virgiliano come se dovesse introdurre un canto bucolico.

¹⁹ Cfr. *Ecl. I 82-83; II 66-67; VI 85-86; X 75-77*. Presenti a Boccaccio anche i finali delle due egloghe conclusive della corrispondenza tra Giovanni del Virgilio e Dante, che proprio ai precedenti virgiliani s'ispirano.

²⁰ Non che in altre egloghe non siano presenti accenni alla notte incombente: cfr. *Arc. II^e 133-141*.

²¹ Un rapido quadro in VECCE, *Boccaccio e Sannazaro*, cit., pp. 106-107.

a sorreggere le ipotesi. La storia di questa lettura si incrocia con quella della Raccolta Aragonese,²² teoricamente perfetto veicolo di testi danteschi (e duecenteschi) in territorio napoletano, ma anche, com'è probabile, oggetto di non facile consultazione. Maria Clotilde Camboni ha infatti ipotizzato, dato il valore anche personale che il lussuosissimo codice doveva avere per Federico d'Aragona, che parte dei testi in esso contenuti furono letti a Napoli soprattutto attraverso quella che la studiosa ha definito la «silloga napoletana» (corrispondente alla famiglia di codici derivati dall'Aragonese che Michele Barbi, nei suoi *Studi sul canzoniere di Dante*, aveva siglato N&c), confezionata da qualcuno vicino al principe dopo il maggio 1482, e sicuramente entro il 1494:²³ per quanto riguarda Sannazaro, Camboni crede che egli abbia avuto accesso a tale silloga solo dopo essere tornato da Ferrara nel 1484; i contatti tra *Vita nova* e *Arcadia* già rilevati dagli studi precedenti andranno allora spiegati con la possibilità che Iacopo, «“officiale di casa”» di Alfonso d'Aragona «dal febbraio 1481», abbia letto il prosimetro dantesco già intorno a quella data, grazie alla presenza del libello nella cosiddetta «Raccolta Aragonese primogenita» (oggi ms. 3 della Società Dantesca Italiana), donata sempre dal Magnifico appunto ad Alfonso, erede al trono del Regno.²⁴

A priori, dunque, non si può escludere che la lettura del prosimetro dantesco abbia avuto un effetto sulla scrittura di quello sannazariano, la cui prima redazione in dieci unità, dopo l'iniziale stesura di alcune egloghe sciolte, si data generalmente tra la fine del 1482 e la fine del 1485.²⁵ Apparentemente, almeno da un punto di vista strettamente formale, non sembra possibile scorgere grandi somiglianze tra i due libri: l'unico elemento in comune, soprattutto a confronto con l'*Ameto* (l'unico altro precedente prosimetrico di rilievo), è quello della *varietas metrica*.²⁶ Se la *Vita nova* può essere stata d'esempio in tal senso, va comunque ricordato che l'opera sannazariana aveva alle spalle una tradizione bucolica che spingeva alla polimetria (si pensi soprattutto a Francesco Arzocchi),²⁷ a cui il poeta affianca originalmente la sua personale inclinazione alla poesia di derivazione petrarchesca, concretizzatasi anche in una prolifica attività lirica. Abbandonando per il

²² Su questo celebre libro oggi perduto, data la vasta bibliografia, mi limito a rimandare ai recenti studi di MARIA CLOTILDE CAMBONI, che hanno aperto nuove e interessanti prospettive di studio: *La formazione della Raccolta Aragonese*, in «*Interpres*», XXXV, 2017, pp. 7-38 e *Dante nel quadro della Raccolta Aragonese*, in *Oltre la Commedia. Dante e il canone antico della lirica (1450-1600)*, a cura di Laura Banella e Franco Tomasi, Roma, Carocci, 2020, pp. 59-75.

²³ Cfr. MARIA CLOTILDE CAMBONI, Quelli altri antichi da don Federico. *Su alcuni rimatori della Raccolta Aragonese e i Sonetti et canzoni di Sannazaro*, in *I «Sonetti et canzoni» di Iacopo Sannazaro*, a cura di Gabriele Baldassari e Michele Comelli, Milano, Università degli Studi, 2020, pp. 405-434.

²⁴ Cfr. ivi, pp. 431-432, nota 26. Sulla «primogenita» cfr. i saggi raccolti in SOCIETÀ DANTECA ITALIANA, *Manoscritto n. 3*, Città di Castello, Edimond, 1997. In entrambi i casi (Aragonese e «primogenita»), Sannazaro dovette leggere la *Vita nova* nell'edizione procurata da Boccaccio, per cui cfr. l'approfondito studio di LAURA BANELLA, *La Vita nuova del Boccaccio. Fortuna e tradizione*, Roma-Padova, Antenore, 2017, pp. 200-214 e *passim*. Rimane la possibilità che il poeta abbia avuto accesso al prosimetro dantesco attraverso un terzo canale a noi ignoto.

²⁵ Cfr. CARLO VECCE, *Iacopo Sannazaro*, in «*Humanistica*», XI, 1-2, 2016, pp. 121-136: 125. Per il problema filologico e redazionale dell'*Arcadia* rimando a GIANNI VILLANI, *Per l'edizione dell'*Arcadia* del Sannazaro*, Roma, Salerno Editrice, 1989, con bibliografia pregressa. Ma si vedano anche le nuove acquisizioni di MARCO LANDI, *Un nuovo testimone della redazione extravagante delle egloghe I II VI dell'«Arcadia»*, in «*Studi di filologia italiana*», LXXV, 2017, pp. 257-287 e *Un ignoto testimone dresdense della prima redazione dell'*Arcadia**, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», CXCVI, fasc. 656, 2019, pp. 522-538.

²⁶ Per la contestualizzazione di questo dato nella storia del libro pastorale cfr. STEFANO CARRAI, *La morfologia del libro pastorale prima e dopo Sannazaro*, in ID., *L'usignolo di Bembo. Un'idea della lirica italiana del Rinascimento*, Roma, Carocci, 2006, pp. 25-34.

²⁷ Per i rapporti tra Sannazaro e Arzocchi, poeta letto già prima della sua inclusione nella famosa stampa Miscomini del 1482, cfr. FORNASIERO, *Introduzione*, cit., pp. X-XXIII.

momento considerazioni generali, la via migliore per iniziare lo studio sembra quella di saggiare se e come il testo dantesco sia stato ripreso da Sannazaro a livello microtestuale, proponendo nuovi riscontri o approfondendone alcuni già portati dai due precedenti contributi sull'argomento, cui comunque rimando per un quadro esaustivo.²⁸

Si può iniziare dal primo testo in versi, in cui Ergasto racconta l'incontro con la donna causa delle sue sofferenze d'amore:

tal che per vinto *io caddi in terra smorto.*
 E per conforto darmi, ella già corse,
 e *mi soccorse*, sì piangendo a gridi,
 ch'a lì suo' stridi *corsero i pastori*
 che eran di fuori intorno a le contrade,
 e per pietade ritentâr mill'arti.
Ma i spiriti spartì al fin mi ritornaro
e fen riparo a la dubbiosa vita.
 (Arc. I^e 80-87)

Allora fuoro sì distrutti li miei spiriti, per la forza ch'Amore prese veggendosi in tanta propinquitade a la gentilissima donna, che non ne rimasero in vita più che li spiriti del viso; e ancora questi rimasero fuori de li loro strumenti, però che Amore volea stare nel loro nobilissimo luogo per vedere la mirabile donna. [...] onde lo ingannato amico di buona fede mi prese per la mano e, traendomi fuori della veduta di queste donne, sì mi domandò che io avesse. Allora io, riposato alquanto e resurresti li morti spiriti miei e li discacciati rinvenuti alle loro possessioni... (Vn 7 5-8)

Come si vede, tra i due passi sembra esserci una corrispondenza situazionale: alla vista della donna, l'uomo perde i sensi, riacquistandoli solo con un aiuto esterno.²⁹ A suggerire l'accostamento della *Vita nova*, inoltre, è anche il sintagma «spiriti spartì», il cui primo elemento rimanda a una stagione della lirica italiana indubbiamente pre-petrarchesca, e nella fattispecie vitanovistica, da cui è ripreso il meccanismo degli *spiriti* corporei che, dispersi o «distrutti», tornano infine «alle loro possessioni», facendo rinvenire l'innamorato.³⁰

²⁸ Si porteranno tutti quei casi in cui il riferimento alla *Vn* risulta il più economico, coincidenti di fatto con quelli per cui non è possibile indicare un riferimento classico, petrarchesco o boccacciano più convincente.

²⁹ Non mancano, naturalmente, differenze importanti, prima fra tutte il fatto che nel caso di Ergasto la donna è la prima soccorritrice dell'uomo, salvo poi rivelarsi nuovamente crudele (secondo una doppiezza di carattere tipica della tradizione lirica soprattutto quattrocentesca, a partire dalla Isabella cantata nella *Bella mano* di Giusto de' Conti). Lo svenimento, naturalmente, fa parte anche della fenomenologia amorosa dei *Fragmenta* (VECCE richiama giustamente *Rvf* 67, che però non possiede tutti gli elementi narrativi del passo dantesco).

³⁰ Il riferimento agli *spiriti* è particolarmente insistito nel prosimetro di Dante, che forse si meritò per questo di essere parodiato da Cavalcanti (cfr. ENRICO MALATO, *Dante e Guido Cavalcanti. Il dissidio per la Vita nuova e il «disdegno» di Guido*, Roma, Salerno Editrice, 1997, pp. 61-67). Va notato, comunque, che *spiriti* è un'acquisizione risalente alla prima redazione del prosimetro, laddove l'egloga sciolta presentava la lezione *sensi* (cfr. VILLANI, *Per l'edizione*, cit., p. 93 e LANDI, *Un nuovo testimone*, cit., p. 272): la variante, di fatto, rende soltanto più palese un riferimento letterario evidentemente già sotteso al testo originario. Il fatto che una ripresa della *Vita nova* sembri essere presente in un testo che solitamente si data intorno al 1480 (cfr. VECCE, *Iacopo Sannazaro*, cit., p. 123) si può spiegare in due modi (sempre ammessa la validità del riscontro): o Sannazaro ebbe modo di leggere il prosimetro dantesco prima del 1481, o bisogna spostare leggermente la datazione della redazione extravagante dell'egloga I. Al di là di ciò, il riferimento vitanovistico è valido forse pure per un altro testo sannazariano, il sonetto 67 della sua raccolta di rime (si rileggla la seconda quartina), per cui CAMBONI, *Quelli altri antichi*, cit., pp. 427-428 immagina invece un precedente cavalcantiano.

Tralasciando alcuni casi di dettaglio (pure a loro modo interessanti),³¹ mostro un esempio già variamente notato, quello di un altro incontro femminile, occorrente stavolta nella prosa IV (si sta parlando di Amaranta):

Ma lei dopo breve intervallo di tempo fattasi de' racolti fiori una semplicetta corona, si mescolò tra le belle compagnie; le quali [...] con la diversità de' portamenti oltra misura le naturali bellezze augmentavano. [...] tal che ognuna per sé e tutte insieme più a divini spíriti che ad umane creature assomigliavano; per che molti con maraviglia diceano: – O fortunato il posseditore di cotali bellezze! (Arc. IV 12-13)

Questa gentilissima donna di cui ragionato è nelle precedenti parole venne in tanta grazia delle genti che quando passava per via, le persone correano per vedere lei [...]. Ella coronata e vestita d'umiltade s'andava, nulla gloria mostrando di ciò ch'ella vedea e udia. Diceano molti, poi che passata era: «Questa non è femina, anzi è uno de li bellissimi angeli del cielo». E altri diceano: «Questa è una maraviglia: che benedetto sia lo Segnore, che sì mirabilmente sae adoperare!». (Vn 17 1-2)

Caso per cui è giustissimo citare il «ritmo dantesco della *Vita nova*» e il fatto che «“le belle compagnie” di Amaranta sembrano molteplicate immagini dell’archetipo beatriciano»,³² ma per cui si può anche notare una più stretta vicinanza verbale (*Diceano molti, maraviglia*) e tematica (le donne credute creature divine, quasi un *topos* vitanovistico) tra i due passi.³³ Conta soprattutto l’immagine di una singola donna che si mescola alle altre, provocando esclamazioni da parte degli osservatori e un aumento generale del valore – estetico o morale che sia – dell’intero gruppo, come chiosa Dante dopo *Tanto gentil*: «non solamente ella era onorata e laudata, ma per lei erano onorate e laudate molte» (Vn 17 8). Rispetto al testo di partenza si perde naturalmente qualsiasi connotato religioso;³⁴ rimane una traccia sfruttata in senso puramente narrativo e “ritmico”, che si contamina con altri sicuri prestiti petrarcheschi e boccacciani (riportati nel commento di Vecce).³⁵

Concludo questa prima rassegna di casi con la quinta egloga dell’*Arcadia*, dedicata alla morte del pastore Androgeo. Il canto funebre è certo un evidente *topos* bucolico, risalente alla quinta egloga di Virgilio ma anche ad altri esempi classici ben noti al poeta (Teocrito, Bione, l’anonimo epitafio di quest’ultimo, Nemesiano), innestato su un’egloga composta sullo schema di *Rvf* 126, che quindi già esternamente esibisce una natura contaminata, tra lirica e pastorale. Le parti della *Vita nova* da tenere a mente saranno dunque quelle in

³¹ Ad es., sempre di Ergasto, «gli occhi lividi per lo soverchio piangere» (Arc. II 1), che potrebbero derivare da un dettaglio dantesco: «per lo lungo continuare del pianto, dintorno a loro si facea uno colore porporeo» (Vn 28 4; il precedente del *Filocolo* già portato da Scherillo e cit. da VECCE è pure rilevante, ma privo del dettaglio relativo alla lunghezza del pianto).

³² Rispettivamente VECCE e SCORRANO, «Se quel soave stil...», cit., p. 61, che cita anche il passo dantesco da me riportato.

³³ Sulle descrizioni femminili di questa prosa cfr. CARACCIOLI ARICÒ, *L’Arcadia*, cit., pp. 89-91.

³⁴ Lo stampo evangelico dell’episodio dantesco è ben messo in luce da Pirovano in DANTE ALIGHIERI, *Vita nuova. Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, vol. I, Roma, Salerno Editrice, 2015, *ad loc.*

³⁵ Un’altra corrispondenza di questo tipo può forse trovarsi tra l’incontro di Dante con Amore (Vn 5 10: «mi parve vedere [...] un giovane vestito di bianchissime vestimenti») e quello di Sincero con Carino (Arc. VI 4: «vidi [...] un pastore ne l’aspetto giovenissimo, advolto in un mantarro di quel colore che sogliono essere le grue»), per cui si noti il comune ricorso a dettagli cromatici e anagrafici. Non a caso VECCE ha affermato che l’apparizione del pastore ricorda quella di una «figura “divina”» (portando altri validi riscontri bucolici che si affiancherebbero a Dante).

cui si parla della morte di Beatrice e soprattutto della sua ascesa in cielo: entrambi motivi centrali nella trama e nell'ispirazione del libello.

Si prenda, ad esempio, l'immagine dell'anima di Androgeo sole nell'aldilà: «quasi un bel sol ti mostri / tra li più chiari spiriti» (*Arc.* V^e 7-8). Essa è debitrice, anche verbalmente, di *Rv* 326 9-10: «ché l'altro à 'l cielo, et di sua chiaritate, / *quasi d'un più bel sol, s'allegra et gloria*».³⁶ Ma l'immagine della donna-sole che, in mezzo alle creature celesti, risplende fortemente è fissata da Dante nel finale di una canzone in cui si ritrae pure, come in Sannazaro, la partenza dell'anima dal corpo nell'ascensione:

per che 'l piacere de la sua bietate,
partendo sé dalla nostra veduta,

divenne *spiritual bellezza* grande

che per lo cielo *spande*

luce d'amor che gli angeli saluta

e lo 'ntelletto loro alto sottile

face maravigliar, sì v'è gentile.

(Quantunque volte [Vn 22] 20-26)

Non sarebbe, in ogni caso, più che una suggestione, motivata anche da altre occorrenze della medesima immagine nel libello.³⁷

Più stringente mi pare invece il caso di un dettaglio presente nel racconto dello sconvolgimento naturale dovuto alla morte del pastore:

Pianser le sante dive
la tua spietata morte;
i fiumi il sanno e le spelunche e i faggi;
pianser le verdi rive,
l'erbe pallide e smorte,
e 'l sol più giorni non mostrò suoi raggi;
né gli animai selvaggi
usciro in alcun prato,
né greggi andár per monti
né gustaro erbe o fonti,
tanto dolse a ciascun l'acerbo fato...
(Arc. V^e 40-50)

Modello di questi versi è l'anonimo *Epitafio di Bione*, opportunamente citato fin dal commento di Scherillo,³⁸ e che tuttavia non contiene l'immagine del sole che smette di splen-

³⁶ Qui e oltre cito da FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 2004². Il passo non è richiamato da nessun commentatore.

³⁷ Cfr. *Oltre la spera* [Vn 30] 5-8: «Quand'elli è giunto là dove disira, / vede una donna che riceve onore, / e luce sì, che per lo suo splendore / lo peregrino spirito la mira...». Non mancano chiaramente anche altri possibili riferimenti petrarcheschi, come *Rv* 275 1-2: «Occhi miei, oscurato è 'l nostro sole; / anzi è salito al cielo, et ivi splende».

³⁸ Cfr. *Epitafio di Bione* 26-35: «Apollo in persona pianse, o Bione, il tuo rapido fato, / e versavano lacrime i Satiri e i Priapi dai neri mantelli, / e i Pani piangono il tuo canto, e nella selva / piansero le Ninfe delle fonti, e le acque divennero lacrime. / Eco, in mezzo alle rocce, si afflige perché è ridotta al silenzio / e non imita più le tue labbra. Per la tua morte / gli alberi hanno gettato via i loro frutti, i fiori sono tutti appassiti. / Dalle pecore non scorre il bel latte, non cola miele dagli alveari; / è morto triste nella cera: non più si deve raccogliere, / ora che è morto il tuo miele» (trad. di BRUNA M. PALUMBO STRACCA, Απώλετο Δώρτος Ὀρφεύς: riflessioni sull'*Epitafio di Bione* (37 Gall.), in «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», XCIV, 1, 2010, pp. 121-148: 144-145).

dere in seguito alla morte di un essere umano,³⁹ immagine, questa, notoriamente evangelica, e ripresa da Dante per dare alla morte di Beatrice una connotazione cristologica: «e pareami vedere lo sole oscurare sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero» (*Vn* 14 5).⁴⁰

Infine, la definizione che il narratore dà – dopo il canto di Ergasto – di questo lamento può forse rivelarci un altro riferimento dantesco: «pietosa canzone» (*Arc.* VI 1), infatti, è tessera proveniente dalla *Vita nova* (*Li occhi dolenti* [*Vn* 20] 71),⁴¹ dove definiva il *planctus* scritto da Dante subito dopo la morte della donna, ripresa da Sannazaro con chiaro parallelismo strutturale (che si affianca alla scelta della quinta posizione di derivazione virgiliana),⁴² forse avvalorato anche da alcuni richiami più minuti.⁴³

4. Diversi lettori dell'*Arcadia*, nel tempo, hanno rilevato uno scarto che occorre all'altezza della prosa VII (anticipato da quella precedente),⁴⁴ segnata dalla presa di parola del protagonista-narratore, Sincero-Sannazaro, che per la prima volta emerge dalla collettività dei pastori e racconta in prima persona la sua sfortunata vicenda d'amore, all'origine del suo esilio arcadico. Tra le altre cose, infatti, l'*Arcadia* è indubbiamente il racconto del «graduale affioramento di una soggettività»,⁴⁵ quella appunto del narratore, che dalla prosa VII sposta l'attenzione su di sé, sulla sua storia e sulle sue azioni. La vicenda amorosa di Sincero risente, da un punto di vista romanzesco, dell'*Elegia di Madonna Fiammetta* e del *Filocolo*, come ha messo in luce definitivamente il commento di Vecce; è certo, però, che ai modelli boccacciani si affianca quello della *Vita nova*, come già aveva mostrato Scattolin, rivelando i numerosi dettagli in comune tra i due testi (soprattutto per la parte iniziale della vicenda dantesca): l'incontro tra l'uomo e la donna da giovanissimi, quando il narratore aveva «otto anni forniti» (*Arc.* VII 9); il tentativo di tenere per sé il sentimento amoroso; la ricerca della solitudine nella

³⁹ Assente anche dagli altri due modelli di canto funebre bucolico, la quinta egloga virgiliana e la prima di Nemesiano.

⁴⁰ Si noterà, ancora, l'utilizzo di un dettaglio potenzialmente connotato in senso religioso, ma svuotato di ogni significazione ulteriore in vista dell'inclusione in un contesto bucolico. Eventuali riferimenti petrarcheschi risultano meno calzanti: cfr., oltre a *Rvf* 275 cit. alla nota 37, anche *Rvf* 268 17: «et in un punto n'è scurato il sole», dove si noti che, diversamente che in Dante, «il tema è personalizzato» (FRANCESCO PETRARCA, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di Rosanna Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, *ad loc.*).

⁴¹ La pura eco verbale è registrata già in SCATTOLIN, *Dante in Arcadia*, cit., p. 636.

⁴² Parallelismo che diventa connessione intratestuale in *Arc.* XII 1, dove l'espressione «pietose parole» definisce il lamento funebre per Massilia, evidente *pendant* di V^e.

⁴³ Ad es. la presenza, in *incipit*, di un'immagine certo non propria esclusivamente della *Vita nova*, ma lì realizzata in modo simile all'*Arcadia*. Cfr. *Li occhi dolenti* [*Vn* 20] 29-31: «Partissi de la sua bella persona / piena di grazia l'anima gentile / ed essi gloriosa in loco degno» e *Arc.* V^e 1-3: «Alma beata e bella, / che da' legami sciolta / nuda salisti nei superni chiostri», dove coincidenti sono l'uso del passato remoto, l'idea – di matrice platonica – dello scioglimento dai legami corporei e la rappresentazione dell'anima bella e gentile diretta in un luogo degno di lei.

⁴⁴ Di «contraddizione» parlava CARRARA, *La poesia pastorale*, cit., p. 193; di «sottile ma profondo mutamento strutturale» MARIA CORTI, *Il codice bucolico e l'«Arcadia» di Jacobo Sannazaro* [1968], in EAD., *Nuovi metodi e fantasmi*, Milano, Feltrinelli, 2001, pp. 283-304: 296.

⁴⁵ ANTONIO GARGANO, *L'egloga a Napoli tra Sannazaro e Garcilaso*, in ID., *Con accordato canto. Studi sulla poesia tra Italia e Spagna nei secoli XV-XVII*, Napoli, Liguori, 2005, pp. 181-201: 192. Ma ha ragione ENRICO FENZI, *L'impossibile Arcadia di Iacopo Sannazaro*, in *Iacopo Sannazaro. La cultura napoletana*, cit., pp. 71-95: 72 quando afferma che questa è solo una «parte di verità».

«cameretta» (*Arc.* VII 13), luogo di sfogo del dolore; la profezia finale di una poesia più elevata rispetto a quella praticata nel presente.⁴⁶

Vorrei, anzitutto, ampliare il regesto dei contatti intertestuali tra questa prosa e il libello dantesco, che mi sembrano più fitti di quanto si sia finora pensato. Ad esempio, Sincero che afferma di avere «altro nel petto, che di fuori mostrare non mi bisognava», tanto che rifiuta il cibo e il sonno arrivando ad assomigliare «ad ombra di morte» (*Arc.* VII 11), ricorda da vicino ancora il Dante dell'inizio della *Vita nova*, ridotto «in picciolo tempo» in «fraile e debole condizione» (*Vn* 2 3), avendo nascosto anch'egli i reali effetti del non ricambiato sentimento amoroso: «di fuor mostro allegranza, / e dentro da lo core struggo e ploro» (*O voi che per la via* [ivi] 19-20; e si noti la comune espressione *di fuori mostrare*). Ma lo struggimento interiore ha inevitabili ricadute fisiche, che provocano domande e dubbi nell'ambiente sociale circostante, *in primis* da parte dell'amata: Sincero, «da lei domandato», non poteva rispondere che con un «sospiro ardentissimo» (*Arc.* VII 12); Dante, dopo non aver detto «nulla» a coloro che gli «domandavano» l'identità della donna (*Vn* 2 5), immaginando di essere «domandato da lei» si mostra consapevole che al momento della risposta le sue virtù verrebbero meno, impedendogli di parlare (8 1-2). I sintomi di tale situazione sono gli stessi: tremore, pallore e mutismo (*Arc.* VII 13; *Vn* 7-8, *passim*),⁴⁷ e in entrambi i casi se ne valuta il riflesso sociale (*Arc.* VII 13: «in maniera che a molti forse (che ciò vedeano) diedi cagione di sospettare»; *Vn* 7 4: «temendo non altre si fosse accorto del mio tremare» e *Donna pietosa* [*Vn* 14] 21-22: «Elli era tale, a veder, mio colore / che facea ragionar di morte altri»).

Alcuni dei temi vitanovistici della prosa VII si riverberano, poi, sul resto dell'opera, creando evidenti parallelismi interni.⁴⁸ Ciò si verifica soprattutto nel racconto della storia di Carino nella prosa VIII, che costituisce un vero e proprio dittico insieme alla precedente.⁴⁹ Anche Carino tiene nascosto il suo sentimento d'amore, vivendo le medesime conseguenze di Sincero (*Arc.* VIII 27-28: «E non avendo (*sì come tu poco inanzi dicesti*) ardire di discoprirmegli in cosa alcuna, era divenuto in vista tale, che non che gli altri pastori ne parlavano, ma lei [...]). E non una volta ma mille con instanza grandissima pregandomi che 'l chiuso core gli palesasse...»). Egli è talmente provato fisicamente dal dolore che non viene riconosciuto (VIII 36: «nessuno che veduto mi avesse nei tempi de la mia tranquillità, mi avrebbe per Carino riconosciuto»), così come Clonico nella successiva egloga (VIII^e 4 e 6: «Qualunque uom ti vedesse [...] / certo direbbe: – *Questi non par Clonico* –»), con più stretto richiamo al testo

⁴⁶ Per tutto questo rimando a SCATTOLIN, *Dante in Arcadia*, cit., pp. 640-649, che però spesso confonde Sincero con Ergasto.

⁴⁷ Di nuovo, come nel caso già visto di *Arc.* I^e, sintomi tipici della lirica duecentesca e della *Vita nova*, con altri possibili riscontri verbali tra i due testi: cfr. *Arc.* VII 26: «un palpitar di core *sì forte*, che [...] temerei che la dolente anima se ne volesse di fuori uscire» e *Vn* 1 5: «lo spirito della vita, lo qual dimora nella sacretissima camera del mi' cuore, cominciò a tremar *sì fortemente*».

⁴⁸ Somiglianze si trovano ad es. tra *Arc.* XI^e 154-158: «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, inexibil sonno» e *Vn* 31 2: «se piacere sarà di Colui a cui tutte le cose vivono che la mia vita duri per alquanti anni, io *spero* di dire di lei quello che mai non fue detto d'alcuna» (e si ricordi che Ergasto, in *Arc.* XI^e 121-123 aveva dichiarato indicibile la condizione paradisiaca della madre).

⁴⁹ Cfr. ISABELLA BECHERUCCI, *Le novelle di Sincero e di Carino*, in EAD, *L'alterno canto*, cit., pp. 89-131 per un'approfondita e innovativa analisi delle due prose.

dantesco (*Vn* 13 6: «Altre, dipoi, diceano di me: «Vedi questi che non pare esso, tale è divenuto!»»).⁵⁰

L'insieme di questi dati getta luce sull'importanza strutturale del prosimetro dantesco, che agisce non a caso nella parte più profondamente lirica del prosimetro, quella in cui emerge il soggetto dell'autore. Tale rilevanza spinge a interrogarsi sul ruolo avuto dalla *Vita nova* nella genesi del prosimetro, al di là delle pur necessarie conferme provenienti dai riscontri verbali e narrativi. A ben guardare, infatti, il proposito di «racontare le rozze ecloghe [...] come [...] da' pastori di Arcadia le udii cantare» che l'autore dichiara nel prologo (*Arc.*, *Prol.* 4) «richiama sostanzialmente il proemio del libello dantesco», come già puntualizzato da Tateo, il quale notava pure la differenza fondamentale tra quest'accezione di *raccontare* («“riportare”») e quella del medesimo verbo presente all'inizio dell'*Ameto* (“riferire”),⁵¹ ma anche del *Decameron*,⁵² che permette di sottolineare un'altra differenza tra questi testi: nei modelli boccacciani il narratore non partecipa agli eventi raccontati; nella *Vita nova*, invece, come nell'*Arcadia*, il narratore è anche protagonista della vicenda. Comune a questi ultimi due testi, poi, è anche la coincidenza tra atto narrativo (fondato sulla raccolta di testi) e atto rammemorativo, a cui Sannazaro allude esplicitamente almeno una volta (*Arc.* XII 51: «Ma rivolgandomi ora per la memoria il lor cantare...»).

Ci si può chiedere, allora, se la caratteristica più innovativa dell'*Arcadia*, la liricizzazione della bucolica,⁵³ non abbia avuto origine anche dalla lettura del libello dantesco, avvenuta proprio nel periodo di passaggio da egloghe sciolte a prosimetro:⁵⁴ se è vero che, in termini strettamente formali e stilistici, tale processo ha un esito dichiaratamente petrarchesco (e sul finire del Quattrocento non sarebbe stato possibile altrimenti), va riconosciuto che la liricizzazione avviene anche attraverso la focalizzazione sul soggetto, messa in atto richiamandosi in modo evidente al precedente dantesco. L'innovazione stilistica è presente fin dalla prima redazione del prosimetro, come ha mostrato uno storico saggio di Eduardo Saccone,⁵⁵ ed è un fatto più volte rimarcato dallo stesso Sannazaro nella sua opera, tanto che Isabella Becherucci ha parlato di esplicita «volontà di farsi riconoscere nella prosa VII come l'autore delle rime volgari».⁵⁶ Mi pare, però, che, pur in maniera meno trasparente, l'autore voglia mettere ugualmente in evidenza l'innovativa impalcatura narrativa della sua opera – fondata, come si diceva, sulla coincidenza narratore-protagonista e su un atto di memoria –, anche arrivando a infrangere le più basilari regole

⁵⁰ Quest'ultimo spunto dantesco assume nella redazione definitiva dell'*Arcadia* un'importanza strutturale, dato che anche Sincero, una volta tornato a Napoli, non viene riconosciuto dagli amici, «tanto il cangiato abito e 'l soverchio dolore lo aveano in non molto lungo tempo transfigurato» (*Arc.* XII 50).

⁵¹ Cfr. TATEO, *La crisi*, cit., pp. 19-20 (da cui le cit.); ma si veda anche p. 59.

⁵² Lo nota VECCE, *Boccaccio e Sannazaro*, cit., pp. 114-115.

⁵³ Argomento su cui rimane fondamentale ancora TATEO, *La crisi*, cit., pp. 11-40.

⁵⁴ Tutti i passi cit. in questo studio fino ad *Arc.* X^e sono stati controllati sul ms. Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 3202, autorevole testimone della prima redazione dell'*Arcadia*, per verificare la presenza del modello dantesco già nella prima stesura dell'opera.

⁵⁵ EDUARDO SACCONI, *L'Arcadia: storia e delineamento d'una struttura*, in ID., *Il «soggetto» del Furioso e altri saggi tra quattro e cinquecento*, Napoli, Liguori, 1974, pp. 9-69, la cui appendice reagiva in particolare ad alcuni celebri lavori di Maria Corti, tesi a dimostrare la natura di «coacervo» dell'opera (cfr., oltre al saggio cit. alla nota 44, MARIA CORTI, *Rivoluzione e reazione stilistica nel Sannazaro* [1968], in EAD., *Nuovi metodi*, cit., pp. 307-323).

⁵⁶ BECHERUCCI, *Le novelle*, cit., p. 96. Cfr., tra gli altri passi, *Arc.* IV 1: «le rime leggiadre e tra' rustici pastori non usitate»; VII 33: «usata lira»; *A la samp.* 14: «in qualche luogo non bene aver servate le leggi de' pastori»; ecc. Sulle varie istanze metaletterarie dell'opera cfr. DANZI, *Gli alberi e il «libro»*, cit. (con bibliografia pregressa).

del codice bucolico. I passi che citerò di seguito sono implicati in vario modo in un gioco di specchi e rimandi ad altri passi dell'opera o, più in generale, all'operazione autoriale sottesa al testo, configurandosi dunque come vere e proprie *mises en abyme* della stessa.

Anzitutto, la σφραγίς che chiude il racconto del narratore nella prosa VII,⁵⁷ che rivela il vero nome nascosto dietro al travestimento accademico-pastorale di Sincero (*Arc.* VII 27: «Io non mi sento giamai da alcun di voi nominare “Sannazaro”»). Il carattere di tale firma d'autore, come notato da Becherucci, è contraddittorio per due ragioni: perché egli doveva essere sconosciuto agli altri pastori e perché essa rompe di fatto la finzione bucolica.⁵⁸ Si può aggiungere che tale rottura del velame pastorico è funzionale a mettere in rilievo l'importanza della soggettività emersa proprio in quell'innovativa prosa, dove si sancisce una volta per tutte l'identità tra protagonista, narratore e autore storico dell'opera.

Sempre nella prosa VII, l'introduzione al canto di Sincero rivela un'altra infrazione del codice:

ma dimmi, se gli dii ne le braccia ti rechino de la desiata donna, quali furon quelle rime, che non molto tempo è *ti udii cantare ne la pura notte?* De le quali se le parole non mi fusseno uscite di mente, del modo mi ricorderei. (*Arc.* VII 30)

Nelle *Bucoliche* virgiliane non è dato trovare canti notturni, se non nell'accenno di *Ecl.* IX 44-45, fonte evidente del passo: «Quid, quae te pura solum sub nocte canentem / audieram? numeros memini, nisi uerba tenerem»;⁵⁹ solitamente, infatti, il canto avviene a mezzogiorno, quando i pastori si riparano dalla luce del sole. A questa infrazione si aggiunge poi quella del proposito iniziale di riferire solo le egloghe ascoltate dagli altri pastori.⁶⁰ È questo, infatti, l'unico caso – all'interno della *fictio* – in cui un'egloga è costituita da una rima del protagonista, e in cui il narratore è costretto a recuperare dalla sua propria memoria poetica un componimento, come fa Dante lungo tutta la *Vita nova*; ed è significativo che ciò avvenga dopo una prosa su cui il libello dantesco ha agito così nel profondo. Carino, dunque, appare un doppio di Sincero⁶¹ anche perché, allo stesso modo del narratore, si ricorda di una rima che ha già prima ascoltato da lui, indipendentemente dal fatto che non sia in grado di ripeterla: anzi, proprio la sua domanda innesca il canto di Sincero, rivelandosi funzionale, ancora, a sottolineare la centralità del soggetto autoriale nell'opera. Se è vero che la richiesta di canto è un *topos* bucolico, e come tale è sfruttato anche nel Quattrocento per introdurre nelle egloghe citazioni o autocitazioni

⁵⁷ Cfr. CARLO VECCE, *Sannazaro e la lettura di Teocrito*, in *La Serenissima e il Regno*, cit., pp. 685-696: 691, saggio in cui lo studioso valorizza un altro testo in cui si dà una coincidenza tra narratore e protagonista, il settimo idillio teocriteo.

⁵⁸ Cfr. BECHERUCCI, *Le novelle*, cit., pp. 92-93.

⁵⁹ Cito da P. VERGILIUS MARO, *Bucolica. Georgica*, ed. et apparatu critico instr. Silvia Ottaviano et Gian Biagio Conte, Berlin-New York, De Gruyter, 2011. Il riscontro è già in VECCE.

⁶⁰ Su queste due infrazioni (e per un'analisi della sestina VII^e) si veda CARLO VECCE, «*Sincero solo*: *Iacopo Sannazaro, lezioni di tenebra*, in *«Italique»*, XX, 2017, pp. 279-291.

⁶¹ Il riconoscimento di “doppi” autoriali, qui e oltre, non impedisce l'identificazione dei personaggi in questione con persone reali diverse da quella di Sannazaro (sul problema delle identificazioni vedi almeno ITALO PANTANI, *Per Montano, e altri pastori d'Arcadia*, in «*Filologia e Critica*», XLII, 1, 2017, pp. 143-159 e ID., «*Androgeumque Opicumque secutus*»: *i maestri di Sincero in Arcadia*, in *Iacopo Sannazaro tra latino e volgare*. Atti del Convegno di studi in ricordo di Marco Santagata (Pisa, 8-9 luglio 2021), a cura di Marco Landi e Marina Riccucci, Pisa, Pisa University Press, 2023, pp. 29-48).

di vario genere,⁶² va notato che in questo caso l’“autorialità” dei versi è riconoscibile solo all’interno del sistema narrativo del testo, dove essi costituiscono un’eccezione alle specifiche premesse dell’opera. Il gioco di specchi tra Carino e Sincero mi sembra poi confermato da un richiamo intratestuale: il «ti udii cantare» del primo rimanda, infatti, all’«udii cantare» del prologo (*Arc.* VII 30; *Prol.* 4), coincidenza che potrebbe essere casuale, ma che forse rivela la personale rifunzionalizzazione sannazariana di un *topos* pastorale, ancora allo scopo di rimarcare l’atto rammemorativo alla base della raccolta dei testi, e dunque l’originalità della struttura dell’opera.

Infine, l’operazione autoriale è replicata da alcuni personaggi in almeno altri due casi: il primo, evidente, è quello di Selvaggio, che risulta un doppio di Sincero non solo perché ha compiuto un viaggio simile, e opposto, a lui (dall’Arcadia a Napoli e ritorno),⁶³ ma, a mio parere, anche perché riferisce un canto altrui, quello del napoletano Caracciolo, ascoltato lontano dalla sua patria, rendendo di fatto l’egloga X^e, dalla prospettiva del narratore, il ricordo di un ricordo; il secondo è quello analogo di Barcino (Cariteo), che riferisce a sua volta il lungo canto di Meliseo (Pontano), legandosi stavolta più esplicitamente all’operazione rammemorativa di Sincero-Sannazaro (*Arc.* XII 51: «Ma *rivolgendomi ora per la memoria il lor cantare...*»; XII^e 55-56: «Taci, mentre fra me ripenso, e provomi / se quell’altre sue rime *or mi ricordano*»), e confermando così il carattere di *mise en abyme* di questo e del passo precedente.

La centralità del soggetto che narra rammemorando, dunque, caratteristica su cui si fonda gran parte dell’originalità strutturale dell’*Arcadia*, è emersa nella sua matrice (anche) dantesca, rivelando il precedente della *Vita nova* come modello imprescindibile per comprendere la genesi del prosimetro sannazariano.

⁶² Su quest’ultimo tema cfr. CLAUDIO VELA, *Prima esplorazione di una linea di ricerca: la bucolica come veicolo di tradizione indiretta*, in «*Italique*», XX, 2017, pp. 173-193.

⁶³ L’idea del ritorno a Napoli di Sincero è presente, in modo implicito ma chiaro, già nella prima redazione dell’opera: cfr. SACCONI, *L’Arcadia*, cit., pp. 51-52. Sul carattere di doppio di Selvaggio si veda VECCE, p. 258.

Rosario Lancellotti

SULL'EPIGRAMMA DELLA FORMICA ATTRIBUITO A GIOVANNI DELLA CASA

Negli studi più recenti sul Rinascimento italiano la poesia erotica e smaccatamente pornografica ha assunto un peso via via crescente. Spesso ricondotta al più rassicurante alveo della letteratura comico-burlesca, essa in realtà presenta alcuni tratti suoi propri che la distinguono da altri generi e che in parte appianano le differenze, pure vistose, tra la produzione in volgare, in latino e quella in dialetto.¹ Tratti comuni che, peraltro, non si esauriscono sul piano tematico, ancorato a un repertorio di formule e situazioni abbastanza topiche, ma interessano anche le modalità di circolazione e trasmissione dei testi, di solito esclusi dai canali ufficiali e da un approdo sorvegliato sotto i torchi tipografici, ma piuttosto relegati in un sottobosco manoscritto, per larga parte ancora insondato. In quest'ottica si intuiscono le ragioni dell'anonimia spesso irrimediabile di questi versi, sulla cui paternità possono gravare pesanti ipoteche.

La produzione erotica e oscena di Giovanni Della Casa – variegata e bilingue stando al *corpus* pervenutoci – è rappresentativa di questi aspetti, soprattutto per la difficoltà a pronunciarsi su un numero di componimenti dubbi, dalla tradizione spesso frastagliata.² Cronologicamente circoscritta a una stagione giovanile, che non va oltre la fine degli anni Trenta, essa è di solito associata ai celebri Capitoli burleschi in terza rima, usciti vivente l'autore in edizioni non autorizzate nel 1537 e 1538,³ ma comprende anche il meno noto poemetto in ottava rima sulla pederastia,⁴ come pure una canzone di nove stanze di argomento apertamente omoerotico attribuita a Monsignore in

¹ Sulla letteratura pornografica cinquecentesca manca uno studio d'insieme, ma un buon punto di partenza è rappresentato dai saggi raccolti in *Extravagances amoureuses: l'amour au-delà de la norme à la Renaissance / Stravaganze amorose. L'amore oltre la norma nel Rinascimento*. Actes du Colloque International du Group de Recherche Cinquecento Plurale (Tours, 18-20 septembre 2008), sous la direction de Elise Boillet et Chiara Lastraoli, Paris, Honoré Champion, 2010 e in *L'érotisme à la Renaissance*, sous la direction de Chiara Lastraoli, in «Seizième siècle», VII, 2011, pp. 7-123. Importanti i lavori su singole figure e opere rappresentative del genere, ad es. MAFFIO VENIER, *Canzoni e sonetti*, a cura di Atilio Carminati, Venezia, Corbo e Fiore, 1993; LORENZO VENIER, *La puttana errante*, a cura di Nicola Catelli, Milano, Unicopli, 2005; PIETRO ARETINO, *Sonetti lussuriosi*, edizione critica e commento di Danilo Romei, nuova edizione riveduta e corretta, s.l., Lulu, 2019.

² Sui problemi di attribuzione, tema di per sé sterminato, mi limito a ricordare i saggi raccolti in *L'attribuzione: teoria e pratica. Storia dell'arte, musicologia, letteratura*. Atti del seminario di Ascona (30 settembre - 5 ottobre 1992), a cura di Ottavio Besomi e Carlo Caruso, Basel, Birkhäuser, 1994. Per un quadro sulla tradizione delle opere di Monsignore cfr. STEFANO CARRAI, *La tradizione delle opere di Giovanni Della Casa e il problema della loro edizione*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*. Atti del convegno (Firenze-Borgo San Lorenzo, 20-22 novembre 2003), a cura di Stefano Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007, pp. 87-108.

³ Di essi oggi si dispone dell'ottima edizione commentata di Matteo Navone in GIOVANNI DELLA CASA, *Poesie italiane e latine. Capitoli, Rime piacevoli, Rime, Carmina*, a cura di Marco Leone, Quinto Marini, Matteo Navone, Massimo Scorsone, Firenze, SEF, 2022, pp. 1-93.

⁴ Sul quale cfr. ANTONIO SORELLA, *Un poemetto inedito attribuibile a Della Casa*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, cit., pp. 259-280.

un codice parigino e finora sconosciuta.⁵ Sul fronte latino, indiscussa è la paternità dell'epigramma *De Quintia et Salio* sul motivo della prostituzione, databile al 1537, in ventiduesima posizione secondo l'ordinamento dei *Carmina* stabilito nell'edizione di Massimo Scorsone e ripreso in quella di Marco Leone.⁶ Meno pacifico è il caso degli ultimi due componimenti del *corpus* (XXXI e XXXII): il dialogo osceno in esametri tra Ottavio Farnese e Margherita d'Austria, da collocare a ridosso delle nozze del futuro duca di Parma, nel 1538,⁷ e il cosiddetto epigramma della formica, forse tra i carmi più apprezzati della poesia latina cinquecentesca a tema erotico.⁸ Un testo, quest'ultimo, su cui mi propongo di riflettere esaminando tre questioni tra loro connesse: paternità, tradizione manoscritta e precedenti letterari. Nell'epigramma, un piccolo capolavoro nel suo genere, la dea Venere, addormentatasi insieme a Marte, viene morsa da un fastidioso insetto che si insinua fin dentro l'ano causandole un dolore lancinante; solo Priapo, col suo membro smisurato, riuscirà a salvare la dea, estraendo la formica dall'anfratto dove si era rintanata. La mia curiosità per questo componimento, e più in generale per la produzione dellacasiana, risale a un corso sull'autore del *Galateo* tenuto nell'a.a. 2021/2022 alla Scuola Normale da Stefano Carrai, sul quale ho potuto contare nel corso degli anni per un ricchissimo confronto in materia, e che peraltro mi ha generosamente segnalato uno dei codici più rilevanti censiti nell'aggiornata *recensio*, siglato

⁵ Si tratta del manoscritto Dupuy 920 della Bibliothèque Nationale de France (per una descrizione dei contenuti cfr. DANILO ROMEI, *Un nuovo manoscritto sconosciuto dei Sonetti lussuriosi di Pietro Aretino* (Bibliothèque Nationale de France, Dupuy 920), in «Nuovo Rinascimento», 2019, pp. 1-24; 3-12) che alle cc. 42v-44r tramanda una *Canzone di Monsig(nor) Gio(vanni) della Casa*, non altrove testimoniata, di cui riporto i primi versi: «Quando riman senza lanterne il mondo, / a i bianchi culi, a i caZZi, / per banchi e per secreti altri ridutti / acciò ché più la foia non gl'amazzi, / van tutti in frega con piacer giocondo; / nel tempo poi quando si fotton tutti, / allhor Lelio divino, / mio dolce bardassino, / s'allontana pían pían dagl'altri putti / e con un fischio mi s'accosta, et io / lo bacio e meno nell'albergo mio» (vv. 1-11). Il testo sembra costituire una precisa riscrittura, in chiave parodica e rovesciata, della classicheggiante canzone a tema pastorale *Quando 'l sol parte e l'ombra il mondo copre*, dall'ampia diffusione nel Cinquecento, manoscritta e a stampa (cfr. ANTON FRANCESCO DONI, *I Marmi*, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Giroto e Giovanna Rizzarelli, premessa di Giovanna Rizzarelli, 2 voll., Firenze, Olschki, 2017, vol. I, pp. 160-163 e nota 653). Questo l'*incipit* della canzone: «Quando 'l sol parte e l'ombra il mondo copre, / e gli uomini e le fere / ne l'alte selve e tra le chiuse mura / le loro aspreZZe più crudeli e fere / scordan vinti dal sonno, e le lor opre, / quando la notte è più queta e sicura, / a l'or l'accorta e bella / mia vaga pastorella / a la gelosa sua madre si fura / e dietro a gl'orti di Mosso soletta / a' piè d'un lauro corcasi e m'aspetta» (vv. 1-11). Rimando a un prossimo contributo per un'analisi complessiva della canzone.

⁶ Cfr. FRANCESCO BERNI, BALDASSARRE CASTIGLIONE, GIOVANNI DELLA CASA, *Carmina*, a cura di Massimo Scorsone, Torino, RES, 1995, p. 98 e DELLA CASA, *Poesie italiane e latine*, cit., pp. 573-575, in cui dei *Carmina* è fornita per la prima volta una traduzione italiana con commento. Delle sole poesie stampate da Vettori nel 1564, ripubblicate in anastatica in GIOVANNI DELLA CASA, *Rime et prose. Latina monimenta*, a cura di Stefano Carrai, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2006, pp. 209-234, si dispone peraltro di *Giovanni della Casa's Poem Book. Ioannis Casae Carminum Liber. Florence 1564*, Edited and Translated into Verse with Commentary by John B. Van Sickle, Tempe, Arizona Center for Medieval and Renaissance Studies, 1999. Alcuni di questi testi sono stati editi e commentati anche da GIOVANNI PARENTI, *Poeti latini del Cinquecento*, introduzione ed edizione a cura di Massimo Danzi, 2 voll., Pisa-Firenze, Edizioni della Normale-Istituto nazionale di studi sul Rinascimento, 2020, vol. II, pp. 1271-1295.

⁷ Su questo testo, del quale prevedo di fornire una nuova edizione, segnalo quattro nuovi manoscritti (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 743, c. 16r-v; Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2725 [= O IV 22], c. 108r-v; London, British Library, Burney 277, c. 4r-v; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, It. IX, 19 [= 5936], c. 77r-v) lato ri di alcune lezioni migliorative rispetto al testo vulgato, edito da Lorenzo Campana sulla base di un solo codice (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 264 XXXIX, c. 219r-v).

⁸ Il testo fu pubblicato da LORENZO CAMPANA, *Monsignor Giovanni Della Casa e i suoi tempi*, in «Studi Storici», XVI, 1907, pp. 3-84, 247-269, 349-580; XVII, 1908, pp. 145-282, 381-606; XVIII, 1909, pp. 325-513; XVIII, 1909, pp. 344-345, ma cfr. anche le considerazioni sul carme in «Studi Storici», XVI, 1907, pp. 64-66.

W; a lui dunque restituisco idealmente queste pagine, sperando di aver messo almeno in parte a frutto la lezione appresa.

* * *

La fama dell'epigramma della formica è dovuta anzitutto alla notizia secondo cui l'imminente nomina cardinalizia di Monsignore, nel dicembre 1555, sarebbe sfumata per via di tale scabroso carme, parto giovanile fatto malevolmente giungere nelle mani di Paolo IV. La notizia, variamente riportata nella tradizione di studi, è attestata per la prima volta nella *Historia del Concilio di Trento* (1656-1657) di Pietro Sforza Pallavicino. Essa, in realtà, è qui presentata come un'opinione di altri, senza nemmeno esplicitare il riferimento all'epigramma:

Alcuni dicono che havendo una sera il Pontefice [Paolo IV] destinata la maggior dignità nel Concistoro intimato per la mattina seguente, ne fu distolto dalla lezione d'alcuni latini versi lascivi composti dal Casa in altro tempo, e mostrati al rigoroso Pontefice per ruina dell'Autore.⁹

L'aggancio con l'epigramma è invece più tangibile in un distico del vicentino Antonio Romiti («*Cur Casa miraris merito non fulgeat ostro? / Id formica salax parvula praeripuit*», “Perché ti sorprendi che Della Casa non risplenda della meritata porpora? Una dissoluta formichina gliel'ha sottratta”). I versi sono riportati dal conterraneo Giovanni Imperiali in calce al medaglione casiano incluso nel *Musaeum Historicum* (1640), raccolta di elogi di letterati illustri, dove a un certo punto viene evocata la medesima vicenda che anche Pallavicino ricorderà; manca qui però ogni cenno ai presunti versi osceni composti da Monsignore:

*Constans apud illius aevi criticos fuit opinio, Casam Pauli II [sed IV] gratiam prae caeteris egregie aucupatum, sibi ad purpuratorum patrum decus aditum paravisse; quorum in coetu clam a Pontifice adnumeratus cum esset ac designatus, invida mox suggesterunt exprobratione, turpi lasciviae nota culpatus, quae in productis etiam asseverata schedulis, ex albo tot praensantium curis perpetim affectato expunctus est. Ita nec forsitan mentiuntur alii perhibentes, eum a puberibus usque annis plurimum luxui deditum extitisse, a quo vel sacro etiam indutus Archiepiscopi syrmate non descivit.*¹⁰

Il Romiti, figura su cui le notizie scarseggiano, è autore di versi in morte di Paolo Beni (1625) pure riportati da Imperiali,¹¹ nonché di un epigramma per Giulio Strozzi (1583-1652),¹² e non può essere dunque «contemporaneo ed amico» di Della Casa, come pure è stato talvolta scritto;¹³ di conseguenza l'attribuzione dell'epigramma a Monsignore non proverrà da un ambiente a lui vicino, essendo attestata di riflesso in versi composti solo un secolo più tardi e dunque certamente meno autorevoli rispetto alla testimonianza di un contemporaneo. Questo dato trova conferma anche sul versante della tradizione: la paternità dellacasiana,

⁹ SFORZA PALLAVICINO, *Istoria del Concilio di Trento, parte seconda*, Roma, Angelo Bernabò, 1657, p. 64.

¹⁰ IOANNIS IMPERIALIS *Musaeum Historicum*, Venetiis, apud Iuntas, 1640, p. 27; la porzione in corsivo è tale anche nella stampa, forse perché si tratta di un estratto prelevato da una fonte non altrimenti nota. Un altro distico riportato adespoto dall'Imperiali insieme a quello del Romiti («*Mente fui magnus, decore impar, lumen honori / abstulit ipsa Venus, quae dedit ingenio*») pure sembra polemizzare sui costumi troppo libertini di Monsignore.

¹¹ Ivi, p. 161.

¹² GIULIO STROZZI, *Il Barbarigo overo l'amico solevato*, Venezia, Girolamo Puti, 1626, pp. n.n.

¹³ Cfr. ad esempio GIOVANNI SFORZA, *Riflessi della Controriforma nella Repubblica di Venezia*, in «Archivio Storico Italiano», XCIII, 1935, pp. 25-52: 35, nota 2.

sconosciuta ai codici più antichi, è attestata solo in un paio di testimoni tardi (in O, manoscritto sei-settecentesco,¹⁴ e nella stampa E, di tardo Seicento), situati cronologicamente a valle delle notizie fornite da Romiti e Pallavicino, dalle quali non è da escludere la dipendenza. Un nome concorrente è offerto a fine Seicento, stavolta su presunta base testimoniale, da Antonio Magliabechi, che in una lettera all'erudito francese Emery Bigot ricorda di possedere un manoscritto, oggi sconosciuto, in cui l'epigramma era attribuito a Nicolò Secco d'Aragona, contemporaneo del Casa.¹⁵ Sulla scorta di queste due piste, a partire dai lavori dell'abate Giovan Battista Casotti¹⁶ ci si è ripetutamente interrogati sull'autore dei versi licenziosi: in molti casi la paternità dellacasiana è stata accolta senza fornire nuovi argomenti ma limitandosi a registrare una generica aria di famiglia con la sua restante produzione oscena, spesso giustificando l'anonimato come una scelta consapevole di Della Casa di occultare un prodotto giovanile se non altro discutibile, e talvolta quasi perdendo di vista il fatto che l'attribuzione a Monsignore è, in sostanza, appesa a un filo.

Senza pretendere di dirimere una volta per tutte l'annosa questione, si può però tentare di riaffrontarla da un punto di vista testuale, e cioè con un censimento allargato dei testimoni. Per quanto pluricitato e assai noto, l'epigramma a lungo non approdò sotto i torchi per un prevedibile atteggiamento censorio, con la sola eccezione rappresentata da una stampa olandese di fine Seicento (E), più volte riedita, che antologizzava versi latini antichi e moderni a tema erotico. Nel 1909 Lorenzo Campana lo pubblicò sulla base di due codici, piuttosto tardi, in cui peraltro i versi si leggono adespoti: P, allestito tra Sei e Settecento,¹⁷ e R¹, il noto zibaldone di Giovan Battista Casotti. Rispetto ai due codici finora noti, l'aggiornata *recensio* ha permesso di rintracciare undici nuovi testimoni, molti confezionati tra metà e secondo Cinquecento,¹⁸ altri più tardi: indice di una circolazione sotterranea dei versi che fu immediata e al contempo duratura nei secoli. Di seguito fornisco l'elenco completo dei testimoni:¹⁹

¹⁴ Una descrizione del codice è in ANTONII PANHORMITAE *Hermaproditus*, a cura di Donatella Coppini, Roma, Bulzoni, 1990, p. xx.

¹⁵ «L'Epigramma della Formica io l'ò scritto di quel medesimo tempo col nome di Niccolò Secco, uomo dotto dell'istesso tempo del Casa, del quale si leggono altri versi latini [...]» (la lettera è riportata in GILLES MÉNAGE, *Antibaillet*, La Haye, Chez Louïs et Henry Van Dole, 1690, p. 129).

¹⁶ Nel codice 2477 della Biblioteca Riccardiana (il cosiddetto zibaldone Casotti) si legge un'intera sezione intitolata *Memorie dalle quali si può ricavare il vero motivo per lo quale Monsignor Giovanni Della Casa non fu fatto cardinale da papa Paolo IV* (cc. 561r-568v) entro la quale è anche riportata la lettera di Magliabechi (c. 568r). Casotti difatti mise in discussione la paternità dellacasiana dell'epigramma sulla base di tale testimonianza (cfr. *Notizie intorno alla vita e alla nuova edizione dell'opere di M. Giovanni Della Casa*, Firenze, Giuseppe Manni, 1707, p. 51).

¹⁷ Una descrizione del codice è nel *Catalogo dei manoscritti della R. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. I codici palatini*, Roma, Principali Librai, 1889, pp. 435-444 e in LORENZO BELLINI, *Rime inedite*, a cura di Anna Dolfi, Urbino, Argalia, 1975, p. CXV.

¹⁸ Tra i più antichi testimoni databili c'è CM¹, miscellanea di versi latini allestita da Lodovico Domenichi nel 1560 (sulla quale cfr. *Catalogus Codicum Latinorum Regiae Bibliothecae Monacensis*, I, 1, cod. 1-2329, Monachii, sumptibus Bibliothecae Regiae, 1892, pp. 136-137 e ENRICO GARAVELLI, *Cristofano Serarrighi. Nuovi documenti per una biografia*, in «Bollettino della Società di Studi Valdesi», CCIII, 2008, pp. 43-83: 50-53 e 73-78). Rilevante per la tradizione delle opere dellacasiane è R², manoscritto cinquecentesco latoro, oltre all'epigramma (c. 112r), dei primi quattro Capitoli burleschi, *Forno, Bacio, Nome e Martello* (cc. 72r-75v), da aggiungere dunque ai codici censiti da Nuvone in DELLA CASA, *Poesie italiane e latine*, cit., p. XXV (per una descrizione di R² cfr. *I manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana di Firenze. Manoscritti italiani*, Roma, Principali Librai, 1893, pp. 202-216). In M¹ invece l'epigramma della formica è tradito di seguito al dialogo tra Ottavio Farnese e Margherita d'Austria (cfr. *supra*, nota 7), entrambi in forma anonima (c. 16r-v): indice di una circolazione dei testi che in parte corse parallela.

¹⁹ Per le sigle dei manoscritti già noti in prospettiva dellacasiana faccio riferimento a DELLA CASA, *Poesie italiane e latine*, cit., p. XXIX.

B	Bologna, Biblioteca Universitaria, 400, cc. 122v-123r
C	Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library, MS Typ. 531, cc. 130r-131r
V	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. Lat. 9948, c. 40r
M	Firenze, Biblioteca Moreniana, 305, cc. 4v-5r
M ¹	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Magl. VII 743, c. 16v
P	Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 264 XI, c. 55r
R	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2725 (= O IV 22), c. 121v
R ¹	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 2477, c. 7r
R ²	Firenze, Biblioteca Riccardiana, 1166, c. 112r
CM ¹	München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 485, c. 81r-v
O	Orvieto, Nuova Biblioteca Pubblica Luigi Fumi, Tordi 392 (= 8334 XIV M 220), pp. 45-46
W	Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek, Gud. Lat. 276, p. 40
E	<i>Joannis Meursii Elegantiae Latini Sermonis</i> , s.l. e s.n. [ma Olanda 1680 ca.], pp. 127-128

In ben nove dei tredici testimoni l'epigramma è adespoto, talvolta accompagnato dall'indicazione *Anonimi* o *Incerti*. Soltanto nei già citati O ed E è ricondotto a Della Casa, mentre in M, codice seicentesco,²⁰ è assegnato a un non meglio precisato *Amalthei*, da identificare forse nel friulano Giovan Battista Amalteo (1525-1573), prolifico poeta latino di pieno Cinquecento, o in uno dei meno noti fratelli, Girolamo e Cornelio.²¹ La paternità è invece conferita a tale *Io. Baptistae Castellionaei* in C, codice custodito presso la Houghton Library della Harvard University. Si tratta di una ricca antologia di poesia neolatina della prima metà del Cinquecento (vi figurano tra gli altri versi di Ariosto, Bembo, Celio Calcagnini, Giulio Camillo, Marcantonio Flaminio, Fracastoro e Molza) confezionata attorno agli anni Cinquanta del secolo e assegnata da catalogo alla mano di Benedetto Volpi, canonico del duomo di Como. Per gettare luce sul profilo del presunto autore dei versi licenziosi, qualche indizio giunge dal breve componimento in endecasillabi faleci trasmesso da C subito di seguito all'epigramma [Fig. 1] e attribuito al medesimo Giovan Battista Castiglione (c. 131r-v):

Eiusdem ad Ant. Ulpium

Olim nos eadem domus sodales,
nos viris studium pilaeque lusus
Ticini comites in urbe fecit;
fidos, unanimes, simul loquentes,
ludentes simul, et simul bibentes.
Post haec tempora tam beata, postquam
nos ad se revocant Lares paterni,
ex illo mihi tempus omne visum
iucundum minus est, minus beatum,
nec fulsit sine te dies serena.
At quando patrii vetant Penates

5

10

²⁰ Cfr. *I manoscritti della Biblioteca Moreniana*, 2 voll., Firenze, Galletti e Coccia, 1903, vol. I, pp. 340-346.

²¹ Per un panorama della produzione poetica della famiglia Amalteo, tra Quattro e Seicento, rimando all'antologia di testi in *Amaltheae favilla domus. Un'antologia poetica da Paolo ad Aurelio Amalteo*, a cura di Matteo Venier, Pordenone, Accademia San Marco, 2016. Poco più di una coincidenza sarà la quasi perfetta sovrappponibilità del secondo emistichio del v. 1 dell'epigramma a un verso di Cornelio Paolo Amalteo (1460-1517), «horrida, gaudebat positis Mars impius armis» (ANDREA BENEDETTI, *Cornelio Paolo Amalteo umanista pordenonese*, in «Atti dell'Accademia di scienze lettere e arti di Udine», VIII, 1966/1969, pp. 97-181: 145).

una vivere longius remotos
me saltem lepidis hiis Camoenis
absentem recrees, diserte Ulpi.

Il destinatario di questi versi, e di molte delle composizioni trascritte in C, è Giovanni Antonio Volpi (1513/1514-1588), futuro vescovo di Como e nunzio apostolico in Svizzera, nonché fratello del Benedetto copista del codice: dato, quest'ultimo, che suggerisce una forte prossimità di C ai testi originali e dunque, almeno in linea di principio, un buon grado di affidabilità del testimone. Nei faleci Castiglione scrive all'amico, una volta che entrambi hanno fatto ritorno nelle rispettive città d'origine («*Lares paterni*»), rievocando con tono nostalgico il tempo trascorso insieme a lui, tra studio e svaghi giovanili, a Pavia («*Ticini [...] in urbe*»). I versi andranno ascritti con buona probabilità alla fine degli anni Trenta, quando Volpi rientrò a Como dopo essersi laureato *in utroque iure* all'Università di Pavia.²² Il dato più rilevante è che un Giovan Battista Castiglione poeta latino e dottore in legge nell'ateneo pavese in questo torno di anni è effettivamente attestato: ne parla in modo stringato Antonio Beffa Negrini nella sua raccolta di biografie di illustri uomini di casa Castiglione, uscita postuma nel 1606.²³ Conte di Venegono Superiore, Giovan Battista compose un poema in esametri, *i Prata Adonis*, e molti altri «leggiadri e spiritosi poemì»²⁴ in latino e in volgare che non videro mai la luce, benché il figlio Branda Castiglione, a detta di Beffa Negrini, si proponesse di pubblicarli.

Mi pare quanto meno lecito ipotizzare che tra questi versi «leggiadri e spiritosi» si annoveri proprio l'epigramma della formica, vista la piena coerenza tra i dati trasmessi da C e la manciata di notizie attestate altrove. I toni scherzosi dell'epigramma ben si spiegherebbero entro l'atmosfera burlesca che Castiglione rievoca nei faleci diretti all'amico («*ludentes simul, et simul bibentes*») e che doveva respirarsi tra giovani universitari nella Pavia degli anni Trenta:²⁵ un'ambiente cui peraltro pare rimandare, oltre naturalmente a C, anche il confezionamento di W, tra i testimoni più antichi e autorevoli dell'epigramma.²⁶ Composti da una figura pressoché sconosciuta che custodi nel cassetto larga parte delle sue poesie,

²² Cfr. MASSIMO CARLO GIANNINI, *Volpi, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020 (d'ora in avanti DBI), vol. 100, 2020. Sul fratello Benedetto cfr. GIOVANNI BATTISTA GIOVIO, *Gli uomini della comasca diocesi antichi, e moderni nelle arti e nelle lettere illustri*, Modena, Società Tipografica, 1784, pp. 483-484.

²³ ANTONIO BEFFA NEGRINI, *Elogi historici di alcuni personaggi della famiglia Castigliona*, Mantova, Francesco Osanna, 1606, pp. 479-480 (*Elogio LXXIV, Giovan Battista legista di prima catedra*): «vivendo egli, per troppa modestia celò i molti gravi dotti e leggiadri suoi poemì nell'uno et nell'altro idioma [...] i quali poemì tutti per aventure Branda celebre dottore, figliuolo di questo Giovan Battista, publicherà al mondo nel volume de' poeti illustri della casa Castigliona, che si dovrebbe porre con molta ragione in luce [...] Tenne Giovan Battista con molta sua lode continuata quasi per heredità e con splendore nella famiglia la prima Catedra dello Studio di Pavia con una bella dolce et grave facondia, insegnando le leggi civili, alle quali per maggior gratia accompagnò le Muse [...] Fiorì ne gli anni del Signore 1540 et morì nella patria sua di Milano nel 1558».

²⁴ PAOLO MORIGIA, *La nobiltà di Milano*, Milano, Giovan Battista Bidelli, 1619, p. 208, e cfr. anche BONAVENTURA CASTIGLIONE, *Gallorum Insubrum antiquae sedes*, Mediolani, Ioannes Antonius Castillioneus, 1541, p. 45.

²⁵ Sulla base degli attestati legami di Castiglione conte di Venegono con l'Università di Pavia, sarà da scartare l'identificazione con i due più noti omonimi, e cioè lo scrittore fiorentino che pubblicò nel 1512 un commento a Petrarca (cfr. GIORGIO PATRIZI, *Castiglione, Giovan Battista*, in DBI, vol. XXII, 1979), e il riformatore umanista (1516-1598) futuro tutor di Elisabetta I d'Inghilterra (cfr. MASSIMO FIRPO, *Castiglione, Giovan Battista*, ivi).

²⁶ Il suo antografo è un codice appartenuto a Girolamo Camuzio, fratello di Andrea, medico luganese che studiò a Pavia (su W cfr. la scheda a cura di Flavio Santi in Sul Tesin piantarò i tuoi laureti. *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*. Catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo, 19 aprile - 2 giugno 2001), Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 340-341 e ID., *L'altro cielo di Lombardia*, Milano, Unicopli, 2022, pp. 110-111).

questi versi potrebbero aver valicato i confini dell'originario *milieu* pavese, tutto sommato periferico rispetto ai più dinamici sodalizi letterari dell'epoca, anche in virtù del nome ben più prestigioso a cui per secoli sono stati associati, assicurandone una fortuna capillare.

Restando nel campo delle ipotesi, si potrebbe tentare di giustificare l'erronea attribuzione del testo a Della Casa e – isolatamente in M – a Giovan Battista Amalteo su base paleografica, imputandola cioè a una lettura disattenta del nome originale: il doppio nome di battesimo, lo stesso del più noto dei fratelli Amalteo, potrebbe aver facilitato l'errore; l'attacco identico del primo nome e del cognome, forse a un certo punto trascritti in forma abbreviata (*Jo. Cas.*), spiegherebbe invece l'attribuzione a Monsignore, il cui prestigio esercita prevedibilmente, nella trasmissione di questo genere di testi, una forte attrazione centripeta.²⁷ Meno immediato risulta invece, prestando fede alla testimonianza di Magliabechi, capire l'origine della confusione con Nicolò Secco. E tuttavia è possibile che la notizia quasi aneddotica dell'elezione cardinalizia sfumata nel 1560 per via dell'osceno epigramma, sospettosamente identica alla parabola dellacasiana e in realtà causata più semplicemente dalla morte improvvisa di Secco, sia all'origine del fraintendimento e abbia attratto i versi sulla formica nell'orbita dell'ennesimo porporato mancato;²⁸ indice, forse, dell'estrema duttilità dell'epigramma, da sfruttare a posteriori per dare colore a due episodi ravvicinati che fecero quanto meno rumore.

Mettendo da parte le questioni attributive, che anche alla luce della nuova proposta appaiono non del tutto limpide, vengo ora al testo dell'epigramma proponendo una nuova edizione che dà conto in apparato dell'intera tradizione censita e che consente di rettificare in più punti il testo vulgato. L'edizione è condotta proprio su C, tra i testimoni più affidabili, che non cade mai in errore:²⁹

Io. Baptistae Castellionaei

Dum Venus et Veneri positis Mars gratior armis
gramineo dormit fessus uterque solo,
irrepsit tunicas Divae formica latentes,
et teneras rigido vellicat ore nates.
Icta Venus clamat, somno Mars excitus arma
corripit, et nudo nescius ense micat.
Aspiciens coelo qui conspicit omnia Phoebus
est ratus in Venerem stringere tela Deum.
Advocat auxilio Superos, descendit Olympo
Iuppiter armatus, Pallas et alma Ceres.
Territa securo formica reconditur ano,
tunc iterans morsus spernit ab arce Deos.

5

10

²⁷ Un caso trasparente da questo punto di vista è quello di un carme del friulano Giovanni Carga (cfr. *Delitiae CC Italorum Poetarum*, Frankfurti, Iona Rosae, 1608, pp. 670-671: *Quousque tandem caeco amore prosequar*) che un testimone manoscritto (Firenze, Biblioteca Moreniana, Frullani 30, c. 21r-v: *Joannis Casae ad Jesum Cristum*), peraltro latore di notevoli varianti, attribuisce erroneamente a Della Casa, evidentemente per via di una svista nella lettura del nome.

²⁸ Su questo episodio cfr. ANTONIO CAPUANI, *Nicolò Secco, poeta, commediografo, uomo d'armi e di toga del sec. XVI*, in «Bollettino della Civica biblioteca di Bergamo», XIX, 1925, pp. 45-72 e pp. 93-145: 68-69.

²⁹ I criteri di trascrizione sono moderatamente conservativi; le maiuscole sono regolarizzate e abbassate a inizio verso e l'interpunkzione adeguata agli usi moderni; si distinguono inoltre *u* e *v* e si rende *j* in *i*. Nell'apparato non sono registrati i rarissimi interventi sincronici sui singoli manoscritti.

Flet Venus, educit morsu formica cruorem,
viscera purpureo sanguine tincta rubent.
Nigra cruore suum mutat formica colorem;
hinc rubet, et generi permanet ille color.
Quid faciant Superi? Sunt ignea tela Tonantis
irrita, Gradivi nil opus ense Dei.
Ecce Priapus adest, solus tulit ipse salutem;
apta ministerio mentula tenta fuit,
quam Deus hortorum Veneris cumfixit in anum,
et telo haerentem traxit ab arce feram.
Candida quae fuerat, Veneris madefacta cruore
mentula purpuream servat in ore notam.
Tunc prius ignotam sedem tentasse Priapus
fertur, et aversae gaudia foeda Deae.
Rubraque nunc etiam placitas formica latebras
intrat, et immotas non sinit esse nates. 25

Io. Baptistae Castellionaei] Veneris Formica B De Venere et Formica incerti authoris CM¹
Formica Ioannis Casae E Amalthei M Ioannis Casae O Epigrammaton Anonimi P Incerti
Veneris et Martis concubitus R Ad Genium Catulli R¹ Incerti Formica [sed Incerti alia
manu] V De formica rubea W def. M¹ R² 1 Veneri] Veneris R² positis Mars] Mars positis
M 2 dormit fessus] fessus dormit E M P R dormit fixus O sedet fessus R² 3 irrepsit] ir-
repsit B CM¹ M M¹ P R R² irruptu E tunicas Divae] Divae tunicas R latentes] latenteis W
4 ore] ense O 7 Aspiciens] Adspiciens P 8 stringere] strigere M 9 Advocat] Convoca-
t E O R¹ V auxilio] auxilium V descendit] descendit B 10 Iuppiter] Iupiter CM¹
E Pallas et] venit et E 11 reconditur] conditur B at conditur CM¹ 12 tunc] atque
E O P R¹ V 13 educit] adducit M P R² 15-16 Nigra... color] inter versus 22 et 23 P
inter versus 24 et 25 E O R¹ V 15 Nigra] Sparsa E O R¹ V suum] suo R R² 16 hinc]
nunc W ille] iste E 17 faciant] facient B E P R R² Sunt] Si W 18 ense] esse R² W
19 ipse] ille E O R¹ 20 tenta] tanta O tensa W sola E 21 Deus] decus M Veneris]
veniens E cumfixit] confixit M P R¹ O quam fixit W dum fixit E in anum] in an R
22 et telo] tunc telo M¹ e culo E ab arce] ab ore E 23 cruore] cruoris R² 24 purpure-
am... notam] purpureum... decus O R¹ 25 Tunc] Hinc E P prius] primum E O R¹ V
ignotam sedem] ignotas sedes E O R¹ V ignotas M¹ tentasse] tentasse M remeasse E
Priapus] Priapum B CM¹ M P R 26 aversae] adversae R² foeda] foede B saeva M¹ R²
27 placitas] placidas B E M¹ R V tacitas M P R² 28 immotas] innotas W intactas M P R
R² in moras M¹ esse] ille M nates] Deas R

La tradizione dell'epigramma si presenta piuttosto compatta, con poche varianti significative, peraltro difficilmente riconducibili a un lavoro d'autore. Al di là dei patenti errori di copia, sono rare le lezioni alternative dotate di qualche efficacia (al v. 15 *Sparsa cruore*, sintagma d'altron de diffusissimo, in luogo di *Nigra cruore*, oppure *purpureum... decus* al v. 24 per *purpuream... notam*, forse introdotto per evitare l'omofonia ravvicinata con *ignotam* al v. 25; un margine più ampio di riscrittura si registra invece nella stampa E). Dinanzi all'accordo sostanziale di tutti i testimoni, inclusi P e R¹, risultano sviste di Campana il *tunicas... labentes* al v. 3 (da *labor* 'scivolare'), corretto in *labantes* da Leone (da *labo*, con significato analogo), a fronte del tradito *latentes*, che rimanderà alla sottostante in cui si intrufola la formica, *Antraque* per *Rubraque* al v. 27 e il banalizzante *grandia foeda* in luogo di *gaudia foeda* al v. 26, peraltro attestato, nella stessa giacitura di pentametro,

in Marziale, *Epigr.* 9 41 8. Il riferimento corre ai perversi piaceri della pratica anale, sperimentati per la prima volta in quell'occasione da Venere e da allora largamente diffusi, come suggerisce il distico conclusivo in uno rapido squarcio sul presente.

L'elemento più scivoloso e soggetto ad alterazioni nella tradizione pertiene la collocazione, entro il corpo dell'epigramma, della doppia eziologia destinata a spiegare il colore attuale della formica e del glande di Priapo, che macchiatisi del sangue di Venere perdono la pigmentazione originaria: nel gruppo maggioritario (B C M M¹ R R² CM¹ W) la prima motivazione («*Nigra cruore... ille color*») figura ai vv. 15-16, dove interrompe il flusso narrativo isolando in modo netto i due distinti momenti della storia, rispettivamente l'incidente della formica e il salvifico intervento di Priapo («*Ecce Priapus adest...*»); in altri testimoni essa è invece posticipata in coda, prima della seconda eziologia, tra i vv. 22 e 23 (in P e dunque nelle edizioni correnti), oppure immediatamente dopo di essa, tra i vv. 24 e 25 (in E O R¹ e V). Tale oscillazione parrebbe scaturire da una certa difficoltà a incastonare il duplice *aition* mitologico nelle maglie del racconto, tradendo una frizione latente tra i due nuclei principali del testo, che rispondono a logiche e schemi letterari differenti. È indubbio il carattere colto ed erudito del procedimento eziologico, che opera una sorta di parodico rovesciamento di un motivo caro agli umanisti, applicandolo alla «*mentula*» di Priapo, dio «*ruber*» da tradizione (ad es. *carmina Priapea* 1 5).³⁰ Questo dato è però innestato su un tessuto narrativo debitore di ben altri modelli: la tradizione classica, opportunamente ribaltata, si ibrida con quella basso-comica, novellistica e prettamente volgare.

L'epigramma sembra infatti recuperare – reinterprestandolo in veste mitologica – un motivo topico di certa tradizione post-boccacciana, attestato almeno a partire dalla novella CCVIII di Franco Sacchetti:³¹ primo di una serie di racconti giocati attorno all'ingresso, nell'organo sessuale femminile, di un animale indesiderato (di solito un granchio, in un caso un ramarro), con prevedibili esiti comico-grotteschi, talvolta ai limiti dell'osceno. Della diffusione della vicenda, evidentemente affidata per larga parte alla tradizione orale, offre riscontro un componimento in distici latini, assai prossimo per temi e cronologia alla novella, del notaio fiorentino Domenico Silvestri, contemporaneo di Sacchetti,³² oltre che una versione anonima pure in distici dai toni ancora più osceni.³³ Ma il motivo conosce larga fortuna in un arco di tempo che arriva al pieno Cinquecento, interessando

³⁰ FRANCESCO BAUSI, *I carmi latini di Giovanni Della Casa e la poesia umanistica fra Quattro e Cinquecento*, in *Giovanni Della Casa ecclesiastico e scrittore*, cit., pp. 233-258: 249-251 richiama il mito di Venere e delle rose, riportato da Poliziano nel capitolo XI della prima centuria dei *Miscellanea*, e qui forse segretamente alluso; in generale Bausi interpreta l'epigramma nell'ottica più ampia della polemica dellacasiana contro la letteratura mitologica ed erudita tardo quattrocentesca, senza fare però cenno ai problemi attributivi del testo. Già in CLAUDIO MUTINI, *Della Casa, Giovanni*, in *DBI*, vol. XXXVI, 1988 si legge che «l'epigramma si ricollega a certi ambienti medicei» non meglio precisati.

³¹ Trago lo spunto da FRANCESCO NOVATI, *Per una novella del Sacchetti* (Il granchio), in «Rassegna bibliografica della letteratura italiana», XIII, 1905, pp. 76-82: 76, nota 2. Per la novella di Sacchetti (cfr. FRANCO SACCHETTI, *Le Trecento Novelle*, edizione critica a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2014, pp. 550-553) e le riprese successive cfr. già LETTERIO DI FRANCIA, *Franco Sacchetti novelliere*, in «Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa. Filosofia e Filologia», XVI, 1902, pp. 1-344: 281-282.

³² DOMENICO SILVESTRI, *The Latin poetry*, Edited with an introduction and notes by Richard C. Jenses, München, Wilhelm Fink, 1973, pp. 54-66.

³³ Pubblicata dallo stesso Jenses, la versione è tradita dal ms. magliabechiano VIII 1445 (a cui si possono aggiungere gli altri quattro testimoni schedati su <https://mirabileweb.it/title/rusticus-uxorem-title/176037>): qui si descrive – e il motivo non compare altrove – il sanguinamento della vagina provocato dall'animale, che sarà alla base del *divertissement* eziologico dell'epigramma pseudo-dellacasiano.

in particolare l'area veneta: ne sono prova, a metà Quattrocento, la *Favola di Tedaldino e Monna Rosa* di Francesco Contarini, secondo il quale, forse con un pizzico di orgoglio, la «fabula [...] totam fere Italianam excurrit»,³⁴ e la novella III 17 dei *Diporti* di Girolamo Parabosco, pubblicati nel 1551.³⁵ Da allora, complice l'irrigidirsi delle istanze controriformistiche, il *tòpos* novellistico, così marcatamente osceno, va dissolvendosi, pur lasciando qualche lieve traccia sul versante lirico, come mostrano alcuni versi di Federico Asinari, a stampa nel 1579, che descrivono l'insinuarsi tra le pieghe delle vesti della donna amata di una formica, per questo invidiata dall'io lirico.³⁶

Tralasciando quest'ultima variazione, legata a un *tòpos* lirico più che novellistico, lo sviluppo generale della vicenda presenta vari tratti comuni, al netto delle declinazioni dei singoli racconti. La donna, colta di sorpresa – complice in molte versioni il sonno –, viene pizzicata nelle parti intime da un animaletto, che in breve, spaventato dai bruschi movimenti di lei, si mette al riparo rintanandosi nella vagina. Le urla di dolore, a volte anche i pianti, richiamano i presenti; di norma svegliano il marito, che all'inizio non si avvede di quanto sta accadendo («[...] fu costretta Peruccia di tirare un gran guaio. Al cui romore il suo marito Mauro si destò», si legge in Sacchetti); lo strano caso attira così una folla indistinta di curiosi, che cercano inutilmente un rimedio per salvare la malcapitata. A questo punto si fanno particolarmente stringenti i contatti tra l'epigramma e le più tarde versioni di Contarini e Parabosco, giacché la soluzione all'increscioso incidente è affidata, su consiglio di alcuni medici, al membro virile di un ometto che giunge eroicamente in soccorso («a prender quel gambaro e a farlo uscir dove egli intrato se n'era, ci voleva quella esca senza la quale non sarebbe uomo giudicato chi con ogni altra parte virile nascesse», scrive Parabosco). L'esito, per quanto appaia scontato date le premesse, era tuttavia sconosciuto alle versioni trecentesche, che piuttosto viravano sulla grottesca simulazione di un rapporto orale, con il marito goffamente intento a mordere le chele del granchio per provare a estrarre fuori. Nelle versioni più recenti, invece, l'animale si attacca ai genitali dell'uomo («volendo l'animale uscir fuora, e non potendo, si appiccò co' denti» in Contarini, «et telo haerentem traxit ab arce feram» al v. 22 dell'epigramma), che libera così la donna da quel fastidio insopportabile e in tal modo la inizia ai piaceri dell'eros. Nell'epigramma la sconcia descrizione dell'atto, che dalla cavità vaginale interessa ora quella anale, è solo velatamente schermata dal linguaggio metaforico: il *telum* di Priapo, all'opposto dell'*ensis* inadeguato di Marte, riesce a fare breccia nell'*arx* in cui la formica si era asserragliata, mettendo fine al lungo assedio a cui avevano preso parte tutte le divinità.

³⁴ La favola, tradita dal ms. marciiano it. IX CLXIX (= 6204), alle cc. 57v-66r, fu pubblicata in trentasette esemplari a Venezia nel 1831, con un testo purgato dai numerosi venetismi; ne parla brevemente ARNALDO SEGARIZZI, *Francesco Contarini: politico e letterato veneziano del secolo XV*, in «Nuovo archivio veneto», VI, 1906, pp. 272-306: 284-286. Su Contarini cfr. RENATA FABBRI, *Francesco Contarini*, in EAD., *Per la memorialistica veneziana in latino del Quattrocento. Filippo da Rimini, Francesco Contarini, Coriolano Cippico*, Padova, Antenore, 1988, pp. 41-72: in part. 41-50 (la cit., da un'epistola contro Marino Badoer del 1450, è tratta da p. 45).

³⁵ GIROLAMO PARABOSCO, GHERARDO BORGOGNI, *Diporti*, a cura di Donato Pirovano, Roma, Salerno Editrice, 2005, pp. 255-258, ma cfr. già GIUSEPPE BIANCHINI, *Girolamo Parabosco scrittore e organista del sec. XVI*, in «Miscellanea della Deputazione veneta di storia patria», VI, 1899, pp. 207-486: 416-418.

³⁶ Ripporto per intero le terzine del sonetto *In bel giardino a l'aure pellegrine*: «Contra suo stil trovò la neve amica / spirar tepida e dura, e ne fè saggio / co' l morso, che v'impresse a gran fatica. // Poi per fuggir di bella man l'oltraggio / più giù si spinse: oh provida formica, / quanto t'invidio sì dolce viaggio» (*Scelta di rime di diversi eccellenti poeti di nuovo raccolte e date in luce, parte seconda*, Genova, Zabata, 1579). Ad ogni modo il desiderio di trasformarsi in un animale che gode del contatto con l'amata è topico nella lirica amorosa (si veda ad es. *Un'ape esser vorrei* di Torquato Tasso o *The flea* di John Donne).

Lo schema narrativo novellistico viene dunque riproposto nell'epigramma anche in minimi particolari, e condensato in una forma asciutta e incalzante, scevra da dettagli superflui e dalle battute dialogiche così diffuse nelle novelle. Pressoché ogni periodo, basato sulla giustapposizione paratattica di coordinate, si esaurisce infatti nel breve giro del singolo distico. Al contempo, i versi sostituiscono ai comuni personaggi del mondo borghese della novellistica gli dèi dell'Olimpo: da un lato, il consesso delle divinità giunte invano in soccorso di Venere; dall'altro, soprattutto, l'impietoso confronto tra Priapo e Marte, che tenta senza successo di liberare Venere dall'impaccio. Il dio della guerra veste insomma i panni di Tedaldino, il marito rimasto beffato nella novella di Contarini, che rifiutandosi di salvare la moglie la lancia gioco-forza nelle braccia del «lussoriosissimo» frate Roberto da Pistoia. Senza contare che nell'epigramma il rapporto tra Venere e Marte, anch'esso nato da un tradimento, sembra complicare ulteriormente i piani, creando un segreto gioco di rispecchiamenti tra le due figure maschili. Una materia tutt'altro che nobile viene così camuffata dietro una veste letterariamente ricercata, in un interessante esempio di commistione tra cultura alta e tradizione popolare e di non scontato recupero di un motivo ancorato alla giocosa sensibilità tardo-medievale nelle maglie di una sorvegliatissima impalcatura stilistica tutta cinquecentesca.

Candide quo fuerat Venens madefacta crux
 Menthula purpuream seruat in ore notam,
 Tunc prius regnatae sedula tenetrix Priapus
 Feritur, et auersa gaudia fonda dux,
 Rubraq, nunc chiam placitas formica Calibras
 Intrat, ut immotas non sinat esse natus: 3
 Eiusdem ad Ant. Ulpium
 Olim nos eadem domus sodales,
 Nos viris studium, pilaq, lusus
 Ticiui comitis in urbe fecerit;
 Fidos, unanimis, simul loquens,
 Iudicis simul, et simul liberos,
 Post hac tempora tam beata, postquam
 Nos ad se vocant lans perorni,
 Ex illo milbi tempore omni visum
 Iucundum minus est, minus doctum
 Hec fulgit sine te dics serena,
 At quando patij uctant penates
 Una uiuere longuis remotos,
 Morsum Cepidis his carnosus

Fig. 1 - Cambridge, Mass., Harvard University, Houghton Library, MS Typ. 531, c. 131r.

Nicolò Rossi

INTORNO AI LIBRI DI FRANCESCO MAZZOLA, IL PARMIGIANINO. NOTARELLE*

1. *Gruppo di famiglia in un interno*

et onde vien l'enchiostro, onde le carte
(*Rvf* 74 12)

Secondo scrive Vasari nell'edizione giuntina delle *Vite*, il piccolo Francesco, «tosto che ebbe la penna in mano per imparare a scrivere, cominciò, spinto dalla natura che l'avea fatto nascere al disegno, a far cose in quello maravigliose; di che accortosi il maestro che gl'insegnava a scrivere, persuase, vedendo dove col tempo poteva arrivare lo spirito del fanciullo, ai zii di quello che lo facessero attendere al disegno et alla pittura».¹ È improbabile che gli zii Pier Ilario e Michele,² tutori di Francesco alla morte del padre Filippo (1505), pittori a loro volta, e titolari di bottega, non avessero già pensato a disporre il nipote al disegno e alla pittura. Tuttavia, lettere e scrittura dovettero avere un ruolo non marginale nella formazione di Parmigianino. Non mancano evidenze di un certo scambio culturale e fin propriamente letterario tra il giovane Francesco e gli anziani di famiglia, nei primi anni della sua educazione pittorica.³

L'esempio più chiaro è in un foglio conservato al British Museum di Londra, datato agli anni 1523-1524 [Fig. 1].⁴ Accanto allo studio per un putto stante, parzialmente

* Queste *Notarelle*, sparse come quelle che si provano a illuminare, sono state presentate alla Scuola Normale, per il seminario di Storia della lingua italiana del professor Luca D'Onghia, nell'ormai così lontano 2022; e poi discusse e ampliate con il professor David Ekserdjian. Ne è rimasto sempre tanto curioso, il nostro festeggiato, che mi piace fargliene qui sorpresa e dono. E se pure appena sfiorino le sue dilezioni, si spera che possano essergli, almeno, di ricreazione.

¹ GIORGIO VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori* nelle redazioni del 1550 e 1568, testo a cura di Rosanna Bettarini, commento secolare a cura di Paola Barocchi, 6 voll., Firenze, Sansoni-S.P.E.S., 1966-1987, vol. IV, pp. 532-533.

² Per cui si veda almeno LAUDEDEO TESTI, *Pier Ilario e Michele Mazzola (Notizie sulla pittura parmigiana dal 1250 c. alla fine del secolo XV)*, in «Bollettino d'arte», IV, 2-3, 1910, pp. 49-104; e MARZIO DALL'ACQUA, *I Mazzola: relazioni sociali di una famiglia di artisti parmigiani*, in *Parmigianino e il manierismo europeo*. Atti del Convegno internazionale di studi (Parma, 13-15 giugno 2002), a cura di Lucia Fornari Schianchi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2002, pp. 45-49. Pier Ilario Mazzola accompagnerà il nipote a Roma, nel 1524, durante il suo unico viaggio fuor di «Lombardia»: sul soggiorno romano di Parmigianino (1524-1527) si veda almeno *Parmigianino: The Vision of Saint Jerome*. Catalogo della mostra (London, The National Gallery, 5 dicembre 2024 - 9 marzo 2025), a cura di Maria Alambritis e Matthias Wivel, London, The National Gallery, 2024.

³ Seppur, mi pare, mai osservate a dovere. Sui contatti con la poesia degli avi di patroni amicissimi, si veda MARY VACCARO, *Parmigianino and Andrea Baiardi: Figuring Petrarchan Beauty in Renaissance Parma*, in «Word & Image», XVII, 3, 2001, pp. 243-258.

⁴ ACHIM GNANN, *Parmigianino: Die Zeichnungen*, 2 voll., Petersberg, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2007, vol. I, p. 369, nr. 123, vol. II, p. 144, nr. 123.

sovrascritte alla testa di un secondo putto seduto, sono leggibili due righe, vergate dalla mano del giovane Parmigianino:⁵

patris nomine prius
lioru(m) principu(m) familiæ

È la trascrizione esatta (fin nei *tituli* e nella scansione dei righi) dell'esordio della breve «vita» di Lucio Vero così come fu stampata nel catalogo proto-numismatico di effigi antiche delle *Illustrium imagines* di Andrea Fulvio (1470 circa - 1527?), nell'edizione romana del 1517 [Fig. 2].⁶

Poco più sopra, stese con lo stesso inchiostro scuro, sono leggibili altre brevi iscrizioni: «no(n)», una sorta di «M» maiuscola, e due «A», la seconda da leggere con quanto segue come «Anco». La «M», poi, è ripetuta sotto più volte, in una sequenza di variazioni sullo stesso segno vergato in inchiostro ocra più chiaro,⁷ che mi paiono esperimenti di Parmigianino sul proprio monogramma, realizzato come «fM».⁸

Nella parte superiore del foglio, un altro frammento è sopravvissuto alla rifilatura, scritto con inchiostro diverso da diversa mano.⁹ Il primo rigo è parzialmente abraso; una ricostruzione congetturale potrebbe leggere: «co(n) mart[ire] / [m]ai farti morire». Il materiale testuale è troppo scarso, e la rima già troppo comune entro il primo quarto del Cinquecento per proporne con qualche sicurezza una fonte, o l'originalità.¹⁰ La mano,

⁵ Che mostra già alcuni tratti che resteranno costanti del suo *ductus*, come la scrizione antioraria dell'occhiello di *a* (tracciata dall'apice superiore), le brusche *caudae* terminali delle discendenti, gli archi acuti, la larghezza ridotta delle lettere.

⁶ ANDREA FULVIO, *Illustrium imagines*, Roma, Mazzocchi, 1517, tav. LXXIX. La stampa legge: «Ceionij Co(m)odi patris nomine prius / appellatus Aelioru(m) principu(m) familiæ». Il passo dev'essere stato copiato da Parmigianino nella sua interezza; il foglio fu successivamente rifilato, e le iscrizioni mutilate (si veda, sullo stesso foglio, il moncone di una fine di parola in «-rto»). La posa del putto stante, nel disegno di Parmigianino, pare simile (sebbene voltata di spalle) a quella dei cherubini che reggono il cartiglio in forma di fusto di colonna sulla pagina di Fulvio.

⁷ A seguire il troncone di un segmento tagliato a sinistra dalla rifilatura: «a·an(n)o». Altre due parole sono scritte con lo stesso inchiostro chiaro, in basso rispetto al testo trascritto da Fulvio. La prima, solo parzialmente visibile, sembra leggere «mo(n)t[...]»; la seconda parrebbe riscrittura di quella, con scioglimento del *titulo*: «montes».

⁸ Il primo stadio della costruzione del monogramma, con una *f* minuscola che funge da prima asta per una *M* maiuscola, è nel segno simile a una croce uncinata appena sopra a «patris». Ciascuna di queste variazioni tenta una nuova soluzione per la congiunzione dei due caratteri, con un'attenzione calligrafica che rimarrà sempre propria di Parmigianino (si veda *infra*, Fig. 9). Il monogramma non è mai stato notato prima, né si hanno notizie di un suo impiego. Per esperimenti analoghi, si vedano *infra*, note 14, 20, 25, i casi meno perspicui di «mf» e «fp» corsivi.

⁹ L'alterità rispetto all'autografia parmigianinesca era già stata segnalata da ARTHUR E. POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, 3 voll., New Haven-London, 1971, vol. I, p. 88, nr. 173, vol. II, tav. 61A, e confermata da GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 369, nr. 123.

¹⁰ Probabilmente, l'archetipo è da riconoscere nel *Ninfale Fiesolano*: «io son colui che per te gran martire / sento, di e notte, senz'aver mai posa; / io non ti seguo per farti morire, / né per far cosa che ti sia gravosa» (ottava C, 3-6). Andrà notato che nel 1522 Niccolò degli Agostini (morto probabilmente entro nel 1526) pubblicava a Venezia un fortunato volgarizzamento in ottava rima della *Metamorfosi ovidiane* (NICCOLÒ DEGLI AGOSTINI, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar*, Venezia, Zoppino, 1522, su cui si veda SANDRA CELENTANO, Niccolò Degli Agostini traduttore in «verso vulgar» delle Metamorfosi ovidiane: un percorso diacronico tra riscrittura dei miti e invenzioni allegoriche, tesi di dottorato, XII ciclo, relatore Alberto Granese, Università di Salerno, 2014), e tale rima vi appare in due occasioni: prima, baciata, in un distico in chiusura d'ottava (c. 29 v); poi, alternata, a schietta imitazione di Boccaccio (c. 115 r). E si noti, del resto, la xilografia in apertura della storia *De Atteon mutato in cervo* tradotta da Niccolò (c. 26 r, Fig. 3), in cui la postura di Diana mi sembra modello per la Diana bagnante negli affreschi di Fontanellato (1523-1524, Fig. 4). La favola termina col distico «per dar esempio ad altri, e per serbare / sua pudicitia, e di sue nimphe care» (c. 27 r): «pudicitia» si trova appuntato da Parmigianino sul verso di un foglio

tuttavia, è identificabile con quella dello zio di Parmigianino, Pietro Ilario Mazzola, sulla base di un documento autografo (una ricevuta di pagamento e promessa per la decorazione della cappella di San Nicolò in San Giovanni Evangelista a Parma tra i fratelli Mazzola e Niccolò Zangrandi) datato 27 febbraio 1515 [Doc. 1].¹¹

Per questa via è possibile assegnare alla mano dello zio Pier Ilario un altro documento, che è sempre stato considerato autografo del nipote: la promessa per l'affresco della cappella della Natività di Gesù del duomo di Parma, stesa e firmata per conto di Parmigianino il 21 novembre 1522 [Doc. 2], e allegata al contratto siglato con i fabbri-cieri del duomo dagli zii, garanti dei patti, in vece del minorenne Francesco.¹² Anche qui, tuttavia, come nel foglio londinese, mi pare che la mano dello zio condivida lo spazio con quella di Parmigianino: accanto alla firma apocrifa «Fra(nces)co Mazolla» (identica, nelle sue parti, alla grafia della prima parte di «frateli» e del cognome degli zii nel documento del 1515), è appena visibile, a destra, l'aggiunta di un «fra», con diverso inchiostro e diversa grafia: un principio di firma abortita, che direi, questa sì, di mano di Francesco.¹³

Entro la cornice delle mani, e nel loro vario accostarsi, ecco che il foglio del British Museum si rivela uno straordinario fotogramma dell'ambiente in cui Parmigianino crebbe come artista, all'interno della bottega dei Mazzola in Borgo delle Asse a Parma. In cui scrittura, lettura e disegno, *divertissement* poetici e *trouvaillé* dotte o popolari dell'allievo e dei maestri si incalzavano e si mescolavano sottilmente.

conservato alla Universitätsbibliothek di Würzburg accanto a uno studio per una figura muliebre (pubblicato in DAVID EKSERDJIAN, *Unpublished Drawings by Parmigianino: Towards a Supplement to Popham's Catalogue Raisonné*, in «Apollo», CL, 450, 1999, pp. 3-41: 12-13, nr. 18, figg. 23-24, dove è datato al primo periodo parmigiano, poi in GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 364, nr. 90, datato «um 1523», vol. II, p. 117, nr. 90 *recto e verso*; e si veda anche DAVID EKSERDJIAN, *Parmigianino*, New Haven-London, Yale University Press, 2006, p. 166), accostabile, mi pare, alla cosiddetta Cerere di Fontanellato (sullo stesso foglio, un profilo femminile mi pare abbozzo del profilo di Diana; sul *recto*, un torso femminile potrebbe essere studio, in controparte, per una delle ninfe nella lunetta a destra di Diana).

¹¹ Parma, Archivio di Stato, Soppressioni giurisdizionaliste e napoleoniche, Conventi e Confraternite, 638, Monastero di San Giovanni Evangelista, 115, 27 febbraio 1515. Il documento è menzionato e approssimativamente trascritto (ma non riprodotto) da MICHELE LOPEZ, *Il Battistero di Parma*, Parma, Ferrari, 1864, pp. 75, 100, e da TESTI, *Pier Ilario e Michele Mazzola*, cit., p. 102. Un secondo documento di mano di Pier Ilario sarebbe l'accordo con il Consorzio dei vivi e dei morti per la pittura di una pala d'altare da porre nell'oratorio di Santa Lucia di Parma del 5 marzo 1518 (firmato «Pietro Lario di Mazola de mano propria»). Ne danno notizia e trascrizione ROMUALDO BAISTROCCHE, *Notizie dei pittori che lavorarono in Parma*, 1776 (Biblioteca Palatina di Parma, ms. 1106, 185 *recto*) e TESTI, *Pier Ilario e Michele Mazzola*, cit., p. 102, nota 4. Baistrocchi colloca il documento nella sacrestia di Santa Lucia; Testi afferma di aver collazionato la trascrizione di Baistrocchi con l'originale (*ibid.*), ma non informa sulla sua collocazione. Non mi è stato possibile rintracciare il documento, di cui non esiste alcuna riproduzione fotografica.

¹² Parma, Archivio di Stato, Notai di Parma, Galeazzo Piazza, f. 939, atti 1522-1523, rogito del 21 novembre 1522, allegato. Per una ricostruzione delle vicende connesse al contratto e per la sua trascrizione, si veda *Parmigianino: i documenti*, a cura di Marzio Dall'Acqua, in MARIA CRISTINA CHIUSA, *Parmigianino*, Milano, Electa, 2003, pp. 220-230: 221-223 (con una trascrizione leggermente differente dell'allegato).

¹³ Il *ductus* presenta le stesse caratteristiche di cui *supra*, nota 5. Si conosce almeno un altro disegno, conservato agli Uffizi (GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 365, nr. 97, vol. II, p. 121, nr. 97 *verso*, datato «um 1523»; ma cfr. *infra*, nota 30) in cui iscrizioni di Parmigianino convivono con altre di diversa mano. Sono in tutto sei righi, decurtati a destra dalla rifilatura del foglio. Degli ultimi quattro, chiaramente di mano di Parmigianino, ma non facilmente leggibili per la sbiaditura al margine, resta: «Qui pit / Vn su / la fre / sparg»; dei primi due, di mano ancora ignota, rifilati anche in alto: «La [...] / spar». Mi parrebbe verosimile ipotizzare che in questo caso uno stesso testo (forse in versi) sia stato copiato sul foglio da due mani diverse.

2. Trucioli di una bibliotechina

... per arricchir d'un bel thesauro
(Rvf 28 76)

Tra i vari altri frammenti di scrittura lasciati sui fogli risalenti ai primi anni d'attività, tra Parma e il primo periodo del viaggio romano,¹⁴ alcuni tracciano nuovi percorsi sulla mappa delle sensibilità culturali e propriamente letterarie del giovane Parmigianino.

Sul *verso* di un disegno del Kupferstichkabinett di Berlino, datato al 1523-1524,¹⁵ le iscrizioni sono stese con due grafie differenti: nella metà inferiore, secondo il *ductus* usuale di Parmigianino in questi anni; nella metà superiore, in una sorta di gotica *textualis* semplificata. Tra le iscrizioni visibili, nella parte superiore del foglio, si legge: «maxima / breva lege», «vesstem me [...]», «debet mori» (due volte), «miserunt» (almeno due volte). Abbastanza per identificarne una fonte nella *Vulgata* della Passione (dal Vangelo di Giovanni, 19:7 «secundum lege debet mori», e 19:24 «in vestem meam miserunt sortem», o dal Salmo 21:19 «super vestem meam miserunt sortem»).

Altre carte testimoniano la frequentazione di prodotti editoriali e letterari più effimeri e laterali: è il caso di un foglio del Louvre, datato al 1523-1524, che riporta al *verso* il distico «no(n) finxi mai d[amarte] / ma tu».¹⁶ È l'esordio di una frottola di Rufino Bartolucci (1470?-1539?): «Non finsi mai d'amarte / ma tu fingesti ben per darmi morte».¹⁷ Del

¹⁴ Prima, cioè, che la grafia di Parmigianino si assesti sulle forme del suo stile maturo (di cui si dirà *infra*, par. 3): GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 355, nr. 32, vol. II, p. 76, nr. 32 *verso* («figura»); vol. I, p. 356, nr. 36, vol. II, p. 77, nr. 36 *verso* («potest fieri»; entrambi datati «um 1521-1522»); vol. I, p. 360, nr. 68, vol. II, p. 102, nr. 68 (con iscrizioni al *verso*, mai riprodotto e in collezione privata a cui non ho potuto ancora avere accesso); *ibid.* nr. 69 («facundissima» con *n* aggiunta sopra *u*, «reto / me» scorciati dalla rifilatura a sinistra); vol. I, p. 361, nr. 71, vol. II, p. 104, nr. 71 *verso* («filium mf amal [...]»; tutti datati «um 1522-1523»); vol. I, p. 365, nr. 101, vol. II, p. 123, nr. 101 (con iscrizioni al *verso*, che non ho potuto ancora osservare, datato «um 1523»); vol. I, p. 369, nr. 120, vol. II, p. 142, nr. 120 («mf»; datato «um 1523-1524»); vol. I, p. 386, nr. 235, vol. II, p. 228, nr. 235 *verso* («ominum», non «omnium» come letto da Gnann, «nosstre», accanto a prove su «mf» e «pi»); vol. I, p. 396, nr. 301, vol. II, p. 263, nr. 301 *verso* (probabilmente «moro», con grafia identica a quella di «montes» sul foglio GNANN 123 di cui *supra*, nota 4); vol. I, p. 414, nr. 412, vol. II, p. 333, nr. 412 *verso* (con iscrizione pressoché illeggibile); nonché il *verso* (pubblicato in MARIO DI GIAMPAOLO, *Scritti sul disegno italiano 1971-2008*, a cura di Cristiana Garofalo, Firenze, Aida, 2010, pp. 139-140, fig. 3) del foglio ivi, vol. I, p. 394, nr. 286, vol. II, p. 254, nr. 286 (solo *recto*; «p [...]ma»; tutti datati al periodo romano 1524-1526). Mi parrebbe da avanzare invece al pieno periodo romano o bolognese la datazione «um 1523-1524» del foglio ivi, vol. I, p. 374, nr. 155, vol. II, p. 165, nr. 155 (iscrizione rifilata in alto, di difficile lettura ma congetturabile come «achi scrive», meglio che «uom si vive» come proposto da Gnann, e che pare risentire del profondo mutamento nel *ductus* di cui si dirà *infra*, par. 3). Si veda anche, per alcune tra queste e le successive iscrizioni, l'*Appendix* (talvolta imperfetta nelle trascrizioni) di MATTEO BURIONI, *Instrumente der Poiesis. Parmigianino, Apoll und Marsyas-Zeichnungsfolge und die volkssprachliche Überlieferung der Metamorphosen Ovids, in Parmigianino. Zitat, Porträt, Mythos*, a cura di Alessandro Nova, Corciano, Guerra, 2006, pp. 78-93; 90-93.

¹⁵ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 369, nr. 124, vol. II, p. 144, nr. 124. Il foglio è incollato su cartone, e non è possibile voltarlo per studiarne le iscrizioni, che si scorgono in trasparenza al *verso* (e di cui non esistono riproduzioni fotografiche). Ringrazio il fotografo Dietmar Katz, di Berlino, per avermi fornito uno scatto realizzato *ad hoc* con luce trasmessa.

¹⁶ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 374, nr. 152, vol. II, p. 164, nr. 152. La parte finale del primo verso è coperta dal passepartout, il secondo verso è incompiuto. Oltre a quest'iscrizione, sullo stesso foglio si legge pure «Anchoras»; una terza annotazione, illeggibile, è stata cassata con tratti di penna forse dallo stesso Parmigianino.

¹⁷ L'iscrizione è già stata identificata, con lettura leggermente diversa, da Dominique Cordellier in *Parmigianino. Dessins du Louvre. Catalogo della mostra* (Parigi, Musée du Louvre, 17 dicembre 2015 - 15 febbraio 2016), a cura di Dominique Cordellier, Paris-Milano, Louvre éditions-Officina librarria, 2015, p. 75, nr. 13. Su Rufino Bartolucci si veda PAOLO VERONESE, *ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, vol. 7, 1970.

testo non si hanno notizie prima della sua inclusione, tra altri «nuovamente stampati», nell'edizione del 1526.¹⁸ Resta tuttavia almeno un manoscritto musicato, non datato ma cinquecentesco, conservato alla Biblioteca Estense di Modena, in cui la frottola compare con la scrittura di *x* per la sibilante sorda di «finxi» (difficilmente descritto dalla stampa del 1526, che rende la sibilante con *s*): in cui si potrebbe riconoscere il modello più prossimo per l'iscrizione di Parmigianino.¹⁹

Un disegno di collezione privata britannica, databile tra il 1521 e il 1523,²⁰ riporta al *verso* alcuni frammenti testuali, scritti tutte in una stessa grafia molto giovanile, e verosimilmente in uno stesso momento; ma, apparentemente, ascrivibili a progetti scrittori diversi:

bel motto ha messo [...]
ma
a sibconu(m) p(er) ch(e) la saduprare
i passori alpestri & duri
lasiate abiam>o le gregi

Il primo rigo (che dopo «messo» è coperto da una pezza di restauro) sembra essere tratto da un'altra frottola, questa non musicale, del marchigiano Belisario Matteucci da Cingoli, *Chi intende staga attento*: «Socrate in certo loco / questo bel motto ha messo» (vv. 6-7). Opera pedestremente edificante di cui, ancora una volta, non si hanno notizie prima dell'edizione ben più tarda, «nuovamente stampata», del 1545 (né del suo autore prima del 1530).²¹

Negli ultimi due righi, invece, sebbene, come gli altri, decurtati a sinistra, si potrebbe riconoscere un esercizio di composizione poetica. Al secondo verso, «abiam» presenta una correzione, che mi parrebbe variante d'autore: la vocale d'uscita di un originario «abiamo» è cassata, forse per far tornare il metro sul ritmo giambico. Il frammento impiega scoperte tessere petrarchesche:²² con tutta evidenza, già tra le predilezioni del giovane Parmigianino.

¹⁸ *Canzoni, frottole, et capitoli, da diversi eccellentissimi musici composti. Nuovamente stampati et correcti. Libro primo. De la Croce, Roma, Pasoti e Dorico, aprile 1526*, pp. 4-6.

¹⁹ Modena, Biblioteca Estense Universitaria, ms. gamma.l.11.8, cc. 23 verso-24 recto. Del resto, non si conoscono altri casi, tra le scritture di Parmigianino, di resa della sibilante con *x*: l'unico altro caso di uso di *x* (ma etimologica, non sibilante) è nella forma latineggiante «excetuando», nella promessa ai fabbricieri della Steccata del 10 maggio 1531 (cfr. *infra*, nota 40, e *Appendice*, Doc. 3).

²⁰ Pubblicato da EKSERDJIAN, *Unpublished drawings*, cit., pp. 5-6, figg. 3-4. Oltre alle iscrizioni trascritte *infra*, si leggono anche quattro segni di *p* con discendente tagliata (forse altri esperimenti per un monogramma «fp», per «Francesco parmigiano», o «parmesano»), il segno presente anche su altri fogli e forse leggibile come un altro monogramma corsivo «mf», e almeno sei prove calligrafiche sulla lettera *g*.

²¹ *Il contrasto della bianca, e della brunetta. Con una Frottola di Bellizari da Cigoli [sic]. Nuovamente stampata, Firenze, 1545*. Sulla frottola si vedano SEVERINO FERRARI, *Il contrasto della bianca e della bruna*, in «Giornale storico della letteratura italiana», VI, 18, 1885, pp. 352-398, e *Le lettere di messer Andrea Calmo riprodotte sulle stampe migliori*, con introduzione ed illustrazioni di Vittorio Rossi, Torino, Loescher, 1888, p. 247, nota 8. La frottola è stata ristampata tra i rari «Documenti di letteratura popolare (per illustrare l'«Indice della libraria» di Giulio Cesare Croce)», della Tipografia Galileiana di Firenze dal 1915, serie 1, nr. 4. Su Belisario da Cingoli, si veda anche FILIPPO VECCHIETTI - TOMMASO MORO, *Biblioteca picena o sia notizie istoriche delle opere e degli scrittori piceni*, Tomo secondo, Lett. B, Osimo, Quercetti, 1791, pp. 145-146, con la notizia che Belisario «fiorì nell'anno 1530» (ivi, p. 145).

²² Cfr. *Rvf* 25 13 («et quanto alpestra et dura la salita»), *Rvf* 52 5 («ch'a me la pastorella alpestra et cruda»); *Rvf* 105 45 («mi meni a passo ormai tra le Sue gregge»), *Rvf* 128 40 («fiere selvagge et mansuete gregge»). Il sintagma «lassate mandrex» (anche nella forma «lassiate») è nell'*Arcadia* di Sannazaro (X 13, XII 1). Coincidenza vuole che lo stesso Belisario da Cingoli, oltre che per la frottola, fosse noto, nel Cinquecento, per il suo centone petrarchista, incluso dallo Zoppino a chiusura della sua fortunata edizione (ma del 1536) del Petrarca volgare: *Capitolo alla Madonna di Loreto, tutto di versi del Petrarca, raccolto per Belisario da Cingoli. Alla Vergine delle Vergini* in FRANCESCO PETRARCA, *Sonetti e canzoni*, Venezia, Zoppino, 1536, c. 206 recto-verso.

In effetti, altri due fogli testimoniano già a quest'altezza la conoscenza diretta dell'opera di Petrarca. L'uno, nella collezione Tobey di New York, datato al 1523-1524, riporta il verso «amor quando fioriva» (preceduto da una «a»), esordio della ballata 324 del *Canzoniere*, insieme a una varietà di altre iscrizioni, tra cui un verso, scarsamente leggibile, ma ancora vagamente petrarchesco, in testa alla carta: «la temp [...] del mio cor [...] assai la piango».²³

L'altro, ancora più antico, è un disegno del Courtauld Institute of Art di Londra datato al 1521-1522.²⁴ Tra le iscrizioni,²⁵ vergate in un inchiostro bruno più scuro di quello con cui sono abbozzati gli studi anatomici di figure stanti, e probabilmente a quelli successive, spicca l'annotazione «quando madona luce»:²⁶ ancora una volta presa, con leggera variazione, da Petrarca: dai primi due versi del sonetto 18 del *Canzoniere*.²⁷

D'altra parte, una qualche esperienza, e di prima mano, con i classici, non si esaurisce con Petrarca. Su un foglio del Museo Horne di Firenze, datato al periodo romano 1524-1526 [Fig. 5],²⁸ si legge l'annotazione dell'esametro «Dat senior, lectos iuvenes, fortissima corda» (con *m* di «fortissima» inserita su un originario «fortissia») tolto da *Eneide* V 729.²⁹ L'iscrizione spicca sul foglio anche per via di una sorta di incorniciatura, o delimitazione di uno spazio di rispetto attorno al verso, entro cui il guazzo dello studio paesaggistico, evidentemente realizzato in un secondo momento, non si diffonde. È un'accortezza inconsueta. Questo foglio sembra sia stato dedicato, prima che al disegno, a uno studio calligrafico: l'iscrizione è la diretta trascrizione del verso stampato in testa alla carta 120 *verso* del *Vergilius* aldino del 1501 [Fig. 6]. La copiatura pare un primo esercizio, più che sul latino di Virgilio, sul corsivo di Francesco Griffio: da cui deriva il tracciato a goccia delle *a*, e di cui Parmigianino studia con cura la legatura di *ct*.³⁰

²³ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 371, nr. 136, vol. II, p. 151, nr. 136 *recto*. Il verso di Petrarca è già stato riconosciuto da VACCARO, *Parmigianino and Andrea Baiardi*, cit. p. 244, che pure accosta, dubitativamente, e invero avventurosamente, il verso in testa alla carta a *Rif* 72 15 (ivi, p. 255, nota 11). Tra le altre iscrizioni: «d'Isolle», prove sulla lettera *p* e sul nesso *po*, e altre annotazioni di lettura incerta. Si veda anche la scheda di MARY VACCARO in *An Italian Journey - Drawings from the Tobey Collection: Correggio to Tiepolo*, catalogo della mostra (Metropolitan Museum of Art, 12 maggio - 15 agosto 2010), a cura di Linda Wolk-Simon e Carmen C. Bambach, New York-New Haven-London, Metropolitan Museum of Art-Yale University Press, 2010, pp. 46-49, nr. 13, con dubiose trascrizioni delle altre iscrizioni, liquidate come «largely insignificant and indecipherable pen trials» (ivi, p. 49).

²⁴ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 355, nr. 35, vol. II, p. 77, nr. 35 *recto*.

²⁵ Molte analoghe a quelle apposte sul disegno di collezione privata di cui *supra*, nota 20: prove sulle lettere *f* e *p*, e sulla sigla corsiva «mf», oltre a «preso ab», «potes» (per cui si veda anche *supra*, nota 14, il disegno GNANN nr. 36 *verso*), «tinit», e prove di penna in intrecci e arabeschi.

²⁶ E non «quando madona fuit», come già letto da POPHAM, *Catalogue of the Drawings of Parmigianino*, cit., vol. I, p. 219, nr. 761, e ricevuto da GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 355, nr. 35 (si confrontino le ultime due lettere con le scritture di *c* e *e* molto aperte sul foglio GNANN nr. 123 di cui *supra*, nota 4).

²⁷ *Rif* 18 1-2: «Quand'io son tutto volto in quella parte / ove 'l bel viso di madonna luce».

²⁸ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, pp. 395-396, nr. 297, vol. II, p. 259, nr. 297. La datazione, tuttavia, mi parrebbe da arretrare almeno al principio del periodo romano, se non al primo periodo parmense (cfr. EKSERDJIAN, *Parmigianino*, cit., p. 166, a proposito del disegno GNANN nr. 90 *verso* citato *supra*, nota 10, realizzato con la medesima tecnica a guazzo e inchiostro con cui è realizzato lo studio di paesaggio su questo foglio). La grafia pare perfettamente accostabile a quella di molte iscrizioni risalenti agli anni 1521-1524, con legatura alta nel gruppo *ne*, il caratteristico risvolto in testa all'occhiello di *d*, scrittura di *e* e *c* molto aperta (si veda *supra*, per esempio GNANN nr. 90 *verso* [«pudicitia»] di cui alla nota 10, nr. 35 *recto* [«duce»] di cui alla nota 26, nr. 123 [«nomine», «principu(m)»] di cui alla nota 4).

²⁹ Come già rilevato da BERTHA H. WILES, *Two Parmigianino Drawings from the Aeneid*, in «Museum Studies» (The Art Institute of Chicago), vol. I, 1966, pp. 96-111; 103, fig. 10.

³⁰ Cui paiono accostabili le grafie, in chiara evoluzione verso una corsiva piuttosto elegante, sui fogli GNANN nr. 97 *verso*, 136 *verso*, 412 *verso* di cui *supra*, alle note 13 e 14: che potrebbero essere coevi o appena successivi a questo. Il foglio GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 444, nr. 593, vol. II, p. 468, nr. 592 *recto*, datato al periodo romano «um 1526-1527», con l'iscrizione, che è quasi una didascalia, «giometria», mi pare rappresentare il punto d'arrivo nell'evolu-

A proposito di Aldo, sarà da notare, per quanto incidentalmente, che su un foglio conservato alla Royal Library di Windsor, e datato al periodo bolognese 1527-1529,³¹ è appena visibile, tracciata a carboncino, una sbiadita annotazione «polifilo» [Fig. 7]. Sorprendente aggiunta alla biblioteca mentale di Parmigianino: con cui forse si potranno leggere, in un supplemento di indagine, i linguaggi misteriosi e le antiquarie fantastiche di tante sue architetture.

3. *L'ultimo libro di Francesco*

ingegno, tempo, penne, carte, e 'nchiostri.
(Rvf 309 8)

Le sperimentazioni formali di Parmigianino sulla propria grafia ebbero una svolta improvvisa, a Roma, probabilmente tra il 1526 e il 1527. Il *verso* di un foglio conservato al Musée Bonnat-Helleu di Bayonne è pressoché interamente occupato da esercizi sull'alfabeto minuscolo (da *a* a *n*), su svolazzi e legature (tra cui quella tra *s* lunga e *s* tonda), e su poche parole: «primo quod», «ave ma», «primo qui», «ave m».³² La grafia, per quanto ruvida e contratta, è chiaramente esemplata su una cancelleresca rinascimentale. Verosimilmente da un manuale, da cui deriverebbero gli alfabetini. Mi pare il primo esempio di impiego da parte di Parmigianino di una grafia che si stabilizzerà nella sua ultima, e più matura: una cancelleresca acuminata e molto regolare, poi sempre più duttile e disinvolta. Vergate in questa grafia, rimangono, tra le altre,³³ annotazioni curiose. Una lista di voci principianti per *q*, tradotte dal latino in volgare e poi depennate, sul *verso* di un foglio con studi di panneggi per la cosiddetta *Madonna dal collo lungo*, conservato al Nationalmuseum di Stoccolma:³⁴

zione di questo corsivo. Il foglio contiene studi dalla gamba in controparte di Diogene e dal braccio di Euclide o Archimede della *Scuola di Atene* di Raffaello, per la cosiddetta *Visione di San Gerolamo* e per il *Diogene* poi inciso da Caraglio su disegno di Ugo da Carpi, per cui si vedano almeno *Parmigianino: The Vision of Saint Jerome*, cit., EKSERDJIAN, *Parmigianino*, cit., pp. 216-220, figg. 236-237, e NAOKO TAKAHATAKE, *Ugo da Carpi's Diogenes*, in *Printing colour 1400-1700. History, techniques, functions and receptions*, a cura di Ad Stijnman e Elizabeth Savage, Leiden, Brill, 2015, pp. 116-122.

³¹ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 457, nr. 665, vol. II, p. 526, nr. 665 *verso*. In base al *ductus* dell'iscrizione, tuttavia, la datazione mi pare da arretrare decisamente, entro il 1524.

³² GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 408, nr. 372, vol. II, p. 303, nr. 372 *verso*. Questi primi esperimenti andrebbero avvicinati, mi pare, alle prove sulle lettere *m*, *r* e *u* (insieme a notazioni musicali), del foglio GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 431, nr. 514, vol. II, pls. 404, nr. 514 *recto*, datato al periodo romano «um 1526». Primi echi di una cancelleresca ornata sono riconoscibili anche nella V maiuscola di «*Venera*» e nelle prove sulla lettera *g* tonda (*antiqua*) al *recto* del foglio GNANN, *Parmigianino*, vol. I, p. 405, nr. 350, vol. II, p. 291, nr. 350 *recto-verso* («*Cremo-na*» al *verso*), datato, anche questo, «um 1525-1526»; il *ductus* delle iscrizioni su questo foglio, tuttavia, è per il resto assai simile quello di annotazioni cronologicamente più alte, di cui *supra*, nota 14.

³³ Oltre che sui fogli di cui si dirà *infra*, iscrizioni vergate da Parmigianino in questa grafia sono sui disegni GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 400, nr. 322, vol. II, p. 227, nr. 322 («*partes tres / usq(ue) ad medium coli*» per le suddivisioni modulari di uno studio anatomico); vol. I, p. 419, nr. 437, vol. II, p. 352, nr. 437 («*Ma*»; datati al periodo romano «um 1524-1526»); vol. I, p. 460, nr. 679, vol. II, p. 354, nr. 679 (poco leggibile, forse «*modus magus*»; datato al periodo bolognese «um 1527-1529»); vol. I, p. 472, nr. 759, vol. II, p. 576, nr. 759 («*la-Avaritia*»; datato 1531-1533/1534); vol. I, p. 476, nr. 786, vol. II, p. 588, nr. 786 *recto* («*[...]quadro*» rifilato sulla sinistra; datato 1533-1535); vol. I, p. 481, nr. 815, vol. II, p. 602, nr. 815 *verso* («*vedestj maj*»; datato al 1534-1535); vol. I, p. 482, nr. 817, vol. II, p. 603, nr. 817 («*quand*» rifilato in alto, «*duando*»; datato al 1534-1535).

³⁴ Ivi, vol. I, p. 500, nr. 932, vol. II, p. 660, nr. 932 *recto-verso* (datato «um 1535-1537/38»). La *b* di «*alchuno*» è inserita per soprascrizione.

Quies	
Quj	lo quale
Quanvis	avenga
Quem	lo quale
Quum p(r)o	>quan< quando · Quando
Quis	alchuno
Quesitis	le cose aquistado
Quod	la quale
Quoquunque	inciaschaduna c.

La scrizione del proprio nome, umanisticamente latineggiante, su un foglio del Victoria & Albert Museum di Londra: «francjscus mausolus».³⁵ L'annotazione, datata, di uno sborso, o di un credito, in un corsivo ormai molto sciolto, sul *verso* di un foglio della Royal Library di Windsor: «1537 · a 22 di decemb(re) io dete duj schudj dor a M(esser) damjano».³⁶ Messer Damiano è Damiano Pieti (1495-*post* 1545), poco più che oscuro architetto e ingegnere parmense, che il 15 marzo del 1538 (neanche tre mesi dopo aver ricevuto i due scudi d'oro da Parmigianino) avrebbe completato il primo volgarizzamento, illustrato, del *De re aedificatoria* di Alberti.³⁷ Fu stretto amico di Francesco almeno dal 1535:³⁸ anno in cui concorse a garantire per lui nei delicati negoziati per la riformulazione del contratto di decorazione del catino absidale, del sottarco, dei cornicioni e delle fasce interne all'arco della chiesa di Santa Maria della Steccata a Parma.

Quello per la Steccata fu un progetto ambiziosissimo, cui Francesco si dedicò, ossessivamente, per quasi dieci anni, fino all'autunno del 1539: quando fu estromesso dal cantiere e dovette riparare a Casalmaggiore, di là dal Po, per sfuggire alla giustizia di Parma e alle querele di inadempienza sollevate dai fabbricieri della Steccata.³⁹ Aveva promesso la realizzazione degli affreschi, una prima volta, il 10 maggio 1531, con l'unico documento autografo che sia rimasto negli archivi, e non nelle collezioni dei suoi disegni [Doc. 3].⁴⁰

³⁵ Ivi, vol. I, p. 469, nr. 737, vol. II, p. 569, nr. 737 *verso* (datato «um 1531-1533/34»).

³⁶ Ivi, vol. I, p. 485, nr. 836, vol. II, p. 617, nr. 836 (solo *recto*).

³⁷ Il manoscritto, mai andato a stampa, è conservato a Reggio Emilia, Biblioteca «Antonio Panizzi», Ms. vari, G 3, per cui si veda (con la trascrizione integrale) TIZIANA CERONE, *La prima traduzione del «De re aedificatoria» di Leon Battista Alberti nel manoscritto di Damiano Pieti, 1538*, tesi di laurea, relatore Gabriele Morolli, 3 voll., Università degli Studi di Firenze, 1989-1990; e LUCIANO PATETTA, *Disegni per il De re aedificatoria di Leon Battista Alberti*, Milano, Unicopli, 2004, pp. 8-27.

³⁸ E compare menzionato negli accordi del 23 dicembre 1534 tra Parmigianino e Elena Baiardi per la dipintura della *Madonna dal collo lungo* da porre nella cappella Baiardi di Santa Maria dei Servi, a Parma, come architetto incaricato della riorganizzazione degli spazi per accogliervi la pala, che fosse adeguatamente illuminata. Su questo e sul rapporto tra Parmigianino e Damiano Pieti si veda MARY VACCARO, *Parmigianino, Damiano Pieti and the beauty of architecture in the 'Madonna of the long neck'*, in «The Burlington Magazine», CLXVI, 1458, settembre 2024, pp. 932-937.

³⁹ Per i documenti relativi alla vicenda, si veda *Parmigianino: i documenti*, cit., pp. 224-228. Sulla Steccata e sugli affreschi di Parmigianino, si vedano almeno BRUNO ADORNI, *Santa Maria della Steccata a Parma*, Parma, Artegrafica Silva, 1982 (nuova ed. Milano, Skira, 2008), e MARY VACCARO, *Resplendent vessels: Parmigianino at work in the Steccata*, in *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, a cura di Francis Ames-Lewis e Mary Rogers, Farnham-Burlington (VT), Ashgate, 1998, pp. 134-146.

⁴⁰ Il manoscritto (una singola carta scritta solo al *recto*) è conservato a Parma, Archivio di Stato, Notai di Parma, Benedetto Del Bono, f. 928, rogito del 10 maggio 1531, allegato. Il documento è trascritto anche, con leggere differenze, in *Parmigianino: i documenti*, cit., p. 224. Ne è conservata copia notarile in Parma, Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Storia dell'Ordine Costantiniano (Pittura e architettura della Chiesa Magistrale della Steccata), vol. IV, doc. A.

Tra i moltissimi fogli relativi all'impresa della Steccata, uno, splendido, conservato alla Galleria Estense di Modena, datato alla seconda fase dei lavori, tra 1535/1536 e 1538, accosta agli studi progettuali nuove iscrizioni.⁴¹ Al *recto*, scritta in un corsivo sottilissimo, tra gli abbozzi per le decorazioni vegetali dei lacunari, sta l'annotazione «querza lauro palma / rose». Al *verso*, accompagnano bozzetti per teste di grifoni e le cosiddette *Vergini savie* e *Vergini folli* altre due iscrizioni, l'una in testa alla carta, l'altra verso il margine sinistro, decurtata dalla rifilatura (si noti, sull'orlo del foglio, la terminazione dell'ascendente di una *l*, Fig. 8):

Nova beleza inabito Gentile
volsel mio core alamorosa schiera
[la] gola lsono e liotij

L'annotazione al *recto* nomina specie botaniche effettivamente tradotte in pittura nell'affresco del sottarco;⁴² la fonte petrarchesca della prima iscrizione al *verso* è stata riconosciuta⁴³ nell'incipit della ballata extravagante 8: «Nova bellezza in habito gentile / volse il mio core a l'amorosa schiera».⁴⁴ La seconda iscrizione sul *verso*, invece, è sempre rimasta oscura. Anche questa è tolta da Petrarca: dal primo verso del sonetto 7 del *Canzoniere*, *La gola e l'somno et l'otiose piume*: e ha tutta l'aria di essere stata appuntata a memoria. Come alla ricerca di un conforto e di uno sprone che potessero venire dalla poesia, quando il lavoro alla Steccata aveva cominciato già a inabissarsi modestamente nell'impossibilità a concludere e nel fallimento: «Pochi compagni avrai per l'altra via: / tanto ti prego più, gentile spirto, / non lassar la magnanima tua impresa». Così l'ultima terzina del sonetto.

E così, e su una simile nota di non rassegnata speranza, dettava Parmigianino dal suo rifugio in Casalmaggiore la sola lettera che ci sia giunta a sua firma (ma non di suo pugno), il 4 aprile 1540, raccontando della lite con la «compagnia» della Steccata, e insieme dell'attesa, ancor viva, di completare l'impresa: «m'è parso co(n) più bel modo levarme dale sue forze e no(n) p(er)ò dal'opra, la quala potrò far(e) così fenire essendo in Casalmagior(e) como la faceva in Parma» [Doc. 4].⁴⁵ La lettera era indirizzata a Giulio Romano (1499-1546), con cui gli ufficiali della Steccata avevano sottoscritto un nuovo contratto di realizzazione dei cartoni per gli affreschi nell'abside. Giulio, sagace, protestò

⁴¹ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 482, nr. 818, vol. II, pp. 604-605, nr. 818 *recto-verso*. Si veda anche la scheda relativa in *Disegni della Galleria Estense di Modena*, a cura di Jadranka Bentini, Modena, Panini, 1989, pp. 74-77.

⁴² È stato notato che sono simboli mariani (VACCARO, *Resplendent vessels*, cit., p. 141, nota 26); e sono anche generosamente disseminati, e talvolta tra loro giustapposti, nel *Canzoniere* di Petrarca (cfr., a titolo d'esempio, *Rvf* 230 12; *Rvf* 335 49-50; *Rvf* 363 4).

⁴³ VACCARO, *Resplendent vessels*, cit., p. 138 (che però interpreta «ala morosa» invece che «a l'amorosa»).

⁴⁴ FRANCESCO PETRARCA, *Trionfi, rime extravaganti, codice degli abbozzi*, a cura di Vinicio Pacca e Laura Paolino, introduzione di Marco Santagata, Milano, Mondadori, 1996, p. 682. A quest'altezza, la ballata era già stata stampata a più riprese, nelle sillogi delle extravaganti petrarchesche (Soncino, 1503; Stagnino, 1513; Giunti, 1522). Si notino, nella scrittura di Parmigianino, le frequenti concrezioni degli articoli (più raramente delle preposizioni), secondo un uso scrittoria assunto col passaggio alla grafia cancelleresca.

⁴⁵ Parma, Archivio dell'Ordine Costantiniano di San Giorgio, Storia dell'Ordine Costantiniano (Pittura e architettura della Chiesa Magistrale della Steccata), vol. IV, doc. K. Soltanto la firma è di mano di Parmigianino: «D(e) v(ostra) s(ignoria) / Franc(esc)o Mausolo» (e non «Massololo [sic]», come è stato a più riprese sostenuto: basti confrontarla con il disegno GNANN nr. 737 *verso* cit. *supra*, nota 35).

con la Steccata (accludendo alla sua la lettera di Parmigianino), minacciò di rescindere il contratto; inviò poi un modello per la decorazione del catino; e si fece da parte: per l'ulteriore, noiosissima tappa dell'intrapresa si sarebbe imbarcato un altro amico di Francesco, Michelangelo Anselmi (1491/1492-1554/1556).⁴⁶ Ma, come si dice, questa è un'altra storia: Parmigianino era ormai morto, il 24 agosto 1540.

* * *

Mi pare da immaginare che la fuga verso Casalmaggiore sia stata precipitosa. Stupirà allora che nel viaggio Parmigianino abbia portato con sé un libro. Un manuale di calligrafia: l'*Operina* di Ludovico degli Arrighi Vicentino, stampata a Roma nel 1522.⁴⁷ Era stato inciso su legno da Girolamo da Carpi, con cui Parmigianino aveva collaborato durante i suoi anni romani, tanto tempo prima.⁴⁸ Lo stesso libro su cui Parmigianino aveva studiato, modellato e affinato la propria grafia cancelleresca.⁴⁹ Nei mesi di Casalmaggiore, quando ancora sognava la Steccata, Parmigianino lavorò all'estenuata pala con la *Madonna col Bambino, Santo Stefano, San Giovanni Battista e un donatore* (la cosiddetta *Pala di Casalmaggiore* di Dresda) per la locale chiesa di Santo Stefano. Sul verso di un piccolo disegno preparatorio, conservato nella Biblioteca Nacional de España di Madrid, aveva appuntato:

⁴⁶ Per i rapporti di Giulio Romano, Parmigianino, Michelangelo Anselmi con la Steccata, si veda almeno MADALENA SPAGNOLO, *L'abside della discordia. Parmigianino, Giulio Romano e Anselmi alla Steccata*, in «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», LV, 2-3, 2023, pp. 203-233; per i documenti relativi a Giulio Romano, si veda in particolare *Giulio Romano. Repertorio di fonti documentarie*, 2 voll., a cura di Daniela Ferrari, introduzione di Amedeo Belluzi, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, 1992, vol. II, pp. 831, 833-839, 842-847, 923-925, 976-978, 987, 999-1000, 1002-1003.

⁴⁷ *La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellarescha*, Roma, per inventione di Ludovico Vicentino, 1522. Su Ludovico Vicentino, la cui calligrafia «rivelava una dipendenza cogente dal celeberrimo Petrarca aldino del 1501» – così DANILO ROMEI, *Ludovico degli Arrighi tipografo dello «Stile clementino» (1524-1527), in Officine del nuovo. Sodalizi fra letterati, artisti ed editori nella cultura italiana fra Riforma e Controriforma*. Atti del Simposio internazionale (Utrecht, 8-10 novembre 2007), a cura di Harald Hendrix e Paolo Procaccioli, Manziana, Vecchiarelli, 2008, p. 131-148: 133 – si veda CLAUDIA CATALANO, *Ludovico degli Arrighi calligrafo, autore e editore*, tesi di dottorato, XXX ciclo, relatore Paul Gabriele Weston, Università di Roma «La Sapienza», 2018. Sull'*Operina*, si veda la riedizione in facsimile in FRANCESCO TORNIELLO - LUDOVICO DEGLI ARRIGHI, *Trattati di scrittura. Opera del modo de fare le littere maiuscole antique* (Milano 1517) [a cura di Antonio Ciaralli e Paolo Procaccioli]. *La operina da imparare di scrivere littera cancellarescha* (Roma 1522) [a cura di Claudia Catalano, Martina Pazzi e Danilo Romei], Roma, Salerno Editrice, 2019.

⁴⁸ Almeno attorno al 1525 (EKSERDJIAN, *Parmigianino*, cit., pp. 8, 26 e 219, e TAKAHATAKE, *Ugo da Carpi's Diogenes*, cit.): proprio quando uscì, sempre a Roma, la prima ristampa dell'*Operina*. Nel 1535, Ugo da Carpi incise le xilografie per un altro volume calligrafico: *Thesauro de scrittori. Opera artificiosa laquale con grandissima arte, si per pratica come per geometria insegn a scrivere diverse sorte littere...*, [Roma], Antonio Blado, 1535; un'edizione in facsimile è UGO DA CARPI, *Thesauro de Scrittori*, a cura di Esther Potter, London, Nattali & Maurice, 1968.

⁴⁹ L'ipotesi era già stata avanzata da DAVID EKSERDJIAN, *The Handwriting of Artists and the Dating of Their Drawings: The Case of Parmigianino*, conferenza pubblica al Metropolitan Museum of Art di New York (online all'indirizzo https://www.youtube.com/watch?v=0JqaWA_DciQ&t=50s) in occasione della mostra *An Italian Journey* cit., 21 maggio 2010, e Id., *Parmigianino's Handwritings*, intervento alla tavola rotonda online *Parmigianino Round Table*, a cura di Ketty Gottardo e Guido Rebecchini (online all'indirizzo <https://www.youtube.com/watch?v=zhABgQXIdfU>, min. 2:45-35:30), in occasione della mostra *The Art of Experiment: Parmigianino at The Courtauld* (The Courtauld Gallery, The Gilbert and Ildiko Butler Drawings Gallery, 5 marzo - 5 giugno 2022), 15 marzo 2022.

Pregato piu volte, anzi anzi a[...]
primo pregato piu volte anzi a

e, a seguire, «z zi zaim», intricati arabeschi, e «be ce de» [Fig. 9].⁵⁰ Sebbene, ancora una volta, scorciata in alto e a destra dalla riflatura, l'iscrizione si rivela l'esatta trascrizione dell'esordio della lettera prefatoria di Ludovico, nell'*Operina, Al benigno lettore*: «Pregato più volte, anzi constretto da molti amici» [Fig. 10].⁵¹ riprodotto con cura estrema nella replica di ciascun dettaglio calligrafico; e, parrebbe, ancor più: con l'intendimento di trovare una soluzione più elegante all'innesto dell'ingombrante *z* caudata nel ritmo grafico di «anzi» (anche tramite un'analisi anagrammatica, se «zaim» vale «zain» con solo un tratto in più), in lievissimi spostamenti tra *n* e *i*, e esperimenti su legature, sovrapposizioni, sfioramenti dei filetti. È uno studio condotto con la stessa attenzione, si vorrebbe dire con lo stesso occhio, che Parmigianino aveva posto, a Parma, sul problema dei raccordi, anche là ritmici e formali, tra le tre *Vergini savie* e le tre *Folli* e tra i legamenti delle loro braccia, nei tanti disegni per il sottarco della Steccata.⁵²

Del resto, se la calligrafia di Parmigianino ha meditato tante volte sulla stampa, e per via di poesia, alla Steccata il processo pare, per un momento, invertirsi, attorno a un altro libro: e ritornare, per via di pittura, alla tipografia. Nei fregi all'innesto dell'arco sui pilastri si ammassano nature morte di arredi liturgici e libri rilegati (pressoché invisibili all'osservatore).⁵³ Nel fregio del lato settentrionale, qualche volume è aperto, illuminato da una lampada ardente: uno mostra capitali rosso minio; un altro, una pagina illustrata [Fig. 11]: vi è impaginato, illusionisticamente, il *Giudizio universale*, l'ultima xilografia della *Piccola passione* di Dürer [Fig. 12].⁵⁴ È la pagina di un libro probabilmente mai esistito: se non nella fantastichezza pittorica, e insieme poeticamente tipografica, di Francesco.

⁵⁰ GNANN, *Parmigianino*, cit., vol. I, p. 511, nr. 995, vol. II, p. 688, nr. 995 (solo *recto*); si veda anche la scheda di ANTONIO GEREMICCA in *Disegni spagnoli e italiani del Cinquecento della Biblioteca Nacional de España*, a cura di Benito Navarrete Prieto e Gonzalo Redín Michaus, Roma, De Luca, p. 244-247, nr. 66, fig. 66 (solo *recto*), entrambi con una trascrizione leggermente differente.

⁵¹ *La operina*, cit., c. A2 *recto*.

⁵² Per gli studi formali sulle figure, si veda EUGENIO BATTISTI, *Ecce Virgo ecce habet lampades. Il Parmigianino alla Steccata*, in ADORNI, *Santa Maria della Steccata*, cit., pp. 99-136. Per una diversa lettura delle *Vergini*, si veda MARY VACCARO, *Parmigianino's Virgins in Santa Maria della Steccata: Wise or Foolish?*, in «Belle arti. Saggi di storia e di stile», vol. I, 2005, pp. 40-47.

⁵³ Su cui cfr. ancora VACCARO, *Resplendent vessels*, cit., pp. 139 e 142, nota 35, fig. 11.3.

⁵⁴ Pubblicata in volume, in una serie di 36 xilografie più un frontespizio, a Norimberga, nel 1511 (riprodotta attorno al 1515 da Marcantonio Raimondi, cfr. tra gli altri LISA PON, *Raphael, Dürer, and Marcantonio Raimondi: Copying and the Italian Renaissance Print*, New Haven-London, Yale University Press, pp. 70-73). Ringrazio David Ekserdjian per il suggerimento düreriano.



Fig. 1. Parmigianino, *Studi di putti*. Penna e inchiostro bruno, 112×66 mm. London, British Museum, inv. nr. 1905,1110.55 © The Trustees of the British Museum.

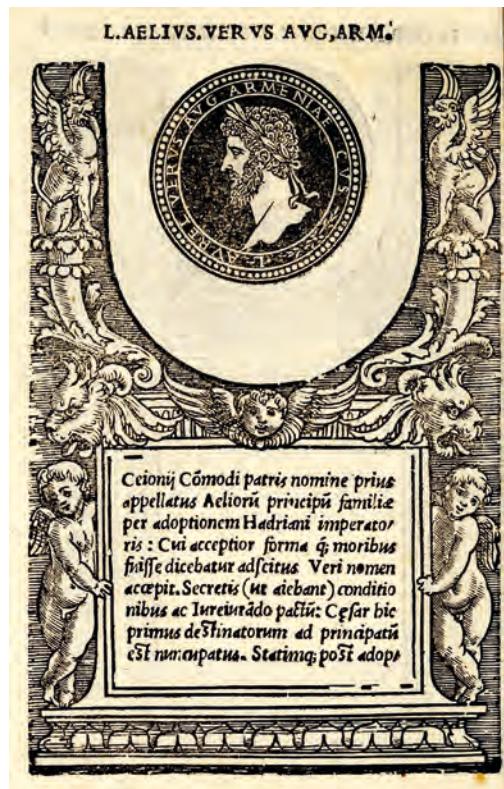


Fig. 2. Andrea Fulvio, *Illustrium imagines*, Roma, Mazzocchi, 1517, tav. LXXIX © Google Books.

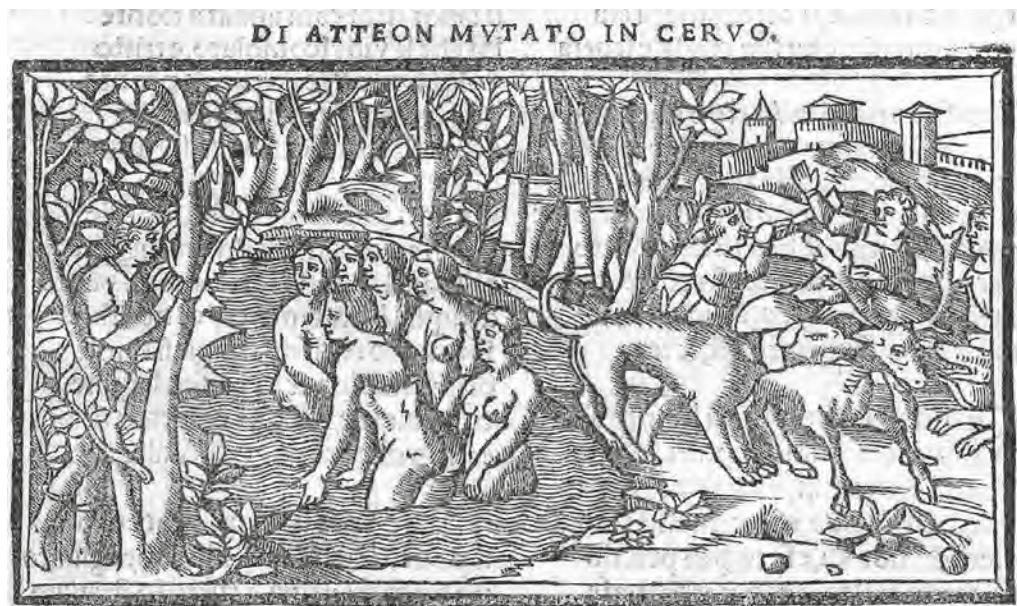


Fig. 3. Niccolò degli Agostini, *Tutti gli libri de Ovidio Metamorphoseos tradutti dal litteral in verso vulgar*, Venezia, Zoppino, 1522, c. 26 r (particolare) © Google Books.



Fig. 4. Parmigianino, *Diana e Atteone* (particolare della parete est). Affresco, Fontanellato, Rocca Sanvitale, 1523-1524 © Archivio fotografico Franco Maria Ricci, Fontanellato.



Fig. 5. Parmigianino, *Studio di paesaggio*. Penna, guazzo bruno e rialzati a biacca su carta azzurra, 232×193 mm. Firenze, Museo Horne, inv. nr. 5639 © Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi.

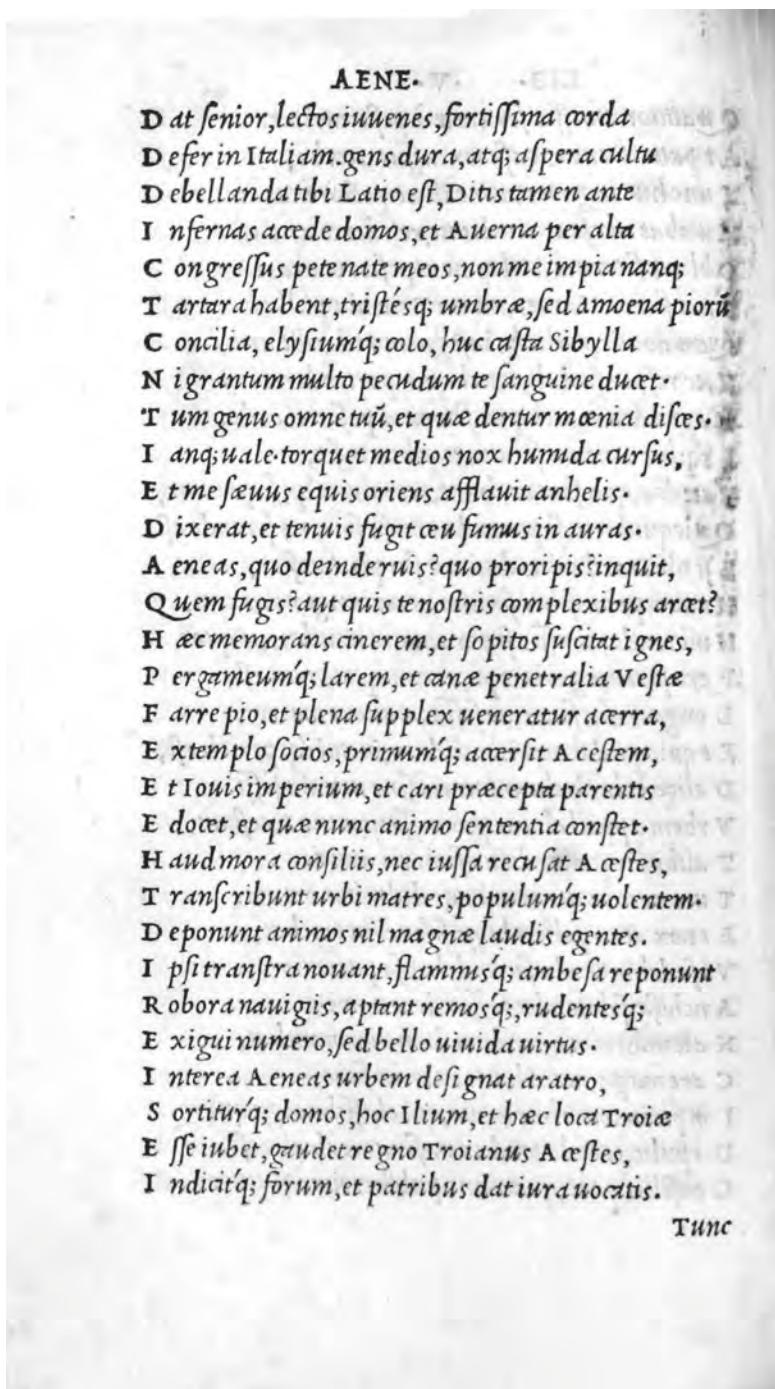


Fig. 6. *Vergilius*, Venezia, Aldo Manuzio, 1501, c.s.n. [120 verso] © Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

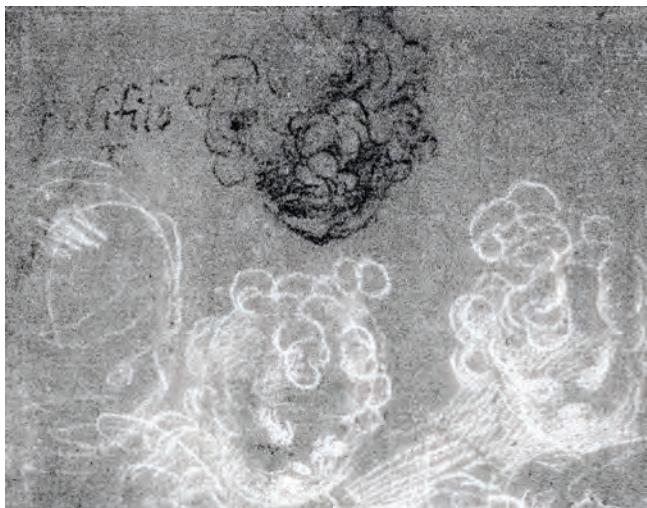


Fig. 7. Parmigianino, *Studi di teste di bambino* (elaborazione grafica in bianco e nero; particolare). Sanguigna e carboncino, 134×92 mm. Windsor Castle, Royal Library, inv. nr. 990345 verso © Royal Collection Enterprises Limited 2025 | Royal Collection Trust



Fig. 8. Parmigianino, *Studi di canefore e teste di grifoni* (particolare). Penna, inchiostro bruno e sanguigna, 226×185 mm. Modena, Galleria Estense, inv. nr. 814 verso © Galleria Estense, Modena (foto Federico Fischietti).

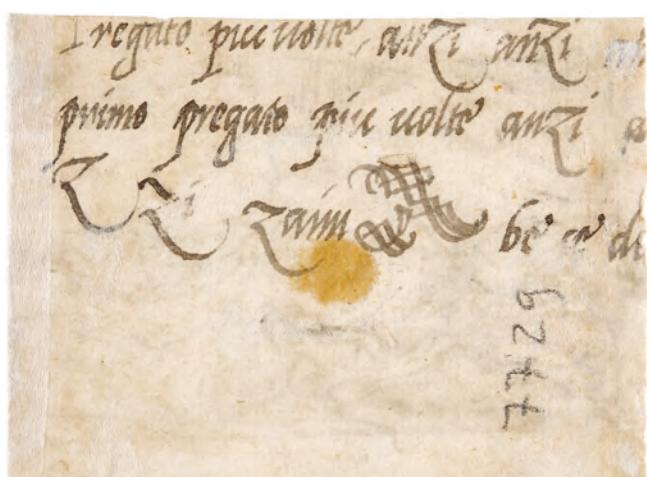


Fig. 9. Parmigianino, *Iscrizioni*. Penna e inchiostro bruno, 65×48 mm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, inv. nr. DIB/16/38/9 verso (al recto: *Madonna col Bambino, Santo Stefano e San Giovanni Battista*) © Images from the collections of the Biblioteca Nacional de España.

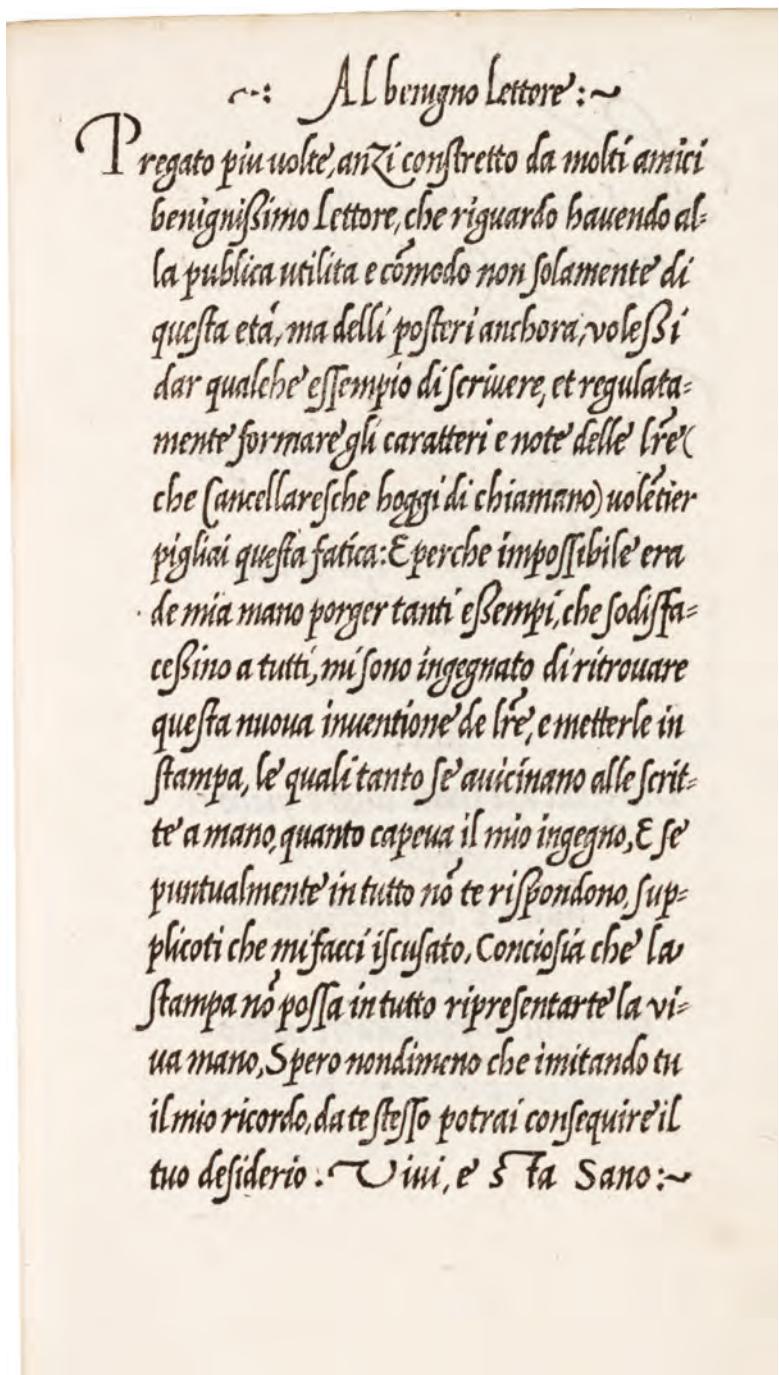


Fig. 10. *La operina di Ludovico Vicentino, da imparare di scrivere littera cancellarescha, Roma, per inuentione di Ludovico Vicentino, 1522*, c. A2 recto © Google Books.



Fig. 11. Parmigianino, *Natura morta* (particolare del fregio settentrionale del sottarco). Parma, Santa Maria della Steccata © Proprietà Comune di Parma-Musei Civici-Fototeca Amoretti.



Fig. 12. Albrecht Dürer, *Passionis Domini nostri Iesu Cristi cum figuris* [Piccola passione], tav. xxxvii [Giudizio universale]. Nürnberg, 1511, seconda ed. 1512. Xilografia, 129×99 mm. London, British Museum, inv. nr. 1896,0125.2.38 © The Trustees of the British Museum.

APPENDICE

Le iscrizioni sui disegni sono state trascritte diplomaticamente. Sono stati sciolti tra parentesi tonde *tituli* e le abbreviazioni; tra parentesi quadre sono state integrate lezioni congetturali o segnalate, con puntini sospensivi, lacune materiali o segni illeggibili; le parentesi uncinate inverse racchiudono lezioni cassate nell'originale.

Nella trascrizione dei documenti sono stati seguiti criteri conservativi semidiplomatici. Gli accenti, i diacritici, l'uso di maiuscole e minuscole, la distribuzione di u e v sono stati ricondotti all'uso attuale, così come la punteggiatura e la partizione delle parole (univerbati i numerali e le preposizioni articolate). Sono stati sciolti tra parentesi tonde i *tituli* (anche superflui, come nel caso del Doc. 4; in caso di mancanza di *titulo* imputabile a sivista, l'integrazione è stata segnalata tra parentesi uncinate). Le lacune del testo sono state integrate congetturalmente tra quadre. Errori puramente meccanici sono stati corretti a testo e segnalati in apparato. Sono state rispettate le oscillazioni tra scempie e geminate; mantenute le grafie di *h* e *-j* finale, considerate cifra grafica consapevole di Parmigianino.

Del Doc. 1 è stato trascritto solamente l'autografo di Pier Ilario Mazzola. La trascrizione del Doc. 2 riporta a testo solamente l'autografo di Parmigianino: le aggiunte e correzioni d'altra mano sono state trascritte in nota, con esponente di rimando al punto d'inserzione.

Doc. 1

1515 die 27 feb(ratio).
 Nota como mi petro Ilario et Michael frateli di mazolla
 habiamo habuto una chastelata de vino zovè de 3000 lire
 de ll. 10 videlicet libri deci de imperiali⁵⁵ qual dita chastelata
 mandata a parte de pagame(n)to de una chapela et tantum
 depingere et monasterio de S(an)to Io(an) Eva(n) gielista
 del'ordine de S(an)to Benedeto de Parma⁵⁶ quala chapela se obligamo a depingere
 ad oni soa pectacione e in fede de questo o scripto e s(o)to scripto
 presento M. Domenico anbanelo et modus suu fato
 M. antonio da lucha
 E mi petro Ilario de mazolla
 o s(o)to scripto
 et io Michael Mazolla
 fratelo prometo ut supra
 Egli andava scritto noto per non più rilegato. *Per quanto falso*
 Figo, Antonius di lucha. Noto per non più rilegato. *Per quanto falso*
 Ego d'ora in poi non più

Parma, Archivio di Stato, Soppressioni giurisdizionaliste e napoleoniche, Conventi e Confraternite, 638, Monastero di San Giovanni Evangelista, 115, 27 febbraio 1515.

1515 die 27 feb(ratio)

Nota como mi Petro Ilario et Michael frateli di Mazolla habiamo habuto una chastelata⁵⁵
 da m(esser) Nicholò di Zangra(n)di⁵⁶ de vino zovè de⁵⁷ mesure sei p(er) precio de ll. 10,
 videlicet libri deci de imperiali⁵⁸ qual dita chastelata ne a dato p(er) parte de pagame(n)to
 de una chapela ch(e) habiamo⁵⁹ a depingere inel monasterio de S(an)to Io(an) Eva(n)
 gielista del'ordine de S(an)to Benedeto de Parma⁶⁰ quala chapela se obligamo a depingere
 ad oni soa pectacione e in fede de questo o scripto e s(o)to scripto.

Prese<n>to M(esser) Domenico Anbanelo et Anderia suo fiolo

M(esser) Antonio da Lucha⁶¹

E mi Petro Ilari de Mazolla

o s(o)to scripto

Et io Michael Mazolla

fratelo prometo ut supra

⁵⁵ s aggiunta in un secondo momento con diversa penna. La «castellata» è una grossa botte emiliana per il trasporto di vino.

⁵⁶ da messer ... Zangrandi aggiunto nell'interlinea superiore dopo l'aggiunta del secondo *de*.

⁵⁷ de aggiunto nell'interlinea superiore.

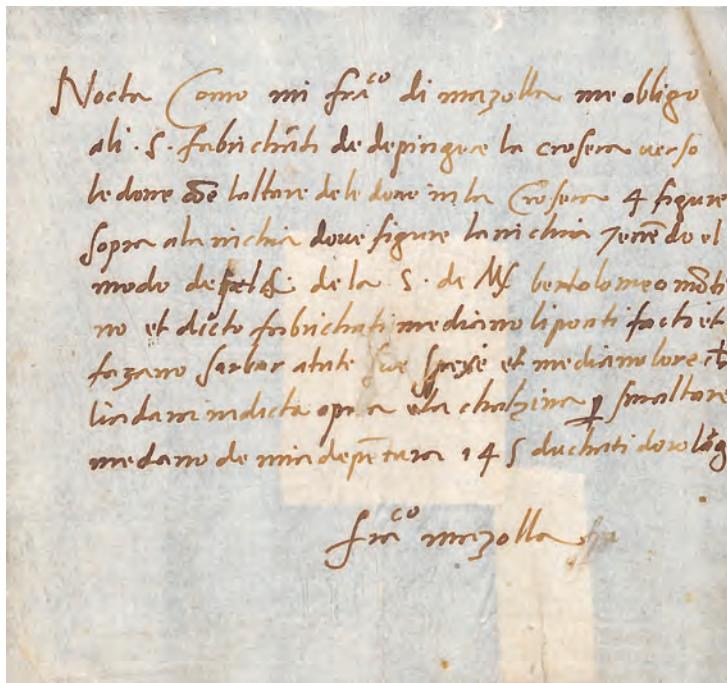
⁵⁸ imperiali scritto prima come *impie-*, e immediatamente corretto.

⁵⁹ Con un puntino intrusivo sulla prima *a*.

⁶⁰ de Parma aggiunto nell'interlinea superiore.

⁶¹ Queste due righe sono state aggiunte in un secondo momento con diversa penna.

Doc. 2



Archivio di Stato di Parma, Notai di Parma, Galeazzo Piazza, f. 939, atti 1522-1523, rogito del 21 novembre 1522, allegato.

Nocta Como mi Fra(nces)co di Mazolla me obligo ali s(ignori) fabricha(n)ti de depingere la crosera verso le done co(n)e l'altare dele done, in la crosera 4 figure, sopra ala nichia dove figure, la nichia tene(n)do el modo de quella⁶² de la s(ignoria) de m(esser) Bertolomeo Montino, et dicto fabrica(n)ti me diano li ponti facti et fazano sarbar a tute sue spexe⁶³ et me diano l'ore ch(e) li a<n>darà in dicta ope<r>a⁶⁴ e la chalzina p(er) smaltare. Me dano de mia depe(n)tura 145 duchati d'oro la(r)gi.

Fra(nces)co Mazolla >Fra<

⁶² quella parzialmente sovrascritto a *de la s(signoria)*.

⁶³ Con un puntino intrusivo su *x*.

⁶⁴ *r* non leggibile in quanto strappata dal foro di filza.

148

Io francesche Mazelio puceri^o premere ali specabili s. fabricanti
de la gela de s. Maria de la secha pingere l'antica coel cubo
ocor costita de la ditta chappela granda et fasi come haro propose
una inchoration^o et obseruando la metà del delegno gicato
ano usso metten^o li voleri resi da Zuro fino ruma d'altra
sora et nelle rose deh lacunari e nel campo d'esso erose et sso aspose
qe la faglia de li lacunari in sieme co quale d'esso fasse pichole ho a 1486 m. 10. 10.
depingere in sieme como l'figlio iuornisono et ancon trauo exectua
não fora li ori quali ci entravano in li diti cornisoni coet ancon
am la ditta chappela. E tian se inle diti fasse entrara oro li diti s. fa
bricati siam obligati adarli e pagar la mettura del dito dor^o.

Se che li diti s. fabricanti mediano l'ore che cianno ali lacunari
in sieme con loro che li andara e pagar la mettura et andara a
mettere d'ito dor^o

Se che li diti s. fa si siam obligati adarli li ponti fatti armaciola
comodita che cianno a tante opere d'atare sue poste et cianno siam obligati
adarli smaltar amid comodita per l'pingere

pata l'ore

Se li infra scritte si intempero dal trauo m'a qual s'iga d'attorno
la ditta chappela

scudi

Se l'recio d. la soena scritte opera s'ie de quarto cento s'oro dal sole
cioe che l'chi si s. fabricanti dano am dito francesche Mazelio
e pagano quarto cento dor per la mia manifacara

Per sua ob^o a dar l'opa fornita infra ter^o de mesi dy dor
per ed uerano

IHS

Io Francescho Mazollo pictore prometo ali spectabili s(ignori) fabrichanti⁶⁵ dela gesia de S(anta) Maria dela Stecha pingere la nichia cioè 'l cubo over volta dela dita chapela grande, et farli como hano prepose una inchoronatione et observando la metà del desegno qualo ano visto.⁶⁶

It(em) la fasia deli lacunari⁶⁷ insieme co(n) quele due fassete pichole ho a depingere insieme como⁶⁸ 'l frigio 'l cornisono et architravo excetuando fora li ori quali ci entrarano in li diti cornisoni che circondano la dita chapela. Etiam⁶⁹ se in le dite fasie entrerà oro li decti s(ignori) fabrichant*ti* siano obligati a darlo et pagar la metitura del deto horo.

It(em) che li deti s(ignori) fabrichanti me diano le rose che vano ali lacunari⁷⁰ insieme con l'oro che li andarà e pagar la metitura ch(e) andarà a metere dit rosse d'oro.

It(em) che li deti s(ignori) fa(brichan)ti siano obligati a darmi li ponti fati armati co(n) la comodità che vano a tale opere a tute sue spese⁷¹ et etiam siano obligat a farme smaltar a mia comodità per 'l pingere.

It(em) li infrascripti pati⁷² si intendano dal travo⁷³ in su qual liga datorno la dita chapela.

It(em) 'l pretio d(e)la sopra scripta opera sie de quattrocento [duchati]⁷⁴ d'oro,⁷⁵ cioè che li diti s(ignori) fabrichanti dano a mi deto Francescho Mazoli et pagano [duchati] quattrocent d'or per la mia manifatura.⁷⁶

⁶⁵ *b* aggiunto nell'interlinea superiore.

⁶⁶ Aggiunto da altra mano, a seguire: «metten(d)o li colori così dazuro fino come d'altra sorte et(iam) nelle rose deli lacunari e nel campo d'esse rose e q(ue)sto a spese d'esso m(agist)ro Franc(esc)o».

⁶⁷ *c* aggiunto nell'interlinea superiore.

⁶⁸ Vale «come».

⁶⁹ *Etian* nel ms.

⁷⁰ *c* aggiunto nell'interlinea superiore; *j* aggiunto in linea.

⁷¹ *spese* forse corretto su *sperc*.

⁷² *pati* aggiunto nell'interlinea superiore.

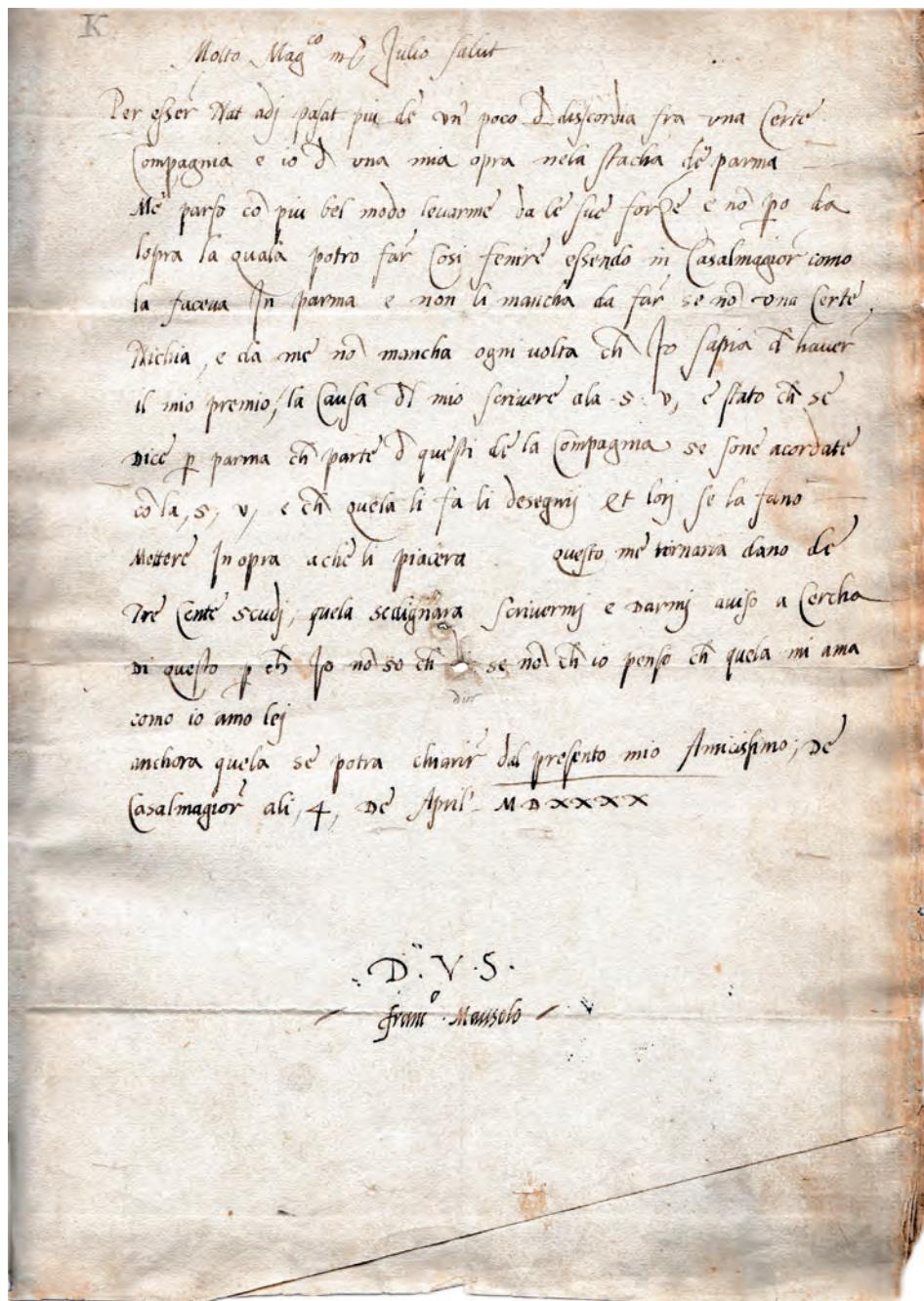
⁷³ Aggiunto da altra mano nell'interlinea superiore, con segno di inserimento nell'interlinea inferiore: «incl(usiv)e».

⁷⁴ *b* aggiunto nell'interlinea superiore; *duchati* cassato da altra mano. Aggiunto da altra mano, nell'interlinea superiore: «scudi».

⁷⁵ Aggiunto da altra mano nel margine destro: «dal sole».

⁷⁶ Aggiunto da altra mano al fondo: «Item sia ob(liga)to a dar(e) l'op(er)a fornita intra ter(mi)no de mesi desdoti p(ro)x(imi) ch(e) verano».

Doc. 4



Al molto mag(nifi)co sig(no)r m(esser) Giulio Romano pictor dignissimo
e [ge]ntilomo il(lustri)ss(i)mo ducha di Mantua
In Mantua

Molto mag(nifi)co mes(ser) Iulio salut.

Per esser(e) nat a dì pasat più de un(o) poco d(e) discordia fra una certe compagnia e io d(e) una mia opra nela Stacha de Parma, m'è parso co(n) più bel modo levarme dale sue forze e no(n) p(er)ò dal'opra, la quala potrò far(e) così fenire essendo in Casalmagior(e) como la faceva in Parma, e non li mancha da far(e) se no(n) una certe nichia, e da me no(n) mancha ogni volta ch(e) io sapia d(e) haver(e) il mio premio. La causa d(e)l mio scrivere ala s(ignoria) v(ostra) è stato ch(e) se dice p(er) Parma ch(e) parte d(e) questi dela compagnia se sone acordate co(n) la s(ignoria) v(ostra) e ch(e) quela li fa li desegnij et lori se la fano mettere in opra a che li piacerà. Questo me tornaria dano de trecente scudi; quela se dignarà scrivermi e darmi aviso a cercha di questo p(er)ch(é) io no(n) so ch(e) [dir]⁷⁷ se no(n) ch(e) io penso ch(e) quela mi ama como io amo lej.

Anchora quela se potrà chiarir(e) dal presento mio amicissimo. De Casalmagior(e), ali 4 de april(e) MDXXXX

D(e) v(ostra) s(ignoria)
Franc(esc)o Mausolo

⁷⁷ La carta presenta un foro di filza in corrispondenza della parola *dir* (si riconoscono l'ascendente della *d*, il puntino della *i*, l'orecchio della *r*); l'integrazione a matita nell'interlinea inferiore è moderna.

Marco Landi

SULL'IDENTITÀ DEL DEDICATARIO DI *TIRSI* (E LA CRONOLOGIA DELLE EGLOGHE MARINIANE)*

Di una produzione eglogistica del giovane Marino abbiamo notizia da una lettera da lui indirizzata all'amico Giovan Battista Manso nell'estate del 1594, appena rientrato a Napoli:

Potrà far fede di questa mia assenza, e che non sia scusa, il signor Ascanio Pignatelli, con cui in Nola ho soluto avere il dì un dolcissimo passatempo, senza il quale io mi sarei sentito morire. Quivi ho fatto alcune fatiche delle quali le farò parte. Mi son messo in alcune egloghe picciole ad imitazione di quelle di Virgilio, parte in verso sciolto e parte in quello stile che usa il Tasso nell'*Aminta*, in versi rotti e intieri, e tra volta e volta quando vi può cader la rima senza regola ferma. E perché la maggior parte degli amici mi dicono ch'io ci farò qualche cosa di buono, io ci sto attorno del continuo, e forse il modo non li dispiacerà.¹

Una manciata di righe, entro una missiva occupata da altre questioni, che tuttavia contengono, almeno allo stato attuale delle nostre conoscenze, il primo e unico riferimento esplicito alle egloghe di cui sia traccia negli scritti mariniani: è da questo scorcio, essenziale e insieme puntuale (per il richiamo ai modelli, come per l'indicazione metrica), che si ricava tutto ciò che di certo sappiamo della cronologia e delle circostanze di composizione dei testi bucolici, mai più ricordati in seguito, né nelle lettere conservate, né in promesse e annunci depositati nel tempo a margine di altre opere e altre occasioni. La stesura dovette infatti verosimilmente proseguire al ritorno da Nola, anche a giudicare dall'apprezzamento esibito di amici e sodali; eppure, nonostante il proposito annunciato di starci «attorno del continuo» per farne «qualche cosa di buono», nient'altro è noto da qui in poi di queste prove, le cui radici affondano e si perdono in un terreno solo in minima parte dissodato, quello – complessivamente carente sul versante documentario – della formazione e del noviziato poetico mariniano nella Napoli degli ultimi due decenni del Cinquecento, il «periodo ad oggi più oscuro, e tanto più oscuro quanto più importante»² della vita del poeta.

* Queste pagine riprendono, con qualche modifica e minime integrazioni, il contenuto del § 8 dell'*Introduzione a GIOVAN BATTISTA MARINO, Egloghe*, edizione critica a cura di Marco Landi, Roma, Accademia dell'Arcadia, 2025, pp. 68-84, rielaborazione della mia tesi di perfezionamento, discussa alla Scuola Normale Superiore nel gennaio del 2024, di cui Stefano Carrai è stato relatore.

¹ GIAMBATTISTA MARINO, *Lettere*, a cura di Marziano Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1966, nr. 10, pp. 17-18. La lettera è datata genericamente «Di Napoli, 1594», ma va assegnata all'estate di quell'anno, tra il luglio e l'agosto del 1594, come si desume dalla puntuale ricostruzione di CLIZIA CARMINATI, *Per un commento all'epistolario di Marino. Le prime lettere a Giovan Battista Manso*, in *Marino 2014*. Atti della giornata di studi (Friburgo, 4 settembre 2014), a cura di Sandra Clerc e Andrea Grassi, Bologna, I Libri di Emil, 2016, pp. 149-167, di riferimento per l'intero scambio epistolare col Manso degli anni 1593-1594.

² Ivi, p. 153.

Quello delle egloghe è insomma lo stesso destino di tante altre opere del Marino «progressivamente finite ai margini della sua attenzione, scalzate da progetti maggiori, e per questo sopravvissute in una tradizione extravagante e pulviscolare»³ o non sopravvissute affatto: testi lasciati nell'ombra, di cui si perdono a un certo punto le tracce e che giustamente «si confinerebbe nella rubrica dei progetti senza esito»,⁴ se non si disponesse di un testimoniale di qualche riguardo, nel caso specifico comprendente ad oggi un solo manoscritto (Madrid, Biblioteca Nacional de España, MSS/4246) più una serie di edizioni a stampa che, proprio a partire da Napoli, diffondono nell'ambito di una circolazione priva di qualunque controllo da parte dell'autore, con una prima sortita nel 1616 e una, più ampia, nel 1620, un *corpus* costituito da sei egloghe (*Tirsi, Il Lamento, Dafne, Siringa, Pan, Eco*) appunto identificabili con i componimenti anni addietro annunciati.⁵

Ultimo in ordine di tempo, è stato proprio il ritrovamento del manoscritto madrileño a gettare nuova luce su una tradizione che, concorrenti una diffusione confinata in canali secondari e non sorvegliati dall'autore e l'improvviso silenzio calato sulla pratica del registro bucolico dopo l'accenno contenuto nella lettera giovanile al Manso sopra ricordata, si presentava tra le più intricate e complesse dell'intera produzione mariniana:⁶ l'autore di un testo assai più corretto e intelligibile di quello restituitoci dalle stampe secentesche, la sua scoperta ha non solo imposto di riaprire *ex novo* il cantiere editoriale delle *Egloghe*, contribuendo in maniera determinante alla fissazione di un testo critico largamente migliorativo di quello vulgato, ma anche favorito una riconsiderazione complessiva dell'opera che, a dispetto delle più recenti convinzioni interpretative,⁷ ne ha ribadito la sostanziale pertinenza alla stagione d'esordio. In questo senso, accanto all'indizio di un Marino ancora lontano dall'onorificenza del cavalierato offerto dal codice in sede paratestuale (nessuna delle rubriche presenti fa precedere il nome dell'autore dal consueto titolo onorifico, ottenuto nel 1609), compatibilissimi con l'idea di «una genesi e di una storia tutta napoletana della raccolta»⁸ risultano infatti tanto il colorito linguistico del manoscritto, caratterizzato da diversi tratti dialettali agevolmente riconoscibili come napoletani,⁹ quanto l'autorevolezza della sua lezione, evidentemente derivata da antografi accreditati e ambienti vicini a quelli di composizione e conservazione degli originali, ov-

³ EMILIO RUSSO, *Un'edizione ignota delle Egloghe*, in GUIDO ARBIZZONI - EMILIO RUSSO, *Due ritrovamenti mariniani*, in «Filologia e Critica», XXXII, 2, 2007, pp. 296-300: 300.

⁴ EMILIO RUSSO, *Marino*, Roma, Salerno Editrice, 2008, p. 197.

⁵ Lascio qui da parte ogni discorso relativo al poemetto pastorale in ottave *I Sospiri d'Ergasto*, pure tramandato dai medesimi circuiti di trasmissione delle *Egloghe*, ma in una redazione anteriore e più estesa rispetto a quella inclusa nella *Sampogna* del 1620. Oltre che all'edizione curata da chi scrive, comprendente anche il testo critico della cosiddetta redazione *A* dei *Sospiri*, per un discorso d'insieme sul poemetto mi permetto di rinviare alle pagine introduttive di MARCO LANDI, *Prove di commento alla prima redazione dei Sospiri d'Ergasto, in Poeta di pace. Studi per il centenario di Giovan Battista Marino*, a cura di Marco Corradini, numero monografico della «Rivista di letteratura italiana», XLIII, 3, 2025, pp. 73-82, e alla bibliografia ivi citata.

⁶ Del reperimento del codice ho dato notizia in MARCO LANDI, *Per le Egloghe di Giovan Battista Marino: uno sconosciuto manoscritto madrileño* (BNE, MSS/4246), in «Atti e Memorie dell'Arcadia», IX, 2020, pp. 47-110.

⁷ Mi riferisco in particolare allo studio di VANIA DE MALDÉ, *Marino dall'Egloga pastorale all'Idillio. Appunti sul testo delle Egloghe*, in *Marino e il Barocco, da Napoli a Parigi*. Atti del Convegno di Basilea, 7-9 giugno 2007, a cura di Emilio Russo, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2009, pp. 149-163, che della vicenda redazionale delle *Egloghe* prospettava uno svolgimento ben oltre gli anni della giovinezza napoletana.

⁸ RUSSO, *Marino*, cit., p. 200, nota 12.

⁹ Per una caratterizzazione degli usi grafici e fonomorfologici del copista rimando alle pp. 225-234 e 296-303 della *Nota al testo* di MARINO, *Egloghe*, cit.

verosia da materiali in tutta verosimiglianza rimasti a Napoli al momento concitato della fuga, a riscontro cioè di «una sopravvivenza consolidata delle prove pastorali mariniane nella città lasciata già all'altezza del 1600».¹⁰

Ora, nonostante la rinuncia ad affiancare in quella sede al testo un adeguato commento,¹¹ il lavoro di edizione ha però indotto ad affrontare sin da subito alcuni dei nodi più problematici dell'opera, consentendo tra l'altro di tornare, con rinnovate prospettive, oltre che sulla questione della cronologia di composizione delle *Eloghe*, anche su quella, ad essa strettamente connessa, dell'identità del loro possibile dedicatario. Prendiamo le mosse dall'esordio di *Tirsi*, prima egloga del *corpus*, che si apre con una trentina di versi dall'evidente carattere proemiale (vv. 1-33):

Musa, che meco in altro stil sovente
or de la cetra, or de la tromba al suono
cantar solei d'Amor l'arme e di Marte,
l'umil sampogna e le selvagge canne
or prendi a l'ombra e 'l boschereccio canto
con l'acque e l'aure e gli augelletti accorda. 5
Indi dal sacro monte e di quel sacro
santo arboscel, che le famose chiome
orna et onora, un verde ramo scegli
e di sue fronde la mia fronte avolgi,
ma di minuto amorosetto mirto 10
Amor v'intessa i suoi graditi fregi.
E tu, figlio d'eroi, sovrano eroe,
spirto leggiadro, a cui dal cielo è dato
sovra i più chiari e più spediti ingegni
volar cantando e spesso oltra le stelle
del felice pensier levar le piume, 15
giovinetto real, ch'a nobil opre,
a valor sommo, a virtù vera inteso,
per lo destro sentier movendo i passi
gli anni precorri e l'altrui speme avanzi
e dietro a' tuoi maggior segnando a prova 20
con piè tenero ancor degne vestigia
de la gran villa i sempreverdi onori
con novo onor di nova gloria accresci,
l'inculte note e i semplicetti carmi,
ch'Amor dolce dettò con bassi accentu 25
fra queste selve e ne le scorze vive
tosco pastor con roza mano impresse,
gradir ti piaccia. Apollo anco talora
degnò le selve et egli oggi non sdegna
far di novo a le selve anco ritorno, 30
†...†
che pasce et erra per l'amene sponde...

¹⁰ RUSSO, *Marino*, cit., p. 200.

¹¹ Un saggio di commento di una manciata di ottave della redazione A dei *Sospiri d'Ergasto* ho offerto in LANDI, *Prove di commento*, cit., pp. 76-82.

L'*incipit*, ricalcato sull'attacco di una delle prime ottave del *Rinaldo* (I 2 1-2: «Musa, che 'n rozo stil meco sovente / umil cantasti le mie fiamme accese»), rimodula sulla falsariga tassiana il motivo tradizionale dell'invocazione alla Musa, ma con scarto sensibilissimo rispetto al modello e a una linea di impostazione classicistica: non tanto per il ricorso, sulla soglia di un componimento di tipo pastorale, a un tratto caratteristico della protasi di marca epica, quanto per il rovesciamento di prospettive che la trasposizione in chiave bucolica di tale modulo incipitario, per di più siglata dalla consapevole citazione tassiana, qui trascina con sé. Con topica antitesi temporale, individuata dall'opposizione dei tempi verbali (*solei vs prendi... accorda... scegli... avolgi*) e dall'enfasi prodotta a inizio di verso, in posizione di rilievo, dall'avverbio *or* (v. 5), l'approdo mariniano alla poesia bucolica viene infatti presentato, in maniera tutt'altro che scontata, come successivo alla pratica sul registro non solo della lirica, ma anche dell'epica (evocate dalla menzione, rispettivamente, della *cetra* e della *tromba*, strumenti deputati per tradizione al canto dei temi amorosi e di quelli eroici, da contrapporsi all'*umil sampogna* e alle *selvagge canne* della musa pastorale), e finisce di fatto per disegnare un percorso inverso rispetto a quello, più canonico, tracciato nel precedente tassiano dal passaggio dal «rozo stil» della produzione lirica d'argomento amoroso alla prova più impegnativa sul versante epico, quasi a rovesciare il tradizionale traguardo del poema quale coronamento della parabola ascendente di un autore.¹²

All'invocazione alla Musa fa seguito, a partire dal v. 13, la lode di un «giovinetto» di stirpe regale, cui il Marino indirizza i suoi versi bucolici. La dedica si regge sul tema, usuale negli elogi dei giovani rampolli, dell'esaltazione delle qualità del destinatario precocemente incamminatosi sulla strada della virtù, quindi capace, a dispetto dell'età non ancora matura, di imprese gloriose sulle orme degli avi, e culmina nell'auspicio che il giovane presti orecchio alle «inculte note» e ai «semplicetti carmi» del novello poeta-pastore. L'identità del dedicatario, concorrenti il frasario largamente topico e la possibilità che qualche ulteriore dettaglio utile al suo riconoscimento sia andato perduto, insieme con la *propositio* del canto di Tirsì, a causa della lacuna localizzabile tra il v. 32 e il v. 33 del testo trádito,¹³ appare tuttavia sfuggente e non sono mancati tentativi di sottrarlo all'anonimato, per quanto le diverse candidature avanzate risultino tutte a vario titolo insod-

¹² Ma a sorprendere, entro lo schema diegetico di contrapposizione delineato nei versi mariniani fra il passato dell'esperienza di poeta lirico ed epico e il momento presente della nuova ispirazione bucolica, anche prescindendo dal tasso di infrazione insito nell'opzione per un esordio che si richiamava allusivamente a quello a suo tempo riservato da Tasso alla sua fatica epica giovanile, è soprattutto l'accento alle *arme* di Marte che, all'altezza del cimento pastorale, la musa mariniana avrebbe già cantato oltre a quelle di Amore (v. 3): per la possibilità di un'allusione alla *Gerusalemme distrutta* rinvio alle pp. 70-72 dell'*Introduzione a MARINO, Egloghe*, cit.

¹³ Di tutta la tradizione, la lacuna tra i due versi, mai segnalata in bibliografia ma resa evidente dal fatto che il v. 33 non si collega a quanto immediatamente precede (non potendosi certo riferire ancora a *Apollo* del v. 30 la relativa *che pasce et erra per l'amene sponde*, il cui antecedente sarà stato con ogni probabilità *gregge/greggia o armento*), va ipotizzata di notevole estensione (si può pensare al salto nella trascrizione o alla caduta di un'intera carta dell'archetipo, se non già dell'autografo mariniano), dal momento che all'invocazione rivolta dal poeta alla Musa e all'omaggio al giovane dedicatario dei versi bucolici segue, senza soluzione di continuità, quella che parrebbe essere solo l'ultima parte della sezione introduttiva dell'egloga. Mancano cioè del tutto i versi d'avvio della tradizionale cornice bucolica che apre la *factio* (come pure probabilmente quelli di raccordo tra questi e il precedente parallelo con *Apollo* pastore dei vv. 30-32) e in definitiva l'inizio vero e proprio della narrazione: ne è spia evidente il fatto che più avanti, al v. 51, comincia il lamento di Tirsì (giusta peraltro la didascalia «Tirs.», riportata sul margine da pressoché tutti i testimoni), personaggio che tuttavia all'altezza di quei versi, nel testo vulgato dell'egloga, non figura altrove precedentemente nominato.

disfacenti. Prima di formularne una nuova, converrà pertanto riepilogare tali proposte di identificazione, riesaminandole brevemente. La questione, che riveste un'importanza che va al di là del semplice dato documentario, non è infatti tale da potersi passare sotto silenzio, poiché presenta, come vedremo, implicazioni cronologiche non indifferenti.

Dallo studio di Taddeo in avanti, dove si dava per scontata una dedica rivolta al figlio di Giovan Battista Manso,¹⁴ è invalso l'uso di legare a tutti i costi i versi proemiali di *Tirsì* al nome del marchese di Villa, giusta il riferimento alla «gran villa» del v. 24; e certamente avrà pesato sulla preferenza accordata in maniera pressoché automatica al Manso il fatto di saperlo destinatario dell'unica lettera mariniana in cui si accenna alla composizione delle egloghe. Ma se la supposizione di Taddeo va senz'altro scartata considerando che, secondo quanto si legge nel testamento dello stesso Manso, i «figliuoli» nati dal suo matrimonio con Costanza Belprato, celebrato nel 1586, erano già prematuramente scomparsi nel 1590 (prima dunque del *terminus post quem* per la stesura dei componimenti bucolici dell'estate del 1594),¹⁵ neppure è più da discutere l'ipotesi di un ritratto encomiastico del giovane marchese di Villa, che va anzi definitivamente messa fuori gioco: non solo, come ha ammesso Russo, «gli cadono addosso troppo larghe le espressioni magniloquenti d'apertura»,¹⁶ ma quel che più conta – se oltre a ciò non bastasse il dato anagrafico (Manso era nato nel 1567, per cui difficilmente il poeta, più giovane di lui di due anni, avrebbe potuto rivolgersi appellandolo «giovinetto» alla metà degli anni '90) – è che l'amico e biografo di Tasso, poi protettore dello stesso Marino, ottenne la carica di marchese di Villa solo nel 1621, ormai più che cinquantenne, quando gli fu conferita dal re di Spagna Filippo IV in compenso dei servigi resi alla Corona.¹⁷ In nessun modo quindi potrebbe celarsi nel testo di *Tirsì* un'allusione al marchesato di Villa, né come attributo da riferire al Manso andrà interpretato il «sacro monte» del v. 7,¹⁸ che più semplicemente designa, come di consueto, l'Elicona, sede delle Muse.

Recuperando una vecchia congettura di Francesco Mango,¹⁹ Vania De Maldé è tornata da ultimo sulla questione avanzando l'inedita candidatura di Luigi XIII, al quale indubbiamente assai meglio che al Manso parrebbero attagliarsi gli appellativi di «giovinetto real» (v. 18) e di «figlio d'eroi, sovrano eroe» (v. 13), supportata da una serie di riscontri, non sempre pertinenti, con luoghi paralleli (dagli *Epitalami* all'*Adone*) in cui il

¹⁴ Cfr. EDOARDO TADDEO, *Le Egloghe boscherecce*, in ID., *Studi sul Marino*, Firenze, Sandron, 1971, pp. 5-42: 9.

¹⁵ Cfr. MICHELE MANFREDI, *Gio. Battista Manso nella vita e nelle opere*, Napoli, Jovene, 1919, p. 252, cui rinvia anche PIETRO GIULIO RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria a Napoli nel primo Seicento. Tasso, Marino, gli Oziosi*, Bologna, I Libri di Emil, 2015, p. 16, nota 16. Rigetta l'ipotesi di Taddeo già DE MALDÉ, *Marino dall'Egloga pastorale all'Idillio*, cit., p. 159 e nota 51, intenta a precisare, sulla scorta di un'informazione fornita da Girolamo de Miranda, che i coniugi non ebbero figli.

¹⁶ RUSSO, *Marino*, cit., pp. 200-201, nota 11.

¹⁷ Cfr. RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria*, cit., p. 17. Ciononostante, a p. 57 e nota 166, lo studioso sembra propendere ancora, con Russo, per un'identificazione del «giovinetto» con Giovan Battista Manso.

¹⁸ Così DE MALDÉ, *Marino dall'Egloga pastorale all'Idillio*, cit., p. 159, scorgendovi forse un'allusione al Monte Manso, l'istituto di beneficenza per l'educazione dei giovani nobili sprovvisti dei necessari mezzi economici fondato nel 1608 (per il quale vd. RIGA, *Giovan Battista Manso e la cultura letteraria*, cit., p. 25 e nota 61, con recupero della bibliografia precedente). Il sintagma *sacro monte*, che indica l'Elicona anche altrove nell'opera mariniana (*Galeria, Pitture, Favole* 44 4; *Sampogna* I 540; *Fama* XIV 7; *Strage degl'Innocenti* I 3 5), qui rientra oltretutto nella ripresa testuale di un brano di GIROLAMO MUZIO, *Egloghe, Amoroze* IV 39-41: «et con la cara mano un novo ramo, / fresco, verde, odorato, hor hora colto / dal sacro monte, a la mia fronte avvolgi», di cui serbano evidente memoria i vv. 7-10 di *Tirsì*.

¹⁹ FRANCESCO MANGO, *Il Marino poeta lirico: ricerche e studi*, Cagliari, Tipogr. Editr. dell'Avvenire di Sardegna, 1887, p. 50 (non citato però, se ho visto bene, dalla studiosa).

ritratto del giovane re di Francia, nato nel settembre del 1601, collimerebbe almeno in parte con quello dell'anonimo dedicatario di *Tirsi*.²⁰ Il Marino, secondo la ricostruzione della studiosa, avrebbe dunque ripreso in mano i componimenti giovanili nel corso della stagione torinese, tra il 1609 e il 1612, spostando su Luigi XIII un elogio «in origine probabilmente destinato al Manso», nella prospettiva di un passaggio alla corte francese, con l'obiettivo di «ingraziarsi il giovanissimo re con una lieve raccolta bucolica»,²¹ da porsi a *pendant* con l'encomio tributato nel *Tempio* alla regina madre e alla favorita di lei, Leonora Dori Galigai, moglie di Concino Concini, maresciallo d'Ancre e primo dedicatario del poema. Questo progetto di libro poi abbandonato si troverebbe riflesso, a detta della studiosa, nella *plaquette* stampata a Napoli da Costantino Vitale nel 1616 (comprendente, com'è noto, solo le egloghe *Tirsi*, *Eco*, *Dafne*), il cui antografo diretto si propone quindi di individuare in «una copia, probabilmente apografa, staccata dallo zibaldone del poeta negli anni anteriori alla partenza per la Francia».²² L'ipotesi, di per sé onerosissima, si inserisce nel quadro di un'interpretazione complessiva dell'opera a mio avviso tutt'altro che convincente, perché dilata di quasi vent'anni l'arco cronologico di composizione di testi che per il resto tutto concorre a ritenere ascrivibili piuttosto a una fase giovanile della scrittura mariniana, e risulta in definitiva inconciliabile con l'idea di una pertinenza esclusiva delle egloghe alla prima stagione napoletana, verso la quale sembra orientare non solo la ricostruzione dei percorsi della tradizione manoscritta e a stampa, ma anche un'analisi di carattere stilistico dei pezzi (e di *Tirsi* in modo particolare),²³ che ne ha da sempre messo in luce ben pochi dei «tratti della versificazione mariniana più sicura, e dominante, soprattutto nelle prove in endecasillabi sciolti, la ripresa scorrevole del patrimonio pastorale senza interventi di individuazione marcata».²⁴

Vi sono dunque ragioni sufficienti che spingono a scartare tutte e tre le candidature avanzate in passato; ciononostante, rimane ancora spazio per una proposta alternativa, che dà agio soprattutto di salvaguardare l'ipotesi, a mio parere non più revocabile in dubbio, di una sicura «napoletanità» delle *Egloghe*. Tra i connotati del personaggio elogiato nei versi d'avvio di *Tirsi*, importa anzitutto notare un aspetto finora trascurato della personalità del «giovinetto», ovverosia le sue doti artistiche, fatte balenare ai vv. 14-17 («*spirto leggiadro, a cui dal cielo è dato / sovra i più chiari e più spediti ingegni / volar cantando e spesso oltra le stelle / del felice pensier levar le piume*») per mezzo dell'appellativo *spirto leggiadro*, del ricorso all'immagine del volo sulle *piume* del *felice pensier*, del paragone con i *più chiari e più spediti ingegni*, nonché del verbo rivelatore *cantando*: una persona,

²⁰ Dei passi citati da DE MALDÉ, *Marino dall'Egloga pastorale all'Idillio*, cit., pp. 159-161, l'unico effettivamente affine pare quello rappresentato da *Adone* I 5 3-4: «e seguendo ancor tenero i vestigi / del morto genitor quasi l'aggagli», da confrontare con i vv. 22-23 di *Tirsi*.

²¹ Ivi, p. 161.

²² Ivi, p. 163. Ma poco prima la studiosa, collegando giustamente l'edizioncina napoletana alla ristampa, procurata in quello stesso anno dallo stesso Vitale, dell'antologia mariniana dei *Fiori di Pindo*, aveva ipotizzato che il manoscritto contenente le egloghe «era arrivato all'editore da Parigi, via Venezia, con il fascio delle scritture per la corte di Francia, tra le quali spicca il *Tempio* per la reggente Maria de' Medici, composto a Torino, ma pubblicato a Lione nel 1615» (p. 157), evidentemente contraddicendosi.

²³ Vd. TADDEO, *Le Egloghe boscherecce*, cit., p. 26 e nota 44. Secondo lo studioso, «la versificazione spesso troppo ovvia, l'uso di clausole stereotipate, e il periodo esageratamente ampio, ma di debole struttura sintattica e dalla sintassi non sempre limpida», come pure «le ripetizioni talora [...] del tutto meccaniche», inducono a pensare che *Tirsi* sia stata addirittura composta prima delle altre egloghe.

²⁴ RUSSO, *Marino*, cit., p. 201. Così anche TADDEO, *Le Egloghe boscherecce*, cit., p. 6: «l'analisi dei testi conferma senza ombra di dubbio che essi sono da assegnare alla giovinezza del poeta».

insomma, dotata di qualità letterarie e/o musicali, ma che malgrado la sua giovane età si è evidentemente distinta, come risulta dai vv. 22-25, anche per meriti politici e civili («e dietro a' tuo maggior segnando a prova / con piè tenero ancor degne vestigia / de la gran villa i sempreverdi onori / con novo onor di nova gloria accresci»), dando lustro alla sua casata e a quella *gran villa*, dietro cui altro non si nasconde, a mio modo di vedere, che un riferimento alla città partenopea. Il candidato che meglio risponde a tutti questi requisiti è Francisco Domingo Ruiz de Castro, fratello minore di quel Pedro Fernández de Castro, viceré spagnolo di Napoli dal luglio del 1610 al luglio del 1616, sotto i cui auspici sarebbe nata l'Accademia degli Oziosi, fondata dal Manso nel maggio del 1611, e secondogenito di Fernando Ruiz de Castro, VI conte di Lemos,²⁵ viceré in carica nell'ultimo periodo di permanenza del Marino in città, quello culminato nella seconda prigione nelle Carceri della Vicaria e nella fuga per Roma tra la fine del 1600 e l'inizio del 1601, riuscita forse, oltre che per l'intercessione dello stesso Manso, proprio per «una silenziosa benevolenza da parte del viceré».²⁶ Nato a Madrid nel maggio del 1579, Francisco giunse a Napoli nel luglio del 1599 al seguito del padre, chiamato ad assumere l'incarico viceregionale in qualità di successore di Enrique de Guzmán, conte di Olivares, e alla sua morte, avvenuta il 19 ottobre 1601, gli succedette a sua volta ricoprendo la carica *ad interim* fino all'aprile del 1603, quando il titolo passò a Juan Alonso Pimentel de Herrera, conte di Benavente. Già prima dell'interinato, il giovane aveva tuttavia dato prova delle sue capacità di governo nella primavera del 1600, subentrando al padre nell'esercizio delle sue funzioni in occasione del viaggio a Roma da questi intrapreso per prestare obbedienza a papa Clemente

²⁵ Per un primo inquadramento, oltre alle schede biografiche raccolte in GIOVAN BATTISTA MARINO, *La Lira*, a cura di Maurizio Slawinski, 3 voll., Torino, Edizioni RES, 2007, vol. III, pp. 318-319, su Fernando Ruiz de Castro e sul figlio Francisco si vedano le schede *online* allestite da Isabel Enciso Alonso-Muñumer per il *Diccionario Biográfico Español* (<https://dbe.rah.es/biografias/15089/fernando-ruiz-de-castro> e <https://dbe.rah.es/biografias/18368/francisco-domingo-ruiz-de-castro>). Sulla figura e sulla carriera di Francisco Domingo Ruiz de Castro (1579-1637), che dopo l'esperienza napoletana fu prima ambasciatore straordinario a Venezia (1606-1607), poi ambasciatore a Roma presso la Santa Sede (1609-1615), quindi viceré di Sicilia (1616-1622), per ritirarsi infine a vita contemplativa prendendo i voti nel monastero benedettino di Sahagún nel 1630, fa il punto la monografia di VALENTINA FAVARÒ, *Carriere in movimento. Francisco Ruiz de Castro e la monarchia di Filippo III*, Palermo, Associazione Mediterranea, 2013, preceduta da EAD., *Un hombre al servicio del rey: Francisco de Lemos, conde de Castro (1601-1620)*, in «Saitabi», LX-LXI, 2010-2011, pp. 189-202. Diverse le imprecisioni su date e personaggi presenti nel cappello introduttivo al sonetto 5 in GIOVAN BATTISTA MARINO, *Rime eroiche*, a cura di Ottavio Besomi, Alessandro Martini, Maria Cristina Newlin-Gianini, Ferrara-Modena, Istituto di Studi Rinascimentali-Panini, 2002, p. 40.

²⁶ RUSSO, *Marino*, cit., p. 21. Secondo ANGELO BORZELLI, *Il Cavalier Giovan Battista Marino (1569-1625)*, Napoli, Priore, 1898, pp. 49-50, seguito anche da ALESSANDRO MARTINI, *Marino, Giovan Battista (Giambattista)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 100 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-2020, vol. 70, 2008, pp. 517-531: 519, il viceré in questione sarebbe stato proprio Francisco Ruiz de Castro, ma in realtà a quel tempo a ricoprire la carica era il padre Fernando, cui il giovane sarebbe succeduto solo a partire dall'ottobre del 1601. Va detto però che in più di un'occasione Francisco risulta aver fatto le veci del padre, nei periodi di assenza di quest'ultimo da Napoli o di aggravamento delle sue cattive condizioni di salute, il che porta a non escludere la possibilità che al momento della fuga del Marino le funzioni di viceré fossero esercitate *de facto* dal giovane Francisco. Come che sia, il dato della tacita connivenza dall'alto alla fuga non sembra trovare riscontro con quanto lo stesso Marino scrive in *Rime varie* 9 5-6: «che di Signor turbato / fuor del nido natio fuggo lo sdegno», dove con tutta probabilità si allude proprio al viceré, a meno di supporre che Francisco possa aver favoreggiato la fuga del poeta anche a dispetto della condanna paterna (per cui dietro il *Signor turbato* del v. 5 sarebbe da vedere appunto il VI conte di Lemos). Un bilancio delle fonti sulle due carcerazioni napoletane, la seconda legata all'accusa di falsificazione di documenti in favore dell'amico Marcantonio D'Alessandro, poi giustiziato nell'ottobre del 1600, in CLIZIA CARMINATI, *Vita e morte del Cavalier Marino. Edizione e commento della Vita di Giovan Battista Baiacca, 1625, e della Relazione della pompa funerale fatta dall'Accademia degli Umoristi di Roma, 1626*, Bologna, I Libri di Emil, 2011, pp. 81-82. Non è chiaro però se il Marino venne effettivamente arrestato una seconda volta o se invece si diede alla fuga proprio per timore di una nuova prigione.

VIII in nome di Filippo III, da poco salito sul trono spagnolo: pare infatti che, nonostante l'inesperienza dei suoi vent'anni, Francisco esplicò «con tanta grandeza y autoridad» l'incarico che, «habiendo llegado á noticia de S. M. de su buen gobierno», lo stesso sovrano si premurò di far recapitare una lettera al conte di Lemos, con la quale – oltre a ringraziarlo per la missione svolta presso la corte pontificia – si rallegrava del «buen talento» del figlio, assicurandogli che avrebbe tenuto conto «de su persona empleándole en su servicio». ²⁷

Al de Castro il Marino dedicò due sonetti inclusi nella sezione delle *Eroiche* della prima parte delle *Rime* del 1602. Il primo, fondato sull'esaltazione del valore militare e della bellezza del giovane (in un connubio icasticamente fissato in chiusura dal verso «in sembianza di Marte è sceso Amore»), gli fu indirizzato, come recita l'argomento, «quando si disse che doveva andar con l'armata in Algieri», in occasione dell'impresa navale finalizzata al controllo delle piazze nordafricane per contrastare le attività predatorie dei corsari barbareschi che minacciavano anche le coste iberiche, impresa pianificata per la prima volta nel 1601 e poi accantonata per le congiunture poco favorevoli alla sua riuscita, periodicamente rilanciata dal sovrano negli anni a venire, ma alla fine mai realizzata;²⁸ basterà rileggerne l'avvio (*Rime eroiche* 5 1-4), ove spicca il vocativo «giovinetto real» (v. 2), lo stesso riservato all'anonimo dedicatario di *Tirsi* (e si tratta di due delle uniche tre occorrenze del sintagma in tutta l'opera mariniana),²⁹ accompagnato dall'apposizione «nato d'eroi», che richiama l'allocuzione iniziale «figlio d'eroi, sovrano eroe» dei versi di dedica dell'egloga:

Udir parmi di qua l'alte querele,
giovinetto real, nato d'eroi,
de le donne d'Algier, quando fien poi
giunte colà le gloriose vele.

4

Ma è la lettura del secondo sonetto (*Rime eroiche* 39) a permettere la definitiva agnizione. Composto in occasione della successione di Francisco al vicereggio nell'ottobre del 1601 («quando dopo la morte del Signor Conte di Lemos Viceré di Napoli suo padre rimase ad essercitar quel carico in suo luogo»), a distanza di diversi mesi ormai dalla partenza del Marino, allora probabilmente in viaggio verso Venezia per seguire la stampa delle *Rime*, il testo pone l'accento proprio sulla vocazione letteraria e musicale del «real garzon» (v. 3), dati i riferimenti alle chiome già coronate di «lauro» (v. 7) e alla mano, «usa a la penna, avezza al plettro» (v. 10), ora chiamata a impugnare lo «scettro» e la «spada» (v. 11), facendosi carico degli impegni politici e militari dell'interinato vicereggio:

Come tacer del tuo valor? ma come
cantar poss'io di quel valor sì degno,
real garzon, che tor la gloria e 'l nome
poria cantando a qual più chiaro ingegno?

4

²⁷ FAVARÒ, *Carriere in movimento*, cit., p. 21, che si rifa alle informazioni contenute in un resoconto compilato nel 1634 da José Raneo.

²⁸ Sull'impresa di Algeri cfr. ivi, pp. 37-38 e 147-157.

²⁹ Ricorda di passaggio la presenza del titolo di «giovinetto real» nel sonetto al de Castro, senza tuttavia prendere minimamente in considerazione la possibilità di una sua candidatura, anche DE MALDÉ, *Marino dall'Egloga pastorale all'Idillio*, cit., p. 159. Invertito («real Giovinetto»), il sintagma lascia registrare una sola altra attestazione in *Galeria, Pitture, Ritratti, Uomini* III 9 6, nel madrigale per il cardinal Maurizio di Savoia, figlio del duca Carlo Emanuele I.

Tu, sotto entrando a l'onorate some
del già caduto genitor sostegno,
le pria di lauro incoronate chiome
d'oro incoroni: o fortunato regno.

8

Né con gloria minor *la man, sovente*
usa a la penna, avezza al plettro, or prende
ricco scettro fra noi, spada possente.

11

Or che 'n grembo ad Astrea Febo risplende,
di pietà giusta e di rigor clemente
temperata stagion Napoli attende.

14

Se vi si aggiunge poi la macroscopica connessione intertestuale fra i versi conclusivi della prima quartina e quelli iniziali della dedica di *Tirsi*, resa evidente e indiscutibile, oltre che dalla sovrappponibilità dei vocativi (*giovinetto real - real garzon*), dal riuso per analogo concetto (l'eccellenza dell'elogiato nelle arti) dell'identico gerundio *cantando* e della giuntura *più chiaro ingegno*, non parrà inopportuno supporre – vista anche l'affinità tematica – una contiguità di concezione e di stesura fra i due testi, rendendo in definitiva plausibilissima l'ipotesi che dietro all'anonimo dedicatario dei versi bucolici altri non si nasconde che lo stesso Francisco de Castro.

Risulta infatti che il de Castro, che aveva ricevuto insieme con i fratelli un'educazione gesuitica frequentando il Colegio de Nuestra Señora de la Antigua di Monforte, in Galizia, «fue un gran aficionado a las artes y las letras y parece que, también, llegó a cultivar la poesía».³⁰ Ma non è tutto. Delle apprezzabili doti poetiche di Francisco fa fede anche un sonetto compreso nella terza e ultima sezione intitolata alle *Rime morali* delle *Poesie nomiche* del Manso, pubblicate nel 1635, ma risalente all'inizio del secolo, quando il giovane si sostituì al governo del Regno durante il periodo di assenza da Napoli del padre, in missione a Roma presso il pontefice per conto del re di Spagna (al cui seguito pare si trovasse anche il futuro marchese di Villa). Rivolgendosi al «generoso garzon» (v. 6), giunto al sommo del cammino che lo ha condotto sopra i gioghi di Elicona alle rive del «sacro ermo Hippocrene» (v. 5), fonte dell'ispirazione poetica, l'autore, come si legge nell'autocommento ai testi riportato in calce al volume, «l'inanimava a seguire gli incominciati studi col suo maraviglioso ingegno (che poscia più manifestamente ha mostrato nel governo di tanti regni e di sì grandi ambasciarie), accioché potesse degnamente le paterne attioni narrare», auspicando cioè che le sue «eccelse rime» (v. 12) celebrassero un giorno «in stil sublime» (v. 9) anche le gesta paterne:³¹

³⁰ ENCISO ALONSO-MUÑUMER, *Ruiz de Castro, Francisco Domingo*, nella scheda online del *Diccionario Biográfico Español* (cfr. *supra*, nota 25). Aspetto, questo dell'amore per gli studi e per le lettere, sul quale indugia anche il succinto ragguaglio biografico, non privo di qualche inesattezza, fornito da EUGENIO MELE, *Tra viceré, scienziati e poeti*, in «Bulletin hispanique», XXXI, 3, 1929, pp. 256-267: p. 258, nota 8, che tra le altre cose rammenta, sulla scorta di MANFREDI, *Gio. Battista Manso*, cit., p. 156, che da una lettera di Sertorio Quattromani a Giulio Cesare Torelli, datata 13 novembre 1599, dunque di pochi mesi successiva all'insediamento dei conti di Lemos a Napoli, si apprende il proposito del giovane Francisco di istituire un'accademia (letteraria?) in città (se ne veda la scheda online su <https://www.archilet.it/Lettera.aspx?IdLettera=3780>).

³¹ *Poesie nomiche di Gio. Battista Manso marchese di Villa*, Venezia, Baba, 1635. Il testo del sonetto (preceduto dalla rubrica «Giustitia hereditaria dal Padre al figliuolo. | A D. Francesco di Castro figliuolo del Conte di Lemos allhor giovanetto, e Luogotenente del Padre nel Regno di Napoli.») è a c. I10r, l'autocommento relativo a c. S12r.

Mentre che 'n vece del gran re sostiene
 il tuo gran genitor sì nobil peso,
 con giusta lance a partir saggio inteso,
 hor benigno, hor severo, hor premi, hor pene, 4
in riva homai del sacro ermo Hippocrene,
generoso garzon, sì pronto asceso
per dritto alto sentiero, il tuo già preso
corso pensier men degno unqua non frene, 8
 perché di lui tu possa *in stil sublime*,
 ch'ambe l'Esperie regge, ad altra etade
spiegar cantando in un l'opra e 'l consiglio. 11
 Sì vedrem poi ne le *tue eccelse rime*,
 là dove sorge 'l sol, là dove cade,
 haver col padre immortal vita il figlio. 14

A riprova, non si potrà fare a meno di notare la fraseologia verbale *spiegar cantando* in avvio del v. 11, che riecheggia il *poria cantando* (v. 4) del secondo sonetto mariniano al de Castro e soprattutto, in identica giacitura, il *volar cantando* (v. 16) della dedica di *Tirsi*, alla quale parrebbe riportare anche l'espressione *per dritto alto sentier* (v. 7), là *per lo destro sentier* (v. 20), sempre nella stessa posizione di inizio verso. Tornando poi ai versi dell'egloga non sarà a questo punto fuori luogo richiamare l'attenzione su un particolare in apparenza secondario: augurandosi che il «giovinetto» gradisca «l'inculte note e i semplicetti carmi» dettati gli da Amore e da lui incisi «con roza man» sulle «scorze vive» degli alberi, al v. 29 il poeta si autodefinisce «tosco pastor» (l'aggettivo, a designare il napoletano Marino, sta qui indubbiamente per 'italiano'), con una specificazione che, alla luce del quadro che si è fin qui venuti delineando, non pare nel contesto puramente accessoria, ma tale piuttosto da marcare una differenza intenzionale rispetto all'interlocutore: a qualificarlo forse cioè indirettamente come forestiero, aggiungendosi così alla lista degli indizi convergenti sul nome di Francisco.

Ora, a prescindere dalle questioni di precedenza (il sonetto 39 delle *Rime eroiche*, scritto all'indomani della morte del conte di Lemos, è certamente successivo a quello mariniano, ma lo stesso non può dirsi con altrettanta sicurezza dei versi iniziali della prima egloga), se davvero dietro al dedicatario di *Tirsi* si cela il giovane de Castro, bisogna pensare che il Marino abbia messo mano alla dedica, se non all'intero proemio, in un periodo ragionevolmente compreso tra l'arrivo del nuovo viceré a Napoli (luglio 1599) e la fuga verso Roma (fine 1600-inizio 1601), posto che non sembra potersi cogliere nei versi alcuna allusione alla scomparsa del Lemos (ottobre 1601), comunque successiva alla partenza del poeta, ma che si può forse ulteriormente restringere – a fronte delle pubbliche lodi del «giovinetto» (vv. 18-25) – proprio al periodo della reggenza di Francisco durante il soggiorno romano del padre (marzo-aprile 1600), o a un momento di poco successivo. Si ritaglia un breve intervallo, sullo scorciò estremo della stagione napoletana, che vede il poeta innestare quei versi, collocandoli in apertura (con tutte le incertezze relative, in questa dinamica, alla presenza della lacuna postulabile dopo il v. 32), su un compimento con ogni probabilità preesistente, da identificarsi con una di quelle «egloghe picciole» di impronta virgiliana la cui stesura era stata avviata a Nola nell'estate del 1594 e subito notificata al Manso: testi che, lungi dal potersi liquidare quale frutto di una pratica estemporanea e senza seguito, dovettero invece verosimilmente occupare un posto

di rilievo sullo scrittoio mariniano nel corso degli ultimi anni napoletani, se il poeta non solo vi si adoperava ancora all'altezza del 1600, a un passo dalla seconda carcerazione, ma li forniva di dedica ambiziosa, orientandoli su una figura di spicco della Napoli vice-reale, a testimonianza di come il Marino evidentemente puntasse in quel frangente sulla sua produzione bucolica, magari accarezzando il progetto concreto di una raccolta di egloghe da destinare al de Castro; né pare inverosimile, malgrado i molti interrogativi che pure restano al riguardo,³² che con l'indirizzo al giovane figlio del viceré, una volta perfezionatone l'allestimento, quella raccolta dovesse nelle intenzioni dell'autore passare poi naturalmente in tipografia, se l'imminenza di un nuovo arresto e la risoluzione obbligata per la fuga non fossero sopraggiunte a troncare tutt'a un tratto i disegni e le speranze del Marino.

Mi permetto, per chiudere il discorso, di affacciare a margine su questo punto un'ultima ipotesi. Nella biografia mariniana pubblicata nel 1632 da Francesco Chiaro, nipote del poeta, si legge che nel fuggire da Napoli il Marino avrebbe lasciato diverse sue scritture in casa di Matteo di Capua, principe di Conca, presso cui ricopriva dalla fine del 1596 la carica di segretario, «tra le quali vi era una sua opera intorno a cui stava egli faticando per darvi l'ultima perfezione, la quale non poté mai più rihavere».³³ Così lo stesso Marino scrive in effetti in un sonetto inserito nella sezione delle *Varie* della prima parte delle *Rime* del 1602 (il cui argomento recita: «Duolsi che, costretto a partir di Napoli, gli convenne lasciar quivi una sua opera imperfetta»), parzialmente riportato subito appresso anche dal Chiaro (*Rime varie* 9 5-11):

Misero, e me, che di Signor turbato
fuor del nido natio fuggo lo sdegno,
tenero ancora il mio più caro pegno
a forza abbandonar costringe il fato.

8

Parto de l' alma mia, prole infelice,
ond'a speme m'alzai d'eterno onore,
rimanti in preda a rigida nodrice.

11

³² Ammesso, ad esempio, come sembra plausibile, che non si trattasse del solo *Tirsi*, quanti e quali altri testi comprendeva la silloge bucolica dedicata a Francisco? In altre parole, con quale grado di fedeltà il progetto mariniano si trova riflesso nella tradizione superstite, in termini di consistenza e ordinamento del *corpus*? Restando poi sui testimoni, sarà semplicemente frutto di casualità l'attuale collocazione madrilena dell'unico manoscritto pervenutoci delle *Egloghe*, la cui storia resta purtroppo avvolta nell'ombra, o andrà piuttosto messa in relazione con la possibile destinazione, spagnola e vicereale, dell'opera? O ancora, sarà parimenti da imputare solo a una fortuita coincidenza la concomitanza tra la prima apparizione a stampa delle *Egloghe* a Napoli nell'estate del 1616 (la dedicatoria dell'edizione Vitale dei *Fiori di Pindo*, cui la *plaquette* bucolica era con tutta probabilità pensata per essere legata, porta la data del 6 agosto 1616), a distanza di più di quindici anni ormai dalla partenza del Marino, e l'ultima luogotenenza napoletana di Francisco, che nel luglio di quello stesso anno, prima dell'inizio del suo mandato in Sicilia, aveva nuovamente ricoperto la carica *ad interim* «desde la partida del hermano [Pedro Fernández de Castro] – que se dirigió a Madrid para ocupar el cargo de regente del Consejo de Italia – hasta la llegada del nuevo virrey Pedro Girón, duque de Osuna» (FAVARÒ, *Un hombre al servicio del rey*, cit., p. 198, nota 37)? O forse dietro tale progetto editoriale, di cui «risulta incontrovertibile il radicamento [...] in area Oziosa» (RIGA, *Giovanni Battista Manso e la cultura letteraria*, cit., p. 57), va ipotizzata l'iniziativa di qualcuno (lo stesso Manso?) che, mosso da spirito di risarcimento, non solo aveva materialmente accesso ai testi, ma era anche a conoscenza del proposito mariniano di dedicarli a suo tempo al pur ora non più giovanissimo rampollo della famiglia Castro di nuovo al governo?

³³ *Vita del Cavalier Marino descritta dal signor Francesco Chiaro canonico napolitano suo nipote*, in coda a *La Strage degl'Innocenti poema del Cavalier Marini*, Napoli, Beltrano, 1632, p. 16.

L'immagine che ne sortisce è di carte malauguratamente abbandonate nella concitazione della fuga, che il Marino non aveva fatto in tempo a raccogliere e sistemare in vista di una destinazione ufficiale prima dello sconvolgimento improvviso portato dall'*affaire* D'Alessandro e che ora, costretto a partire, per qualche motivo non gli riusciva di portare con sé. Un'opera, insomma, nella quale il poeta aveva riposto grandi aspettative («ond'a speme m'alzai d'eterno onore»), rimasta «imperfetta» più che per la ragione contingente dell'allontanamento, forzato ma inevitabile, da Napoli, per il fatto di essere stata lì materialmente lasciata («rimanti in preda a rigida nodrice»), nella quale riesce difficile non cedere alla tentazione – ma nulla più, in assenza di prove certe – di intravedere quella raccolta di egloghe che, ormai rivestita delle insegne dei Lemos, c'è ragione di credere rappresentasse per il Marino impegno preminente nei mesi non ancora tumultuosi del 1600, alla quale forse mancava per davvero, al momento della notizia di una nuova imminente prigione, soltanto «l'ultima perfettione».

Lorenzo Moscardini

OSSERVAZIONI SULLA PRESENZA DEL LOUIS LAMBERT DI BALZAC NELLA STAMPA ITALIANA POSTUNITARIA E IN SVEVO

Nell'Italia postunitaria la fortuna critica di Balzac¹ è prevalentemente legata a quella dei romanzi francesi allora in auge: l'autore della *Comédie*, in altre parole, è coinvolto nel grande dibattito sul realismo-naturalismo che si sviluppa (anche) nella stampa italiana all'indomani dell'ascesa zoliana. Nel suo importante profilo Capuana si mostra piuttosto interessato a indagare i modelli di Balzac, che avrebbe «sviluppato, ingrandito, perfezionato le forme iniziali del romanzo moderno già apparse [...] colla *Princesse de Clèves* e colla *Nouvelle Héloïse*».² La questione, tuttavia, non sembra essere così decisiva per la maggior parte della stampa italiana, più incline magari a mettere in luce la funzione innovatrice della *Comédie*, di cui è talvolta lodata la liquidazione della cattiva convenzionalità romanzesca.

Ad essere evidenziata è soprattutto la capacità d'osservazione di Balzac, il quale, scriveva Navarro della Miraglia nella «Rivista Minima» di Ghislanzoni, ha «raccolto di qua e di là, sui marciapiedi, i più meravigliosi tipi della *Commedia Umana*»³ (settembre 1873). Non stupisce, allora, l'affiliazione con i naturalisti: essa, a ben vedere, risale allo stesso Zola, che ad esempio apriva la sua raccolta sui *Romanciers naturalistes* proprio con un saggio dedicato a Balzac, definito apertamente «père de notre roman naturaliste».⁴ Tale giudizio critico trova un certo consenso nella stampa italiana. De Amicis, nel suo saggio su Zola, scriveva: «L'azione [...] che esercitò su di lui il Balzac è immensa e visibilissima in tutte le sue opere. Egli l'adora, è suo figlio, e se ne gloria. All'apparire dei suoi primi romanzi, tutti pronunciarono il nome del Balzac. Il Charpentier lo presentava agli amici dicendo: – Ecco un nuovo Balzac».⁵ Parte della critica italiana, dunque, tende a individuare un filo rosso che lega Balzac a *Madame Bovary* e quindi all'opera dei Goncourt, Daudet e Zola; intorno a questa costellazione gravitano talvolta figure minori. In questa direzione anche il profilo di Capuana:

Oggi noi vediamo benissimo come tutto il romanzo moderno sia già nel Balzac, anch'il naturalista, anche lo sperimentale poiché lo si vuol chiamare così. Il Flaubert, i De Gon-

¹ Sulla fortuna di Balzac nel secondo Ottocento italiano – questo il periodo considerato nel presente contributo – si vedano almeno PAUL ARRIGHI, *Balzac et le vérisme italien*, in «Revue de littérature comparée», XXIV, 2, 1950, pp. 236-249; PAOLO RUSSO, *Primo inventario della fortuna di Balzac in Italia (Introduzione a una bibliografia critica 1948-1957)*, in «Belfagor», XIV, 5, 1959, pp. 526-576; LUCIANO CARCERERI, *Editoria e critica balzachiana in Italia (1851-1875)*, in «Annali della Facoltà di Lettere e filosofia», Bari, 35-36, 1992-1993, pp. 487-548; PAOLA DÈCINA LOMBARDI, *Entre le public et la critique. Chance et malchance de Balzac en Italie*, in *Il signor di Balzac. Balzac vu par l'Italie*, Paris, Paris-Musées, 2000, pp. 69-87.

² LUIGI CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, a cura di Paola Azzolini, Napoli, Liguori, 1988, p. 46.

³ EMANUELE NAVARRO DELLA MIRAGLIA, *Ritratti di Francia*, in «Rivista minima», III, 18, 21 settembre 1873.

⁴ ÉMILE ZOLA, *Les romanciers naturalistes*, Paris, Charpentier, 1881, p. II.

⁵ EDMONDO DE AMICIS, *Ricordi di Parigi*, Milano, Treves, 1879³, p. 251.

court, lo Zola, procedono tutti direttamente da lui; non hanno fatto altro che sviluppare, perfezionare, ingrandire certe forme secondarie le quali nella *Comédie humaine* erano o accennate, o imperfettamente svolte come accade in tutte le produzioni della natura e dello spirito umano, che sono infine la medesima cosa. Per noi che moviamo nella via del romanzo i primi passi, coll'incertezza dei bimbi appena appena staccatisi, sarebbe un lavoro di grand'importanza un libro intitolato *Predecessori, contemporanei e successori del Balzac*.⁶

Una simile opinione, d'altra parte, era espressa da Vittorio Pica, che definiva Zola, Daudet e Goncourt la «gloriosa discendenza di Balzac»⁷ (gennaio 1883). Tale genealogia era altresì messa in discussione dalla complessità dei giudizi espressi intorno agli autori in questione, che mal si adattavano al ruolo di semplice pedina sulla strada che va da Balzac a Zola. Persino il rapporto tra questi ultimi non è certo privo di ambiguità. Se alcuni considerano l'autore dei *Rougon-Macquart* un pari di Balzac, c'è anche chi lo ritiene un allievo niente affatto all'altezza dei suoi mentori.

L'attenzione di Balzac all'elemento introspettivo apriva d'altronde uno spiraglio verso una differente lettura critica, quella che vedeva in lui anche il padre di quel romanzo psicologico che si era talvolta soliti opporre al Naturalismo. Nell'Italia postunitaria, chi propone quest'idea lo fa con due intenti diversi: quello di squalificare la categoria stessa di romanzo psicologico; quello di nobilitare, in funzione talvolta anti-zoliana, l'opera di Paul Bourget, considerato appunto il campione del genere in questione, assegnandogli come padrini nientemeno che Stendhal e Balzac. In alcuni contributi le due tesi sembrano coesistere: ad esempio Enrico Panzacchi (marzo 1888) da una parte mostra di non amare l'etichetta («Quale romanzo serio non è psicologico?»),⁸ menzionando proprio libri quali *Père Goriot*, *Louis Lambert*, *Cousine Bette*, *Lys dans la vallée*; dall'altra, mostra di credere che l'opera di Bourget vada inserita nel solco di quella di Stendhal, Constant, Fromentin e appunto Balzac, scrittori dai quali deriverebbe anche quel pessimismo così caratteristico della letteratura francese, che nell'autore della *Comédie* sarebbe altresì «intinto di religiosità cristiana».⁹ Il legame tra Balzac e Bourget, d'altronde, potrebbe essere stato legittimato da un'operazione editoriale francese che ebbe una certa eco anche in Italia. Mi riferisco al *Répertoire de la Comédie humaine de H. de Balzac* di Anatole Cerfèberr e Jules Christophe (Paris, Calmann Lévy, 1887), che si proponeva di offrire un indice ragionato dei personaggi balzachiani. L'introduzione del *Répertoire*, in effetti, fu firmata proprio da Bourget, che proponeva un ritratto evidentemente elogiativo dell'autore della *Comédie*. Così nella sua *Rassegna di letteratura straniera* Angelo De Gubernatis, commentando lo scritto di Bourget, lo accusava di «balzacolatria»,¹⁰ trascriveva inoltre sei voci del *Répertoire* chiosando: «Convien proprio essere un iniziato al culto di Balzac, per trovar gusto in questo spicilegio» (settembre 1887).¹¹

Dopo questa breve introduzione, veniamo al caso del *Louis Lambert*, libro che sembra godere di una qualche fortuna nell'Italia di fine Ottocento. Nell'«Illustrazione Italiana» Roberto Sacchetti (gennaio 1877) lo associa al *Médecin de campagne*, ritenendo

⁶ CAPUANA, *Studii sulla letteratura contemporanea*, cit., pp. 45-46.

⁷ VITTORIO PICA, *Un volume di novelle di Emilio Zola*, in «La nuova rivista», III, 100, 28 gennaio 1883.

⁸ ENRICO PANZACCHI, *Paolo Bourget*, in «Nuova Antologia di scienze lettere ed arti», fasc. V, 98, 1 marzo 1888.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ ANGELO DE GUBERNATIS, *Rassegna di letteratura straniera*, in «Nuova Antologia di scienze lettere ed arti», fasc. XVIII, 16 settembre 1887.

¹¹ *Ibid.*

questi due testi «forse le due più alte [...] concezioni»¹² balzachiane. Il volume è poi citato, insieme alla *Peau de chagrin* e a *Eugénie Grandet*, in un contributo di Guido Menasci (maggio 1899): ritenuto ancora uno dei testi più significativi della *Comédie*, è tuttavia considerato non tra i più popolari, pur avendo il merito di offrire una visione assai personale della giovinezza dell'autore, essendovi rappresentati «con densità di pensiero e con minuta analisi psicologica gli anni di studio al collegio di Vendôme».¹³ Da segnalare, lo stesso anno, il saggio di Giorgio Cattellani pubblicato nell'«Illustrazione Italiana» (maggio 1899), in cui addirittura Louis Lambert, con le sue straordinarie doti mnemoniche e intellettive, è considerato una sorta di prefigurazione del concetto di *Übermensch*.¹⁴

Una delle ragioni dell'interesse della stampa italiana per il *Louis Lambert* potrebbe essere individuata nell'influsso di uno scritto di Champfleury intitolato *Balzac au collège*, dapprima edito nella rivista «Musée universel» (23 novembre 1872) e poi in opuscolo alcuni anni più tardi (Paris, Patay, 1878). L'apparizione del testo di Champfleury, d'altronde, non era passata inosservata in Italia, come si vede dalla menzione della «Rassegna settimanale» (agosto 1878):

Nell'altro opuscolo, *Balzac au collège*, lo Champfleury racconta l'infanzia di Balzac al collegio di Vendôme (nel Loir et Cher); egli ha visitato la casa ove il gran romanziere fece i suoi studi e la prigione ove Balzac, scolaro indocile e restio, si fece spesso racchiudere: perché Balzac non fu né una fenice di Collegio né il favorito de' suoi maestri; il solo o quasi il solo che serbò memoria dell'alunno distratto e pensieroso, fu il vecchio portinaio, allora incaricato del servizio della prigione, egli almeno si rammentava gli occhioni neri di Balzac.¹⁵

Soprattutto, *Balzac au collège* era stato integralmente tradotto nella rivista «L'emporio pittresco» (agosto 1873),¹⁶ dove il saggio, firmato con una semplice «C.», era preceduto da un'introduzione in cui si prendevano le difese di Balzac e si celebrava la diffusione della *Comédie*.¹⁷ Il *Louis Lambert*, opera «non pas la plus importante, mais l'une des plus intéressantes»,¹⁸ è secondo Champfleury una vera e propria «autobiographie [...] conçue sous le coup des influences de René, d'Obermann, de Joseph Delorme et de tous ces types maladifs et factices qu'abandonna, heureusement pour sa gloire, le grand observateur».¹⁹ Sdoppiandosi nei due personaggi principali del libro (Louis e l'amico), Balzac poteva infatti raccontare la sua vicenda pur mantenendo una formale impersonalità:

¹² ROBERTO SACCHETTI, *L'epistolario di Balzac*, in «L'illustrazione italiana», IV, 3, 21 gennaio 1877.

¹³ GUIDO MENASCI, *Balzac nel centenario della sua nascita - 20 maggio 1799*, in «Natura ed Arte», VIII, 12, 15 maggio 1899.

¹⁴ GIORGIO CATELLANI, *Note Balzachiane*, in «L'illustrazione italiana», XXVI, 21, 21 maggio 1899.

¹⁵ A. C., *Corrispondenza letteraria da Parigi*, in «La Rassegna Settimanale», I, 8, 25 agosto 1878.

¹⁶ C., *Letteratura. Balzac in collegio*, in «L'emporio pittresco», X, 468, 17-23 agosto 1873.

¹⁷ «Oggi l'influenza del pensatore appare continuamente nei siti i più diversi, al teatro, al tribunale. È raro che una buona commedia non tuffi le sue radici nella *Commedia umana*; ultimamente, in tribunale, udendo un celebre avvocato parlare con ammirazione del romanziere in un processo di separazione di corpo, riconoscevo la verità dell'affermazione di colui che aveva trovato un *Cesare Birotteau* sulla tavola di un procuratore, romanzo che il legale riputava ottimo a consultarsi in materia di fallimenti. La miglior prova della vitalità di Balzac è nelle recriminazioni che ispira [...]» (*ibid.*).

¹⁸ CHAMPFLEURY, *Balzac au collège*, Paris, Patay, 1878, p. 8.

¹⁹ Ivi, pp. 8-9.

Louis Lambert fournissait au romancier l'occasion de décrire ses émotions d'enfance et de jeunesse sans se mettre directement en scène, sans abuser du *je* et du *moi* que haïssait le grand artiste si personnel et si impersonnel à la fois. On a dans ce double Balzac le confident d'un enfant penseur qui, craignant de livrer à la foule la connaissance trop exacte de ses tendances mystiques, prend le nom de *Louis Lambert*.²⁰

Per questa ragione Champfleury accostava passi del *Louis Lambert* a brani dell'epistolario, al fine di penetrare nell'immaginario giovanile balzachiano.

Un riferimento esplicito al *Louis Lambert* si legge in *Una vita* (1892) di Svevo, la cui frequentazione della *Comédie*²¹ emerge da una pagina del *Profilo autobiografico* («Lesse molto Flaubert, Daudet e Zola, ma conobbe molto di Balzac e qualche cosa di Stendhal [...]»)²² e dalla recensione del *Libro di don Chisciotte* di Scarfoglio (settembre 1884). Laddove quest'ultimo contestava l'attribuzione a Balzac del ruolo di «inventore» o «innovatore del romanzo moderno»,²³ considerandolo invece «un romantico ammiratore di Lamartine e dedicatore di libri a Victor Hugo»,²⁴ Svevo ribatteva con la constatazione che la predilezione nei confronti di questi due autori non implicava nulla sul piano della scrittura, negando peraltro «che in tutta l'opera del Balzac ci sia una latente aspirazione al romanticismo sentimentale», in quanto «si sente troppo di sovente [...] la gioia dell'osservazione e della parola esatta [...] la gioia dell'artista che si compiace di essere come è, che ha tutta la coscienza della propria grandezza».²⁵ Il recensore non mancava poi di sottolineare una contraddizione di Scarfoglio, che altrove aveva sostenuto che «dal Balzac in poi il romanzo ha deviato dalla sua antica forma narrativa, piegando allo studio fisiologico e psicologico dell'uomo».²⁶ Un altro riferimento esplicito a Balzac, sia detto per inciso, si legge in una lettera alla moglie Livia del giugno 1901: «Sono stato in acqua mezz'ora intera. Balzac diceva: [...] Tutti parlano del primo amore; se si parlasse un po' dell'ultimo, poi!! [...] Il mio primo amore tu disgraziatamente non sei, ma il mio ultimo certo dal momento che dell'ultimo ha tutta la forza che Balzac sentì».²⁷ Non è facile individuare con precisione la fonte: se il nesso tra primo e ultimo amore è presente nel finale

²⁰ Ivi, p. 9.

²¹ Diverse le reminiscenze di Balzac individuate nella narrativa sveviana. Sul rapporto con il *Louis Lambert* si vedano almeno NICOLA D'ANTUONO, *Balzac e Georges Ohnet: due fonti e alcuni aspetti del romanzo Una vita*, in «Misure critiche», VII, 23-24, 1977, pp. 153-174; ITALO SVEVO, *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di Federico Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, p. 1602; CLAUDIO GIGANTE, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carocci, 2020 (cfr. in particolare le pp. 43 e 194); FEDERICO BERTONI, *Il teatro*, in Svevo, a cura di Claudio Gigante e Massimiliano Tortora, Carocci, Roma, 2021, p. 126; SIMONE TICCIATI, «Nessuna di quelle lettere è stata inviata». *Zeno alla luce dell'epistolario*, in *La Coscienza di Zeno un secolo dopo*, a cura di Claudio Gigante e Matteo Palumbo, Napoli, Loffredo, 2023, pp. 171-185: 178.

²² ITALO SVEVO, *Profilo autobiografico*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, edizione critica con apparato genetico e commento di Clotilde Bertoni, saggio introduttivo e cronologia di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004, pp. 797-813: 801. Sulla complessa stratificazione di questo testo cfr. STEFANO CARRAI, *Un testo a più mani: il Profilo autobiografico*, in ID., *Il caso clinico di Zeno e altri studi di filologia e critica sveviana*, Pisa, Pacini, 2021², pp. 79-84.

²³ ITALO SVEVO, *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, raccolti e introdotti da Brian Moloney, nota ai testi a cura di Nicoletta Staccioli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, p. 38.

²⁴ EDOARDO SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, Roma, Sommaruga, 1885, p. 71. Nonostante la data, il libro fu pubblicato il 16 agosto 1884.

²⁵ SVEVO, *Scritti giornalistici*, cit., p. 39.

²⁶ SCARFOGLIO, *Il libro di don Chisciotte*, cit., p. 116.

²⁷ ITALO SVEVO, *Lettere*, a cura di Simone Ticciati, con un saggio di Federico Bertoni, Milano, Il saggiautore, 2021, p. 388.

della *Duchesse de Langeais*, è forse più probabile una (storpiata) ripresa dell'inizio delle *Mémoires de deux jeunes mariées* («On parle toujours du premier amour, il y en a donc un second?»),²⁸ romanzo in cui è centrale, come lo sarà poi in altre forme nella *Coscienza di Zeno*, la riflessione intorno all'istituzione matrimoniale.

In *Una vita*, Alfonso Nitti e Macario discutono nel capitolo VIII della natura dell'opera balzachiana:

Macario raccontò che veniva in biblioteca per leggere con calma Balzac che i naturalisti dicevano loro padre. Non lo era affatto o almeno Macario non lo riconosceva. Classificava Balzac quale un retore qualunque, degno di essere vissuto al principio di questo secolo.²⁹

Macario mostra dunque di essere al corrente del giudizio zoliano su Balzac («Père de notre roman naturaliste»), più e più volte ripetuto dalla critica francese e italiana ottocentesca, anche da quell'«Indipendente» nel quale Svevo recensiva, negli anni Ottanta, diversi romanzi francesi.³⁰ In un articolo anonimo dell'aprile 1882, ad esempio, l'autore della *Comédie*, celebrato per aver finalmente liquidato i conti con il Romanticismo,³¹ era riconosciuto patrono del Naturalismo («Balzac generò Flaubert. Flaubert generò Zola»),³² in linea con la genealogia proposta, tra gli altri, da Capuana. Proprio come Scarfoglio,³³ Macario rinnega però tale giudizio critico, svalutando inoltre la rilevanza storica della *Comédie*. Alfonso, che pure ha di Balzac un'opinione ben diversa, finisce per assecondarlo; e quando poi una sera la conversazione verte proprio sul *Louis Lambert*,³⁴ non esimerà ad alta voce la sua opinione sull'opera, soprattutto dall'irruenza di Macario:

– Sa perché è un bel libro? È l'unico di Balzac che sia veramente impersonale, e lo divenne per caso. Louis Lambert è matto, è composto di matti tutto il suo contorno e, per comodità, l'autore in quest'occasione rappresenta matto anche se stesso. Così è un piccolo mondo che si presenta intatto, da sé, senza la più piccola ingerenza dall'esterno.

Alfonso rimase stupefatto a questa critica altrettanto originale quanto falsa. Doveva essere stata fatta con un metodo che Alfonso si trattenne dall'indicare, unicamente perché temeva di venir messo anche lui in quel piccolo mondo che si presentava da sé.³⁵

²⁸ HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie Humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1976, vol. I, p. 196.

²⁹ ITALO SVEVO, *Una vita*, a cura di Simone Ticciati, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, p. 91.

³⁰ Svevo recensì libri di Zola, Ohnet, Goncourt, Cherbuliez e Daudet (cfr. SVEVO, *Scritti giornalistici*, cit.); sul periodo in questione, si veda almeno EDUARDO SACCONI, *I dolori del giovane Schmitz* (1880-1889), in ID., *Il poeta travestito. Otto scritti su Svevo*, Pisa, Pacini, 1997, pp. 27-82.

³¹ «Egli ha cambiato il senso [sic] della parola *romanzo*. Fuvvi un tempo che questa parola significava invenzione, violenza di passioni, idee esaltate ed altro ancora. E fuvvi un tempo in cui una fanciulla *romantica* spaventava forse più che una fanciulla beghina. Quando un giovanotto aveva lo spirito romantico, alcuni applaudivano, altri fischiavano. Ma e gli uni e gli altri constavano come egli non partecipasse più di quello spirito pratico e calcolatore che faceva l'orgoglio dei vecchi e formava la disperazione dei giovani. Gli spiriti caldi credevano non vivere della vita se in essa non si agitava un romanzo. Il romanzo era l'ideale, era la poesia. Era insomma lo spirito generoso o pazzo che sacrificava la materia allo spirito, l'interesse alla passione. Il romanzo era l'amore, era l'odio, era tuttociò che sapeva di straordinario. Balzac comparve. Il romanzo sparì e prese il suo posto il verismo» (*Balzac*, in «L'indipendente», VI, 17 aprile 1882).

³² *Ibid.*

³³ Il legame è proposto in D'ANTUONO, *Balzac e Georges Ohnet*, cit., p. 153, nota 3; SVEVO, *Teatro e saggi*, cit., p. 1810; CRISTINA BENUSSI, *La forma delle forme. Il teatro di Italo Svevo*, Edizioni Università di Trieste, 2007, pp. 24-25.

³⁴ Nel maggio 1901, Svevo raccomandava la lettura del libro alla moglie Livia: cfr. SVEVO, *Lettere*, cit., p. 372.

³⁵ SVEVO, *Una Vita*, cit., pp. 94-95.

L'aggettivo «impersonale» potrebbe richiamare alla mente il testo di Champfleury, se non fosse che la tesi proposta sembra essere ben diversa da quella dell'autore francese: uomo d'azione e di mondo, non solo Macario non sa che farsene della filosofia di Louis (apprezzata invece da Alfonso),³⁶ ma sminuisce anche il valore autobiografico del libro, presentando l'impersonalità dell'autore come un dato del tutto accidentale. La paura di Alfonso di essere associato alla follia di Louis non sembra infondata, se è vero che i due condividono diverse caratteristiche,³⁷ *in primis* quell'eccessivo esercizio delle facoltà mentali che nel protagonista di *Una vita* è legato all'inurbamento;³⁸ va altresì notato che i personaggi in questione, esaminati in ambiti quali il temperamento, gli intenti e lo sviluppo narrativo, si distinguono sensibilmente l'uno dall'altro.

Una reminiscenza del *Louis Lambert*, però, potrebbe essere individuata in un episodio che riguarda un personaggio secondario di *Una vita*, ovvero l'affarista e matematico Fumigi. Spasimante poco fortunato di Annetta Maller, una volta rifiutato Fumigi si rifugia nei regni incorporei della scienza, sottoponendosi a massacranti sessioni di studio, fino ad essere colpito da una paralisi che ne comporta la demenza.³⁹ Il legame non è suggerito tanto dalla condizione cui vanno incontro Fumigi e Louis, che è il frutto di due vicende ben diverse, bensì dalla presenza di un preciso episodio narrativo: la visita al personaggio divenuto demente da parte di quello ancora nel pieno delle sue facoltà mentali. Nel caso del *Louis Lambert*, l'episodio si svolge nel castello di Villenoix, dove l'amico narratore trova il compagno di un tempo, che ora vive con la moglie Pauline, ormai completamente inebetito:

Louis se tenait debout comme je le voyais, jour et nuit, les yeux fixes, sans jamais baisser et relever les paupières comme nous en avions l'habitude [...] Hélas! déjà ridé, déjà blanchi, enfin déjà plus de lumière dans ses yeux, devenus vitreux comme ceux d'un aveugle. Tous ses traits semblaient tirés par une convulsion vers le haut de sa tête. J'essayai de lui parler à plusieurs reprises; mais il ne m'entendit pas. C'était un débris arraché à la tombe, une espèce de conquête faite par la vie sur la mort, ou par la mort sur la vie.⁴⁰

In *Una vita*, Alfonso fa visita a Fumigi in compagnia del medico Prarchi: il matematico, ormai delirante, trascorre le sue giornate in un caffè nei pressi della stazione, dove la sua principale occupazione consiste nel copiare giornali:

Non v'era che Fumigi seduto accanto ad una finestra e leggendo un giornale con tale attenzione che non s'accorse dei nuovi venuti. Soltanto allorché Prarchi gli toccò la spalla egli si volse senza fretta e esaminò a lungo prima Prarchi e poi Alfonso con un sorriso da

³⁶ «Lo lesse anche Alfonso in due o tre giorni e la sua ammirazione non fu minore. Salvo una lettera di amore di una passione profonda e tanto sensuale da non esserlo più, egli non ammirò tanto i pregi artistici dell'opera, quanto l'originalità di tutto un sistema filosofico esposto alla breve ma intero, con tutte le sue parti indicate, e regalato dall'autore al suo protagonista con la splendidezza di gran signore» (ivi, p. 94).

³⁷ Cfr. ancora D'ANTUONO, *Balzac e Georges Obnet*, cit., p. 155.

³⁸ «Dacché era impiegato, il suo ricco organismo, che non aveva più lo sfogo della fatica di braccia e di gambe da campagnolo, e che non ne trovava sufficiente nel misero lavoro intellettuale dell'impiegato, si contentava facendo fabbricare dal cervello dei mondi intieri» (SVEVO, *Una vita*, cit., p. 15).

³⁹ «Miceni diceva che il disastro era stato apportato precisamente dall'indebolimento delle qualità intellettuali di Fumigi. Quanto alla causa della malattia stessa, supponeva che fosse da ricercarsi nell'esagerata sua attività. – So io che questa estate lavorava dieci ore al giorno in ufficio e poi ancora dell'altro a casa, su certi problemi di matematica. Il suo debole organismo non resse alla fatica» (ivi, pp. 230-231).

⁴⁰ HONORÉ DE BALZAC, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1980, XI, p. 682.

ebbe soltanto perché continuo e senza causa, mentre del resto era il sorriso solito di Fumigi alquanto inerte e pallido. Il volto era più scarno, ma la figurina, almeno vista seduta, sembrava non aver perduto nulla della sua dirittezza. Masticava e Alfonso credette che avesse qualche cosa in bocca; li guardava e parve volesse parlare, ma poi dimenticò la loro presenza e volle rimettersi a leggere con premura convulsa.⁴¹

In entrambi gli episodi non si verifica un vero e proprio incontro, perché il personaggio demente non riconosce quello lucido, nonostante sia sollecitato dall'accompagnatore di turno – rispettivamente Pauline e il medico Prarchi. Ben diverso, però, è il quadro d'insieme: mentre il narratore del *Louis Lambert* si mostra desolato alla vista della sorte dell'amico (forse la prova di un accesso a una diversa dimensione dell'esistenza?), così non accade in *Una vita*; dove Alfonso, legato a Fumigi da sentimenti di competizione, sembra quasi più interessato a studiare il comportamento di Macario, anch'egli coinvolto nella visita al matematico.

⁴¹ SVEVO, *Una vita*, cit., p. 326.

Guido Scaravilli

L'IMMAGINE DEL NATURALISMO NELLA SAGGISTICA DI ITALO SVEVO

Zola e Flaubert: due paradigmi estetici

La produzione saggistica e giornalistica di Svevo non ha notoriamente carattere sistematico: differentemente da altri letterati modernisti, quali Borgese, Tozzi o Pirandello, nello scrittore triestino «il frammentario, [...] implicito in qualsiasi raccolta d'autore, diventa [...] dispersivo, centrifugo e irriducibile a un centro».¹ A un primo sguardo, infatti, la sua attività critica – giudicata con un tono di distaccata autosufficienza nel *Profilo autobiografico* – sembra incarnare appieno la figura del «dilettante», contro cui pure il letterato si scagliò – dietro lo pseudonimo di Ettore Samigli – nel suo articolo del 1884 su «L'Indipendente»: giornale ispirato a principi politici irredentisti, che si configura apparentemente come un autentico organo di partito; si potrebbe interpretare in quest'ottica il tono dimesso e scanzonato di tali scritti, che si rivelerrebbero in tal senso funzionali, con una strategia di compromesso, a esprimere una posizione veletamente antiaustriaca dell'autore.² Ma questa sezione della sua opera non è priva di interesse: Svevo non era forse un grande critico, ma aveva uno spirito antidogmatico, «amava far risaltare delle stranezze, cogliere qualcuno in fallo, quando affrontava singole opere o casi letterari»; propriamente sua è «l'inclinazione a scoprire dietro la regolarità il *lapsus*, dietro il gesto razionale il significato irrazionale».³ L'attività esegetica è insomma funzione di quello «scribacchiare giornalmente» che rese celebre l'impiegato Schmitz nel suo aperto dissidio con la letteratura, simulacro odiato e amato, strumento dell'agognato – troppo tardivo – successo e luogo elettivo del suo «malcontento», affidato ai numerosi *alter ego* – non casualmente scrittori falliti e inguaribili idealisti – che popolano le sue pagine. E soprattutto un occhio attento potrà rintracciare, in questi articoli, debiti ideativi con i suoi modelli artistici, nonché motivi ricorrenti della sua produzione, temi fondanti e interessi trasversali, disposti in forma di nebulosa, in uno stato anteriore a qualsiasi codifica estetica.

Al riguardo è per noi fondamentale l'articolo *Il fumo* (1890) – pubblicato sempre sulle pagine de «L'Indipendente» – dove Svevo già propone tra le righe un'interpretazione della «nevrosi» e dell'idea di «salute»; lo «stato anormale» della malattia «permette al

¹ MASSIMILIANO TORTORA, *Uno scrittore saggista?*, in *Svevo*, a cura di Massimiliano Tortora e Claudio Gigante, Roma, Carocci, 2021, pp. 145-164: 145-146.

² Cfr. BRIAN MOLONEY, *Introduzione*, in ITALO SVEVO, *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, a cura di Brian Moloney e Nicoletta Staccioli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. XIII-LXIX. D'ora in poi questa edizione sarà citata con la sigla *SG*.

³ GENNARO SAVARESE, *Appunti per Svevo critico*, in *Contributi Sveviani*, a cura di Riccardo Scrivano, Trieste, Lint, 1979, pp. 31-39: 36-37.

pensiero di acquisire una forza nuova, che senza annullare la sofferenza, consente di disporre di un eccezionale strumento conoscitivo»:⁴

E di più è pur troppo cosa confessa che la finezza nervosa quasi mai si ritrova nella persona perfettamente sana robusta e quel detto che ai nostri padri dava tanta fiducia e calma: *Mente sana in corpo sano* sembra alquanto antiquato.⁵

Si tratta dell'idea nietzschiana che il progresso spirituale sia dovuto alla malattia e all'inerzia; prospettiva sviluppata poi ampiamente ne *L'apologo del mammut* e ne *La corruzione dell'anima*, testi concepiti sulla base delle idee della teoria darwiniana, quando Svevo assegna il primato morale a quei pochi uomini inquieti che nella lotta per la vita si accontentano di cristallizzarsi in una forma salutare: una forma che permette una pacifica convivenza con le necessità dell'ambiente ma che preclude la possibilità di evolvere ulteriormente. Più precisamente, l'autore – che prende le mosse dal romanzo che uno degli «allievi» di Zola, Jules Claretie, autore di un libro (*La sigaretta*) che Svevo non leggerà mai perché «ha il vizio» e non ha alcuna intenzione «di andarsi a ratrastare allo spettacolo della propria debolezza»⁶ – getta un singolare ponte fra le caratteristiche del fumatore, del sognatore, del nevrotico e dello scrittore di romanzi:

Il fumatore è prima di tutto un sognatore, è il più immediato effetto del suo vizio che lo rende tale; un sognatore terribile che si logorerà l'intelligenza in dieci sogni e si ritroverà con l'aver notata una sola parola. I sogni saranno arditi e geniali, ma lasceranno una traccia sproporzionalmente piccola in confronto al loro volume; sarà stato sognato un mondo e tracciata una nube, sognato una tragedia o un'epopea e fissato un verso. Il sognatore non è mai conseguente a se stesso perché il sogno porta lontano e non in linea retta mentre la persona conseguente a se stesso si move in uno spazio più ristretto e simmetrico.⁷

Contrapposto a quest'ordine concettuale – perché incluso tra i non fumatori – è Émile Zola, il quale tuttavia viene inizialmente convocato in scena come apologeta del vizio, a suo dire benefico per le sorti della patria delle lettere:

Soltanto uno, non fumatore, diede un parere che merita di essere citato e discusso, Emilio Zola. Ammesso, disse all'incirca il celebre romanziere, che il fumo produca la nevrosi, influenza beneficamente sulla letteratura moderna e non potremmo che felicitarcene; io non fumo soltanto perché per qualche sintomo di male di cuore il mio medico me lo inibì.⁸

Un parere favorevole, che nondimeno non risparmia l'autore dei *Rougon-Makart*, in un secondo momento, dagli strali di Ettore Schmitz, che così prende accortamente le distanze dall'uomo Zola, e indirettamente dal modello estetico di cui egli si fa rappresentante:

E se anche egli non ce lo avesse «detto» si comprenderebbe che Emilio Zola non è un fumatore; lavora troppo, ed è troppo conseguente a se stesso. Il fumatore è prima di tutto un

⁴ CLAUDIO GIGANTE, *Una coscienza europea. Zeno e la tradizione moderna*, Roma, Carocci, 2020, pp. 36-37.

⁵ ITALO SVEVO, *Il fumo*, in SG, pp. 101-105: 102.

⁶ Ivi, p. 101.

⁷ Ivi, p. 103.

⁸ Ivi, p. 102.

sognatore, è il più immediato effetto del suo vizio che lo rende tale; un sognatore terribile che si logorerà l'intelligenza in dieci sogni e si ritroverà con l'aver notato la sua parola.⁹

Peccato di produttività culturale e di coerenza programmatica, dunque. Ne deriva che per Svevo – sempre minacciato dall'agonia dello scrivere, che tra l'altro in *Una vita* parla di «resistenze della penna»¹⁰ a proposito dell'impotente Alfonso Nitti – il modello elettivo fosse da rintracciarsi piuttosto nel «sognatore» Flaubert, vessato dall'eterna tantalide della ricerca della parola perfetta, del fantasma inafferrabile dello «Style»:

Non lo so, ma suppongo che Gustavo Flaubert abbia fumato con passione e ho trovato parecchie ragioni a crederlo. Sono da fumatore quelle sue lotte terribili a tavolino descritte da Maxime du Camp, quelle ripugnanze alla penna per vincere le quali gli occorrevano più ore di tempo. Di più è veramente degno di un fumatore d'oppio di aver sognato per dieci anni sulla *Salammbô* dopo di aver scosso il mondo letterario con la *Madame Bovary*, una scossa di cui ancora oggi sentiamo nella nostra letteratura l'effetto.¹¹

Laddove interessa – più che l'esclusione dell'*Éducation sentimentale*, tutt'altro che fonte negletta da Svevo –¹² l'opposizione categoriale di Zola e Flaubert, che pure di norma è ammesso, ancorché arbitrariamente (contro la stessa volontà del *mâitre* di Rouen), alla scuola naturalista. Essa influi in maniera decisiva nella formazione del primo Svevo, che non per nulla non fu parco di giudizi sulla filiera zoliana nella sua saggistica e attività creativa, le quali in questa sede mi propongo di sistematizzare – avvalendomi delle acquisizioni della critica sveviana – in un disegno coeso e compatto, al fine di restituire l'immagine che del Naturalismo ebbe l'autore della *Coscienza di Zeno*.

Zola e la linea realista

1. Il tributo che Svevo riserva a Flaubert, ha rimarcato Mario Lavagetto, non deve indurre in errore: l'impiegato Schmitz contrasse più debiti dal naturalismo – e conseguentemente da Zola – di quanto fu disposto ad ammettere, se si intende con la parola naturalismo più generalmente una «radice realista», una linea, un'arte fabbrile del romanzo, che vede Flaubert e il suo allievo elettivo Zola non in contrapposizione, ma in un rapporto di continuità,¹³ come del resto si ha implicitamente conferma nel *Profilo autobiografico*, in cui lo scrittore ammette, oltre che la sua cultura mitteleuropea e la sua conoscenza del pensiero di Schopenhauer, le sue «frequentazioni» francesi:

⁹ Ivi, p. 103.

¹⁰ ITALO SVEVO, *Una vita*, testo stabilito, introdotto e annotato da Ferdinando Amigoni, in ID., *Romanzi*, a cura di Mario Lavagetto, Torino-Parigi, Einaudi-Gallimard, 1993, pp. 1-321: 75

¹¹ Ivi, p. 104. Rilevante il giudizio su *Salammbô* dei fratelli Goncourt, che Svevo dimostra di prendere in considerazione parafrasandolo in uno dei suoi articoli pubblicati su «L'Indipendente»: «Più interessante è il giudizio dato dai Goncourt sulla *Salammbô* di Flaubert, la sera stessa in cui l'autore ne fece loro la lettura. L'insuccesso confermò il giudizio dato. Interessante è il giudizio perché vi traspare il dolore di aver trovato l'opera inferiore a quanto attendevano; provano il bisogno di dichiarare che amano l'autore, ma la critica fa il suo ufficio intero e con la solita vivacità dichiarano l'opera poco originale, non riuscita in quanto ad ambiente storico e poco in quanto a lingua e stile» (ITALO SVEVO, *Le memorie dei fratelli Goncourt*, in SG, pp. 80-84: 82-83).

¹² Cfr. MARIO LAVAGETTO, *Introduzione*, in ITALO SVEVO, *Romanzi e continuazioni*, a cura di Federico Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. XIII-XC.

¹³ Ivi, pp. XIII-XXVIII.

Lesse molto Flaubert, Daudet e Zola, ma conobbe molto di Balzac e qualche cosa di Stendhal. Nelle sue letture disordinate si fermò lungamente al Renan.¹⁴

Ad ogni modo, specie la presenza dell'autore dei *Rougon Macquart* nella sua produzione critica è pervasiva, ed è consequenziale all'adesione giovanile al verismo, di cui si ha una testimonianza il 12 maggio 1881, nel *Diario* del fratello minore di Svevo, Elio Schmitz, tenuto tra il 1880 al 1886, che risulta, proprio per la sua povertà (e per la posizione vicaria di Elio, nonché il suo rispetto degli umori creativi di Ettore), «un documento prezioso»:¹⁵

Ettore fa... nulla: legge, studia sempre ed è sempre più fermo nell'idea di studiare e scrivere. Vive sognando commedie e lavori ora drammatici, ora romantici, che sulla carta non vengono mai a compimento. Ha ora cambiato alquanto partito in arte. È verista. Zola lo ha riconfermato nell'idea che lo scopo della commedia e l'interesse devono essere i caratteri e non l'azione. Tutto deve essere vero.¹⁶

Non che all'opposto si debba dare credito all'affermazione che un amico dello scrittore triestino, Giulio Ventura, pronunciò a Silvio Benco («Zola era il suo Dio, il 'roman experimental' il suo credo»), ma appunto, in linea con le asserzioni del *Profilo autobiografico*, bisogna parlare – scrive in un datato quanto capitale articolo Eduardo Saccone, che traccia un percorso, attraverso gli articoli su «L'Indipendente» di Svevo, dell'adesione al naturalismo dello scrittore – di un «incontro inevitabile [...] con la grande tradizione del realismo francese: Balzac soprattutto, e, più tardi, Flaubert» e infine, come coronamento ideale, Zola, «su quella aderenza al reale o meglio volontà di aderenza al reale, su quel culto del vero che non coincideva necessariamente con l'inquadramento teorico e scientificistico del positivismo».¹⁷

È in tal senso necessario soffermarsi sulla lunga recensione sveviana a *Il libro di Don Chisciotte* di Edoardo Scarfoglio, pubblicato su «L'Indipendente» il 18 settembre 1884. Si tratta di un pezzo importante per comprendere il rapporto di Ettore Schmitz con la teoresi naturalista. In esso vediamo Svevo confutare le posizioni di Scarfoglio, autore di un libro che a giudizio di Svevo «avrà un successo insolito», ma che è biasimato, «nonostante le qualità dello scrittore» e la sua lodabile «franchezza», per il «modo della sua polemica, violento e personale», per «le sue sferzate a chi» non «lo meritava», segnatamente Balzac e Zola (oltre che Matilde Serao); una posizione singolare per un uomo che pure sembrava «avesse le simpatie e le antipatie della scuola», che nondimeno costringe Svevo a una difesa dei suoi modelli contro chi aveva a tutti gli effetti intentato un «processo» al «romanzo sperimentale».¹⁸ Nello specifico, Scarfoglio, citato da Svevo nella recensione, sostiene che «“Emilio Zola ha fondato il suo metodo sopra due grandissimi errori”»:

Uno dei quali, secondo lo Scarfoglio, è il credere che, per giovarsi della scienza moderna a una nuova maniera d'intuire e di rappresentare la vita, bastasse dimostrare per via di romanzi un qualche nuovo canone scientifico «e nell'allucinazione sua è giunto a tale che

¹⁴ ITALO SVEVO, *Profilo autobiografico*, in ID., *Racconti e scritti autobiografici*, Milano, Mondadori, 2004, pp. 797-813: 801.

¹⁵ LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., p. XIII.

¹⁶ ELIO SCHMITZ, *Diario*, Palermo, Sellerio, 1997, p. 104.

¹⁷ EDUARDO SACCONE, *Dati per una storia del primo Svevo (1880-1889)*, in «Rassegna della letteratura italiana», 66, 3, 1962, pp. 483-512: 496.

¹⁸ ITALO SVEVO, «*Il libro di Don Chisciotte*» di Edoardo Scarfoglio, in SG, pp. 37-40: 37-38.

la ricerca del così detto documento umano fecondasse nel grembo dell'arte una miniera di esperienza scientifica».¹⁹

Ma Ettore Schmitz, dimostrandosi strategicamente d'accordo con quest'ultima affermazione, sostiene apoditticamente, seguendo l'argomentazione del *Saggio sopra Emilio Zola* di Francesco De Sanctis,²⁰ che la seguente non è la posizione dell'autore dei *Rougon-Macquart*:

Egli non si prefisse di provare le teorie di Darwin che ammise *a priori* per provare, e l'idea della tesi, o almeno di questa tesi, non appare dai suoi romanzi. Più logico, più completo il suo sistema non potrebbe essere, e precisamente, prescindendo dal valore artistico intrinseco dell'opera letteraria, l'idea scientifica dell'eredità è entrata al luogo che occupava il destino nella tragedia greca e con il medesimo diritto. Non scienziato ma artista, Zola descrive la vita servendosi di una teoria scientifica che gliela spiega. Se questa teoria venisse scartata da altra, i nostri posti vedrebbero, nell'opera di Zola, una rappresentazione della vita quale la sentono i più colti dei nostri contemporanei.²¹

In effetti la sensibilità di Svevo «per questo fenomeno di osmosi tra nuove teorie, o sistemi gnoseologici del reale, e arte, non è una sua conquista tardiva, anche se la consapevolezza e la definizione di esse sono andate in lui sempre meglio adeguando alle nuove "teorie" succedutesi vertiginosamente sull'orizzonte della cultura mondiale» (da Darwin a Schopenhauer, da Nietzsche e Freud),²² per quanto Svevo, nel corso degli anni, avrebbe progressivamente guardato di buon occhio alla "falsificazione" e alla rettifica personalizzata delle teorie, come ad esempio il suo scetticismo per la psicanalisi in quanto modalità terapeutica, o il distanziamento da certi assunti darwiniani e schopenhaueriani in *Una vita*. Invece, la coesistenza di una teoria che spieghi la vita e una prassi che da tale teoria traggia alimento, è un assunto inderogabile per lo scrittore triestino nei suoi primordi, che per questa ragione ammira Zola, il quale non per nulla vedeva il suo antico progenitore realista – erroneamente, secondo Scarfoglio – in Balzac:

L'altro grandissimo errore consiste nel criterio ch'egli ha dell'opera di Balzac, perché Balzac, dice lo Scarfoglio, non può venir considerato come l'inventore o almeno rinnovatore del romanzo moderno. Egli aveva tutt'altre intenzioni di quelle che gli attribuisce Zola. «Si appigliò al romanzo, come a un qualunque mezzo d'arte e di sussistenza; e fra la pompa fantastica e la bella facilità di quel bel tempo entrò come un intruso, come un coscritto di cervice dura e di molto buon volere, che s'affaticchi ad andare al passo con gli altri coscritti e a star in riga e a non lasciarsi nella marcia sopraffare dalla compagnia. Egli fu un romantico ammiratore di Lamartine e dedicatore di libri a Victor Hugo».²³

Anche in questo caso Svevo risponde efficacemente alle critiche: «anzitutto», «Zola conosce gli entusiasmi di Balzac per Lamartine e Victor Hugo e se ne meraviglia come di un'inconseguenza del romanziere realista. Lo Scarfoglio pare invece creda inconseguenza del critico romantico i romanzieri realisti».²⁴ E d'altra parte, lo stesso Zola ebbe notoriamente una formazione romantica, che viene in parte trasposta – con impennate

¹⁹ Ivi, p. 38.

²⁰ Cfr. SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., pp. 495-497.

²¹ SVEVO, «*Il libro di Don Chisciotte*», cit., p. 38.

²² GENNARO SAVARESE, *Scoperta di Schopenhauer e crisi del naturalismo nel primo Svevo*, in «Rassegna della letteratura italiana», 75, 3, 1971, pp. 411-431: 424.

²³ SVEVO, «*Il libro di Don Chisciotte*», cit., pp. 38-39.

²⁴ Ivi, 39.

retoriche e intrighi romanzeschi e caratterizzazioni melodrammatiche – nella sua (a volte approssimativa) teoria, e altresì nei suoi romanzi per così dire più “scientifici”. Perché il Romanticismo, da Théophile Gautier a Victor Hugo, fu artefice di un autentico rinnovamento della lingua, «spostò le colonne di Ercole a segnare le frontiere del territorio allargato»,²⁵ che sarebbe poi stato avventurosamente attraversato dal Naturalismo con la sua rivoluzione epistemologica. Ma, soprattutto, che «in tutta l'opera del Balzac ci sia una latente aspirazione al romanticismo sentimentale, come asserisce lo Scarfoglio, non è vero», puntualizza Svevo; e poi un passaggio decisivo: «Si sente troppo di sovente in Balzac la gioia dell'osservazione e della parola esatta per poter ammettere ragionevolmente quest'asserzione; è la gioia dell'artista che si compiace di essere come è, che ha tutta la coscienza della propria grandezza»,²⁶ gioia dell'osservazione: grandezza da cui avrebbe fatto derivare la sua opera Zola. Sicché «ciò che unisce questi autori» – Balzac, Zola e anche Flaubert – «è la capacità di rappresentare il mondo nella sua interezza, lasciando alle spalle qualsiasi forma di lirismo e di romantica autorappresentazione dell'io»; una linea realista, asserisce Massimiliano Tortora, che giunge sino a Joyce, il cui «tentacolo *Ulisse* risponde, sia pure in forme più articolate alle stesse esigenze», prendendo le mosse da «un'oggettività che affonda le sue radici nell'Ottocento»,²⁷ pur distanziandosene sensibilmente per la singolare entropia discorsiva:

Un'oggettività applicata con rigidezza che direi quasi di fanatico. Dove resta l'oggettività sognata dal Flaubert e predicata dallo Zola? Qui ogni commento ogni didascalia sono soppressi ed ogni parola non vale che a copiare o adornare l'oggetto che si presenta e che diventa massiccio, getta un'ombra e accumula luce come un oggetto reale per chi lo sa guardare. Ma quanta scienza, quanta accortezza occorre per saperlo guardare.²⁸

2. Coesistenza di una teoria e di una pratica che da tale teoria sviluppi le sue conseguenze estetiche, fascino dello Svevo giornalista per i *lapsus* autoriali, spirito antidogmatico del dilettante: sono questi i nodi concettuali attraverso cui la nostra riflessione può adesso prendere l'abbrivio, con la disamina dell'articolo del 1884 – cronologicamente anteriore alla recensione su Scarfoglio – in cui Ettore Schmitz convoca in scena per la prima volta la massima autorità del Naturalismo, ma in tono tutt'altro che deferente e sommesso, come ci si potrebbe aspettare da chi – a dire di Elio Schmitz – era stato iniziato al culto verista. Pubblicata la *Joie de vivre* (1883) presso l'editore Charpentier, il dodicesimo dei venti romanzi che compongono il monumentale ciclo dei *Rougon Macquart*, Svevo si appresta al confronto critico, colpito da qualche elemento che stona col solito rigore con cui Zola soleva applicare le sue massime artistiche. Lo scrittore rimarca anzitutto, dopo un'agile sintesi del *plot*, la forte dissonanza – o meglio il carattere antitetico, come si desume fin dal principio dell'ispirazione zoliana: gli appunti preparatori stesi per la caratterizzazione dei soggetti dell'opera –²⁹ tra il profilo dei due protagonisti, intravedendo nella «salute» di Pauline, contrapposta ai languori improduttivi del cugino Lazare («Lazzaro accanto ad essa [Paulina] si dispera guardano le stelle, pensando all'infinito»),³⁰ a suo modo un

²⁵ Ivi, p. 40.

²⁶ Ivi, p. 39.

²⁷ TORTORA, *Uno scrittore saggista?*, cit., p. 164.

²⁸ ITALO SVEVO, *Conferenza su James Joyce*, in SG, pp. 349-453: 433.

²⁹ Cfr. GIGANTE, *Una coscienza europea*, cit., pp. 118-119.

³⁰ ITALO SVEVO, «*La joie de vivre*» di Emilio Zola, in SG, pp. 23-25: 24.

«personaggio schopenhaueriano» (ispiratore per molti dell'Alfonso Nitti di *Una vita*),³¹ la chiave interpretativa per intendere il senso del romanzo:

Paulina, figlia di Quenu e di Lisa (la bontà ignorante e l'egoismo quantunque ignorante avveduto e conseguente), in parte per caratteri ereditari ed in parte per circostanze accidentali che le servono di educazione si sviluppa moralmente dai suoi antenati i Rougon-Macquart. Dico diversa per un giudizio del tutto soggettivo; mi sembra sia la salute il carattere di Paulina, la malattia quello dei suoi antenati.³²

Paulina è tutt'altro che un'indole meditativa, essendo al contrario in armonia con lo spirito del cosmo:

Ciò che forma la sua educazione è una contemplazione spregiudicata della natura in tutte le sue manifestazioni e la fa aderire senza sottintesi alla vita, a tutti i suoi mali per una logica che è senza dubbio superiore nella sua semplicità a qualunque complicato ragionamento che conduca ad un esito diverso, per una intuizione che le forma il carattere serio, pratico, attivo in vantaggio altrui, opponentesi inconscia, per predilezione, senza ragionamento all'astratto che non ha diretta relazione con questa vita, il suo amore.³³

Parliamo di un carattere «logico» sì, e tuttavia «raro in natura», che tanto più stupisce se si considera che in gioventù – quando mostra «una gelosia prepotente, un egoismo che la qualifica legittima figlia di Lisa» – ella prometteva uno «sviluppo ben differente», in linea, si intende, con le aberrazioni patologiche della sua genia maledetta dal destino: storture che «avrebbero potuto condurre all'amarezza ed all'odio più facilmente che a quell'amore entusiastico che è l'altruismo», ma che hanno tutt'altra evoluzione, perché «secondo Zola» è «l'egoismo il primo amore della vita» del personaggio.³⁴ Ma ecco la tentazione – propria dello Svevo critico – di cogliere in fallo l'autore del *Romanzo sperimentale*, che anch'egli, non immune alla tentazione delle scorciatoie, si contraddice:

Un malizioso invece che volesse cogliere Zola in contraddizione con le sue teorie potrebbe considerare Paulina quale un ideale realizzato ed allora apparirebbe chiaro che il fondo, lo scopo del romanzo è veramente di tesi e di polemica. Questa gioia di vivere astratta, essa stessa vero protagonista del romanzo, questa gioia di vivere che viene generalizzata dimostrandola in una esistenza tanta vuota di soddisfazioni personali quale è quella di Paulina, sembra una logica consigliata al lettore, un insegnamento morale. Polemico è lo scopo del romanzo perché il carattere di Paulina ha delle grandi somiglianze con quello di Zola stesso. Così portano ambidue amore alla scienza naturale ed odio a quanto è astratto. Ambidue odiano la musica. Paulina ama e s'interessa a quanto esiste, al bello ed al brutto come Zola. Zola vuole evidentemente dimostrare che la sua arte nacque dall'amore alla vita.³⁵

³¹ «Non perché la sua vicenda – la storia delle sue aspirazioni infondate, del suo sentimento ingiustificato di superiorità intellettuale, della cronica "inettitudine" nel concretizzare le proprie ambizioni anche quando sarebbero a portata di mano –, al pari di quella di altri aspiranti letterati, da Emilio Brentani di *Senilità* a Mario Samigli di *Una burla riuscita*, è concepita da Svevo come la possibile rappresentazione del destino che la vita moderna riserva non solo a una particolare categoria di abulici [...] ma più generalmente alla maggioranza degli uomini, costretti a elaborare rare vane strategie di lotta per sopravvivere alla miseria» (GIGANTE, *Una coscienza europea*, cit., pp. 120-121).

³² SVEVO, «*La joie de vivre*», cit., p. 24.

³³ *Ibid.*

³⁴ Ivi, pp. 24-25.

³⁵ Ivi, p. 25.

Si tratta di un «atteggiamento fermo e non troppo consenziente nei confronti di Zola, con una distinzione [...] tra il comportamento in concreto del romanziere recensito e quello prospettato in altra sede dal teorico del naturalismo», con il suo connubio prospettato teoria scientifica e prassi, che come visto era gradito al giovane Svevo,³⁶ il quale a sua volta avrebbe concepito, pochi anni dopo, un romanzo (*Una vita*, 1889) che fosse un'avventura della conoscenza, perché dotato di un rapporto di qualche tipo con la scienza. Ma ne *La joie de vivre* il «naturalista» si è «messo a insegnare e dimostrare»: è il tradimento dell'attitudine sperimentale, da respingere con forza da chi aveva fatto suo il magistero di Flaubert, con il suo vagheggiamento di un'arte autonoma e avulsa a qualsiasi teleologismo e subordinazione ad altre istanze accessorie.

Svevo rivendica insomma l'ideale dell'*art pour l'art*, che indifferentemente naturalisti e simbolisti – pur nella loro sostanziale diversità – inseguivano con l'entusiasmo del neofita.³⁷ Tale proposito era stato all'inverso spesso misconosciuto dal romanzo idealista, spiritualista, decadente (giusto alcune delle etichette del tempo) specie dalla metà degli anni '80 in poi, con la pubblicazione di *A rebours* di Karl Huysmans (un attacco dall'interno alla teoresi naturalista da chi in passato era stato un accolito zoliano) e degli *Essais de psychologie contemporaine* di Paul Bourget, il quale si scagliò contro la decadenza e il male del secolo: il nichilismo, di cui i naturalisti erano, nella sua ottica, gli ultimi rampolli di un'esiziale genealogia. Parliamo di «uno tra gli attori più alacri della reazione idealistica al positivismo»: «allievo di Taine» – il filosofo ispiratore dell'estetica naturalista – egli «aveva gli strumenti per aggredirne dall'interno le installazioni teoriche, come si sarebbe visto nel *Le Disciple* (1889), un romanzo a tesi, appunto, che fece scandalo, perché ideato da chi in gioventù si era professato allievo di Taine, dando mostra, specie in *Andrés Cornelis*, di un notevole spirito cartesiano (con il procedimento dell'analisi psicologica, che poi i naturalisti mutuarono, seppur da una prospettiva differente, nella seconda metà degli anni '80); uno scrittore che aveva demolito i presupposti del positivismo «mentre covava la conversione, compiuta e notoria qualche anno dopo, a un cattolicesimo militante e destrorso»,³⁸ di cui *Le Disciple* è la conseguenza estetica.

Questa vicenda s'inquadra dunque latamente nella crisi del positivismo, che subì degli attacchi decisi negli ultimi due decenni del secolo:

La reazione che Ferdinand Brunetière guidò negli anni Novanta, raccogliendo umori che già avevano circolato negli anni Ottanta, ebbe addirittura carattere [...] fondamentalista: i molti che lo seguirono [...], quelli che scommisero sulla (come egli la chiamava) «rinascita dell'idealismo» o su qualche profezia affine, mettevano in discussione, con le conquiste, i metodi della scienza, la sua laicità, la libertà della ricerca e della critica, e i modelli sociali e politici (il nemico era la democrazia più ancora del socialismo) che all'*ethos* positivista e alla scienza venivano sommariamente associati. [...]. Tutto sommato, per fortuna, alle battaglie ideologiche e politiche della fine del secolo le istanze migliori del positivismo sopravvissero, ed ebbero un ruolo, nelle dinamiche non soltanto culturali del Novecento, quello spirito laico e innovativo, quella curiosità della ricerca e della discussione, e la vocazione critica e demistificatrice, l'amore della libertà di pensiero e della verità. La verità non è un dato

³⁶ SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 494.

³⁷ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo. Zola, Verga e la poetica del romanzo*, Firenze, Le Monnier, 2010, pp. 97-102.

³⁸ GIOVANNI MAFFEI, *L'«osservazione» naturalista II. I mondi-illusione*, in *Il romanzo in Italia*, II. L'Ottocento, a cura di Giancarlo Alfano e Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2018, pp. 363-378; 370-371.

definitivo ma va conquistata ogni giorno, con lavoro paziente, e anteposta ai pregiudizi, alle autorità tradizionali: così continuavano a pensare tanti scienziati e pensatori che si misurarono con i presunti interessi superiori della società addotti dagli idealisti, allarmati per l'ordine pubblico, che ritenevano minacciato dalle libertà democratiche, e per le istituzioni parlamentari inette e venali, a cui consigliavano di sostituire il saldo comando di élite aristocratiche e militari; e preoccupati dall'indebolimento dei valori antichi, cemento delle società sane, e che andrebbero invece restaurati: la famiglia, la morale dei padri, la fede in Dio, i decreti della religione.³⁹

Gli ideali positivistici avevano altresì nutrito la cultura di Zola, che verosimilmente tenne conto, durante la stesura de *La joie de vivre*, dei «fermenti irrazionalistici e antinaturalistici propagandati dalle ultime annate delle riviste parigine», «nonché delle enorme risonanza di casi artistici e letterari [...] che sembravano travolgere d'un tratto la pedagogia progressiva della verità, l'utopia laica della scienza perentoriamente proclamata da Renan». Sicché, richiamando il principio tradito dell'autonomia dell'arte nella recensione alla *Joie de vivre*, Svevo non intendeva distanziarsi da Zola, ma al contrario riaffermare – prima di tutto a se stesso – gli ideali del *Romanzo sperimentale*, rammemorare quella «rigorosa e persino astratta fedeltà ai principi teorici dello scetticismo positivista»,⁴¹ che avevano alimentato il suo scetticismo e la sua «diffidenza verso certi esiti recenti, in senso edificante e mondano, del naturalismo letterario»,⁴² e più specificamente verso le istanze decadentistiche, egotistiche e dilettantistiche che stavano prendendo piede. Solo una ripresa del nucleo originario della teoria positivista, con la sua coerenza sistematica – e non la creazione artificiosa di un carattere come Paulina, controfigura dell'autore, che si facesse artificiosamente portatrice del volto positivo della scienza – avrebbe potuto essere efficace come reazione ai succhi velenosi spiritualisti. E questa posizione si articola estesamente nella sua saggistica su «L'indipendente»: dagli impegnativi articoli su Turgenev e su Péladan alle più rapide note su Renan, su Wagner e su Schopenhauer, dalle ragionate stroncature di Cherbuliez e di Ohnet alle brevi considerazioni sul *Dilettantismo* e ai due appunti privati intitolati rispettivamente *Del sentimento in arte* e *Ottimismo e pessimismo*; notazioni sparse e frammentarie che Mario Sechi dispone in un convincente itinerario di senso compiuto a cui non si può che rimandare.⁴³

Il côté critico naturalista

L'adesione giovanile di Svevo ai canoni naturalisti ha come riflesso l'adozione del suo lessico metodologico – un *côté critico* – di cui si ha una traccia (oltremodo visibile) negli articoli pubblicati su «L'indipendente», che in questa sede ripercorrerà agilmente: non in ordine cronologico, bensì individuando nodi tematici ed elementi affini che mi permettano di tracciare un percorso.

³⁹ Ivi, pp. 363-364.

⁴⁰ MARIO SECHI, *Il giovane Svevo. Un autore «mancato» nell'Europa di fine Ottocento*, Roma, Donzelli, 2000, p. 43.

⁴¹ Ivi, p. 45.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Ivi, pp. 46-71.

La prima manifestazione si rinviene in *Shylock*, l'articolo giovanile riservato al *Mercante di Venezia* tradotto da Heine, riferimento essenziale della cultura tedesca dell'autore. Il tema è circoscritto: comprendere se «Shakespeare odiava gli israeliti o non gli odiava».⁴⁴ Ciò perché «il genio superiore di Shakespeare fa supporre di no, i suoi tempi ed il *Mercante di Venezia* accennano di sì», e il dramma «non esprime nessuna opinione personale».⁴⁵ È a questo proposito che troviamo il primo cenno a un'autentica «forma di realismo totale»⁴⁶ dell'immaginario critico sveviano:

Per noi, presentemente, l'opinione d'un autore la troviamo nella fine più o meno felice d'un personaggio e nello scioglimento del dramma, nel quale troviamo personificate delle idee che si vuole o approvare o combattere. Per noi (almeno sul teatro) il bene deve trionfare, il male soccombere.

Ma è vero, è giusto quest'assioma. E, peggio a quei tempi, quali basi poteva avere? E come poteva accettarlo Shakespeare, profondo osservatore, tragedo verista?⁴⁷

«Profondo osservatore, tragedo verista»: con questo lessico contemporaneo, Svevo qualifica un artista rinascimentale che si asteneva rigorosamente dal trasporre – al pari dei veristi coevi – le proprie opinioni nella manifestazione artistica. È l'auspicio di un'arte impersonale e oggettiva, che riguarda anche il nostro Boccaccio, come si legge in coda all'articolo su Scarfoglio:

Il fatto, che il Balzac avrebbe voluto essere diverso da quello che fu, è secondario per i suoi scolari, i quali trassero la loro teoria dalla sua opera. [...]. Nella nostra letteratura abbiamo un esempio molto simile di un innovatore per natura e per organismo più che per volere deliberato: Giovanni Boccaccio [...].⁴⁸

Un Boccaccio oggettivo e impersonale, insomma; un osservatore, come lo fu in parte il sociologo Max Nordau, primo attore della letteratura *fin de siècle*, autore del trattato *La Degenerazione* (dalla diffusione trasversale), che scrisse altresì un libro – *Il vero paese de' miliardi. Studi e schizzi parigini* – che attirò l'attenzione del giovane impiegato Schmitz:

Quantunque il sig. Max Nordau, autore di questo libro, scrivendo su Parigi sia identico nello scopo al sig. Brachet che scrisse sull'Italia, pure se ne distingue lodevolmente, per uno spirito d'osservazione abbastanza fino, se anche un poco guasto da una retorica qualche volta scipita, e per uno stile vivace e naturale quando si limita alla descrizione. Sa insomma scrivere in modo da farsi leggere [...].⁴⁹

Un ritratto a metà tra l'elogio e il biasimo, che più decisamente si converte in stroncatura quando Svevo rileva l'attitudine di Nordau a trasporre nel libro, in modo nient'affatto

⁴⁴ ITALO SVEVO, *Shylock*, in *SG*, pp. 3-5: 3.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ TORTORA, *Uno scrittore saggista?*, cit., p. 162.

⁴⁷ SVEVO, *Shylock*, cit., pp. 3-4. Nell'articolo *Riduzioni drammatiche* Svevo precisa che la riduzione di un romanzo in commedia è «questione d'attualità perché la scuola verista spera, riducendo, di estendere il suo dominio dal romanzo alla commedia» (ITALO SVEVO, *Riduzioni drammatiche*, in *SG*, pp. 6-8: 6). Anche in questo senso si può spiegare l'interesse del teatro per il giovane Svevo, che come si sa fu commediografo,

⁴⁸ SVEVO, «*Il libro di Don Chisciotte*», cit., p. 40.

⁴⁹ ITALO SVEVO, *Il vero paese de' miliardi. Studi e schizzi parigini* di Max Nordau, III edizione italiana, Milano <-, Fratelli Treves, in *SG*, pp. 9-13: 9.

impersonale (ma anzi da «misantropo e [...] pedante»), i suoi pregiudizi morali sullo spirito del popolo francese; da qui il richiamo all'ortodossia flaubertiana:

In questo stato d'animo si può a mettersi a fare opera d'arte perché allora il forte sentimento di dispetto dà evidenza e originalità; ma quando si tratta di riprodurre il vero, puramente il vero, allora il carattere non è che d'impaccio e, o bisogna sapersi tenere in guardia dalle sue suggestioni con l'osservazione ponderata, fatta allo scopo semplicemente di conoscere e non col desiderio di riuscire alla conferma di un pregiudizio o sistema che si sia, o bisogna rinunciare alla pretesa di voler vagliare i popoli come il signor Nordau vuole.⁵⁰

Prende forma il sogno di una rappresentazione che celi l'impronta demiurgica dell'autore, che si dimostri nient'affatto affettata e retorica – qualità che Svevo riconosce a *Brandelli* di Olindo Guerrini, che possiede «l'arte di non mostrare l'arte»⁵¹ –; una dimostrazione che si mostri indifferenza al giudizio del pubblico, che *a fortiori* può essere fallace, come si evince in un articolo dal titolo eponimo del 1884: «È con questi mezzi che il pubblico impone il proprio gusto e i suoi criteri artistici non sono sempre i migliori».⁵² Si tratta dell'apologia implicita di quel carattere propriamente provocatorio, a suo modo «avanguardistico», con cui il naturalismo codificò i suoi principi estetici, e che si riversò in special modo nelle prefazioni, luogo elettivo delle *querelles* artistiche.⁵³

Nonostante la consueta critica dell'impronta autoriale primigenia che impedisce la vagheggiata oggettività («perdente qualche parte della sua originalità in un mare di intenzioni politiche, morali, filosofiche»),⁵⁴ generalmente più prossime ai parametri della filiera zoliana sono *Le poesie in prosa* di Turgenev, il quale ne *L'uomo dalle mani bianche* adotta una tecnica impersonale, che rischia – secondo il giudizio comune – di gettare un'ombra di discredito sul carattere principale della lirica, ma non secondo Svevo, che apprezza il tono di un'opera mirabile per la sua semplicità:

L'impersonalità che l'autore mantiene non può venire scambiata per derisione per *l'uomo dalle mani bianche*. Quest'ultimo avrebbe meritato derisione se si fosse sacrificato sperando di venir benedetto da quei *poveri uomini ignoranti* [...]. Se anche manca quindi l'espressione dell'idea dell'autore essa risulta dall'accostamento dei fatti.⁵⁵

Superfluo insistere sui principi naturalisti (espressi *e contrario*) nella recensione alla *Joie de vivre*; più interessante, invece, è sorvolare panoramicamente sull'articolo *Una commedia in lingua impossibile*, in cui Svevo sminuisce la facoltà di «osservazione» del professor Petrocchi (l'autore), rimproverandolo al contempo per la mancanza complessiva di passionalità nella commedia: «I tipi presentatichi non dimostrano in lui una speciale facoltà di osservazione, e la passione manca del tutto».⁵⁶ Ciò che dunque «sembra richiedere Svevo, a quest'epoca» (1884) «non è tanto [...] Zola, ma Balzac, al quale appunto quei due attributi, "facoltà di osservazione" e "passione", sembrano tagliati indosso».⁵⁷ Balzac di cui

⁵⁰ Ivi, p. 10

⁵¹ ITALO SVEVO, «*Brandelli*» di Olindo Guerrini, in SG, pp. 14-15: 14.

⁵² ITALO SVEVO, *Il pubblico*, in SG, pp. 16-19: 18.

⁵³ PIERLUIGI PELLINI, *Naturalismo e verismo*, cit., pp. 51-96.

⁵⁴ ITALO SVEVO, *Poesie in prosa di Iwan Turgenjeff*, in SG, pp. 20-22: 20.

⁵⁵ Ivi, p. 22.

⁵⁶ ITALO SVEVO, *Una commedia in lingua impossibile*, in SG, pp. 26-28: 26.

⁵⁷ SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 494.

difatti nell'articolo a Scarfoglio, si ricorderà il lettore, si elogia «la gioia dell'osservazione e della parola esatta», che si manifesta parzialmente anche nel Daudet de l'*Immortel* (1888), che inaspettatamente (perché poco affine agli altri romanzi recensiti per ispirazione e fattura) attirò l'attenzione di Svevo sul finire del decennio: «Così forte, così violento non avevamo mai conosciuto il Daudet e la disposizione eccezionale del suo spirito dà maggior rilevo alle sue qualità d'osservatore e di scrittore o meglio ce le fa conoscere più intiere».⁵⁸

Un autentico campionario del lessico naturalista è il pezzo intitolato *Le memorie dei fratelli Goncourt*, i quali non furono propriamente autori naturalisti, ma che direttamente contribuirono allo sviluppo del movimento con *Germinie Lacerteux* (1865), che fu un autentico oggetto di scandalo, e la prefazione a *Les Frères Zemganno* (1879), decisiva per l'ideazione verghiana del *ciclo dei vinti*. Tuttavia nell'articolo Svevo prende in esame *Le Memorie*, scritte immancabilmente in simbiosi, ma con un risultato ancor più riuscito (per lo stupore di Ettore Schmitz): «I due fratelli costruirono su questa somiglianza tutta la loro vita letteraria [...] *Un seul moi, un seul je* nelle *Memorie* quest'identificazione viene condotta fino alla materialità»,⁵⁹ senza derogare al canone oggettivistico, come pur sarebbe lecito aspettarsi da un'opera memoriale: «l'ira e la disillusione dei due autori non si rispecchia che in poche pagine di questo libro; le altre rimangono inalterate nella serenità di autore che anche quando parla di se stesso lo fa come di terza persona osservata con la curiosità di uno studioso».⁶⁰ La loro arte ha «l'aspetto della spontaneità, la firma di una sola personalità e intera, di quelle che si crede solo incoscientemente si possano manifestare».⁶¹ Ciò perché essi hanno perseguito un unico «metodo» (lesema tipicamente naturalista),⁶² da loro solo attuabile, che consiste nella stesura di particolari note:

Ogni nota ha il suo autore, il quale facendola non si preoccupa della nota fatta dall'altro, sapendo con certezza che non contraddirà alla sua. Infatti che sieno due gli autori ci si accorge forse soltanto alla sicurezza che dà loro il reciproco appoggio, al conforto che provano dal sentirsi in due nella sventura.⁶³

Il proposito si confà, nonostante le sbavature («qua e là si potrebbe richiedere maggior cura, più numerosi i particolari»), alla sensibilità pittorica – propriamente impressionista – degli autori:

darci delle fotografie raccolte nella luce in cui s'erano prodotte nei loro occhi, e quando l'impressione dell'oggetto, dell'idea dal fatto o dal personaggio, fosse ancora tanto recente che la sua riproduzione potesse essere per quanto possibile esatta. I particolari sono vivaci, vi si sente il lavoro originale, lo sforzo di ritrarre l'impressione e l'oggetto stesso.⁶⁴

⁵⁸ ITALO SVEVO, *L'immortel*, in SG, pp. 88-91: 90. Un'allusione ai «romanzi e novelle oggettive e impersonali» (ITALO SVEVO, *Salvatore Grita. Polemiche artistiche*, in SG, pp. 29-34: 34) si ritrova anche nello strano articolo dedicato allo scultore Salvatore Grita, in cui forse – ha ipotizzato Saccone – Svevo si rivide per affinità di temperamento artistico, sempre dedito al culto della verità (cfr. SACCONI, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 494).

⁵⁹ SVEVO, *Le memorie dei fratelli Goncourt*, cit., p. 80.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*

⁶³ Ivi, p. 81.

⁶⁴ *Ibid.* Svevo apprezza in particolare la descrizione di un viaggio a Giors, dove si trova il castello dei Goncourt: «I luoghi gli richiamano alla mente i fatti, i giochi di gioventù ed i compagni di giuoco. Fu scritta immediatamente a pena provata l'impressione, ma si tratta di cose succedute anni prima. Eppure la descrizione è ricchissima di particolari tanto che pare fatta dal fanciullo ancora ansante dall'aver giuocato» (ivi, p. 83).

Altresì permeato dal lessico naturalista – o per meglio dire verista, seguendo la distinzione sveviana: «L'idea della forma la ebbe dalla Francia ma il contenuto fu immediatamente, senza esitazioni, italiano»⁶⁵ – è la recensione del 1890 al *Mastro don-Gesualdo*, che Svevo preferiva ai *Malavoglia* per la descrizione di un ambiente non allotrio, ma prossimamente borghese (che poi mutuò in *Una vita*). In questo peculiare romanzo storico – «che non ha nulla in comune con quello che il Manzoni fece»⁶⁶ e che si deve all'incontro letterario con il *maître* di Rouen: «dopo di aver dato all'Italia dei romanzi [...] in cui troppo evidentemente rispecchiava il Feuillet, Verga s'imbatté nel romanzo impersonale del Flaubert e [...] ci si ritrovò in esso»⁶⁷ – lo scrittore «ama imitare lo Zola, il quale si fece descrittore della società del secondo impero».⁶⁸ In esso compare il protagonista eponimo, «l'eroe del romanzo», «un popolano arricchito, di poche idee, ma di quelle che nella lotta per la vita servono bene e sempre meglio quando sono poche»,⁶⁹ ma che in ultima analisi risulta, come tutti i personaggi verghiani, un *vinto*.

Balzac, Zola, Goncourt, Verga: all'appello mancano solo Renan e Taine, con cui anche Svevo si confronta. Il primo, si è detto, compare tra le letture «disordinate» del *Profilo autobiografico*, e ciò non stupisce: si tratta di un riferimento ineludibile nella cultura degli anni'80, uno dei numi tutelari della cultura positivista. In più Svevo aveva un motivo personale «per meditare a lungo gli scritti di Renan»:⁷⁰ l'origine ebraica, che tuttavia non aveva trasmesso a Svevo la religiosità giudaica dei padri; e si sa che Renan fu lo storico del cristianesimo e dell'ebraismo, che ha perduto la fede e abbandonato il cattolicesimo dei suoi avi. Andava risolta la questione della fede: un motivo autobiografico; e bisogna considerare che «Renan offre al giovane ebreo l'idea importante che non è legittimo parlare di *razza* ebraica:

dopo secoli di matrimoni con non israeliti la razza pura non esiste più e l'ebraismo si basa solo sulla religione.⁷¹

Ma l'articolo pubblicato sull'«Indipendente» del 14 agosto 1884, *La verità*, segna «forse il momento di distacco definitivo da Renan come riferimento spirituale»:⁷² Renan rimaneva ancorato alle sue posizioni spirituali, mentre Svevo, «più coerente, addirittura intransigente [...]», rinuncia formalmente alla fede in cui era stato allevato: la sua rinuncia è datata 25 maggio 1885, cioè dopo la morte del padre, e rappresenta un atto di ribellione postuma».⁷³ Difatti ne *La verità* Svevo critica aspramente Renan, per non aver amato la Verità – stella polare della filosofia positiva – a dispetto del fatto che egli avesse voluto inciso sulla sua tomba la scritta «*Veritatem dilexit*».⁷⁴ Perché l'«amore della verità si manifesta in due modi: Affermando il vero e amandolo, o negando il falso e odiandolo».⁷⁵ Samigli è visibilmente infastidito, perché l'autore della *Vie de Jésus* si contraddice: «affer-

⁶⁵ ITALO SVEVO, «*Mastro-Don Gesualdo*» di G. Verga (Milano, Fratelli Treves editori), in *SG*, pp. 96-98: 96.

⁶⁶ Ivi, p. 98.

⁶⁷ Ivi, p. 96.

⁶⁸ Ivi, p. 98

⁶⁹ Ivi, pp. 96-97.

⁷⁰ MOLONEY, *Introduzione*, cit., p. XXIII.

⁷¹ Ivi, p. XXIV.

⁷² Ivi, p. XXV.

⁷³ *Ibid.*

⁷⁴ ITALO SVEVO, *La verità*, in *SG*, pp. 35-36: 36.

⁷⁵ Ivi, p. 35.

ma una cosa e non l'ama troppo, ne nega un'altra, ma con dolore, con reticenze»;⁷⁶ «la verità, o ciò ch'egli professa per verità, non ha mai entusiasmato Renan», sicché le «sue più belle pagine sono dedicate alla glorificazione di ciò che egli nega».⁷⁷

Amante della Verità (con la maiuscola) fu senz'altro Taine, spirito guida del Positivismo, del cui metodo, in *Per un critico*, pure discute a lungo. Il motivo originario dell'articolo è tratto da una corrispondenza da Parigi del «Corriere della sera» sulle reazioni suscite dalla comparsa, sulla «Revue des deux mondes», degli articoli di Taine su Napoleone I, la cui ricostruzione, secondo il corrispondente di Parigi, è tendenziosa, effettuata con «documenti che non sono in buona fede», che servono allo scopo di dimostrare che Napoleone «non era altro che un condottiero italiano del quindicesimo secolo».⁷⁸

Nei confronti del Taine uomo Svevo mostra tutta la sua simpatia. Se infatti Renan «civettò con tutti i partiti», Taine, nei suoi scritti storici, «li offese tutti»:

Se la sua dea è la verità, i suoi santi sono i documenti storici. Egli crede realmente di poter trovare la verità e mostrarla puntellandola da tutte le parti con citazioni di giudizi o racconti altrui. Senza dubbio il documento ha un valore, ma trattandosi di fatti recenti sui quali corrono tante versioni e così disparate, la citazione di un documento non ha altro ufficio che quello di esprimere la convinzione di chi lo cita. Citare un documento significa dare parole altrui ad una propria opinione.

Nell'articolo su Napoleone I vi sono dei documenti che portano la firma della Staël e della Rémusat, due donne offese. Non perciò perde l'importanza l'opinione del Taine, il quale scelse quei documenti trovandoli conformi alla sua idea. Il documento ha resa ammissibile tale idea, ma in nessun modo poteva o doveva provarne la verità.⁷⁹

Bisogna rifarsi, per commentare questo passo, alle considerazioni di Saccone nel suo fondamentale articolo:

Sono parole estremamente interessanti, che fan luce sull'atteggiamento di Svevo nei confronti di uno dei miti più resistenti della cultura positivistica: il mito del documento. Non solo: ma quel che si è letto significa anche, sul piano della rievocazione storica, si tratti di storia di me o degli altri, che di oggettività non si può veramente parlare. Non basta: tirando le conseguenze sino in fondo, emergerà un dubbio intorno a cui Svevo ancora, anzi soprattutto negli ultimi anni, si affaticava. Se il ricordo, e la ricerca dei documenti a sostegno, è condizionato dalla posizione iniziale di evocazione [...], il passato che si riconquista è veramente il passato reale, o non sarà piuttosto il passato che vogliamo trovare, e dunque una nostra invenzione?⁸⁰

Queste parole sono intervallate da una citazione sveviana de *La verità*, che giova ripor-tare:

Il Taine non fa maggior torto a Napoleone di quanto ne fece alla rivoluzione. I documenti che lui cita sono storia, ma, se anche sono nuovi, non la mutano. L'idea che egli si formò di Napoleone con quei documenti avrebbe potuto formarsela anche con i documenti con

⁷⁶ *Ibid.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 36.

⁷⁸ ITALO SVEVO, *Per un critico*, in SG, pp. 67-70: 67.

⁷⁹ *Ivi*, p. 68.

⁸⁰ SACCOME, *Dati per una storia del primo Svevo*, cit., p. 502.

cui lavorò Thiers, come senza disprezzare tanta sua laboriosità, l'idea sua sulla rivoluzione avrebbe potuto adattarsi ai documenti del Michelet. Le nature degli scrittori sono diverse e sono queste che producono la diversità delle conclusioni.⁸¹

Un atto di accusa sulla presunta oggettività della «scienza». Siamo nel 1887, a due anni dalla composizione di *Una vita*, il romanzo di un impiegato – *sujet* tipico di Balzac (si pensi a *Les Employés ou la Femme supérieure*, 1838) e Zola (*Au bonheur des dames*, 1883, e in parte *Pot-Bouille*, 1882) – sul cui influsso zoliano (quanto alla descrizione del *milieu* e latamente del disegno sociale), flaubertiano (per l'ineffitudine del protagonista, la caratterizzazione dei personaggi e la mobilità del desiderio) e altresì maupassantiano (per la creazione, soprattutto in *Bel-ami*, di un soggetto gretto e respingente all'empatia del lettore), la critica ha già ampiamente scritto.⁸² Il lettore ricorderà la presenza, nell'incipit e nell'epilogo (ad apertura e cerniera del *récit*), di due «documenti»: la lettera alla madre di Alfonso Nitti e la comunicazione del suo suicidio, che risultano in ultima analisi inaffidabili, luoghi della menzogna e della decostruzione della verità e della coscienza da parte del protagonista, l'inetto menzognero dai sogni da «megalomane».⁸³ Perché in *Una vita* – e ne *L'assassinio di Via Belpoggio* (1890) e, ancor maggiormente, in *Senilità* (1898) – Svevo rimarrà sì legato alle radici della cultura e dell'estetica della filiera zoliana (si considerino la cultura naturalista di Alfonso, nonché di Macario, alfiere del verismo, e tangenzialmente di Maller),⁸⁴ ma compiendo un passo decisivo verso il suo superamento, smantellando due altri miti della filosofia e dell'estetica positivista: il paradigma deterministico di causa-effetto e la fenomenologia dell'osservazione, a cui pure, negli anni '80, era stato insindibilmente legato.⁸⁵

⁸¹ SG, p. 70.

⁸² Per il raffronto Svevo-Zola cfr. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit. e MARZIANO GUGLIELMINETTI, *Il monologo di Svevo*, in ID., *Struttura e sintassi del romanzo italiano del primo Novecento*, Milano, Silva, 1964, pp. 121-155; per le analogie flaubertiane cfr. MARIO FUSCO, *De Flaubert à Svevo: variations sur L'Éducation sentimentale*, in «Chroniques italiennes», 13-14, 1988, pp. 7-14; GIUSEPPE LANGELLA, *Una vita di Italo Svevo e il romanzo francese dell'Ottocento*, in «Cahiers du CERCIC», 12, 1990, pp. 13-59; MATHIJS DUYCK, *Il motore guasto. Perversione narrativa di Svevo e di Flaubert in Una vita e L'Éducation sentimentale*, in *Italo Svevo and His Legacy for the Third Millennium*, edited by Giuseppe Stellardi and Emanuel Tandello Cooper, 2 voll., Leicestershire, Troubador, 2014, pp. 45-57 (ma anche ID., *Il desiderio problematico di Frédéric Moreau e di Alfonso Nitti: studio delle analogie tra L'Éducation sentimentale e Una vita*, in «Il Confronto Letterario», 54, 2010, pp. 341-373). Sull'ispirazione maupassantiana cfr. SECHI, *Il giovane Svevo*, cit., pp. 73-107.

⁸³ Sulla decostruzione del documento naturalistico cfr. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit., pp. XLIII-LXIV; GUGLIELMINETTI, *Il monologo di Svevo*, cit.; GINO TELLINI, *Svevo*, Roma, Salerno Editrice, 2013. Per una lucida e serrata interpretazione della lettera iniziale cfr. GIANCARLO MAZZACURATI, *Un «Jeu de trompe l'oeil»: la lettera alla madre*, in *Stagioni dell'apocalisse. Verga, Pirandello, Svevo*, Torino, Einaudi, 1998, pp. 166-183.

⁸⁴ Cfr. LAVAGETTO, *Introduzione*, cit.

⁸⁵ Cfr. GUGLIELMINETTI, *Il monologo di Svevo*, cit.

Carlo Danelon

IL VIOLINO DI SABA*

Nel corso dell’Ottocento «a Trieste affonda solide radici la musica da camera, attraverso il ‘musizieren’, tipicamente austriaco, delle famiglie borghesi»,¹ e basterebbe ricordarne il ruolo nella *Coscienza di Zeno* per osservare che la pratica occupa un posto di rilievo anche nella letteratura triestina. La presenza del tema in Saba prosegue, dunque, una recente tradizione; ma va da sé che questa non sia la sede per affrontare la questione nei suoi termini generali. Mi permetto perciò di entrarvi con esclusivo riferimento al ruolo, nell’opera di Saba, del violino, che è senza dubbio non solo uno strumento, ma anche *tout court* un oggetto tra i più importanti della sua mitologia personale. La mia indagine seguirà le carsiche emersioni dello strumento tra *Il Canzoniere*, la *Storia e cronistoria del Canzoniere*, *Ernesto* e la *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*: sparse e numerose, queste epifanie sembrano progressivamente sviluppare un tema dapprima piuttosto oscuro, e poi sempre più chiaro, del passato dell’autore, di fatto contribuendo in modo determinante all’autoritratto del poeta.² L’indagine di un preciso nucleo tematico nella lunga diacronia dell’opera consentirà anche di osservare, almeno riguardo al trattamento di un’isotopia, “come lavorava Saba”.

Il violino trova una posizione stabile all’interno dell’opera di Saba piuttosto tardi: quando cioè, dopo averli composti già cinquantenne alla metà degli anni ’30, nel 1944 escono finalmente i versi di *Violino*, nella raccolta *Ultime cose*, poi confluita nella prima edizione Einaudi del *Canzoniere* (1945) e nelle edizioni successive. Lo strumento era già apparso, per la verità, nella *princeps* del libro (1921), dove tra le *Poesie dell’adolescenza e giovanili* figurava *Sul canto di un violino*, un sonetto smaccatamente leopardiano che inscena il riconoscimento del proprio dolore, da parte del giovane poeta, nel “canto” elegiaco di un violino ascoltato dall’esterno di una villa:

Piangi tu pure sul dolore umano,
al lume della luna infra le frondi,
dolce istruimento, che di suono innondi
da una villa solinga i colli e il piano?

* Tengo a ringraziare la prof.ssa Ida Campeggiani e il prof. Arnaldo Soldani per la lettura e i consigli.

¹ ANGELO ARA - CLAUDIO MAGRIS, *Trieste: un’identità di frontiera*, Torino, Einaudi, 1982, p. 20.

² Preciso qui i testi usati, onde evitare di ripetere ogni volta il riferimento: UMBERTO SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mondadori, 2023; UMBERTO SABA, *Ernesto*, in ID., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, con un saggio introduttivo di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 513-626; per *Il Canzoniere* mi avvalgo, ove non diversamente indicato, di UMBERTO SABA, *Il Canzoniere (1945) | Oltre il Canzoniere (1946-1957)*, a cura di Giuseppe Emiliano Bonura, Padova, libreriauniversitaria.it, 2019.

Chi in te parli non so, so che all'arcano
mio dolore col pianto ognor rispondi,
ed il pensiero agli stellati mondi
m'innalzi, e all'armonia del ciel lontano.

Oh quante notti, il mio dolore e quello
cui nascemmo obliando, in dolce attesa,
di tua villa sostai presso al cancello.

E tu solo con me dell'amor mio
parlavi, d'un pallente volto e bello,
del lunare a fior d'acque tremolio.³

Questi versi erano già usciti nel 1917, con varianti, su «La Brigata», e ancor prima erano stati allegati da Saba, in una redazione diversa, a una lettera del 1902 ad Amedeo Tedeschi. Come si evince in specie dai vv. 9-11, che servono tra l'altro a ribadire la lontananza fisica (in contrasto con l'affinità sentimentale) dell'io lirico rispetto al luogo della musica, il violino è strumento e oggetto d'altri: il poeta si limita a riconoscere nel canto altrui (di chi «non sa»: v. 5) il proprio stesso dolore.

Ma al momento di assemblare la raccolta del 1945 il testo viene espunto, e quindi di fatto escluso dal numero delle poesie che Saba reputava degne di formare il proprio *opus magnum*. Non subisce la stessa sorte, invece, lo strumento. Non solo, infatti, *Il Canzoniere* Einaudi del 1945 riporta, nella nuova sezione delle *Ultime cose*, *Violino*, ma presenta addirittura in copertina il disegno di un violino appoggiato a un tavolo (o davanzale), sullo sfondo di una finestra aperta. Nel disegno il lettore della raccolta poteva riconoscere una sorta di *collage* degli oggetti evocativi di quel «cumulo delle memorie [...] che [...] ritorna da ogni parte, dovunque il poeta volga gli occhi»⁴ nelle *Ultime cose*: non sembra infatti un caso che vi si trovino non solo il violino (*Violino*), ma anche il tavolo (*Sul tavolo*), la finestra (*Finestra*) e quasi, si direbbe, l'intera immagine d'interno, se è vero che la tenda discosta sul mondo nella copertina sembra una rappresentazione grafica dell'*incipit* di *Quando si apriva il velario* (vv. 1-2: «Quando si apriva il velario sul mondo / della mia fanciullezza [...]»).

Tra i testi del *Canzoniere*, comunque, una volta espunto il sonetto *Sul canto del violino*, lo strumento resta un *hapax*, posto com'è solo nel titolo (e al centro) della poesia *Violino*:

Avuto
dei variopinti francobolli in cambio
e muto
da tanto, così dolci argentei suoni
dal tuo legno cavavo questa notte,

mio violino, sostegno
della difficile età, di lei nato
miraggio, a oscure inquietudini porto,
che il mio dono non eri.

A te nei sogni
rivivo, a quando a quando, di una notte.

³ Cfr. UMBERTO SABA, *Il Canzoniere* 1921, a cura di Giordano Castellani, Milano, Mondadori, 1981, p. 24.

⁴ SABA, *Storia e cronistoria*, cit., p. 233.

Al contrario che nel sonetto giovanile, qui appare chiaro che ad aver suonato il violino altri non è se non l'io lirico: non più strumento di passiva immedesimazione, eccolo divenuto attivo mezzo d'espressione. D'altronde, come si vede, rispetto a *Sul canto di un violino* la ripresa del tema ha lasciato intatti, giustificandoli con la nuova distanza cronologica, i contorni un po' vaghi del mito d'infanzia, seppur tardivo nell'emersione.

Attraverso questi versi il violino diventa, all'interno del *Canzoniere* del 1945, strumento d'anamnesi in una sezione che nello scavo memoriale aveva dichiarato – con il primo testo (*Lavoro*, vv. 6-7: «[...] Scavar devo / profondo, come chi cerca un tesoro») – il proprio principio costitutivo. Non sembra un caso che l'affiorare di questo frammento di vita vissuta si faccia risalire agli anni immediatamente successivi all'esperienza capitale della cura psicanalitica cui Saba si sottopose, a Trieste, sotto la guida di Edoardo Weiss.⁵

Con ciò si capisce l'importanza, nella poesia, della tonalità del ricordo, dominato dalla viva e nuova consapevolezza della propria mancanza di talento musicale (v. 9: «[...] il mio dono non eri»). Ed è assai significativo che questa confessione entri nel *Canzoniere* 1945, perché solo in quel macrotesto si coglie la calcolata ripresa lessicale, tutta antifrastica, di quanto Saba aveva scritto del padre con riferimento alla mai negata, e anzi sempre orgogliosamente rivendicata, inclinazione per l'attività poetica. Il «dono» che il violino «non era», infatti, era al contrario la poesia, come si evince dal terzo sonetto di un'altra sezione entrata per la prima volta nel *Canzoniere* nel 1945, *Autobiografia*: «Allora ho visto che egli era un bambino, / e che il dono ch'io ho da lui l'ho avuto» (vv. 3-4, corsivo mio).⁶ Alla luce di questa tensione macrotestuale si poteva anche interpretare, retrospettivamente, la copertina del volume con «l'immagine di un violino appoggiato sul davanzale di una finestra, come a dire il sogno dell'adolescenza – la carriera violinistica appunto – abbandonato in un luogo d'elezione del solipsismo poetico».⁷

La minuta ma importantissima spia lessicale spinge a osservare che nel '45 lo strumento musicale entra a far parte, nell'opera di Saba, di un mito autobiografico coltivato con fedeltà fino al romanzo senile *Ernesto*, teso a ricostruire la storia di una vocazione per la poesia che getta le sue radici nell'infanzia e nel racconto di un tentativo sbagliato ma fatale: il violino, appunto, elemento complementare di un «dono» di per sé senza macchia. Come si è già detto, la trama di questa ideale autobiografia artistica sembra delinearsi in Saba soltanto durante la piena maturità: tutta, forse non per caso, dopo il precedente sveviano, quando si ricordi che il protagonista della *Coscienza di Zeno* «non sa far altro a questo mondo che sognare o strimpellare il violino per cui non ha nessuna attitudine».⁸ Un precedente, questo, che Saba di fatto stravolge da un lato affermando la parallela vocazione poetica, dall'altro respingendo il fallimento musicale nei confini di una vicenda

⁵ Per le implicazioni di questa esperienza di cura cfr. STEFANO CARRAI, *Trieste, gli anni della psicoanalisi*, in *Letteratura e psicoanalisi in Italia*, a cura di Gianfranco Alfano e Stefano Carrai, Roma, Carocci, 2019, pp. 81-107, ora, con il titolo *Svevo, Saba e la psicanalisi a Trieste*, in ID., *L'autografo di A mia moglie e altri studi di filologia e critica sabiana*, Pisa, Edizioni della Normale, 2025, pp. 37-80: 52 e sgg.

⁶ Cfr. MARIO LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1974, p. 66: «il discorso si allarga perché il *Canzoniere* non è una somma di poesie, ma una "forma temporale" e ogni singolo componimento ci appare come una parola inserita in una frase: può essere letto in sé, ma rimanda a un significato latente che attraversa tutta l'opera e la organizza».

⁷ STEFANO CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, p. 160.

⁸ ITALO SVEVO, *La coscienza di Zeno*, a cura di Beatrice Stasi, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2008, p. 17.

infantile che *ex post* appare, o vorrebbe apparire, un segno del destino. Certo è che dal tempo della sua emersione, nelle *Ultime cose*, l'idea di una complementarità delle due tendenze, così icasticamente allusa nel macrotesto poetico, non viene mai tradita né abbandonata.

In *Violino*, l'amarezza della constatazione della propria insufficienza musicale si stinge nel piacere sognante (vv. 9-10) del ricordo, nella nuova vita che il suono del violino (o il sogno del suo suono) reca al vecchio poeta nell'atto di rievocare il calore del vano «miraggio» (v. 8) di gloria nutrita in gioventù.⁹ La stessa amarezza si spegne, inoltre, sul senso di piacere di un gesto, quello di suonare, che, sebbene sia poi stato rinnegato, era pur sempre apparso «a oscure inquietudini porto» (v. 8), mezzo cioè di espressione di un bisogno altrimenti represso. Lo scalino che chiude la poesia (v. 9) s'incarica infine di scindere, da un lato e dall'altro della cesura di 6^a, l'abbandono di uno dei due strumenti (il violino) e l'omaggio ad esso offerto tramite l'altro (la poesia).

L'epifania del violino si ascrive, se si eccettua la singolare e notevolissima ripresa nell'immagine di copertina, alla serie di «figurazioni emblematiche, quasi allegoriche» della propria esperienza che si susseguono tipicamente «per barlumi» nelle *Ultime cose*.¹⁰ Così la ragione dell'omaggio, nonché del bivaleto senso di affetto e inadeguatezza che lega il poeta allo strumento, resta accennata, e riceverà nuova luce soltanto alcuni anni dopo, quando, nella *Storia e cronistoria del Canzoniere* (1948), commentando *en passant* anche *Violino*, Saba introduce la sezione *Preludio e fughe*:

La cagione interna che permise a Saba di scrivere le *Fughe* è quella che abbiamo [...] esposta. Quella esterna è un'altra, e noi la riportiamo come una curiosità. [...] Quando Saba era molto giovane, s'era messo in testa di studiare il violino; di diventare, benché non avesse affatto orecchio... concertista. Fu un errore, nato sia dal narcisismo dell'adolescenza, sia da un confuso bisogno di esprimersi. Ma questo "spaventoso errore" lo introdusse, in qualche modo, nel mondo dell'arte. Il violino lo aveva aiutato ad aprire una porta, che, per quanto sbagliata, era pur sempre una porta. E quando «avuto – di variopinti francobolli in cambio» il violino fu messo definitivamente da parte, era già nata "Ammonizione". Una delle più limpide poesie di *Ultime cose* (della quale abbiamo ora citati due versi) ricorda quel disgraziato violino, che – confessa il poeta – «il mio dono – non eri». Una sua ultima traccia si ritrova nella copertina del *Canzoniere* Einaudi. Pregato dall'editore di indicargli una vignetta da far figurare sotto il titolo, come Montale scelse un osso di seppia, Saba si ricordò del suo violino. [...] Saba non aveva [...] orecchio, ma non mancava del tutto di un certo senso, o gusto, musicale [...], e le *Sonate per violino solo* di Sebastiano Bach, che egli non fu certamente mai in grado di eseguire, lo affascinavano in modo singolare, anche per motivi estranei, in parte, alla musica. Soprattutto lo aveva colpito una Fuga, che di quelle Sonate fa parte, e della quale si era provato a decifrare le prime note. Del violino Saba conservò poi, per lunghi anni, la nostalgia, legata – è ben probabile – a quella dell'adolescenza, tanto che, nella già menzionata poesia di *Ultime cose* egli chiama l'strumento

⁹ Il deittico del v. 5 («questa notte»), così leopardiano, sembra spingere l'occasione della poesia fuori dalla sfera della memoria, nell'ambito della visione o, meglio, del sogno: a tratti gli oggetti delle *Ultime cose* sono «presenti e non ricordi», come ha osservato GIACOMO DEBENEDETTI, *Ritrattino del '45* (1945), in ID., *Saba: Scritti e saggi (1923-1974)*, a cura di Stefano Carrai, Roma, Carocci, 2024, pp. 95-98: 98.

¹⁰ PIER VINCENZO MENGALDO, *La poesia di Saba*, in ID., *Saggi e note su Saba*, Macerata, Quodlibet, 2024, pp. 9-18: 18.

... sostegno
della difficile età, di lei nato
miraggio, a oscure inquietudini porto,
...¹¹

Questa è la terza epifania del violino nell'opera edita di Saba. Come si vede, anche qui l'oggetto porta con sé l'emersione del frammento autobiografico cui è legato: ma d'un tratto le ombre in cui era avvolta la poesia delle *Ultime cose* si rischiarano. Saba ha scritto, commentando *Parole*, di aver vissuto in quella stagione «una grande chiarificazione interna, alla quale risponde un uguale illimpidimento della forma»:¹² potremmo dire, seguendo il filo delle epifanie del violino, che nel lavoro dell'ultimo Saba sembra di scorgere del pari, almeno per questo tema ricorrente, una sorta di “chiarificazione esterna”, un “illimpidimento del contenuto” – in ossequio del resto a un’insistenza sugli stessi spunti che denota la costante tendenza, solo talvolta esplicita, all'autocommento.

Appare ora chiaro che il «miraggio» suscitato dal violino (v. 8) nell'omonimo componimento coincide con la balzana idea di «diventare, benché non avesse affatto orecchio... concertista»; che, quindi, la «difficile età» (v. 7) è l'«adolescenza»; infine, che l'apposizione «a oscure inquietudini porto» (v. 8) si spiega con il fatto che lo «“spaventoso errore”» di suonare il violino era «nato [...] da un confuso bisogno di esprimersi». Soprattutto si capisce, alla luce di tutto ciò, il senso dell'omaggio poetico, perché il violino era stato per Saba, proprio in quanto primo strumento di sfogo della sua vena creativa, ciò che «lo introdusse, in qualche modo, nel mondo dell'arte»: lo strumento «lo aveva aiutato ad aprire una porta, che, per quanto sbagliata, era pur sempre una porta» verso l'espressione artistica.

Infatti, sebbene l'autocommento intersechi il piano musicale con quello poetico – com'era inevitabile introducendo *Preludio e fughe*, dove lo spartito della polifonia barocca offre alla poesia il metro dei versi e al suo interno la vena poetica immette il ritmo del discorso –, l'idea di una complementarità netta tra il violino e la poesia è sottilmente replicata: scrive Saba che «quando [...] il violino fu messo definitivamente da parte, era già nata “Ammonizione”», cioè, non per caso, la prima delle *Poesie dell'adolescenza e giovanili* e, quindi, dal 1945, il primo testo dell'intero *Canzoniere. Mors tua, vita mea*: il primo compiuto palesarsi di una propria voce poetica doveva implicare, parallelamente, la morte dell'illusione giovanile di aver trovato un mezzo di espressione nel violino, destinato a divenire piuttosto il surrogato di un talento e la tappa precoce di un *Bildungsroman* che sta gettando i suoi primi germogli. La strada per arrivare, pochi anni dopo, a *Ernesto* è ormai spalancata: nel romanzo senile, infatti, gli spunti emersi nell'autocommento a partire dal frammento autobiografico delle *Ultime cose* giungono al loro pieno sviluppo; i cenni sparsi qua e là negli anni '30 e '40 acquistano finalmente, negli anni '50, i lineamenti di un romanzo di formazione.¹³ E il lavoro di “scavo”

¹¹ SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, cit., pp. 165-166

¹² Ivi, p. 201.

¹³ Per *Ernesto* come *Bildungsroman* cfr. LAURA MANCINELLI, *Ernesto nell'ottica del Bildungsroman*, in *Umberto Saba, Trieste e la cultura mitteleuropea*. Atti del Convegno (Roma, 29 e 30 marzo 1984), a cura di Rosita Tordi, Milano, Mondadori, 1984, pp. 217-224. Come emergerà dal prosieguo dell'analisi, tuttavia, è importante sottolineare che «*Ernesto* [...] si è un testo che si posiziona sulla linea del *Bildungsroman*, [...] ma di un *Bildungsroman* in cui il filtro psicanalitico», e in genere lo sguardo dell'anziano autore, «regola l'introspezione del protagonista in maniera consapevole e programmatica» (STEFANO CARRAI, *Ernesto o il ritorno del rimosso*, in *L'ultimo Umberto Saba: poesie e prose*, a cura di Jacopo Galavotti, Antonio Girardi, Arnaldo Soldani, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2019, pp. 139-146: 145).

memoriale, com’è ormai chiaro, si intensifica di pari passo con il progressivo allontanamento cronologico tra *Leben* ed *Erlebnis*, tra sfondo autobiografico e rielaborazione letteraria: al punto che intorno al frammento già poetico dell’apprendistato musicale, solo in parte chiarito dall’autocommento della *Storia e cronistoria*, viene finalmente a coagularsi in *Ernesto* un racconto esaustivo.¹⁴ Insomma appare chiaro che, dopo i versi di *Violino* e l’autocommento della *Storia e cronistoria*, dove Saba aveva posto le basi del racconto della sua vera vocazione, *Ernesto* doveva incaricarsi di calare questo più o meno reale mito autobiografico nella storia di una vita e di una città, con la precisione finalmente inequivocabile della prosa romanzesca. Anche qui Saba sembra ricorrere al riuso di spunti precedenti come esito di un progressivo scavo nel proprio passato, con l’effetto di un chiarimento delle proprie allusioni. In questa dinamica compositiva, del resto,abbiamo ormai imparato a riconoscere una costante della sua maturità, tanto più cruciale in un romanzo scritto – lo confessa l’anziano autore all’amata Lina – «come se si fosse rotta in me una diga», per cui «tutto fluisce spontaneamente».¹⁵ Un testo, per l’appunto, che «aveva assunto agli occhi di Saba quasi il valore di una ripresa della [...] cura psicanalitica».¹⁶

A testimonianza dell’impegno rigoroso con cui Saba compie questo recupero occorre osservare, anzitutto, la perfetta coerenza della cronologia. Infatti se è vero che i testi di *Ammonizione* erano stati composti dal poeta a 17-18 anni, e il violino sarebbe stato «messo definitivamente da parte» di lì a breve, *Ernesto*, che inscena una frustrazione per i propri insuccessi musicali ormai vicina all’esaurimento, si apre quando l’*alter ego* sabiano ha quasi diciassette anni («“Mi ghe ne gò sedici, presto diciassette. Fra un mese”») e si chiude quando ne ha «“diciassette, compiuti da poco”».¹⁷

La cronologia interna al racconto autobiografico, come si vede, regge; così, seppure sparsa tra testi diversi, contribuisce a dare verosimiglianza al mito vocazionale dell’abbandono del violino e quindi, e insieme, della fioritura dell’apprendistato poetico, scopo costante di ogni epifania dello strumento dagli anni ’30 in poi. Che questo fosse un obiettivo del romanzo appare del resto evidente in *Quasi una conclusione*, dove si legge che tra le altre cose il finale avrebbe dovuto trattare lo «scoppio della ‘vocazione’ di Ernesto»:¹⁸ poetica, *ça va sans dire*. Com’è chiaro dall’ordine della nuda trama, però, tale «scoppio» doveva prima passare dal racconto della passione per il violino. Ne abbiamo due testimonianze inequivocabili: anzitutto ciò che, di questa “scaletta” autoriale, è stato effettivamente scritto, cioè il quinto (e ultimo) episodio del romanzo; e poi la *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, anch’essa composta nel 1953. Questa missiva fittizia certifica in presa diretta, dando voce al ragazzo protagonista del romanzo, l’abbandono del violino e la contemporanea consapevolezza del proprio futuro di poeta, visto però ancora come una soluzione di ripiego:

¹⁴ Sul rapporto tra *Ernesto* e *Il Canzoniere* insiste giustamente MARIA ANTONIETTA GRIGNANI, *Introduzione a UMBERTO SABA, Ernesto*, a cura di Maria Antonietta Grignani, Torino, Einaudi, 1995, pp. V-XXIV: XVI-XXII.

¹⁵ Cito da una lettera di Saba a Lina datata «Roma, 30 Maggio 1953», in UMBERTO SABA, *La spada d’amore: lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, presentazione di Giovanni Giudici, Milano, Mondadori, 1983, p. 250.

¹⁶ CARRAI, *Svevo, Saba e la psicanalisi a Trieste*, cit., p. 69.

¹⁷ SABA, *Ernesto*, cit., pp. 518 e 623.

¹⁸ Ivi, p. 614.

ho capito dal suo scritto che non diventerò mai [...] concertista di violino; che il mio destino è invece quello di diventare poeta. Non può avere un'idea di quanto la cosa mi sia dispiaciuta, specialmente per il violino che oggi, dopo che il signor Saba mi ha letto quel Suo scritto, ho deciso di lasciare per sempre. Ma prima l'ho baciato.¹⁹

Accanto alla «vocazione» poetica annunciata in *Quasi una conclusione*, per Ernesto si profila qui il «destino» della poesia, che però è ancora una profezia d'altri, ascoltata con tristezza. E in questa prospettiva è significativo che l'*alter ego* giovanile parli nella stessa lettera di un «un libro» che «il signor Saba sta scrivendo su di me», ovvero *Ernesto*.²⁰ Posto com'è all'altro capo della storia poetica dell'autore, infatti, il romanzo, scritto *ex post* con lo sguardo ormai distante del «signor Saba [...] molto vecchio», suggella il mito autobiografico tessuto nel corso di due decenni.

Già al suo ingresso in *Ernesto* il violino del protagonista, citato dal barbiere Bernardo, si accompagna a un confuso riferimento all'inclinazione poetica, peraltro subito negata, e viene definito «una [...] piaga» del ragazzo:

“El [lo zio-tutore di Ernesto] me già dito anca che ti sè poeta. Sè vero?”

Il ragazzo arrossì. “Mio zio” rispose “el sè mato. El me gaverà visto leger qualche libro scrito in versi; e alora el conta in giro che son poeta.”

“El violin però ti lo soni sempre” disse Bernardo, toccando un'altra piaga di Ernesto. “Mi te sento de qua. E alora ghe digo subito a Giacomin (il lavorante): Ecco el nostro Ernesto che studia el violin.”

Ernesto si attendeva ad un elogio: avrebbe dato non so cosa per riceverlo. Ma sapeva egli stesso di non meritarlo. Il violino era stato un suo capriccio, nel quale poi si era ostinato. Sentendo parlare di violino e di violinisti (era allora di passaggio a Trieste un celebre concertista boemo) il ragazzo (che aveva a quel tempo quindici anni compiuti) vendette, senza dir nulla a nessuno, l'album di francobolli; aggiunse qualche corona alle cinque che ricavò da quella svendita, e si comperò un violino. Il maestro se lo pagava da solo, sul fiorino settimanale che riceveva già allora dallo zio tutore, e su qualche regaletto, che estorceva, con moine e promesse, alla vecchia zia. Ma, a parte che non aveva orecchio, era già troppo tardi – così almeno gli dicevano tutti – per incominciare lo studio di un istruimento, che andava iniziato nella primissima infanzia.

[...] Intanto il giovanetto s'era ostinato a proseguire, sebbene con scarso esito, lo studio del suo odiato-amato violino; qualche volta sognava perfino di diventare concertista e di emulare col tempo in celebrità il violinista boemo, del quale aveva letto, e leggeva, nei giornali i trionfi, e che aveva fatto nascere in lui – come diceva suo zio – quel «capriccio de muli». Era, su questo argomento, intrattabile.²¹

All'altezza cronologica di *Ernesto* vari dei riferimenti sparsi nei testi precedenti sono ripresi o finalmente chiariti. Anzitutto viene ripetuta l'affermazione della *Storia e cronistoria* per cui «Saba non aveva [...] orecchio», ciò che appare fondamentale per il racconto della vocazione poetica preannunciato in *Quasi una conclusione*. Inoltre si aggiungono, ai margini del nucleo memoriale, alcuni dettagli. Si chiarisce, per esempio, l'allusivo *incipit* di *Violino* (vv. 1-2: «Avuto / dei variopinti francobolli in cambio»), citato e non spiegato nell'autocommento della *Storia e cronistoria*: sono delineati l'occasione e i termini

¹⁹ UMBERTO SABA, *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*, in ID., *Tutte le prose*, cit., pp. 1052-1058: 1052.

²⁰ Ivi, p. 1055.

²¹ SABA, *Ernesto*, cit., pp. 558-560.

di quell'acquisto. Nuovo, inoltre, è l'inserimento della vicenda nel contesto familiare e sociale della Trieste dell'infanzia dell'autore, rievocato «per un effetto di trascinamento» dallo sforzo di *repêchage* del tempo perduto che stava alla base dell'idea del romanzo.²²

Immerso in un contesto castrante, che tratta il suo sogno musicale come un «“capriccio de muli”» (così lo zio tutore), con indifferenza (così la madre, che «quando se lo vide arrivare a casa col violino sotto il braccio, alzò le spalle, ed espresse la sua disapprovazione»²³) o al massimo come la fonte di un eventuale «sovrapiù al suo stipendio d'impiegato» (così la zia, del resto «un po' sorda»),²⁴ offeso inoltre dall'allusione scottante del sig. Wilder nell'occasione del licenziamento,²⁵ infine ostacolato dalla sua stessa consapevolezza di «non meritare» elogi e «non avere orecchio», Ernesto può provare il piacere narcisistico della gloria di concertista solo immedesimandosi nei virtuosi e acclamati violinisti di passaggio a Trieste:

Quando suonava un grande violinista, il giovanetto si identificava a lui, immaginava rivolti a sé gli applausi del pubblico; e godeva più di questa identificazione che del resto.²⁶

È importante osservare che questo piacere dell'immedesimazione è lo stesso sentimento trasposto dal poeta diciannovenne nei versi di *Sul canto di un violino*: quasi che il frangente autobiografico da cui era nato quel testo, poi rifiutato, fosse ora recuperato dall'anziano autore dell'*Ernesto* e attribuito al suo *alter ego* narrativo, ma contornato di una storia che ne elimina i tratti banalmente romantici e lo rende la tessera di un più lucido autoritratto dalle finalità, in ultima istanza, metaletterarie – secondo un progetto nato, come s'è detto, molto dopo la composizione del sonetto giovanile, tra gli anni '30 e '40.

Tornando all'*Ernesto*, dunque, non può essere un caso che l'incontro fatale con Ilio si svolga proprio durante il tanto agognato concerto. L'immediata infatuazione acquista subito la fisionomia di una stima, e di un'invidia («Prima di tutto era invidia»), per l'altrui (immaginato) talento di violinista: per il fatto, insomma, che Ilio avesse – sempre secondo la fantasia di Ernesto – «un'irresistibile vocazione (di cui tutti intorno a lui s'erano, con gioia, accorti)».²⁷ Non può sfuggire che Saba sceglie di usare il lemma “vocazione” tre sole volte nel romanzo: qui per dar voce al desiderio del talento musicale proiettato (e invidiato) da Ernesto nel fanciullo; poco più avanti per far esprimere a Ilio la fiducia nel proprio talento musicale; in *Quasi una conclusione*, come si è già visto, per alludere al talento poetico di Ernesto.

D'altra parte il primo dialogo tra i due, il giorno dopo il concerto, svolge la funzione di smascherare, almeno in parte, il panegirico immaginato dal protagonista: Ilio non «faceva l'ultimo, o penultimo, corso in qualche celebre conservatorio lontano, sotto la guida esperta di un vecchio maestro» né aveva cominciato a suonare «già a cinque-sei anni», bensì studiava da due anni presso lo stesso maestro triestino di Ernesto; non era «tornato

²² CARRAI, *Ernesto o il ritorno del rimosso*, cit., p. 144.

²³ SABA, *Ernesto*, cit., p. 559.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Cfr. ivi, p. 590: «Mi hanno raccontato che lei studia il violino, (e qui ebbe un sorriso di scherno, per cui Ernesto – il ragazzo che non odiava nessuno – l'avrebbe strozzato). Per riuscire nella musica, mio caro signore, bisogna aver l'animo centile (quello che mancava ad Ernesto non era l'animo gentile, era l'orecchio); e lei non ha – oh, no! – l'animo centile... O almeno non l'ha mai avuto per il suo principale; altrimenti non mi avrebbe scritto questa lettera...».

²⁶ SABA, *Ernesto*, cit., p. 595.

²⁷ Ivi, p. 618.

a Trieste solo per le vacanze», ma ci viveva; e non aveva certo «uno Stradivario», data la modesta estrazione familiare.²⁸ In questo senso, i due ragazzi si scoprono più simili di quanto Ernesto non immaginassee.

Nella direzione di un distanziamento tra i due, semmai, opera la musica come mezzo di connotazione dei caratteri: Ilio «si annoia» a suonare «scale e studi» e i pochi «pezzi di Bach» che il maestro Eckardt gli sottopone, mentre prepara da autodidatta «un *Notturno* di Chopin, ridotto per violino» – prova, questa, che «al contrario di Ernesto, Ilio era un ragazzo romantico».²⁹ Ernesto, invece, sembra amare Bach, e del resto Saba ricorda, nella *Storia e cronistoria*, che da ragazzo «le *Sonate per violino solo* di Sebastiano Bach, che egli non fu certamente mai in grado di eseguire, lo affascinavano in modo singolare, anche per motivi estranei, in parte, alla musica». Com'era accaduto nel passaggio da *Sul canto di un violino a Violino*, da *Violino a Storia e cronistoria* e già, per altri aspetti, da *Storia e cronistoria a Ernesto*, ancora una volta l'opera di Saba sembra svilupparsi come un continuo autocomento, con l'effetto di chiarire gli stessi spunti ossessivamente, negli anni, ripresi. Infatti questa allusione si comprende a fondo, a mio avviso, soltanto alla luce del programma del concerto inscenato nel finale del romanzo senile:

Anche quella sera ascoltò, cercando di non perderne una nota, la famosa *Giacona* per violino solo di Sebastiano Bach, che aveva udita vantare come l'ultima parola della musica da camera, e senza sospettare che anche Ondříček l'includeva nei suoi programmi soprattutto per le difficoltà tecniche che offriva alla sua bravura, e per l'entusiasmo che produceva nel pubblico il fatto di vedere una persona sola eseguire sullo stesso strumento il canto e l'accompagnamento. Gli applausi dopo la *Giacona* erano più calorosi che mai; ed Ernesto dalla sua terza fila (vicino sì, ma non troppo) batteva le mani a farsele diventate rosse. (Si sarebbe detto che, invece di applaudire qualcuno, protestasse contro qualcosa.) Gli parve perfino che, accortosi del suo giovanile entusiasmo, Ondříček gli avesse, questa volta, diretto un pallido sorriso di ringraziamento: un sorriso quasi d'addio.

La *Giacona* chiudeva la prima parte del programma [...].³⁰

È facile supporre che l'autore della *Storia e cronistoria* alluda, con i «motivi estranei, in parte, alla musica» per cui lo affascinavano le *Sonate per violino solo* di Bach, alla memoria dell'esperienza giovanile di ascolto della «*Giacona* per violino solo di Sebastiano Bach» poi narrata, vari anni più tardi, in *Ernesto*: sicché il lettore dell'autocommento doveva accettare l'ambiguità irriducibile dell'allusione, mentre nel romanzo inedito Saba, ormai anziano, di fatto la smascherava, pur riferendosi ellitticamente – come mostra il corsivo – al titolo del volume di brani di Bach (*Sonate e partite per violino solo*) in cui figurava, tra gli altri, la *Ciaccona* (che rientra, a rigore, non in una sonata ma in una partita).

Insomma se da un lato questa osservazione conferma l'estensione del tema al di là dei confini del singolo testo, dall'altro sembra illuminare, per l'esattezza del riferimento a distanza di anni, un episodio reale della memoria dell'autore, certo consapevole del ruolo del violino nella sua opera ma senza dubbio ancora lontano, quando scrive la *Storia e*

²⁸ Ivi, pp. 618-623.

²⁹ Ivi, pp. 624-625. L'uso della parentesi segnala in modo inequivocabile che il giudizio risale all'anziano autore dell'*Ernesto* piuttosto che al giovane poeta aduso a firmarsi, proprio intorno ai diciassette anni, con lo pseudonimo «Umberto Chopin Poli». Altrove nello stesso 1957, del resto, il settantaquattrenne Saba ricorda di essere «nato, con un temperamento classico, in una città romantica» (UMBERTO SABA, *Trieste come la vide, un tempo, Saba*, in ID., *Tutte le prose*, cit., pp. 1089-1094: 1090).

³⁰ SABA, *Ernesto*, cit., p. 616

cronistoria, dal lavoro sul quinto episodio dell'*Ernesto*. Questa impressione è peraltro rafforzata dalla tendenza che abbiamo già osservato, nel romanzo senile, a calare il mito autobiografico dell'«amato-odiato violino» nella storia non solo di una vita, ma anche di una città: al punto che la prosa si fa a tratti scopertamente informativa, quasi folclorica. Lo sforzo è evidente in particolare nel quinto episodio del romanzo, nel cui *incipit*, completo persino dell'indicazione dei dati anagrafici del violinista Ondříček, è stato giustamente visto il tentativo di far «resistere» il mondo circostante alla fagocitosi dello sguardo del protagonista.³¹ Mi sembra però che non ci si sia soffermati a sufficienza sulle implicazioni di questo ostentato inserimento della realtà all'interno dell'ultima produzione di Saba.

Una breve indagine nell'archivio de «*Il Piccolo*», giornale locale in lingua italiana peraltro citato due volte nel romanzo, permette di individuare il fondo referenziale su cui s'imposta la *fictio* narrativa del quinto episodio dell'*Ernesto*, e insieme il bacino dello «scavo» necessario per quel «ritorno del rimosso», che sembra essere il vero fuoco del progetto³² romanzesco dell'anziano autore.

Se ne possono trarre, per esempio, non poche notizie sul maestro Eckardt.³³ Soprattutto, però, ne emerge che il celebre violinista boemo František Ondříček suonò davvero a Trieste tra la fine dell'Ottocento e i primi anni del Novecento: nel novembre/dicembre 1892, nell'aprile 1895, nel marzo 1901 e, infine, il 21 ottobre 1902. Sicché a distanza di più di cinquant'anni è ammissibile l'impressione, da parte di Saba, che al tempo della sua giovinezza Ondříček «venisse a Trieste quasi ogni anno» (benché non si trovi, come presuppone il romanzo, una serie di tre anni consecutivi in cui il violinista abbia tenuto concerti nella città giuliana). Non sembra fedele al quadro storico che emerge dall'archivio del quotidiano il ritratto di un musicista che, per ragioni politiche, si esibisse soltanto nell'italiana Filarmonica: al contrario, molti concerti di Ondříček si svolsero nel tedesco Casino Schiller; difficilmente, inoltre, si può trovare una spiegazione del «ritardo» con cui il violinista sarebbe arrivato a Trieste l'anno in cui è inscenato l'*Ernesto*. In un romanzo, e per di più in un testo scritto oltre cinquant'anni dopo i fatti narrati, né l'una né l'altra infedeltà richiedono giustificazioni; tuttavia si capisce che, sul piano dell'economia narrativa, senza questi due dettagli Saba da un lato non avrebbe potuto insistere sulla fede politica del sig. Wilder, il quale «avrebbe ascoltato volentieri Ondříček; ma, per 'profonde' ragioni 'politiche' non metteva mai piede alla filarmonica», dall'altro Ernesto non avrebbe potuto immaginare di avere incontrato Ilio durante un suo eccezionale ritorno a Trieste «per le vacanze [...] per fare i bagni di mare».³⁴

La più significativa tangenza tra elementi romanzeschi e notizie di giornale si osserva, a ogni modo, nel programma del concerto raccontato in *Ernesto*. La tangenza è tanto più significativa in quanto, come si è visto, il riferimento alla musica per violino

³¹ Cfr. ALESSANDRO CINQUEGRANI, *Solitudine di Umberto Saba. Da «Ernesto» al «Canzoniere»*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 123.

³² CARRAI, *Ernesto o il ritorno del rimosso*, cit., p. 144.

³³ Cfr. anzitutto «*Il Piccolo: Edizione del Mattino*», n. 1435, 13 dicembre 1885, p. 1 e «*Il Piccolo: Edizione del Mattino*», n. 1537, 25 marzo 1886, p. 2. In «*Il Piccolo: Edizione del mattino*», n. 3705, 1 marzo 1892, p. 1, «Eckardt Guido» è tra i maestri di musica di Trieste che salutano Pesaro per il centenario di Rossini; in «*Il Piccolo: Edizione del Mattino*», n. 5791, 16 novembre 1897, p. 2 si legge che del quartetto Heller «Gli esecutori [...] Heller, Eckardt, Bemporat e Cuccoli, sono troppo noti, perché [sic] occorra parlare delle loro singole qualità e delle attitudini che possiedono, per interpretare questo difficilissimo genere di musica». Infine cfr. «*Il Piccolo: Edizione del Mattino*», n. 6276, 16 marzo 1899, p. 2.

³⁴ SABA, *Ernesto*, cit., pp. 616 e 618-619.

solista di Bach sembra costituire, nella *Storia e cronistoria del Canzoniere*, un elemento esterno all'economia del romanzo e tuttavia associabile al racconto del quinto episodio. Nel programma del concerto di *Ernesto* «la *Ciaccona*» di Bach «chiudeva la prima parte», mentre l'«ultimo numero [...] prima dei numerosi 'bis' d'obbligo [...] era il *Moto perpetuo* di Paganini», considerato «il [...] 'cavallo di battaglia'» del violinista.³⁵ Ebbene, sul n. 7014 de «Il Piccolo della Sera», datato «Trieste, Domenica 24 Marzo 1901», si legge il seguente resoconto del «Concerto Ondricek» [sic], tenutosi il giorno prima presso il Casino Schiller:

Iersera Francesco Ondricek [sic] ci apparve ancor meglio affinato nel trattare i classici, ch'egli analizza nei loro più riposti pensieri, ponendo nel massimo rilievo ogni minuto dettaglio, che valga a rendere completa l'estrinsecazione dei concetti musicali plasmati dall'autore. Così nella *Ciaccona* di Bach ed in una trascrizione dell'*Abenlied* di Schumann – brano questo regalato fuori programma egli produsse impressione incancellabile, che si rinnovò nel *Concerto* di Ernst, e nella *Danza delle streghe* di Paganini, ove con mirabile semplicità superò le immense difficoltà tecniche, di trilli, picchettati, ottave e note flautate.

Ora, mi pare che la notizia di un'esecuzione a Trieste della *Ciaccona* di Bach da parte di Ondříček, peraltro seguita da un capriccio di Paganini (non però il *Moto perpetuo*), non possa passare inosservata. La coincidenza è ancor più significativa se si osserva che il concerto aveva luogo appena quattordici giorni dopo il diciottesimo compleanno di Saba (9 marzo 1901), proprio come quello nell'*Ernesto* accade solo pochi giorni dopo il compleanno (il diciassettesimo) del protagonista. Non occorre alcuno sforzo per pensare che il ricordo della vicinanza con il proprio genetliaco, a distanza di più di cinquant'anni, portasse Saba a spostare di un solo anno – con una precisione stupefacente – la memoria dell'occasione in cui da ragazzo ascoltò la *Ciaccona* suonata da Ondříček.³⁶ Se poi volessimo spiegare anche l'indicazione del *Moto perpetuo* come ultimo brano del concerto nell'*Ernesto* – non citato, d'altronde, nella *Storia e cronistoria* – dovremmo supporre una sovrapposizione tra il ricordo di questo evento e la memoria del successivo concerto di Ondříček a Trieste, avvenuto il 21 ottobre 1902 sempre al Casino Schiller, dove il programma riportava, tra gli altri pezzi, anche il *Moto perpetuo* di Paganini: incrocio assai facile, se si considera che già nel 1901, dopo la *Ciaccona* di Bach, il concerto era stato chiuso da un altro capriccio del celebre virtuoso (la *Danza delle streghe*).³⁷

Per l'emersione del frammento autobiografico, inoltre, il lavoro sull'*Ernesto* era forse incoraggiato dalla memoria di una lettura, se si osserva che proprio la *Ciaccona* di Bach era stata, nella *Coscienza di Zeno*, al centro dell'impetuoso confronto-scontro violinistico tra Guido Speier e Zeno Cosini a casa Malfenti, in un rapporto di disparità che in certo modo sembra precedere, seppure con premesse ed effetti profondamente diversi, quello tra Ilio ed Ernesto.³⁸

³⁵ Ivi, pp. 616-617, 620.

³⁶ Beninteso, la distanza è di un anno tra l'età di Saba al tempo della *Ciaccona* di Ondříček a Trieste e l'età del suo *alter ego* al tempo, nel romanzo, del concerto. Gli anni sono due o due e mezzo se si considera, invece, che il protagonista dell'*Ernesto* «aveva sedici anni a Trieste nel 1898», come scrive l'autore in una lettera a Lina datata «Roma, Lunedì [22 giugno 1953]», in SABA, *La spada d'amore*, cit., p. 257.

³⁷ Cfr. «Il Piccolo: Edizione del Mattino», n. 7587, 21 ottobre 1902, p. 3.

³⁸ Cfr. SVEVO, *La coscienza di Zeno*, cit., pp. 123-125.

Ciò che più conta, comunque, sono le implicazioni di questa nuova scoperta sul mito autobiografico finora indagato, che nel finale di *Ernesto* trova il proprio suggello. Sembra infatti notevole l'acribia con cui l'autore di *Ernesto* teneva, *in limine mortis*, a chiudere e a dare un fondamento storico-narrativo al personale mito fondativo che aveva alimentato ormai nell'arco di più di vent'anni, dalla scrittura di *Violino* in poi. Del resto se l'incompletezza del romanzo ci impedisce di sapere come il narratore avrebbe trattato il tema dello «scoppio» della vocazione di Ernesto», *Quasi una conclusione* garantisce che Saba intendeva riconoscergli un ruolo di rilievo, come pare confermare anche la *Lettera di Ernesto a Tullio Mogno*.

Ma se la lettera fittizia intendeva inverare il racconto dall'interno, con la viva voce del ragazzo, il progetto romanzesco intendeva farlo soprattutto, per così dire, dall'esterno. L'istanza realistica, storico-biografica di *Ernesto*, insomma la ricchezza del ritratto familiare, l'esplicitazione esatta delle coordinate geografiche e temporali, l'impiego di personaggi realmente esistiti con anche, talvolta, la citazione dei giornali a testimoniarlo, infine l'attitudine digressiva a illuminare aspetti legislativi della realtà del tempo: tutti questi elementi dovevano produrre l'impressione di uno smascheramento finale, nell'opera di Saba, rispetto agli spunti più vagamente disseminati tra i versi e le prose precedenti. Tra di essi doveva occupare un ruolo di primo piano il mito autobiografico della vocazione poetica, e dunque quello complementare, inscindibile ormai da vent'anni, dell'abbandono del violino. Come la durata del nucleo immaginativo, che abbiamo visto attivo in quasi tutti i principali libri di Saba, così anche il riferimento a un concerto reale, e a un'esperienza vissuta dall'autore, poteva finalmente ancorare alla storia esterna la storia interna del poeta, dare un fondamento inconfutabile alla veridicità del racconto: e con esso, indirettamente, una prova dell'autenticità della vocazione poetica di Saba, d'un tratto proiettata sullo sfondo di una vicenda lontanissima eppure così esattamente rievocata, quasi la tessera di un indiscutibile fenomeno geologico.

Lorenzo Tommasini

ANCORA SULL'ONESTÀ DEL POETA.
UMBERTO SABA CRITICO DI GIULIO CAMBER BARNI

In una lettera a Vittorio Sereni risalente al 1947, commentando *Diario d'Algeria* che era appena stato pubblicato da Vallecchi, Umberto Saba così dichiara a proposito della propria opera:

Tu sai che la mia concezione della poesia è un'altra: niente letteratura (voglio dire il meno possibile; ogni nave ha bisogno della sua zavorra); molta vita, niente trasposizioni su piani astratti, molto invece di quella GRANDE IMMENSA RARA COSA che è la sublimazione.¹

Per il Saba del secondo dopoguerra l'attività poetica si può dunque collocare tra i due poli della letteratura e della vita oppure, se si preferisce, dell'astrazione e della concretezza, intendendo con quest'ultima quanto si realizza, con una ripresa dei termini del suo così particolare "apprendistato" freudiano, tramite la sublimazione, ovvero – in questo caso – tramite l'espressione più autentica di sé e delle proprie pulsioni in una precisa forma.

Si tratta di una riflessione che attraversa tutta la vita di Saba e che è stata da tempo riconosciuta dalla critica come una caratteristica importante e financo fondante dell'attività di scrittore di Saba, che spesso viene messa in rapporto a quanto emerge dalle opere di altri autori suoi conterranei.

Già Pietro Pancrazi in un suo famoso saggio composto tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta sosteneva con forza l'esistenza di una «letteratura triestina» i cui autori sarebbero accomunati non tanto dal legame con le culture del centro-nord Europa o dallo stile caratterizzato da una «laboriosità del linguaggio», ma da un costante «assillo morale» che emergerebbe nelle loro opere e nella loro visione del mondo. Secondo questa idea la loro concezione vede nella scrittura non tanto un fatto di bello stile, quanto un modo per interrogarsi e tenere un bilancio di se stessi. I nomi fatti esplicitamente sono quelli di Giotti, Michelstaedter, Cantoni, Giani e Carlo Stuparich, Svevo, Slataper e, appunto, Saba. Nella descrizione del critico si tratta di «scrittori sempre *in fieri*, inventori di "problemi" e romantici a vita», tutti «intenti a scoprirsi, a definirsi, a cercare il loro punto fermo; ma quasi col presupposto di non trovarlo».²

In genere la categoria della "triestinità" letteraria così intesa tende dunque ad essere identificata da una parte in un generico rifiuto dell'importanza dei valori estetici, delle eleganze dello stile e della retorica e dall'altra nella rivendicazione della possibilità di

¹ UMBERTO SABA - VITTORIO SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Milano, Archinto, 2010, p. 54.

² PIETRO PANCRIZI, *Giani Stuparich triestino*, in ID., *Scrittori d'oggi. Serie seconda*, Bari, Laterza, 1946, pp. 103-117: 103-104.

esprimere se stessi in uno slancio che si vorrebbe senza mediazioni formali, tutto teso alla rappresentazione del proprio vissuto umano.

Tale idea ha avuto grande fortuna ed è stata più volte ripetuta, spesso però acriticamente, come un comodo luogo comune generalmente accettato che permette di cavarsela agevolmente quando si tratta di dover discutere di qualcosa senza il necessario, e talvolta faticoso, approfondimento sui testi. Per questo non è un caso che da tempo sono emerse voci che richiedevano una maggior attenzione a quanto dicevano e scrivevano i vari autori al di là della vulgata critica.

Fin da un suo articolo della fine degli anni Sessanta proprio uno degli alfieri della triestinità letteraria, Claudio Magris, indicava autorevolmente il problema.³ Da una parte infatti è vero che alcune citazioni se accostate tra di loro⁴ possono dare l'idea di un comune sentire che permette di avvalorare un'immagine degli autori giuliani caratterizzati da una pulsione antileggeraria e antintellettuale, dall'altra però – se questa idea viene accolta senza le necessarie cautele – si rischia di cadere in una specie di paradosso per cui

le dichiarazioni di poetica dei singoli autori anziché essere considerate materiale da indagare e interpretare, vengono scambiate per verità oggettive o, peggio, per strumenti e canoni dell'analisi critica che si trova a giudicare sul loro presupposto quelle opere dei loro stessi autori che dovrebbero semmai dimostrare in sede di realizzazione artistica la legittimità di quelle posizioni nei confronti della «poesia» e della «vita». Il circolo ermeneutico si chiude così in una perfetta tautologia, che deduce la validità di alcuni principi dal valore di alcune opere considerate valide in base a quei medesimi principi.⁵

Per comprendere appieno la questione bisognerebbe quindi approfondire il modo in cui si pone nella poetica di ogni singolo autore: infatti «l'ideale dello scrittore antileggerato diviene l'ideale dello scrittore vitale (Slataper), dello scrittore scienziato (Svevo) o dell'interprete di se stesso (Saba)» finendo con il concludere che in fin dei conti ciò che resta di comune è solo «l'appassionata proposta di una alternativa letteraria alla tendenza letteraria dominante» poiché «la *nonchalance* nei confronti del momento letterario è, a seconda, un lusso dei poeti o un alibi dei nonpoeti, ma sul piano della logica resta sempre un equivoco».⁶ La critica più accorta, facendo proprie queste istanze, ha cercato nel corso del tempo di specificare meglio, pur non rinunciando a vari e utili confronti, in che cosa consistesse l'antileggerietà dei singoli autori triestini e come si esprimesse nelle loro opere.

Per quanto riguarda Saba, il testo teorico canonico di riferimento a cui spesso si rifanno molte analisi sulla sua poesia, è stato individuato nel saggio teorico giovanile *Quello che resta da fare ai poeti*, composto nel 1911 e pubblicato, a causa del rifiuto da parte della

³ CLAUDIO MAGRIS, *Equivoci e compiacimenti sull'«antileggerietà» triestina*, in «Trieste. Rivista politica», XVI, 87, 1969, pp. 11-13.

⁴ Si pensi almeno al noto disprezzo di Svevo per «quella ridicola e dannosa cosa che si chiama letteratura» che troviamo espressa nel suo diario (ITALO SVEVO, *Appunti sparsi e scritti autobiografici collazionati sugli autografi*, in ID., *Scritti giornalistici, saggi postumi, appunti sparsi e pagine autobiografiche*, a cura di Brian Moloney e Nicoletta Stacciolli, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 455-578: 527) oppure alla definizione della letteratura come «un tristo e secco mestiere» che troviamo in SCIPIO SLATAPER, *Il mio Carso*, edizione critica a cura di Roberto Norbedo, Bologna, Pàtron, 2019, p. 57.

⁵ MAGRIS, *Equivoci e compiacimenti*, cit., p. 11.

⁶ Ivi, p. 12.

«Voce» a cui era stato inviato,⁷ solo nel 1959 nelle Edizioni dello Zibaldone di Anita Pitteroni. È qui che infatti l'autore del *Canzoniere* esprime per la prima volta una precisa idea di poetica. Alla domanda implicita nel titolo viene risposto in maniera piuttosto perentoria che «ai poeti resta da fare la poesia onesta».⁸ Che cosa significhi l'«onestà letteraria» è Saba stesso a specificarlo con queste parole:

È prima un non sforzare mai l'ispirazione, poi non tentare, per meschini motivi di ambizione o successo, di farla parere più vasta e trascendente di quanto per avventura essa sia: è reazione, durante il lavoro, alla pigrizia intellettuale che impedisce allo scandaglio di toccare il fondo; reazione alla dolcezza di lasciarsi prender la mano dal ritmo, dalla rima, da quello che volgarmente si chiama la vena. Benché esser originali e ritrovar se stesso sieno termini equivalenti, chi non riconosce in pratica che il primo è l'effetto e il secondo la causa; e parte non dal bisogno di riconoscersi ma da uno sfrenato desiderio dell'originalità, per cui non sa rassegnarsi, quando occorre, a dire anche quello che gli altri anno detto; non ritroverà mai la sua vera natura, non dirà mai alcunché di inaspettato. Bisogna – non mi si prenda alla lettera – essere originali nostro malgrado.⁹

La chiave sta dunque nell'interiorità del poeta, nelle sue esperienze più profonde che devono essere espresse per quello che sono senza la ricerca di orpelli volti ad abbellire, ma di conseguenza anche a falsificare, l'espressione letteraria. Non si tratta solo di un metodo di lavoro ma di un vero e proprio modo di essere, di stare e di agire nel mondo, poiché a questa concezione della poesia «deve necessariamente corrispondere un più austero programma di vita».¹⁰ La vera poesia dunque non concede nulla al piacere estetico – che se c'è è un sovrappiù – e si oppone alla letteratura, avvicinandosi piuttosto ad un'indagine intellettuale che potrebbe portare alla scoperta di una verità filosofica o scientifica.

Già in una lettera giovanile indirizzata nel febbraio 1903 ad Amedeo Tedeschi, Saba dichiara di essere seccato dall'aggettivo «bella» con cui l'amico aveva commentato una sua poesia che gli era stata mandata: «come se io nella corrispondenza privata non volessi esprimere in una forma qualsiasi i miei sentimenti, ma fare uno sfoggio o un esercizio di virtuosità». Ed aggiunge usando delle parole particolarmente significative: «Passò il tempo, amico mio, nel quale scriveva pel diletto di scrivere, lettere e versi oggi non ne scrivo più che costretto dalla passione o dal dovere».¹¹

Dunque fin dalla giovinezza Saba individua nella vera poesia un'espressione della vita che si oppone alla letteratura, frutto di artificio e della volontà di stupire a tutti i costi. La stessa idea che emerge nella lettera a Tedeschi la ritroviamo anche in *Quel che resta da fare ai poeti* quando, in aperta polemica con D'Annunzio, viene affermato che l'onestà si oppone alla ricerca dell'approvazione e della gloria per cui il vero poeta «si guarda bene

⁷ Interessante, visto il discorso fatto finora, che il rifiuto fu deciso dal concittadino Scipio Slataper che condiveva con Saba la ricerca di una scrittura più «autentica» (sul rapporto tra i due e sulla questione in generale si veda ILVANO CALIARO, *Saba, Slataper e la poetica dell'«onestà»*, in ID., *Tra vita e scrittura. Capitoli slataperiani*, Firenze, Olschki, 2011, pp. 81-103).

⁸ UMBERTO SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, in ID., *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 2001, pp. 674-681: 674.

⁹ Ivi, pp. 676-677.

¹⁰ Ivi, p. 680.

¹¹ UMBERTO SABA, *La spada d'amore. Lettere scelte 1902-1957*, a cura di Aldo Marcovecchio, Milano, Mondadori, 1983, p. 61.

dallo sforzare l’ispirazione, anzi, per il dubbio d’ingannarsi, resiste ad essa, e non le cede che quando à acquistato la violenza dell’istinto».¹²

Non bisogna ricercare l’originalità a tutti i costi o un’arte nuova («Nuova! ecco la parola che se fa trasalire gli artisti fa tremare i poeti, perché in nessun’arte le inconscie reminiscenze sono più frequenti che in poesia»),¹³ ma bisogna avere il coraggio di ripetere se stessi e gli altri, se necessario, purché le parole scelte corrispondano a un sentimento vero, ad una autentica necessità di espressione.

Il poeta quindi trova in se stesso il proprio campo di indagine e contemporaneamente la propria giustificazione davanti al mondo. È un’idea che vediamo ribadita con convinzione ancora anni dopo, quando – nel parlare della propria opera in terza persona sotto lo pseudonimo di Giuseppe Carimandrei, il fittizio autore della *Storia e cronistoria del Canzoniere* – afferma: «Per lui, per la sua particolare poetica, la letteratura sta alla poesia come la menzogna alla verità».¹⁴

Nonostante tutto ciò va comunque rilevata la grande perizia formale di Saba che instaura un fecondo dialogo con la tradizione italiana riprendendo i metri e le forme impiegati proprio dalla grande “letteratura” e non disdegnando di utilizzare spesso un lessico particolarmente connotato. Per questo l’idea dell’onestà letteraria si fa in Saba utile in una duplice maniera, da una parte perché, com’è stato notato, il poeta così «alleggerisce a priori i suoi debiti», infatti «se nella sua poesia troveremo tracce di apprendistato o calchi o rimanenze evidenti, non dovremo attribuirli a un’imitazione di maniera, ma riconoscervi l’immagine dello stesso Saba»,¹⁵ dall’altra perché può giustificare agli occhi del lettore, come avviene nella prefazione del *Canzoniere* del 1921, qualsiasi variante apportata ai suoi testi come una riscoperta della forma originale, più vicina al momento dell’ispirazione e dunque più onesta, che era stata offuscata da una momentanea «eclissi della [...] coscienza».¹⁶

Al di là di come l’onestà si manifesta nelle sue opere e della valutazione di quanto effettivamente Saba sia coerente con i suoi propositi teorici,¹⁷ quello che ci importa adesso per il nostro discorso è cercare di approfondire come si sviluppa la sua riflessione sull’argomento nel corso del tempo. Infatti, pur restando sostanzialmente fedele alla propria impostazione di gioventù, come s’è già detto, le considerazioni che troviamo in alcuni suoi saggi posteriori ci permettono di vedere come la questione si ampli e acquisisca nuove sfumature prima forse implicate, ma inespresse.

In particolare, le riflessioni di poetica sabiane emergono soprattutto in alcune recensioni o introduzioni in cui diventano anche la lente con cui viene valutata la poesia altrui. In realtà è stato a più riprese fatto notare che, a differenza di altri importanti scrittori del Novecento italiano, Saba non fu un grande saggista e critico, che «la sua attività in questo campo fu abbastanza ridotta e volta perlopiù a promuovere autori della sua terra che egli ritenne ingiustamente trascurati».¹⁸ Le sue incursioni in tal senso infatti, tralasciando *Storia e cronistoria del Canzoniere* che con ogni evidenza va considerata diversamente da

¹² SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, cit., p. 678.

¹³ Ivi, p. 676.

¹⁴ UMBERTO SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere*, a cura di Stefano Carrai, Milano, Mondadori, 2023, p. 17.

¹⁵ MARIO LAVAGETTO, *La gallina di Saba*, Torino, Einaudi, 1989, p. 19.

¹⁶ UMBERTO SABA, *Ai miei lettori*, in Id., *Tutte le prose*, cit., pp. 1128-1129: 1129.

¹⁷ La distanza tra le posizioni espresse nell’articolo *Quello che resta da fare ai poeti* e la prassi poetica del primo Saba viene appunto indicata da Caliaro come possibile motivo del rifiuto dello scritto da parte di Slataper (CALIARO, *Saba, Slataper e la poetica dell’onestà*, cit., p. 98).

¹⁸ STEFANO CARRAI, *Saba*, Salerno Editrice, 2017, p. 245.

una pura opera di commento letterario, sono davvero sporadiche. Si possono contare la recensione alle *Poesie di tutti i giorni* di Moretti¹⁹ o quella sul *Diario d'Algeria* di Sereni oppure ancora l'introduzione alle *Poesie* di Federico Almansi, ma poco altro. Proprio per questo però quando Saba sentì l'esigenza di prendere la penna per scrivere su altri autori lo fece spesso con grande convinzione e perciò le poche testimonianze che ci ha lasciato in tal senso appaiono particolarmente interessanti da considerare ed indagare.

Per il nostro discorso sembra utile fermare l'attenzione sul saggio *Di questo libro e di un altro mondo*,²⁰ composto entro il 1946 ma pubblicato solo nel 1950, che venne premesso all'edizione che Mondadori pubblicò della *Buffa* di Giulio Camber Barni, in parte idealmente anticipato da due interessanti ma meno ambiziosi saggi su Enrico Elia.²¹

Siamo all'incirca nello stesso torno d'anni in cui viene composta la *Storia e cronistoria*, in cui il nome di Camber Barni compare due volte. Nel primo caso ci troviamo nel capitolo dedicato ai *Versi militari*. Saba sta illustrando tale sezione del *Canzoniere* e improvvisamente cita le proprie letture infantili che potrebbero essere ritenute alla base delle figure che ora rappresenta. Ammette quindi di aver letto le opere di Edmondo De Amicis, ma nega qualsiasi loro influenza: «I soldati del tempo di pace di Saba – come più tardi quelli del tempo di guerra del suo connazionale Giulio Barni – sono di tutt'altro costruiti che di latte e miele».²² Saba dunque afferma implicitamente che le figure presentate dall'autore della *Vita militare* sono stereotipate, ovattate, costruite a tavolino, create con un preciso intento estetico anziché con l'idea di esprimere la verità e risultano dunque umanamente false, mentre – dal lato opposto – le sue e quelle della *Buffa* sono più autentiche. Ritorniamo dunque all'opposizione tra poesia e letteratura, tra la poesia onesta e quella inautentica. Non è un caso che anche nel saggio su Camber Barni troviamo nominato proprio De Amicis – seppur con un accostamento tra autori ritenuti così diversi tra di loro da rendere necessarie delle scuse – proprio per rappresentare la stessa opposizione:

Ogni italiano che sia, durante l'altra guerra, vissuto fra i soldati italiani, li ritroverà – quali Iddio e le loro povere mamme li avevano fatti – nelle *Istantanee della Buffa*. Ritroverà, con amore cantate e dipinte, tutte le loro qualità: scene che per la “morale” che se ne potrebbe cavare (e alla quale il Barni non pensò certamente) ricordano (Iddio ci perdoni il riavvicinamento) la *Vita militare* di “Edmondo dai languori”, il “capitan cortese”. Esattamente però con la differenza che corre tra il falso ed il vero. Languori qui non ce ne sono (tutt'altro), la cortesia è schietta bontà d'animo, controllata alla prova dei fatti, verso i compagni, e cavalleria verso il nemico. Non un gesto, non una parola per i quali il lettore non senta di trovarsi di faccia la verità ch'è nuda dal pozzo.²³

La poesia di Camber Barni viene dunque considerata frutto di un'ispirazione autentica, una poesia onesta che esprime senza retorica quanto l'autore sentiva di aver da dire, che non si preoccupa di nulla, che nasce spontanea senza intenti né estetici né morali, che trova il proprio senso nell'atto stesso della sua composizione.

¹⁹ Di cui Saba dà un giudizio limitativo appunto perché ritiene che «manca a Marino Moretti quell'appassionato tentativo di riforma interiore, quel doloroso travaglio verso la religione dell'indomani»; cfr. UMBERTO SABA, *Marino Moretti (Poesie di tutti i giorni)*, in ID., *Tutte le prose*, cit., pp. 682-687: 687.

²⁰ UMBERTO SABA, *Di questo libro e di un altro mondo*, in ID., *Tutte le prose*, cit., pp. 898-934.

²¹ *Un morto sul Podgora / Enrico Elia* e *Enrico Elia* pubblicati rispettivamente nel 1922 e nel 1923 ed ora raccolti in SABA, *Tutte le prose*, cit., pp. 827-834 e 835-846.

²² SABA, *Storia e cronistoria*, cit., p. 35.

²³ SABA, *Di questo libro*, cit., p. 919.

La seconda citazione di Camber Barni presente in *Storia e cronistoria del Canzoniere* è interessante perché in parte di segno opposto alla prima. Siamo nel capitolo dedicato alle *Poesie scritte durante la guerra* e proprio all'inizio viene affermato che «Saba non fu il poeta dell'altra guerra. I poeti dell'altra guerra furono Ungaretti, e su un altro piano (popolare) Giulio Barni».²⁴ Se dunque nella prima citazione i due triestini occupavano lo stesso versante del campo di battaglia letterario «contro» De Amicis, ora sono invece posti a distanza sia per la riuscita e l'importanza del tema nelle loro opere sia a causa del piano su cui vengono posti. Nel saggio *Di questo libro e di un altro mondo* viene infatti affermato che «Ungaretti era un poeta che fece la guerra. Barni – che tiene il polo opposto – era un soldato che la guerra fece per poco tempo – e si direbbe per caso – poeta»²⁵ ed è indubitabile che Saba si reputi parte dei poeti *tout court* come l'autore del *Porto sepolto*. La conferma, se ce ne fosse bisogno, arriva poche pagine dopo quando Saba dichiara di sentirsi rispetto a Camber Barni «di un'altra scuola» poetica: una scuola i cui autori sono caratterizzati dal fatto di essere contemporaneamente «istintivi e coscienti».²⁶

Tale binomio era in qualche maniera già presente nel saggio del 1911 quando Saba metteva a fuoco il problema della cultura dell'autore. Quest'ultima rischia di interferire con la spontaneità delle sue poesie ma ad essa si può porre rimedio con l'opporsi alla tentazione della scrittura finché la cultura non viene sovrastata da un impulso che si vorrebbe naturale e quasi irresistibile, che spazza via ogni dubbio trasformandosi, come abbiamo già visto, nella «violenza dell'istinto». Ciò però non è sufficiente. Infatti Saba riconosce la necessità di una elaborazione formale e sa che la poesia deve sempre trovare espressione in una forma che diviene parte integrante del contenuto: «Di una poesia non resta solo, come di una prosa, lo spirito che l'animava, ma anche la materia in cui s'è incarnato».²⁷ Resta quindi la difficoltà di far aderire quanto vissuto con la forma concreta dei versi ed è per questo che Saba sostiene che

bisogna con lunga disciplina prepararsi a ricevere la grazia con animo proprio; fare un quotidiano esame di coscienza, rileggersi in quei periodi di ristagno in cui è più possibile l'analisi, cercando sempre di ricordarsi lo stato d'animo che è generato quei versi e rilevando con eroica meticolosità la differenza tra il pensato e lo scritto.²⁸

Ecco la terribile scissione che fa tanto penare il poeta che ricerca invece l'unione, così raramente raggiunta e così spesso frustrata, tra forma e contenuto. Infatti Saba commentando i suoi testi ammette l'inevitabile distanza, l'ineliminabile filtro intellettuale che vorrebbe annullare in uno slancio di adesione vitalistica e che invece ritorna come una condanna inevitabile:

L'aspirazione del poeta è, questa volta, di apparire il più possibile «uno fra i tanti», con accenti orgogliosi e dolorosi (o l'una e l'altra cosa insieme) ogni volta che la diversità si faceva troppo sentire. «Avrei voluto» sembra dire Saba ai suoi compagni «essere come uno di voi; non potendo, per mia ventura o sventura, esserlo, ho scritto i miei versi militari, che sono molto belli, e che nessuno di voi avrebbe saputo scrivere».²⁹

²⁴ SABA, *Storia e cronistoria*, cit., p. 80.

²⁵ SABA, *Di questo libro*, cit. p. 908.

²⁶ Ivi, p. 915.

²⁷ SABA, *Quello che resta da fare ai poeti*, cit., p. 676.

²⁸ Ivi, p. 678.

²⁹ SABA, *Storia e cronistoria*, cit., p. 35.

La poesia viene dunque presentata come un meccanismo di compensazione per le esperienze mancate, un'espressione catartica delle proprie sofferenze. Si pensi a questo proposito almeno ai celebri versi del *Borgo* in cui Saba descrive il suo «desiderio improvviso d'uscire / di me stesso, di vivere la vita / di tutti, / d'essere come tutti / gli uomini di tutti / i giorni»,³⁰ ma anche a quelli di *Città vecchia*, dove l'atto dell'osservare la «calda vita» del rione popolare di Trieste gli permette sì di cogliere «l'infinito / nell'umiltà»³¹ ma sempre dalla posizione di un osservatore che non partecipa davvero a quanto accade, per quanto in questo caso la gratificazione intellettuale sia sufficiente a non rendere doloroso lo iato.

Il caso di Camber Barni, secondo Saba, presenta invece caratteristiche diverse. Non essendo infatti un «poeta di scuola» dimostra un approccio completamente diverso alla materia poetica e alla sua espressione:

La poesia del Barni, appartiene assolutamente a quella che (a torto o a ragione) si suole chiamare poesia popolare; con questo che la persona che scrisse e firmò *La Buffa* era anche – relativamente alla sua età e alle tempestose vicende della sua vita – una persona di qualche cultura. Questa però – tale almeno è la nostra impressione – non «contaminò» il fondo della sua ispirazione; la quale rimase quella che avrebbe potuto avere, e qua e là anche ebbe, un operaio o un contadino qualunque.³²

Camber Barni viene presentato quindi come un esempio di poeta in cui non è percepibile la differenza tra il «pensato» e lo «scritto», capace di una poesia ingenua e corale, in cui l'io dell'autore trova pochissimo o nessuno spazio. Non è lui il protagonista della *Buffa*, ma la massa di soldati, e Camber Barni è talmente immedesimato in loro e nella loro condizione che i suoi testi risultano privi di «ogni compiacimento narcisistico per le proprie azioni e parole» e si fa talmente trasparente che «pare non abbia mai il senso di fare o di dire una cosa che non avrebbe ugualmente potuto fare o dire uno qualunque dei suoi camerati».³³ Camber Barni insomma realizza istintivamente quell'unione tanto ricercata da Saba nel *Borgo*, grazie al fatto che «non fu un letterato» – ma anzi «ne era, per costituzione, una delle antitesi» – e che la sua «anima» differiva (e si noti la ripresa lessicale proprio dalla poesia di *Cuor morituro*) «ben poco da quella di tutti gli altri uomini, anche i più comuni».³⁴ I suoi versi vengono descritti come «nudi disadorni, quasi involontari» sorretti da una forza che è tipica solo della grande epica popolare per cui gli unici rimandi letterari che si possono istituire sono con le antiche canzoni di gesta. In queste e nella *Buffa* «tutto è detto, raccontato, cantato con una semplicità ignara di sé e della propria efficacia, fatto una cosa sola e una cosa bella da un grande impeto di giovinezza, di coraggio, di allegria, che lega fra di loro gli episodi e ne forma un unico trapunto».³⁵

Anche l'epiteto di «scaltrito» che accompagna per ben tre volte l'apostrofe al «lettore»,³⁶ contrapposta all'«ingenuità» di Camber Barni, non può non sottintendere una presa di posizione, una scelta di campo. In questo modo, infatti, con una mossa re-

³⁰ UMBERTO SABA, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, Milano, Mondadori, 1988, p. 324.

³¹ Ivi, p. 91.

³² SABA, *Di questo libro*, cit., p. 932.

³³ Ivi, p. 909.

³⁴ Ivi, pp. 908 e 910.

³⁵ Ivi, p. 916.

³⁶ Ivi, pp. 911, 926 e 931.

torica abilmente costruita³⁷ si rimanda da una parte ad una cerchia ristretta di lettori, di cui sembra desiderabile far parte, che può capire davvero l'opera affidandosi all'istinto e alla capacità di immedesimazione, e dall'altra ad una sorta di colpa intellettuale di chi invece non ne coglie la grandezza. Solo il «lettore che sia in grado di aprire il libro che si intitola *La Buffa* con animo così sgombro da preoccupazioni letterarie da non cercare in esso quello che in esso non può trovarsi»³⁸ ha la possibilità di penetrare appieno la poesia di Camber Barni; chi invece non la capisce è insanabilmente macchiato dalla letteratura.

La composizione di questo singolare volume è resa possibile grazie al carattere di Camber Barni, rappresentato a più riprese come un uomo pratico, dedito più all'attività che alla riflessione come la maggior parte delle persone, per cui le sue poesie devono il loro fascino proprio al fatto «di essere nate direttamente dall'azione – in trincea o nei brevi periodi di riposo». Infatti «l'anima di un poeta popolare [...] dev'essere – e il Barni rispondeva perfettamente a questa condizione – il meno possibile differenziata».³⁹ A questi tratti poi aggiungeva, stando a quanto viene affermato, anche un disinteresse quasi totale per i fatti letterari, per la “carriera” da poeta, al punto da non ricercare la pubblicazione, né promuovere in alcuna maniera i suoi scritti.

Si nota qui bene la lontananza da Saba la cui natura introspettiva e meditativa emerge a più riprese nella sua opera e nelle sue autoriflessioni⁴⁰ e che rimane sempre molto attento alla fortuna o sfortuna (reale o supposta) delle proprie opere. L'autore del *Canzoniere* in certi passi del suo saggio sembra quasi invidiare la «naturalezza e immediatezza»⁴¹ della *Buffa* che diviene così l'esempio di un altro modo di concepire l'onestà del poeta e della poesia, che parte dagli stessi presupposti espressi nel saggio dell'11 ma che nella visione sabiana giunge ad esiti diversi e tuttavia altrettanto, se non di più, autentici.

In realtà va osservato che l'interpretazione che Saba ci dà della *Buffa* e della figura del suo autore non regge ad una puntuale analisi sui testi. Già al primo apparire del saggio, Montale in una recensione pubblicata sul «Corriere della Sera» dubitava che fosse «possibile oggi, in un uomo di studi, una simile verginità spirituale» e proseguiva affermando che «le poesie della *Buffa* [...] non hanno l'aria di essere nate in trincea [...]. Si tratta comunque di “composizioni”» che non «sono tali da farci respingere (o promuovere) il Barni fra i poeti irriflessi, di primo salto, di primo accchito».⁴² E in effetti, nel corso del tempo, la “riscoperta” della prima edizione della *Buffa* e un più attento studio delle varianti hanno definitivamente dimostrato come Camber Barni, che fece studi superiori ed esercitava la professione di avvocato, non sia un autore istintivo o popolare – come

³⁷ Che, visto il contesto in cui si muove il presente saggio, sembra interessante collegare alla parallela apostrofe agli amici «scaltri e sagaci» a cui si rivolge l'io narrante di SLATAPER, *Il mio Carso*, cit., p. 6.

³⁸ SABA, *Di questo libro*, cit., p. 911.

³⁹ Ivi, pp. 911 e 910.

⁴⁰ Lo stesso nome Saba, scelto prima come pseudonimo e poi legalizzato, sarebbe «un vero e proprio cognome tipicamente israelita, derivato da *shabbat*, la festa settimanale che segna la sospensione dell'attività lavorative in cui si lascia il campo libero alla meditazione e alla preghiera. Dal punto di vista connotativo la sua assunzione dovrebbe contenere dunque un riferimento identitario – sia pure aconfessionale – alla cultura dell'ebraismo nel cui ambito il poeta era cresciuto, implicando l'allusione alla propria natura di spirito contemplativo» (CARRAI, *Saba*, cit., p. 22).

⁴¹ SABA, *Di questo libro*, cit., p. 924.

⁴² EUGENIO MONTALE, *La Buffa*, in ID., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 943-949: 944-945.

magari può essere considerato, poniamo, un Vincenzo Rabito – ma costruisce i suoi testi con una grande consapevolezza e con ripetuti richiami alla tradizione.⁴³

Le tesi del saggio di Saba premesso all'edizione mondadoriana della *Buffa*, pur mantenendo un'importanza capitale nella storia della critica e della ricezione dell'opera, non possono quindi essere accolte in molte loro parti. E tuttavia questo scritto conserva una grande rilevanza, non tanto per capire Camber Barni, quanto per comprendere meglio Saba e la sua poetica dell'onestà. Rappresenta infatti uno dei frutti di un momento in cui l'autore del *Canzoniere* ha ripensato profondamente la questione che aveva già posto nei suoi anni giovanili specificandola e indagando ramificazioni ulteriori che prima non aveva considerato.

Non è un caso che, nel trattare dei lunghi poemetti *Oslavia* e *L'episodio del Podgora* contenuti nella *Buffa*, Saba descrivendo i lunghi elenchi di nomi dei combattenti commenti:

Parla in esse il popolano che non vuole dimenticare nessuno. Ma provi un po' lo scaltrito lettore a toccare, se gli riesce, uno solo di quei nomi, a ometterlo, a spostarne la collocazione. E appena, qua e là, qualche aggettivo. Ma quali aggettivi! I più semplici e triti del dizionario; quelli che un poeta meno “innocente” del Nostro avrebbe avuto il terrore di toccare.⁴⁴

Chi ha letto e amato Saba non potrà non riconoscere in quegli aggettivi «semplici e triti» un'eco lessicale che rimanda alle famose «trite parole che non uno / osava»⁴⁵ dell'auto-commento metapoetico contenuto nella lirica *Amai* della raccolta *Mediterranee*, la cui composizione non a caso è coeva a quella del saggio su Camber Barni.

Con lo scritto *Di questo libro e di un altro mondo* dunque Saba, più che parlare di altri, coglie l'occasione per parlare di se stesso. Certo, è una cosa che inevitabilmente, in forma più o meno esplicita, fanno tutti i critici in tutti i loro scritti e tuttavia, poiché non ci troviamo davanti solo ad un saggista ma ad un critico-poeta, queste considerazioni risultano particolarmente preziose per comprendere anche alcune sfumature dell'ultima produzione sabiana. Rivendicare l'appartenenza ad una forma di scrittura onesta ed autentica in Italia, considerata ancora alla fine degli anni Quaranta negativamente come il «paese dei letterati»,⁴⁶ è infatti una gelosa riaffermazione della propria identità che probabilmente Saba sente in qualche maniera ancora minacciata o comunque non sufficientemente affermata. Significa, in fin dei conti, ribadire ancora una volta la propria fedeltà ad una precisa concezione della poesia, percepita ancora e sempre come alternativa alle tendenze letterarie dominanti, adeguandola però ai nuovi tempi e alle nuove riflessioni che le esperienze di vita e di scrittura gli hanno portato.

⁴³ La prima edizione della *Buffa*, stampata a puntate sulla rivista triestina «L'Emancipazione» a cavallo tra il 1920 e il 1921, è stata ripubblicata, insieme alla seconda e definitiva uscita in volume nel 1935 presso lo Stabilimento tipografico mutilati di Trieste, nel 1969 da Anita Pittoni nelle edizioni dello Zibaldone. Quest'ultima edizione ha permesso una più consapevole considerazione delle vicende redazionali dell'opera che sono state oggetto prima dello studio di BRUNO MAIER, «*La Buffa* di Giulio Camber Barni e le sue due edizioni», in ID., *Dimensione Trieste. Nuovi saggi sulla letteratura triestina*, Milano, Istituto Propaganda Libraria, 1987, pp. 241-245, e successivamente hanno trovato una più precisa rappresentazione nell'edizione critica (GIULIO CAMBER BARNI, *La Buffa e altre poesie*, a cura di Lorenzo Tommasini, Trieste, Il Ponte Rosso, 2017).

⁴⁴ SABA, *Di questo libro*, cit., p. 926.

⁴⁵ SABA, *Tutte le poesie*, cit., p. 538.

⁴⁶ SABA, *Storia e cronistoria*, cit., p. 17.

Michel Cattaneo

TESSERE PER SERENI E SABA*

Le tappe del rapporto umano e letterario tra Vittorio Sereni e Umberto Saba e la loro importanza, in particolar modo nel percorso del poeta più giovane, risultano pienamente acquisite agli studi.¹ Da una stretta frequentazione nella Milano dell'immediato dopoguerra discende anzitutto un intenso carteggio,² che dalla primavera del 1946 si protrae fino all'estate del 1954, quando Saba è ormai rientrato a Trieste. Si annovera poi una serie piuttosto nutrita di interventi critici dedicati nel tempo da Sereni al poeta triestino.³ A venire di solito ricordate sono le recensioni a *Scorciatoie e raccontini* e *Uccelli* e i due testi radiofonici *Saba e l'ispirazione* e *Umberto Saba: le vite che quasi non parlano*.⁴ Vi si aggiungono la densa intervista rilasciata da Sereni a «Nuovi Argomenti» nel contesto di un *Omaggio a Saba*⁵ e il commosso parere di lettura su un carteggio sabaiano proposto a Mondadori che Sereni redige qualche mese dopo la morte del poeta triestino.⁶

Meno citata, eppure significativa, esiste inoltre una *Breve antologia dell'ultimo Saba*, letta ancora da Sereni alla radio il 12 luglio 1952 nel corso della trasmissione «L'Approdo» e uscita in seguito sull'omonima rivista.⁷ Secondo una prassi comune nella scrittura

* Ringrazio Giovanna Sereni e Mattia Acetoso per l'autorizzazione a pubblicare qui alcuni estratti della corrispondenza tra Vittorio Sereni e Linuccia Saba. Sono grato a Chiara Andreatta, Alice Bitto, Barbara Colli e Tiziano Chiesa per la disponibilità con cui mi hanno permesso di consultare la documentazione del Centro Manoscritti di Pavia, dell'Archivio Sereni di Luino e della Fondazione Mondadori di Milano.

¹ Soprattutto per merito del fondamentale contributo di STEFANO CARRAI, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, in «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni. Atti della giornata di studi (Università di Ginevra, 5 dicembre 2013), a cura di Georgia Fioroni, Lecce, Pensa Multimedia, 2015, pp. 67-79.

² UMBERTO SABA - VITTORIO SERENI, *Il cerchio imperfetto. Lettere 1946-1954*, a cura di Cecilia Gibellini, Torino, Archinto, 2010, cui si rimanda per il dettaglio della vicenda che legò Sereni e Saba e delle lettere.

³ Di contro a una sola recensione di Saba a *Diario d'Algeria* [1947], in UMBERTO SABA, *Tutte le prose*, a cura di Arrigo Starà, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2001, pp. 999-1002.

⁴ VITTORIO SERENI, *Scorciatoie e raccontini* [1946]; ID., *Gli uccelli sono un miracolo* [1951]; ID., *Saba e l'ispirazione* [1947, ma pubblicato soltanto nel 1989]. I tre scritti sono raccolti in VITTORIO SERENI, *Poesie e prose*, a cura di Giulia Raboni, Milano, Mondadori, 2013, pp. 964-968, 972-975, 969-972, da cui si cita. Qui per la prima volta si legge anche ID., *Umberto Saba: le vite che quasi non parlano* [1976], pp. 975-984. Al volume si rinvia per le notizie su testi e sulle collaborazioni di Sereni con la radio ticinese per la quale vennero approntate le letture.

⁵ ENRICO CHIERICI, *5 domande a Vittorio Sereni*, in *Omaggio a Saba*, in «Nuovi Argomenti», 57, 1978, pp. 9-15; poi in appendice a SABA - SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., pp. 235-243.

⁶ VITTORIO SERENI, *Note biografiche di Nora Baldi e lettere di Umberto Saba* [1957], in ID., *Occasioni di lettura. Le relazioni editoriali inedite* (1948-1958), a cura di Francesca D'Alessandro, Torino, Aragno, 2011, pp. 151-154. Il lavoro vedrà poi la luce come NORA BALDI, *Il paradiso di Saba*, Milano, Mondadori, 1958.

⁷ VITTORIO SERENI, *Breve antologia dell'ultimo Saba*, in «L'Approdo. Rivista trimestrale di lettere e arti», I, 2, 1952, pp. 75-78; poi in appendice a SABA - SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., pp. 228-234, da cui si cita.

critica di Sereni,⁸ le rapide osservazioni che vi sono contenute da un lato riprendono spunti dei precedenti contributi di argomento sabiano, principalmente della recensione a *Uccelli*; dall'altro vengono a loro volta rifuse nel successivo *Le vite che quasi non parlano*. Lo scritto mantiene tuttavia una sua peculiarità, derivante anche dal fatto di presentare una selezione di liriche sabiane che, avendo suscitato l'interesse critico di Sereni in una fase in cui era a lavoro sugli *Strumenti umani*, più di altre potrebbero avere lasciato traccia nella memoria poetica del suo terzo libro. Il testo si apre infatti citando i primi tre versi della poesia *Cielo*, in *Uccelli*: «*La buona, la meravigliosa Lina / spalanca la finestra perché veda / il cielo immenso*»,⁹ sui quali tra il 1956 e il 1958 Sereni modulerà l'attacco di *Anni dopo*: «*La splendida la delirante pioggia s'è quetata*».¹⁰ Conferma della rilevanza e di un legame della *Breve antologia* con le poesie di Sereni è d'altro canto il proposito dell'autore, sia pure non realizzato, di inserire il brano con il titolo *Per l'Approdo* nella prima edizione del suo volume di prose, *Gli immediati dintorni* (1962),¹¹ i cui testi (anche a ciò sappiamo alludere l'intestazione della raccolta) denotano tutti a vario titolo implicazioni con l'opera sereniana in versi.

Dall'insieme degli scritti critici di Sereni incentrati su Saba in ogni caso si evince che non tanto nei «rari affioramenti»¹² (o nella più palpabile «impronta sabiana» sul piano

⁸ Nella bibliografia su Sereni critico cfr. almeno DAVIDE COLOSSI, *Primi appunti sulla lingua del Sereni critico*, in *Vittorio Sereni, un altro compleanno*, a cura di Edoardo Esposito, Milano, Ledizioni, 2014, pp. 281-290 e ID., *Altri appunti sulla lingua del Sereni critico*, in *«Strumenti critici»*, 2, 2014, pp. 241-256.

⁹ SERENI, *Breve antologia dell'ultimo Saba*, cit., p. 228. Per l'opera in versi di Saba si fa riferimento a UMBERTO SABA, *Tutte le poesie*, a cura di Arrigo Stara, introduzione di Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 1988.

¹⁰ Il riscontro si deve a RODOLFO ZUCCO, *Note per «Anni dopo»*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, a cura degli allievi padovani, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 2007, p. 1424. Per la datazione del componimento cfr. DANTE ISELLA, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1995 (da cui si citano le poesie di Sereni), pp. 524-525. Un secondo esempio: più avanti nella *Breve antologia* (p. 230) Sereni riporta per intero il testo di *Il fanciullo e l'averla*, sempre in *Uccelli*. La terza strofa e il verso conclusivo (vv. 9-13), nei quali viene riferito il finale della storia del ragazzo che una volta ottenuto il volatile oggetto del suo desiderio lo dimentica in gabbia («*Si ricordò di lei solo quel giorno / che, per noia o malvagio animo, volle / stringerla in pugno. La quasi rapace / gli fece male e si involò. Quel giorno // per quel male l'amo senza ritorno*»), sembrano attivi in sottotraccia ad *Ancora sulla strada di Creva* (vv. 31-33: «*non piansi quella fine, / ma quella forza che ti sconfessava / abbandonandosi a te... Maschera detta amore*»; vv. 39-41: «*c'era sino a poco fa un così bel sole / e per pigrizia o noia / o distrazione non siamo usciti a goderlo*», e specialmente alla sua chiusa (vv. 47-49: «*E da quel giorno / e quell'ora / d'amore più non ti parlai amore mio*»). Che tra l'amore tragico culminato in un suicidio di *Creva* e l'apologo di Saba possa sussistere un'analogia lo suggerisce del resto il commento che nella *Breve antologia* Sereni appone al *Fanciullo e l'averla*, in cui scorge: «*quel trepidare e abbandonarsi di chi offre «il petto alla ferita d'amore, straziato nel profondo»*. E già recensendo *Uccelli* (p. 973) Sereni vedeva il finale della poesia sovrapponibile all'«epilogo [...] di una imprecisa storia d'amore». Corsivi miei.

¹¹ Cfr. GIULIA RABONI, *Apparato critico e documenti*, in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, progetto editoriale a cura di Giulia Raboni, introduzione di Giovanni Raboni, Milano, Mondadori, 1998 (cui si rimanda per le prose creative di Sereni), pp. 352-355. Vi si legge peraltro il parere sul pezzo di uno dei primi e più importanti critici di Saba, Giacomo Debenedetti, che era stato promotore della pubblicazione del libro sereniano, uscito per il Saggiatore nel 1962. In risposta all'invito da parte di Sereni di un dattiloscritto preparatorio, Debenedetti scrive in una lettera del 5 dicembre 1961: «*Saba – Posso condividere certe perplessità perché i problemi di Saba vi sono posti come negli anni in cui gli eravamo contemporanei, e lui non era ancora ringiovanito e divenuto forse il più moderno tra i moderni. Tuttavia, qui alcuni di quei problemi sono risolti – specie verso la fine – in maniera nuova e più decisa di quanto sia riuscito a molta critica di quegli anni. Conserverei quindi questa nota, anche perché datata*» (p. 354).

¹² CARRAI, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, cit., p. 79. Ancora manca, in ogni caso, una ricognizione completa delle puntuali presenze intertestuali della poesia di Saba in quella di Sereni, sebbene STEFANO CARRAI, *Dovuto a Saba. Lettura di «Settembre» di Vittorio Sereni*, in «*Per leggere*», 25, 2013, pp. 13-14, individuando una reminiscenza del *Torrente* sabiano nel componimento di *Frontiera* intitolato *Settembre*, abbia mostrato quanto una ricerca in tal senso nell'opera in versi di Sereni possa rivelarsi proficua.

strutturale di taluni componimenti)¹³ va identificato il lascito del maestro, quanto, come si vedrà meglio, nel rinsaldarsi nell'allievo di una certa idea di poesia.¹⁴

Tributo per questo alto magistero – oltre che trascrizione della consuetudine e di un preciso vissuto milanese del poeta triestino, ovvero dell'«amore efebico e casto» per il giovane Federico Almansi, del quale Sereni era stato testimone –¹⁵ sono infine le memorabili rappresentazioni di Saba che l'opera sereniana ci ha consegnato con il racconto *Angeli musicanti*, negli *Immediati dintorni*, e con il dittico di poesie che al centro degli *Strumenti* si avvia con la battuta orale da attribuire al poeta triestino in *Quei bambini che giocano*¹⁶ e raggiunge il suo acme nel ritratto del componimento intitolato *Saba*.

Rispetto a un quadro così ricco e sfaccettato le pagine che seguono intendono segnalare due tessere sabiane disperse in quel continente sommerso rappresentato per l'opera di Sereni dalle prose pubblicate in giornale, rivista o volume¹⁷ e non più recuperate e da una documentazione d'archivio della cui vastità ha dato conto l'edizione critica delle sue poesie.¹⁸ Si tratta, nello specifico, di un ulteriore scritto sulla poesia sabiana e di materiale epistolare collaterale alle lettere scambiate da Sereni con il poeta triestino e, come si proverà a mostrare, alla poesia degli *Strumenti* consacratagli. Tessere che, inserendosi coerentemente nel loro disegno d'insieme, arricchiscono il mosaico delle scritture di Sereni riguardanti Saba.

Significato di un premio

In una lettera del 23 agosto 1946 a Sereni e alla moglie Maria Luisa,¹⁹ che si erano congratulati per l'attribuzione del Premio Viareggio, Saba manifesta la propria irritazione per la vittoria ottenuta *ex aequo* e per la retorica della cerimonia di premiazione. Subito dopo racconta però di come il giorno successivo al conferimento avesse compensato il fastidio l'incontro nei pressi della spiaggia viareggina con un giovane che gli aveva espresso la sua profonda ammirazione per la lirica *A mia moglie*. In tale attestato di stima viene a consistere per Saba il «vero premio Viareggio».²⁰ Tra le felici conseguenze dell'importante riconoscimento potrebbe nondimeno essere menzionato l'articolo dal titolo *Significato di un premio* che, con l'occasione, Sereni dedica alla poesia sabiana sulla «Gazzetta di Parma» dell'8 settembre 1946.²¹ Alcune delle idee formulatevi, secondo la dinamica cui si è accennato, ritornano in *Saba e l'ispirazione*, ma proprio l'occasionalità dello scritto

¹³ Cfr. CARRAI, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, cit., p. 79.

¹⁴ Su questo aspetto cfr. FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita & Pensiero, 2001, pp. 97-98, e GIANCARLO ALFANO, «Lo diceva all'Italia». Sereni e Zanzotto leggono Umberto Saba, in «Rivista di Letteratura italiana», XXVI, 1, 2008, pp. 75-81.

¹⁵ Cfr. CARRAI, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, cit., p. 73.

¹⁶ Per cui cfr. PIER VINCENZO MENGALDO, *Iterazione e specularità in Sereni*, in ID., *Per Vittorio Sereni*, Torino, Aragno, 2013, p. 143, nota 24.

¹⁷ Cfr. BARBARA COLLI, *Bibliografia delle prose di Vittorio Sereni*, in SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 481-551.

¹⁸ Cfr. ISELLA, *Apparato critico e documenti*, cit., pp. 267-890. Cfr. inoltre DANTE ISELLA, *Esperienze novecentesche*, in ID., *Le carte mescolate vecchie e nuove*, a cura di Silvia Isella Brusamolino, Torino, Einaudi, 2009, pp. 272-276.

¹⁹ SABA - SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., pp. 32-37.

²⁰ Ivi, p. 34.

²¹ VITTORIO SERENI, *Significato di un premio*, in «Gazzetta di Parma», 8 settembre 1943, p. 3, da cui provengono le successive citazioni.

deve avere indotto l'autore a non riproporlo integralmente. Per un'identica ragione *Significato di un premio* non sarà entrato nelle scelte postume di prose sereniane.²² Eppure, è a questo articolo, più che alla recensione, di poco precedente, a *Scorciatoie e raccontini*, necessariamente orientata verso il libro in prosa, che Sereni affida per la prima volta un compiuto benché sintetico pronunciamento pubblico sul «valore» a suo modo di vedere «eccezionale» dell'opera in versi di Saba.

Dopo una considerazione generale sullo statuto dei premi letterari, Sereni avvia il discorso su Saba sottolineando come la decisione della giuria cominci a rimediare all'indifferenza a torto e troppo a lungo riservata al poeta triestino e sia il sintomo di un'attenzione per la poesia sabiana cresciuta grazie alla pubblicazione, nel 1945, del *Canzoniere*:

L'assegnazione del Premio Viareggio a Umberto Saba ripara, sia pure in modo assolutamente parziale, una doppia ingiustizia fondata sul silenzio in cui l'opera del poeta triestino è stata tenuta per anni nei confronti del pubblico in genere e sulla frettolosità e tiepidezza di consenso che l'ha accompagnata presso il mondo dei letterati e degli *amateurs* in specie. Non che un premio [...] possa per sé stesso imporre un nome o ristabilire una fama [...]. Ma nel caso di Saba vale come l'indizio esteriore di un risveglio d'interesse ormai in atto da quando egli ha raccolta tutta la propria opera nel *Canzoniere*, edito dalla Casa Einaudi.

Le righe iniziali dell'articolo presentano l'immagine di un Saba incompreso, misconosciuto, quale a Sereni poteva forse avere comunicato il poeta medesimo fin dai primi mesi della loro amicizia. Sul passo seguente, in cui Sereni tiene a smarcare Saba da d'Annunzio e dai crepuscolari, non sembra del resto improbabile possa avere influito la consuetudine pressoché quotidiana con l'autore che del suo posizionamento nei riguardi delle poetiche di inizio secolo andava allora scrivendo in *Storia e cronistoria del Canzoniere*.²³

Strana sorte questa della poesia di Saba. Comparsa per la prima volta in periodo post-dannunziano nel pieno sviluppo della poesia crepuscolare, anti-dannunziana *à rebours*, e in ogni caso inconsciamente dannunziana nei risultati, e mentre già fermentavano le prime esperienze del gruppo della «Voce», essa appariva ben presto destinata a scontare con un oblio relativo l'estraneità rispetto alle mode e ai programmi coi quali troppo facilmente e per una ormai inveterata abitudine si tende a postulare il sorgere di una nuova poesia.

Nel ripercorrere le origini e l'immeritato destino toccato per oltre un trentennio all'opera in versi di Saba a causa della sua refrattarietà a voghe e dettami passeggeri, Sereni anticipa una riflessione che, tra gli anni Cinquanta e Sessanta, nel confronto con lo sperimentalismo e la neoavanguardia, diventerà centrale nei suoi interventi sulla poesia e sulla letteratura in genere: quella sul concetto di novità letteraria, da cui deriverà una critica a qualsiasi poetica pretenda di dichiararsi innovativa *a priori*, prima che ne siano verificati gli effettivi risultati.²⁴ Già a questa altezza, la poesia del *Canzoniere* incarna invece per Sereni un ideale opposto. L'autore ritiene che il nome di Saba vada collocato per grandezza accanto a quello di Ungaretti e Montale, altri due poeti capitali nella sua formazione. All'opera sabiana riconosce però una specifica funzione, di antidoto contro l'intellettuali-

²² Alcuni passi dell'articolo sono comunque riportati in *Lettere di Vittorio Sereni a Umberto Saba*, con una nota di Gianfranca Lavezzi, in «Autografo», 11, 1987, pp. 75-92: 91.

²³ UMBERTO SABA, *Storia e cronistoria del Canzoniere* [1948], in ID., *Tutte le prose*, cit., pp. 107-352.

²⁴ Cfr. ad esempio VITTORIO SERENI, *Intermezzo neocapitalistico* [1962], in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 873, e l'originaria nota agli *Strumenti umani* [1965], ivi, p. 32.

smo di chi voglia cercare altrove e non nella naturalezza della vita e dell'emozione – vale a dire, nella concezione fenomenologica di Sereni,²⁵ dell'esperienza e del suo incessante moto – la linfa della poesia:²⁶

Ora, l'oblio cui accennavamo non era tanto rivolto al nome [...] quanto piuttosto al significato, al peso, alla funzione della poesia di Saba. Troppo spesso, infatti, per uno strano paradosso, quando si parla di poesia non ci si accontenta di accertarne la presenza e di rendersi conto della sua natura, del suo modo di essere; le si chiedono altre ragioni, la si carica di sensi che le sono estranei o inessenziali, disposti come siamo a concederle un rilievo minore, se non addirittura a rifiutarla, quando non colma aspirazioni di origine puramente cerebrale o quando non sappiano come collocarla in un qualche nostro ingegnoso panorama... Mentre oggi, a conti fatti, cadute molte mode, esaurite molte correnti, la poesia del *Canzoniere*, ci si presenta intatta nella sua ardua semplicità, mostra di coincidere in grazia della sua vitalità intima con altri pochissimi risultati raggiunti per vie più complesse e tormentate, ma appunto per questo più familiari ai nostri amici malati di intellettualismo e di estetismo. Dire che la poesia di Saba ha la evidenza della vita, che vale come un richiamo insistente alle ragioni dell'emozione diretta può voler dire tutto e nulla ed è prima di tutto una espressione abusata. Ma è questo, anche, uno dei rarissimi casi in cui il discorso critico non può non cominciare da questa piana constatazione. A distanza di anni dopo aver coesistito con la poesia crepuscolare, col frammentismo vociano, col decoro rondesco, con l'ermetismo, restando valida, senza essere nessuna di queste cose, per pura forza di un temperamento poetico perentorio come le cose di natura, la poesia del *Canzoniere* rimane esemplare ed attualissima per chi, stanco del manierismo derivato da un'insistente e compiaciuta attenzione ad altri testi, senta la necessità di abbracciare con lo sguardo un più vasto orizzonte di ispirazione.

Sereni discute la vulgata in buona sostanza limitante sull'immediatezza della poesia sabaiana e la volge, nella sua ottica, in positivo,²⁷ cogliendo nell'adesione di Saba al reale il segno di una fedeltà alla varietà dell'esistenza. In questo senso, nel «più vasto orizzonte d'ispirazione» sul quale chiude l'articolo, si potrà vedere certo l'avviso delle considerazioni che l'autore svolgerà in *Saba e l'ispirazione*, ma soprattutto la prospettiva di un'arte poetica inclusiva²⁸ che, appresa la lezione sabaiana, Sereni adotterà in proprio nel concepire la poesia degli *Strumenti umani*.

Una lettera di Sereni a Linuccia

Tra l'Archivio Vittorio Sereni di Luino, il Centro Manoscritti di Pavia e la Fondazione Mondadori di Milano²⁹ è depositata la folta corrispondenza epistolare intercorsa tra Vittorio Sereni e la figlia di Saba, Linuccia. Il carteggio, che copre oltre un quindicennio (1957-1975), ruota fondamentalmente attorno a un'unica vicenda: quella, tormentata, del

²⁵ In attesa di uno studio specifico sulla cultura filosofica di Sereni cfr. la ricostruzione della sua formazione intellettuale proposta in D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, cit., pp. 3-41.

²⁶ Su questo aspetto cfr. VITTORIO SERENI, *Ciechi e sordi*, in ID., *Poesie e prose*, cit., p. 71.

²⁷ Maggiornemente sfumato risulterà il giudizio su tale punto in SERENI, *Saba e l'ispirazione*, cit., p. 970.

²⁸ Per cui cfr. quantomeno GIOVANNI RABONI, *Sereni inedito* [1961], in ID., *Poesia degli anni Sessanta*, in ID., *L'opera poetica*, a cura e con un saggio introduttivo di Rodolfo Zucco, e uno scritto di Andrea Zanzotto, Milano, Mondadori, 2006, pp. 223-226.

²⁹ Fondazione Arnaldo e Alberto Mondadori, Milano, Archivio storico Arnaldo Mondadori Editore, Segreteria editoriale autori italiani, fasc. Linuccia Saba.

poderoso epistolario di Saba.³⁰ Linuccia progetta di curarne l'edizione all'indomani della scomparsa del padre, ma non porterà a termine il lavoro. A Sereni, dal 1958 impiegato alla direzione letteraria di Mondadori, spetta di seguirne attivamente per l'editore il non facile avanzamento.³¹ L'epistolario di Saba è al centro anche della più antica missiva di Sereni conservataci del carteggio, che pure è precedente al suo coinvolgimento editoriale e tocca una nota personale. Nel settembre del 1957 Linuccia, come farà con numerosi altri corrispondenti del padre, domanda a Sereni di poter avere accesso, in funzione dell'impresa dell'epistolario, alle lettere che Saba gli aveva inviato. Il 21 del mese Sereni le risponde in maniera accorata:

Cara Linuccia,
 lunedì spedirò il pacco delle lettere di suo padre. Lo faccio con la più piena adesione, anche se con molta tristezza. Oggi le ho rilette tutte, rimpiangendo quelle che non sono state scritte e i lunghi periodi di silenzio. Come avrà modo di vedere, la corrispondenza termina con l'estate del '52³² ed è abbastanza significativo che ciò coincida con l'inizio del mio lavoro alla Pirelli. Da allora, un po' le notizie preoccupanti che di tanto in tanto mi giungevano un po' la paura di turbare o disturbare un po' il desiderio di evitare lettere affrettate o approssimative mi hanno ridotto al silenzio. Oggi ne ho rimorso e non serve pensare che un anno fa ho chiesto e ottenuto per interposta persona la poesia inedita apparsa nel n. 6, di Natale, della Riv. Pirelli.³³ Lo aveva visto?
 A rileggere oggi queste lettere si ha la prova di quanto fosse ingiusto il mito di un Saba egocentrico, occupato solo di sé e dei propri casi per quanto notevoli e largamente, intensamente vissuti. È raro, al contrario, trovare una persona così interessata all'interlocutore, così provvida e illuminante nei suoi confronti; e forse, in questa apparente contraddizione, sta il segreto della poesia di suo padre.
 La ringrazio sin d'ora se vorrà restituirmi le lettere, cui tengo moltissimo – è naturale; e se vorrà informarmi della loro sorte. Ci sono tutte, credo proprio di non averne persa nemmeno una. [...] In quanto ad altre persone, credo proprio di essere – a Milano e tolto Federico – quello che ne ha ricevute di più, forse di gran lunga. E certo, ne sono orgoglioso. Ma soprattutto conta il grande affetto che ho avuto per Umberto Saba, la commozione con cui ieri e oggi l'ho ricordato e lo ricordo.³⁴

³⁰ Per cui cfr. GIORDANO CASTELLANI, 2400 lettere, in «Alfabeta», 55 (1983), pp. 7-9; NUNZIA PALMIERI, *L'epistolario di Umberto Saba. Storia di un'edizione mancata*, in «Paragrafo. Rivista di letteratura & immaginari», III, 2007, pp. 29-45; GIANNA RAFFAELE, *Cronistoria dell'Epistolario*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXVI, 2-3, 2008, pp. 217-221; GIANFRANCA LAVEZZI, *La lettera 'onesta'. Appunti in margine all'epistolario di Umberto Saba*, in *Carte private. Taccuini, carteggi e documenti autografi tra Otto e Novecento*. Atti del convegno (Bergamo, 26-28 febbraio 2009), a cura di Luca Bani, introduzione di Matilde Dillon Wanke, Bergamo, Moretti & Vitali, 2010, pp. 248-261, e i cenni sull'epistolario in STEFANO CARRAI, *Saba*, Roma, Salerno Editrice, 2017, pp. 268-274.

³¹ Il volume, almeno in una prima fase, avrebbe dovuto uscire sotto l'egida congiunta della casa milanese e di Einaudi.

³² L'ultima missiva di Saba in SABA - SERENI, *Il cerchio imperfetto*, cit., pp. 192, è del 18 luglio 1953. Dopo il 1952 tuttavia la corrispondenza appare in effetti diradata. Dalle lettere tra Sereni e Linuccia si apprende peraltro che la nota e toccante lettera del 16 settembre 1952 (ivi, pp. 184-189) non è mai stata spedita da Saba.

³³ *Una poesia inedita di Umberto Saba scritta cinquant'anni fa*, in «Pirelli», IX, 6, 1956, p. 34. È la lirica *Autunno di Ammonizioni e altre poesie* [1932].

³⁴ Centro per gli Studi sulla Tradizione Manoscritta di Autori Moderni e Contemporanei, Università di Pavia, di seguito CMP, SAB-09-0064, c. 1. Lettera ms.; r-v; data: «Milano, 21 settembre '57»; timbro postale: «Milano, 21.9.57-24»; mittente: «Vittorio Sereni | via Mauro Macchi 35 | MILANO»; destinataria: «Linuccia Saba | via Due Macelli 97 | Roma».

La lettera, rimasta inedita nella sua interezza,³⁵ è interessante perché costituisce di fatto un'appendice, se non una sorta di autocomento al carteggio con Saba. A scrivere è un Sereni evidentemente ancora scosso dall'addio al poeta triestino, mancato meno di un mese prima, il 25 agosto 1957. Dalle pieghe della missiva emergono autentici il sentimento e la devozione per Saba e, con un tratto di dolente umanità, la fitta di rimorso per il silenzio dell'ultima fase.

A colpire, della lettera, sono nondimeno le forti tangenze con la poesia degli *Strumenti* intestata a Saba.³⁶ Sembra infatti iniziare a prendere forma qui, in conseguenza della rilettura del carteggio con il poeta triestino («A rileggere oggi queste lettere si ha la prova di quanto fosse ingiusto il mito di un Saba egocentrico, occupato solo *di sé* [...]. È raro, al contrario, trovare una persona così interessata all'interlocutore, così provvida e illuminante nei suoi confronti»), l'immagine che verrà in breve³⁷ fissata nei vv. 5-9 di *Saba*: «Sempre *di sé* parlava ma come lui nessuno / ho conosciuto che *di sé* parlando / e ad altri vita chiedendo nel parlare / altrettanta e tanta più ne desse / a chi stava ad ascoltarlo».³⁸ Non è del resto infrequente che la corrispondenza di Sereni contenga spunti in prosa che possono apparire oggi alla stregua di canovacci di poesie che sarebbero state scritte anche a distanza di anni. È il caso di una lettera a Carlo Betocchi che anticipa la composizione del *Muro*.³⁹ La missiva a Linuccia non si limita comunque a fotografare questo possibile momento embrionale della sequenza centrale di *Saba*, ma può anche aiutare a ricostruirne meglio il movente immediato. Nella lettera, la messa in risalto dell'altruismo del poeta triestino ha il chiaro intento di sfatare il «mito di un Saba egocentrico» ritenuto falso da Sereni. Il ribaltamento introdotto dal v. 5 della poesia mantiene il medesimo bersaglio, che andrà probabilmente identificato con il generico luogo comune diffusosi sul conto del Saba uomo e poeta. Non è tuttavia da escludere che Sereni, nell'intarsiare mai casualmente i suoi versi, potesse avere in mente un referente preciso. Sotto questo punto di vista risulta quantomeno singolare la coincidenza tra il poliptoto di «sé» nella lirica e un passo non troppo lusinghiero del *Ricordo di Saba* pubblicato su «Comunità», sempre nel torno di giorni successivi alla morte del poeta triestino, in cui Giovanni Giudici sostiene che l'io del *Canzoniere* sarebbe il «soggetto-oggetto di un amore egocentrico, narcisistico [...] continuamente riflesso in sé e *di sé* alimentato».⁴⁰ Non si tratterebbe del solo componimento degli *Strumenti* impostato su una sottile polemica, più o meno esplicita, con l'opinione espressa in una qualche pagina

³⁵ Se ne leggono gli stralci più significativi in *Lettere di Vittorio Sereni a Umberto Saba*, cit., pp. 84 e 89.

³⁶ Per una lettura complessiva del testo si rimanda a CARRAI, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, cit., pp. 67-79.

³⁷ La lirica verrà pubblicata in «Paragone. Letteratura», XI, 126, 1960, p. 52.

³⁸ Corsivi miei. Questa efficace immagine di Saba tornerà sia in uno «scherzo» (così Sereni) delle *Poesie e versi dispersi*, in ISELLA, *Apparato critico e documenti*, cit., p. 858, *Da un racconto orale di E. M. sui giorni dell'emergenza* [1976]: «A Firenze d'agosto sulle botteghe / bombe piovevano / donne saltavano / in aria / e Umberto Saba di sé / parlando imperversava / di Trieste e una donna millenaria», sia, come ha notato SILVIO RAMAT, *Saba per Sereni, Sereni per Saba*, in «Rivista di Letteratura italiana», XXVI, 2-3, 2008, pp. 55-60, in un trafletto sull'«Europeo», 24 agosto 1981, p. 72, dove Sereni, segnalando l'uscita di tre importanti volumi di argomento sabiano, ricorda come Saba tenesse «a una costruzione totale che nel dire di sé portasse altri a specchiarsi».

³⁹ Lettera di Sereni a Betocchi del 4 luglio 1954 in VITTORIO SERENI - CARLO BETOCCHI, *Un uomo fratello. Carteggio (1937-1982)*, a cura di BIANCA BIANCHI, introduzione di CLELIA MARTIGNONI, Milano-Udine, Mimesis, 2018, pp. 83-87.

⁴⁰ GIOVANNI GIUDICI, *Ricordo di Saba*, in «Comunità», XI, 53, 1957, p. 8. Corsivo mio.

letta da Sereni. Si pensi a *L'alibi e il beneficio*, dove a preparare concettualmente il finale è la sconfessione dei versi di una poesia altrui.⁴¹

Per stringere i nodi sull'ipotesi fin qui delineata di un ruolo della corrispondenza con la figlia del poeta triestino nell'ideazione della prima parte di *Saba* si veda ora uno stralcio della risposta di Linuccia a Sereni:

Ho ricevuto le lettere di mio Padre. Mi sono chiusa in camera mia e sono stata con Lui [...] per qualche ora. A mano a mano che le lettere mi arrivano io vado scoprendo un Saba per me inedito, un Saba che io sospettavo ma non vedevo, un Saba tutto espanso e tutto desideroso di vita e di compagnia, di affetto e di amicizia.⁴²

Quali possano essere i contatti di queste righe con la lirica degli *Strumenti* può non apparire immediato. Meno dubbi lasciano in merito le parole scelte poco oltre da Linuccia per descrivere le condizioni in cui versava alla fine dei suoi giorni il padre: «se io volessi dare a qualcuno una cosa in Suo *ricordo* non saprei davvero che cosa dare: ha lasciato la sua *pipa*, il *berretto* e il *bastone*». L'*incipit* della poesia: «*Berretto pipa bastone* gli spenti / oggetti di un *ricordo*. / Ma io li vidi animati indosso a uno / ramingo in un'Italia di macerie e polvere» (vv. 1-4, corsivi miei) vi risulta difatti perfettamente sovrapponibile. È vero che «il suo basco, l'inseparabile *pipa* e il *bastone* cui si appoggiava negli anni senili» erano gli «attributi specifici» in cui chiunque aveva finito per riconoscere la fisionomia del poeta triestino.⁴³ Sono molteplici le testimonianze scritte precedenti alla composizione di *Saba* e che Sereni poteva conoscere nelle quali l'anziano poeta viene associato ad alcuni di questi elementi: il sodale Carlo Levi, nell'*Orologio*, che Sereni aveva recensito, lo dipinge «con l'aria di un vecchio antico [...]»; un berretto da ciclista, una grossa *pipa curva*»;⁴⁴ un amico fraterno di Sereni quale Giosue Bonfanti nel tributargli il postremo omaggio lo rivede, «in testa il solito berretto da ciclista, marrone», mentre «accendeva la *pipa*».⁴⁵ Lo stesso Sereni, undici anni prima, nella recensione a *Scorciatoie e raccontini*, si era soffermato su «quegli eterni berretto maglia bastone di cui sempre» parlava chi aveva conosciuto Saba.⁴⁶ Il primo verso del componimento, nella sua tripartizione, nell'assenza di punteggiatura, è in realtà già lì, formato, con la sola sostituzione della «maglia» alla «*pipa*».⁴⁷ I tre esatti oggetti di *Saba* compaiono però soltanto nella lettera di Linuccia. Potrà trattarsi di una semplice coincidenza, anche se la vicinanza cronologica tra la missiva e la stesura del testo costituisce il valido indizio di un rapporto diretto. La poesia (al di là delle valenze politiche della seconda parte sul 18 aprile 1948) appare d'altro canto animata dalla volontà di non lasciare sfaldare quelle cose resistite oltre la vita del poeta

⁴¹ Cfr. i vv. 12-15: «infatti è sera qualunque traversata da tram semivuoti / mi vedi avanzare come sai nei quartieri senza ricordo / mai visto un quartiere così ricco in ricordi / come questi sedicenti "senza" nei versi del giovane Erba». Per la sussistenza di un procedimento simile alla base di *Una visita in fabbrica* cfr. il mio MICHEL CATTANEO, *Materiali per un commento a «Gli strumenti umani» di Vittorio Sereni*, in «L'ospite ingrato. Rivista online del Centro Interdipartimentale di Ricerca Franco Fortini», 10, 2021, pp. 295-308.

⁴² Archivio Vittorio Sereni, Luino, di seguito AVS, busta 38, fasc. 24, c. 1. Lettera ds. con firma ms.; r-v; data: «Roma, 11 ott. 1957».

⁴³ CARRAI, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, cit., p. 74. Cfr. inoltre ID., *Saba*, cit., p., 51.

⁴⁴ CARLO LEVI, *L'orologio*, Torino, Einaudi, 1950, p. 221. Cfr. VITTORIO SERENI, *Tempo vero e tempo matematico nell'«Orologio» di Carlo Levi*, in «Milano-sera», 1-2, 1950, p. 3.

⁴⁵ GIOSUE BONFANTI, *Ci ha insegnato a non disperare*, in «Visto», 7 settembre 1957.

⁴⁶ SERENI, *Scorciatoie e raccontini*, cit., p. 967.

⁴⁷ Cfr. CARRAI, *Saba personaggio degli «Strumenti umani»*, cit., p. 74.

triestino, ma che nella missiva della figlia sono come mere spoglie, «ricordo» sbiadito del loro possessore, bensì di restituirle in movimento, venendo a rappresentare proprio un Saba «espanso e tutto desideroso di vita» (cfr. «*vita chiedendo*» al v. 7 della lirica) quale Linuccia, a differenza di Sereni, non aveva potuto vedere. E infatti, se Linuccia non è la dedicataria di *Saba*, certo ne è la prima lettrice. Una lettera conservata a Luino, non datata e però sicuramente antecedente alla pubblicazione in rivista,⁴⁸ testimonia che non appena composta la poesia Sereni la inviò a Linuccia, lo scambio con la quale gli aveva probabilmente offerto l'enneso per la sua vivida istantanea in versi di Saba. È, anche questa capacità della poesia sereniana di interagire con i materiali eterogenei di una scrittura quotidiana come quella epistolare, la riprova dell'apertura della lirica di cui a Sereni aveva mostrato la possibilità il suo grande maestro e amico Saba.

⁴⁸ AVS, busta 38, fasc. 24, c. 5. Lettera ms.; r-v; s.d.: «Va da sé che sono felice se pubblica la poesia. Dove? Vorrei vederla anche stampata». La redazione allegata in origine non è più acclusa al documento. Tra le testimonianze su Saba raccolte da Linuccia in CMP, SAB-09-0075, è comunque presente una redazione ds. del testo (non registrata in *Apparato critico e documenti*, a cura di DANTE ISELLA, cit., pp. 554-555).

Ottavia Casagrande

UNA LETTURA DAGLI IMMEDIATI DINTORNI DI VITTORIO SERENI: SICILIA '43

Per omaggiare il mio maestro, qui festeggiato, non ho potuto che scegliere la forma di una *lettura*, che unisce filologia (d'autore) e critica: forma da lui prediletta e insegnata in questi anni alla Scuola Normale; e il pensiero è andato subito agli *Immediati dintorni* di Vittorio Sereni, la cui edizione critica e commentata mi è stata affidata in questi anni.¹ Ho selezionato *Sicilia '43*, uno dei testi che apre il libro fin dalla prima edizione e che dà un'idea della tendenza dell'autore a mescolare prosa e poesia in un'opera che in qualche modo si può definire un 'libro di poesia'.² Il contributo si compone quindi di un'introduzione storico-filologica al testo, di una descrizione dei suoi rapporti con le altre opere di Sereni e del commento ai singoli 'frammenti'.

1. *Per un'introduzione a Sicilia '43*

Gli immediati dintorni, opera eterogenea che raccoglie testi (di varia forma) incentrati sui temi fondamentali di tutta l'opera di Vittorio Sereni,³ si aprono su una compagine di brani dedicati all'esperienza militare dell'autore e alla prigionia algerina. Dopo *Lettera d'anteguerra, Bologna '42* e *Lubiana, Sicilia '43* narra uno snodo centrale dell'anno 1943: il momento della cattura dei soldati del reparto di Sereni da parte degli Alleati sbarcati in Sicilia. Nell'aprile di quell'anno, infatti, la Divisione Pistoia, di cui il poeta faceva parte, si trovava a Castelvetrano, in previsione di un trasporto aereo in Tunisia; alla vigilia della partenza, però, un grosso bombardamento sconvolse l'aeroporto di Trapani e rase al suolo parte della città. Escluso il piano di trasferimento in Africa, anche per la caduta di Tunisi, il soldato Sereni e i suoi commilitoni furono impiegati nella difesa della costa

¹ Sull'interesse e l'affetto che lega Stefano Carrai al commento della poesia contemporanea, con un *focus* proprio su Vittorio Sereni, si veda STEFANO CARRAI, *Commentare la poesia moderna e contemporanea*, in «Poesia», 24, 2024, pp. 107-110, dove sono citati anche gli *Immediati dintorni*.

² Sulla forma macrotestuale degli *Immediati dintorni* e sulle somiglianze con la forma novecentesca del 'libro di poesia' mi permetto di rimandare a OTTAVIA CASAGRANDE, *Per l'edizione degli «Immediati dintorni» di Vittorio Sereni: questioni preliminari*, in «Strumenti critici», 162, 2023, pp. 361-379: 377-379.

³ «Si potrebbero indicare, come motivi essenziali e più evidentemente caratterizzati da uno sviluppo, i seguenti: la Resistenza come esperienza mancata per circostanze di fatto (guerra e prigionia); la riflessione sulla poesia [...] la crescente problematicità dell'amicizia e dell'accordo» (lettera di Vittorio Sereni a Giacomo Debenedetti del 29 marzo 1962, ora leggibile in GIULIA RABONI, *Apparato critico*. Gli *immediati dintorni*, in VITTORIO SERENI, *La tentazione della prosa*, a cura della stessa, Milano, Mondadori, pp. 350-430: 358); la dichiarazione venne poi ripresa uguale nella *Nota* introduttiva dello stesso Debenedetti alla prima edizione degli *Immediati dintorni*. L'*Apparato critico* di Raboni verrà citato spesso nel corso del contributo e verrà d'ora in avanti indicato, per comodità, con la sigla AC.

siciliana nella zona, appunto, di Trapani. Il 24 luglio tutti i soldati del reparto vennero fatti prigionieri a Paceco dagli Alleati e ad agosto vennero infine trasportati in Nord Africa – dove Sereni rimase prigioniero fino al 28 luglio 1945.⁴

Gli otto brani in prosa che compongono *Sicilia '43* – ai quali, nella seconda edizione del libro (del 1983),⁵ sono stati aggiunti i versi finali – si concentrano su eventi che l'autore «ha raccontato più volte, con significativa insistenza»,⁶ principalmente nelle poesie del *Diario d'Algeria* e nelle prose – oltre che degli *Immediati dintorni* – di *Senza l'onore delle armi*. Lo stesso *Sicilia '43* nasce e si sviluppa in un'intricata rete di rapporti con altri testi e altri libri, che si cercherà qui di ricostruire.

Assente dal primo indice provvisorio del libro⁷ e annunciato a Giacomo Debenedetti nel dicembre 1961 (a pochi mesi, dunque, dalla pubblicazione dell'opera, risalente a maggio 1962),⁸ *Sicilia '43* venne elaborato a partire da un lungo racconto, *La sconfitta*, scritto dieci anni prima per il Premio Taranto del 1952.⁹ Al premio ebbe scarso successo, ma circolò sicuramente tra alcuni poeti amici dell'autore: almeno Ungaretti, Bertolucci e Saba;¹⁰ proprio quest'ultimo consigliò all'autore, che ignorò il suggerimento,¹¹ di pubblicarlo. Nel 1968, Linuccia Saba, in una lettera, chiese conto a Sereni proprio di questo titolo rimasto inedito; e Sereni, da parte sua, rispose che

La sconfitta era un racconto (a me non piace la parola 'novella') scritto nel '51. Era una cinquantina di pagine in tutto. Scritto balordamente in terza persona, mentre sarebbe stato meglio adoperare la prima, anche per raccontare cose non realmente accadute insieme ad altre accadute realmente, mi aveva sempre lasciato in dubbio. Infatti avevo resistito alla tentazione di pubblicarlo da qualche parte. Alla fine si è come disintegrato in versi e prose (ce ne sono tracce in una pubblicazione speciale fatta da Scheiwiller, non ricordo in che anno, ma mi sembra intorno al '57, poi negli *Immediati dintorni* delle Silerchie del Saggiatore, e infine nella ristampa mondadoriana – 1965 – del *Diario d'Algeria*).¹²

⁴ Cfr. GIOSUE BONFANTI, *Cronologia*, in VITTORIO SERENI, *Poesie*, edizione critica a cura di Dante Isella, Milano, Mondadori, 1996, pp. XCIX-CXXV: CXI-CXII.

⁵ Sulla fisionomia e la storia delle due edizioni, cfr. CASAGRANDE, *Per l'edizione degli «Immediati dintorni»*, cit., pp. 372-377.

⁶ PIER VINCENZO MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia* [1987], in ID., *Per Vittorio Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2022, pp. 245-248: 246.

⁷ L'indice è conservato presso l'Archivio Vittorio Sereni di Luino (d'ora in poi AVS), nell'attuale busta 10, fasc. 1 e 2; si trova riprodotto anche in AC, pp. 352-353.

⁸ «Tra pochi giorni ti manderò alcuni brani sulla guerra in Sicilia nel '43» (lettera di Vittorio Sereni a Giacomo Debenedetti del 6 dicembre 1961, leggibile ora in AC, p. 355).

⁹ Dallo stesso racconto, rimasto inedito, sono ricavati parte dell'*Anno quarantatré* (incluso negli stessi *Immediati dintorni*) e *La cattura*, altro testo narrativo pubblicato in *Senza l'onore delle armi*, ma collocato per un breve periodo nel progetto di riedizione del libro in analisi (per cui cfr. la lettera di Vittorio Sereni a Niccolò Gallo del 15 ottobre 1968, riportata in AC, pp. 366-367). Per la storia della *Sconfitta*, cfr. SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 474-476.

¹⁰ Ci sono tracce del racconto negli epistolari con questi poeti (cfr. SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 474-476, per i riferimenti specifici) e, per di più, Ungaretti era nella giuria del concorso.

¹¹ Sull'insoddisfazione di Sereni per *La sconfitta*, cfr. STEFANO GIOVANNUZZI, *Sereni: dalla prosa agli Immediati dintorni*, in «Filologia e Critica», XXVII, 3, 2002, pp. 399-429: 415-419.

¹² Lettera di Vittorio Sereni a Linuccia Saba del 25 settembre 1968, ora leggibile in SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 475-476.

L'autore, dunque, rinnegava il racconto soprattutto per l'uso 'balordo' della terza persona,¹³ sorta di «scorciatoia per sfuggire dalla focalizzazione angusta della soggettività (quella permanentemente interpretata dalla lirica) e dialogare con la richiesta di romanzo che si dispiegava nel dopoguerra».¹⁴ È forse per questo che, nel lavorio sul testo per *Gli immediati dintorni*, ormai a inizio anni Sessanta, Sereni ha tentato di eludere la narrazione in terza persona e di riportare la focalizzazione sulla soggettività: si analizzeranno nel commento le direzioni di questo percorso del testo.

Ma *Sicilia '43* intrattiene una serie di rapporti incrociati con il *Diario d'Algeria*: l'aspetto più evidente è senza dubbio l'aggiunta dei versi conclusivi, tratti dalla versione estesa della lirica *Pin-up girl*, presente nella prima edizione del *Diario d'Algeria* – i versi in questione vennero poi espunti nella seconda edizione della raccolta. Queste due forme sono state accostate dal momento che cercano di restituire – in modo diverso e complementare – lo stesso evento e la medesima atmosfera: come scrisse lo stesso Sereni, infatti, la prosa di *Sicilia '43* «è per così dire la versione narrativa della lirica "Pin-up girl"».¹⁵ Peraletro, in questa forma che unisce a passaggi della prosa parte della lirica, un estratto da *Sicilia '43* fu inviato al premio Libera Stampa 1956 e fu poi pubblicato in rivista nel 1958, con il titolo *Il ritaglio* in una prima occasione e *Come lavora un poeta* in un'altra.¹⁶

Infine, un inciso del primo brano (da «Così una donna» a «lavagna che è in lei») e il sesto frammento di *Sicilia '43* vennero inseriti all'interno della terza sezione del *Diario d'Algeria*, *Il male d'Africa*, aggiunta interamente nella seconda edizione del 1965; i due 'ritagli' entrarono a far parte dei *Frammenti di una sconfitta*, costituiti da poesia e prosa insieme.

Le vicende del testo, dunque, mettono in luce il rapporto fluido che si instaura tra *Immediati dintorni* e *Diario d'Algeria* (e tra *Immediati dintorni* e le disseminate pubblicazioni su varie riviste): le motivazioni alla base di questo forte legame sembrano risiedere nell'urgenza di raccontare nel modo più completo possibile l'esperienza della guerra, che comunque rimase sempre un «enigma irrisolvibile»¹⁷ per Sereni.¹⁸ Ma ancor di più si può osservare, come anche in *Algeria '44* (il brano che segue *Sicilia '43*, nell'indice degli *Immediati dintorni*), in che modo per l'autore al principio degli anni Sessanta – in piena elaborazione, dunque, degli *Strumenti umani* – la commistione delle forme fosse necessaria a formare una 'nuova' lingua poetica.¹⁹ In effetti, si possono rilevare in *Sicilia '43*

¹³ La stessa considerazione, peraltro, emerge – oltre che dall'epistolario privato – anche pubblicamente, nel racconto narrativo e metanarrativo *Ventisei*: «Ci sarebbero state le premesse per raccontare quella storia punto per punto, chiaramente, pianamente, daccapo – non come avevo cercato di fare tanto tempo prima in quel racconto, *La cattura*, balordamente redatto in terza persona e prima ancora in uno scritto più ampio rimasto nel cassetto» (SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 201).

¹⁴ GIOVANNUZZI, Sereni: *dalla prosa agli Immediati dintorni*, cit., p. 415.

¹⁵ Sereni lo scrisse in occasione di una pubblicazione in rivista di parti del testo in analisi, ma l'inciso venne riportato anche dalla figlia Maria Teresa, curatrice della seconda edizione (postuma) degli *Immediati dintorni*, nella sua *Nota giustificativa*: cfr. VITTORIO SERENI, *Gli immediati dintorni primi e secondi*, Milano, Il Saggiatore, 2013, p. 168.

¹⁶ Per cui si vedano ancora la *Nota giustificativa* di Maria Teresa e AC, p. 382. Il secondo titolo è significativo nella misura in cui mette in luce l'idea di complementarietà delle forme nel 'metodo di lavoro' del poeta.

¹⁷ BERNARDO DE LUCA, *Il tempo diviso. Poesia e guerra in Sereni, Fortini, Caproni, Luzi*, Roma, Salerno Editrice, 2022, p. 28.

¹⁸ Sul problema della 'comunicabilità' di un'esperienza simile, si vedano le considerazioni metaletterarie contenute in un testo come *Male del reticolato* o in *Ventisei*.

¹⁹ Ho avuto modo di parlare di questo tema nel mio intervento *Tipologie della prosa negli Immediati dintorni* nell'ambito del convegno «*Tempo dieci anni, nemmeno*», che si è tenuto a Pisa il 6 e 7 giugno 2023 e i cui atti sono di prossima pubblicazione.

– e più in generale nei testi legati alla stessa tempesta del *Diario* – accenti, toni e posture liriche, accentuati dalle modalità di taglio e di adattamento dei passi della *Sconfitta*. D’altra parte, il rapporto resta reciproco: il *Diario d’Algeria*, infatti, si costituisce attraverso tipiche strategie narrative²⁰ e mostra un «tasso di individuazione e di prosa»²¹ maggiore rispetto a *Frontiera*.

2. Il commento²²

2.1. Il testo si apre su un primo frammento che rievoca le sensazioni del narratore di fronte alla città di Trapani distrutta dal bombardamento del 6 aprile 1943: su tutte, prevale il senso di sconfitta annunciata, che in qualche modo anticipa gli avvenimenti che seguiranno e che dava il titolo al racconto originario.

Le lancette ferme sulle ore 18.30 del 6 aprile.

Il mio guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore. E non c’è nulla di più arduo e straziante, nulla che annienti di più e rubi un uomo a se stesso, nulla che faccia sentire anche più vinti i vinti, che il mettere loro sotto gli occhi le cose di prima, quali vivono e passano in occhi altrui e per altri vicende. Così una donna amata e passata ad altri: si muove e parla, o tace, e ancora si sa che cosa c’è dietro quei moti e quei silenzi, ma non è il sapere che tutto ciò è per altri che ti dà pena – o non è solo questo –, è il sentire che altri ne prova delizia e ci legge e ci scopre, quasi fosse lui il primo, quanto già tu vi hai letto e scoperto; o, peggio, ci vede altro da ciò che tu vi avevi visto e cancella i tuoi segni, per sostituirvi i propri, dalla lavagna che è in lei. Giacché questo è la gelosia in animo virile, l’offesa che viene dal dispiegarsi delle possibilità d’interpretazione e d’azione altrui su una materia ancora viva e ben nota.²³

I primi due incisi nominali sono ritagliati da un brano più ampio, che va confrontato con la forma finale per capire meglio la direzione presa da Sereni nella scrittura per *Gli immediati dintorni*. Nella versione manoscritta si legge:

Tutto come [un *cassato*] quel pomeriggio d’aprile, [in cui *cassato*] quando la città era apparsa per la prima volta ai suoi occhi, dal treno, bassa [irraggiata da un ambiguo *cassato*] sull’orizzonte marino a semicerchio, irraggiata da un ambiguo splendore tra le saline – e all’arrivo

²⁰ Su tutte, si pensi alla struttura diaristica; ma si veda DE LUCA, *Il tempo diviso*, cit., p. 9 e p. 28, dove lo studioso parla di una «narratività aporetica».

²¹ GIANLUIGI SIMONETTI, *Dopo Montale. Le «Occasioni» e la poesia italiana del Novecento*, Pisa, Maria Pacini Fazzi Editore, 2002, p. 215.

²² Nel commento sono integrate alcune letture degli avantesti: si segnalano qui i riferimenti relativi all’AVS. Per quanto riguarda i brani in prosa, si conservano una testimonianza manoscritta e una dattiloscritta del racconto *La sconfitta* (risalenti quindi al 1951). Il manoscritto si trova nel quaderno Z (attualmente nella busta 4, fasc. 2), alle cc. 67-176; accanto ai brani prelevati per *Sicilia ’43* si vedono delle parentesi graffe, con cui l’autore ha segnalato il prelievo. Nello specifico, i brani si trovano alle cc. 80-81 (framm. I), c. 83 (II), cc. 94-97 (III), cc. 104-105 (IV), cc. 110-111 (V), c. 166 (e non, come invece scrive Raboni, cc. 166-167; VI), cc. 159-162 (VII), cc. 175-176 (VIII). Il dattiloscritto invece fa parte del fascicolo segnalato da Raboni in AC come «IV 40» (attualmente con segnatura busta 11, fasc. 08): si tratta di 42 carte dattiloscritte con correzioni a penna, e accanto ai brani selezionati per *Sicilia ’43* si trovano indicazioni numeriche sull’ordinamento degli estratti negli *Immediati dintorni*. Nello specifico, i brani si trovano alle cc. 9-10 (I), cc. 10-11 (II), c. 11 e c. 14 (III), c. 17 (IV), c. 19 (V), c. 36 (VI), cc. 34-35 (VII), cc. 39-40 (VIII). Il testo integrale della *Sconfitta* si può ora leggere in SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., alle pp. 283-319. Per *Pin-up girl* si rimanda all’apparato critico di Isella in SERENI, *Poesie*, cit., pp. 433-438.

²³ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 13.

un ufficiale, del Comando Stazione, mezzo istupidito, aveva mostrato gli stivali che proprio non gli riusciva di far risuolare e indicato sul quadrante dell'orologio da polso le lancette ferme sulle ore 18.30 del 6 aprile, dal qual giorno – aveva detto – la città, tolto qualche cane randagio, praticamente aveva cessato di esistere. Tutto eguale, ma di fatto tutto [cambiato *cassato*] mutato. Perché il suo era per costrizione un guardare, da vinto, con gli occhi del vincitore, di [quelle sentinelle *cassato*] quegli uomini armati che andavano su e giù.²⁴

L'avantesto, in sostanza uguale alla successiva forma dattiloscritta, mostra un andamento narrativo estraneo alle modalità di *Sicilia '43*, per il quale invece Sereni ha privilegiato due frasi laconiche e maggiormente evocative. L'oggetto-simbolo, l'orologio, acquista così maggiore visibilità e centralità, in quanto «primo emblema del desiderio di dilazione, la cui dolorosa necessità si fa evidente con lo scorgere segni di mutamento nelle “cose di prima”»,²⁵ e lo sguardo dello sconfitto è riportato, da un'iniziale terza persona ‘balorda’, alla prima persona di un soggetto dalla postura lirica (in generale, nella pratica correttoria vengono eliminati tutti i riferimenti al Tenente Franchi, protagonista della *Sconfitta* e *alter ego* di Sereni per favorire la narrazione in prima persona). L'immagine dell'orologio significativamente bloccato al momento traumatico viene peraltro ripresa anche in *Ventisei*, che racconta il ritorno del poeta sui luoghi dell'esperienza ventisei anni dopo: «A Trapani gli orologi segnano le 6,30 pomeridiane, sono indietro di circa un'ora, possibile che siano fermi sulla stessa ora di allora, che sia questa l'ora eterna di Trapani».²⁶

Ma la rarefazione del linguaggio non riguarda solo l'immagine dell'orologio: si notino l'abbandono del senso di trama che deriva dalla rielaborazione del testo narrativo e la resa del sentimento di ‘sconfitta’ dei soldati, abbozzato in modo rapido e allusivo. La prosa va verso il linguaggio poetico con la ripetizione di nuclei frastici («*nulla* di più arduo e straziante», «*nulla* che annienti di più», «*nulla* che faccia sentire ancora più vinti i vinti»), con l'anafora di alcuni termini (*vinti*, *altrui*, ma anche poi i verbi *leggere* e *scoprire*) o ancora con l'immagine, misogina e oggettificante, della «donna amata e passata ad altri».

Proprio rispetto al passaggio sulla figura femminile perduta, diventato il terzo tempo dei *Frammenti di una sconfitta* nella seconda edizione del *Diario d'Algeria*, Fioroni ha rilevato che il paragone erotico sarebbe «da riferirsi al rapporto instauratosi tra vincitori e vinti» e «la donna amata e passata ad altri» sarebbe una «probabile metafora della terra italiana che sta per passare sotto il dominio degli anglo-americani»; sempre secondo la commentatrice, la frase successiva del testo di *Sicilia '43* sarebbe tagliata dalla versione per il secondo *Diario d'Algeria* «al fine di evitare una lettura esclusivamente privata».²⁷ Il brano degli *Immediati dintorni* non sembra legittimare particolarmente questa lettura ‘politica’ del riferimento erotico; in questo caso, si può pensare piuttosto alla ricorrenza dell'immagine di un fantasma femminile in *Sicilia '43* e in *Algeria '44*: figura del passato di amore e di giovinezza ormai abbandonato a causa della guerra.

²⁴ AVS, quaderno Z (su cui si veda la nota precedente), c. 80.

²⁵ STEFANO CIPRIANI, *Il libro della prosa di Vittorio Sereni*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2002, p. 43.

²⁶ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 196. Su *Ventisei* e sul trattamento dello spazio-tempo in riferimento al trauma, cfr. BERNARDO DE LUCA, *Riconizioni. Luoghi (e fantasmi) del trauma in Ventisei di Vittorio Sereni*, in «SigMa», 5, 2021, pp. 73-95. Sulla temporalità incepptata del poeta-soldato, cfr. Id., *Il tempo diviso*, cit., e GIANCARLO ALFANO, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2014.

²⁷ VITTORIO SERENI, *Frontiera. Diario d'Algeria*, a cura di Georgia Fioroni, Milano, Ugo Guanda / Fondazione Pietro Bembo, 2013, pp. 380-381.

2.2. Il secondo brano, completamente riscritto rispetto alla versione manoscritta – nella quale costituiva di fatto una parentesi tra i rilievi di fatti militari, permette di allargare lo sguardo (quello della sconfitta, quello del «vinto con gli occhi del vincitore» del primo frammento) al paesaggio, che altrettanto riflette il sentimento di resa dei soldati.

Ci dev'essere in ogni guerra un momento a partire dal quale, non solo una luce di sconfitta cala sulle uniformi e sulle armi della parte che presta sarà riconosciuta perdente, ma il paese stesso che è oggetto

di attacco o di invasione assume luci e colori per cui, in modo d'ora in ora più sensibile, passa in altra storia da quella patria, accenti nuovi, aliti nuovi lo corrono, il suo cielo è già intonato a un diverso vessillo, prima ancora che questo materialmente vi si dispieghi e vi sventoli.²⁸

L'allargamento dello sguardo è progressivo: la luce di sconfitta, quasi un *flash* che ferma il tempo all'attimo del trauma, «cala» dapprima sul corredo militare dei soldati, e poi sul «paese» e raggiunge addirittura il «cielo». È come se spazio e tempo fossero immortalati nel momento prima della sconfitta reale, come in una profezia. A questo proposito, è stato notato da più parti che per Sereni il sentimento di 'sconfitta' si affacciò ancor prima dell'inizio della guerra, che costituì solo la realizzazione di alcuni 'segnali' già intravisti e rappresentati ad esempio nelle poesie di *Frontiera*.²⁹ In questo momento, la luce, che – al pari dell'estate – rappresenta un presagio spesso negativo (almeno in questa fase della produzione sereniana),³⁰ sembra colorare anche il paesaggio naturale con l'annuncio dell'imminente conquista e resa.

2.3. Nella terza parte, il narratore riflette sul «periodo di tirocinio al gioco della morte», ossia quello in cui la Divisione è assegnata alla difesa della Piazza Militare e Marittima di Trapani: anche questo compito si lega a una sorte di annuncio della futura sconfitta, per i soldati che devono resistere a continui attacchi e bombardamenti da parte degli Alleati. In questa situazione, sembrano scomparire anche «gli illusori fantasmi d'amore» e nell'animo del soldato viene meno la speranza.

Si fa presto a dire che l'altra era la parte giusta – e del resto molti, di coloro che avrebbero dovuto resisterle, ne erano in cuor loro convinti. Come se bastasse sapere, per non esserne nonostante tutto offesi nell'intimo, qual è la parte della ragione e non occorresse portarci dentro tutto l'essere proprio, materiale e morale, entrarci, e in modo attivo, camminare con lei, guardare con lei senza che ti imponga i suoi occhi. Poi erano venuti i giorni della sosta in attesa di ordini e infine, sospeso ogni imbarco per il precipitare degli eventi oltre mare, la destinazione alla difesa della Piazza. Era stato un periodo di tirocinio al gioco della morte. Giungeva questa senza sorprese, a ore fisse sbucava dalle nubi o si delineava all'orizzonte accompagnata da un rombo crescente che presto trasvolava, lasciando macerie nuove, quasi carnali e palpitanti, sulle vecchie e ossificate. A volte era preceduta da boati lontani o dall'ululo di sirene ormai roche, come provate dal troppo urlare, tanto che presto furono sostituite da tre colpi cupi di contraerea; altre volte bastava a dare il segno un'animazione

²⁸ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 13.

²⁹ Il primo a segnalare questa idea fu FRANCO FORTINI, *Le poesie di questi anni* [1959], in ID., *Saggi italiani*, Milano, Garzanti, 1974, pp. 96-149.

³⁰ DE LUCA, *Il tempo diviso*, cit., p. 25; ma si veda anche LUCA LENZINI, *Verso la trasparenza. Studi su Sereni*, Macerata, Quodlibet, 2019, pp. 118-123.

di pantaloni bianchi dalla parte della Capitaneria di Porto. Ma di rado avveniva che pugni si tendessero in atto di maledizione e in pugno di vendetta. Per uno stupito, dolente inventario di nuove perdite, sguardi erravano là attorno, talora inumiditi da un istinto segreto – non di smarrimento, non di paura – brutalmente messo a nudo. Col segnale di cessato allarme una voce sembrava dilungarsi, più rattristata e commiserante che ansiosa, a chiamare qualcuno di molto caro e perduto: solo un’arsa aria di compianto lungo tutta la marina, sulle case sventrate, sui moli impraticabili, sul groviglio dei cavi... Qualcuno di molto caro e perduto. E le sere, le sere, e i lampioni e i carretti dei gelati tra svanite folle a diporto verso quegli estremi moli d’Italia e le chiacchiere al sereno e il pubblico marinaro fuori da quel teatro ora franato con palchetti e loggione. Ora nemmeno gli illusori fantasmi d’amore assistevano più e solo palpita tra gli squarci l’incredibile azzurro del pomeriggio d'estate.³¹

La prima parte si concentra sulla difficoltà di cedere all’idea che «l’altra era la parte giusta», legata secondo Cipriani «alla questione freudiana del passaggio da passività a dominio attraverso la ripetizione» per cui il soggetto «afferma la propria perizia solo nell’optare per ciò che inconsciamente sa di dover subire»³² probabilmente, oltre appunto allo sconforto per la sconfitta, la riflessione rimanda anche alla fatica di entrare in un paradigma resistenziale per chi la Resistenza non l’ha vissuta.

Successivamente, Sereni illustra il «periodo di tirocinio al gioco della morte»: la morte, vista quasi come inevitabile, diventa una presenza costante (i soldati vivono come in un «tirocinio», un allenamento) ma al contempo aleatoria (per cui si può parlare, in modo straniante, di un «gioco»). Il palesarsi «senza sorprese» del suo spettro, personificato, è narrato per simboli principalmente uditivi: il «rombo crescente» degli aerei, i «boati lontani», l’«ululo di sirene ormai roche, come provate dal troppo urlare»³³ e i «tre colpi cupi di contraerea» (per cui si noti l’allitterazione martellante). L’orrore e la paura dei bombardamenti – legati all’«Operazione Husky», ossia lo sbarco in Sicilia da parte dell’esercito angloamericano – sembra riverberarsi anche sugli oggetti e sul paesaggio.

Ma il sentimento della sconfitta è già padrone dei soldati, e quindi solo «di rado» sono rappresentati in gesti di «maledizione» e di «vendetta»: anche qui, i singoli movimenti rappresentano l’intera reazione del corpo militare («avveniva che pugni si tendessero»,³⁴ «guardi erravano», «una voce sembrava dilungarsi»).

La conclusione del brano, invece, si concentra sulla disperazione di chi cerca «qualcuno di molto caro e perduto», espressione che viene ripresa e ripetuta per richiamare l’immagine mortuaria. Si tratta, peraltro, di un endecasillabo, seppur irregolare: non è infrequente che i brani legati all’esperienza bellica e algerina presentino dei versi riconosci-

³¹ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 13-14.

³² CIPRIANI, *Il libro della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 44.

³³ Le sirene, tra tutti gli oggetti che segnalano il pericolo di morte, sono particolarmente toccate dal processo di personificazione, che in realtà coinvolge tutto l’ambiente; già nel manoscritto (c. 95) si leggeva «di sirene quasi sfiate dall’urlare durato giorni e giorni». Un riferimento, seppur diverso, allo spegnersi delle sirene è nei vv. 2-3 di *Una visita in fabbrica* (per cui cfr. VITTORIO SERENI, *Gli strumenti umani*, a cura di Michel Cattaneo, Milano, Ugo Guanda / Fondazione Pietro Bembo, 2023, pp. 108-109); ma le sirene, come simbolo di disperazione, erano già nei vv. 20-21 di *Strada di Zenna* (in *Frontiera*): «E attorno è l'esteso strazio / delle sirene salutanti nei porti».

³⁴ Un’espressione analoga, con sineddoche dell’arto – indicato senza articolo – che ‘si tende’ legata a una forte reazione di ‘rivolta’, si trova in un altro testo degli *Immediati dintorni*, *Quel film di Billy Wilder* (la cui prima versione risale al 1951): «Non c’è stato momento – nel bar, sulle scale di casa, nel dancing, nell’ospedale per alcolizzati – in cui cose e persone non sembrassero assistere con pena a quello sperpero, a quell’assurda rovina; in cui *mani* non si tendessero per rimettere sulla strada quell’apparente eletto e “beniamino della vita”» (SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 35; miei i corsivi).

bili incastonati nella prosa³⁵ – e d'altronde si è già detto della compenetrazione tra generi e modalità in *Sicilia '43*. A questo proposito, si noti anche l'intonazione sostanzialmente lirica (più che narrativa) delle frasi che seguono, con l'enumerazione rapida dei ricordi in una frase nominale, il riferimento agli «illusori fantasmi d'amore»³⁶ e l'immagine poetica dell'«incredibile azzurro» «tra gli squarci» del pomeriggio.

2.4. Il quarto brano descrive il contesto in cui i commilitoni, senza più speranza, siedono e fumano «in silenzio e al buio» ascoltando le notizie, ormai rassegnati a un destino di cattura o di morte.

... quella sera, che tutti erano rimasti a fumare fino a ora tarda, in silenzio e al buio, dietro il comando di battaglione. Due ore di assoluto silenzio, nell'oscurità punteggiata dai brevi fuochi delle sigarette, e, più in alto, da qualche rada stella che trapelava tra le foglie. Tutti erano zitti perché cattive erano le notizie e ognuno presagiva per sé una brutta fine, senz'altra alternativa che la morte o la cattura; da Salemi la sacca si restringeva su loro, in una terra divenuta decisamente ostile, e di lì a poco si sarebbe definitivamente chiusa. Poteva essere quella una sera tra amici nel Nord: gente seduta a prendere il fresco in giardino, tesa di fatto in cuor suo – che quella guerra non aveva voluto – al quadrante della radio rimasta accesa su un tardo comunicato, di senso anche troppo chiaro, quanto più ambiguo, e dunque caro a quel loro renitente cuore. E che cosa mai sarebbero stati i prossimi mattini, per loro di lassù, che cosa mai sarebbero stati, di mente rifatta, di spirito giulivo, di finalmente aperti orizzonti. Forse a quel pensiero era insorto il moto di rabbia: verso quella gioia di loro, prossima a essere pagata con la vita, o quanto meno con umiliazione ed esilio, di lui e degli altri che erano lì attorno.³⁷

I puntini di sospensione che aprono il brano – inseriti nella riscrittura per *Sicilia '43* e non giustificati, per esempio, da un taglio –³⁸ creano l'impressione di un frammento riportato: come per segnalare il momento in cui il discorso si riallaccia al filo dei pensieri e della memoria dei soldati su una scena di quella quotidianità straniata. Le notizie via radio dicono che, dopo lo sbarco degli Alleati nella zona sudorientale della Sicilia, il nemico sta avanzando – da Salemi, sempre nella provincia di Trapani – verso nord-ovest, dove la Divisione si trova (in questo senso va intesa la «sacca» che «si restringeva»).

Il pensiero, allora, va agli «amici del Nord», a «loro di lassù»,³⁹ ossia a chi è rimasto nell'Italia continentale e che può gioire dell'inizio della liberazione d'Italia (con «mente rifatta», con «spirito giulivo», con «finalmente aperti orizzonti»), dal momento che non la subisce come una sconfitta, come invece sta accadendo al reparto di Sereni. Il moto di rabbia è accompagnato dal ricordo di un'immagine idilliaca della vita prima della guerra: nello specifico, quella della «sera» «a prendere il fresco in giardino». Questa immagine ricorda, per esempio, *Concerto in giardino* (la seconda poesia di *Frontiera*), che si apre

³⁵ Mengaldo, ad esempio, rileva come la chiusura dell'*Anno quarantatré* sia un doppio settennario e chiosa «quale miglior commento al "colore" dominante del *Diaro?*» (MENGALDO, *Gli immediati dintorni della poesia*, cit., p. 246)

³⁶ L'immagine del 'fantasma femminile', già apparso nel primo frammento, è un *leit-motiv* di *Sicilia '43* e, più in generale, torna come immagine del passato in diversi testi legati a questa esperienza: si veda, nello specifico, il paragrafo 2.7 *infra*.

³⁷ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 14-15.

³⁸ Nella versione manoscritta e dattiloscritta della *Sconfitta*, infatti, la frase inizia analogamente, ma senza puntini e con la lettera maiuscola: «Quella sera, ad esempio, che» (cfr. AVS, quaderno Z, c. 104, e busta 11, fasc. 08, c. 17).

³⁹ «Lassù», nei testi sereniani dell'esperienza algerina, indica l'Europa in cui si combatteva: si veda, a questo proposito, la nota 1 a *Lassù dove di torre del Diaro d'Algeria* (in SERENI, *Frontiera. Diaro d'Algeria*, cit., p. 297).

con la rappresentazione dell'ora serale, in cui tutta l'Europa sembra sincronizzarsi («A quest'ora / innaffiano i giardini in tutta Europa», vv. 1-2):⁴⁰ lì, peraltro, all'immagine del rigoglio della natura è accostata quella dei bambini che giocano alla guerra con una spensieratezza ormai, nel 1943, impossibile. Ma in generale, l'ora serale sembra essere nella poesia di *Frontiera* quella della pace: si veda il riferimento all'«ora [...] della frescura» al v. 6 di *Diana*, sempre nella prima raccolta dell'autore.⁴¹

Al solo immaginare, dunque, il prezzo della gioia degli «amici del Nord» – ossia l'«umiliazione» e l'«esilio» dei soldati di stanza a Trapani, come già vissute nel pensiero, ancora prima che accadano – l'umore dei commilitoni vira verso l'invidia e la rassegnazione ulteriore.

2.5. Con il quinto frammento, invece, si apre una parentesi sugli eventi tragici della quotidianità: succede spesso, vicino al comando di Villa Paradiso, che le linee telefoniche vengano intenzionalmente interrotte per trarre in agguato qualche soldato; in questa situazione, si insinua anche il sospetto reciproco tra i soldati.

Una conversazione telefonica tra l'uno e l'altro caposaldo veniva interrotta di colpo e vano era mandar fuori una pattuglia sulle tracce degli ignoti sabotatori: il filo veniva riparato e la conversazione poteva essere ripresa, salvo nuove interruzioni su altri punti della linea. Una luce s'accendeva nel bel mezzo d'un'incursione notturna col fine anche troppo evidente di offrire un punto di riferimento a quelli di su: raffiche partivano a quella volta, uomini venivano mandati sul posto, nulla mai si scopriva e daccapo così, a scorno di tutti, le notti successive. Di giorno era un imbattersi in facce impenetrabili e se pareva, a volte, di cogliere in quegli occhi un lampo di malizia o d'ironia o di odio addirittura, subito a dirsi d'aver travisato, non ci si faceva più caso.⁴²

2.6. Segue un'ulteriore 'parentesi' nella quale la voce narrante cerca di spiegare lo stato d'animo dei soldati «come dopo certi sogni», facendo riferimento ancora una volta al fantasma d'amore, di fatto l'unico elemento di sostegno morale nella difficile situazione. Questo brano chiude i *Frammenti di una sconfitta* del *Diario d'Algeria*.

Accadeva come dopo certi sogni. Un amore perduto o un altro ritenuto impossibile o funesto appaiono. Oppure si tratta dell'immagine di persona estranea che d'un tratto, nel sogno, si scioglie in gesti e parole che la fanno amare. Non che al risveglio si corra in cerca di lei o che qualcosa muti, della vita, per questo, ma dal sogno un'acuta dolcezza si prolunga⁴³ nel giorno e di essa si è vivi, per tutto quanto di meno dominato, muovendosi in noi, è pervenuto alla luce.⁴⁴

Il passo instaura dunque un legame di corrispondenza tra le sensazioni dei soldati e le impressioni lasciate da un sogno, al risveglio, caratterizzando il momento della cattura e della sconfitta come un evento 'altro' rispetto alla realtà. D'Alessandro ha ravvisato nell'inciso di apertura una reminescenza dantesca, da *Par. XXXIII* 58-63 («Qual è colui

⁴⁰ SERENI, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., *Concerto in giardino*, p. 17.

⁴¹ Ivi, *Diana*, p. 90.

⁴² SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 15.

⁴³ Fioroni fa notare che «un'acuta dolcezza si prolunga» è un endecasillabo di 3^a, 6^a e 10^a, incastonato nella prosa (SERENI, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 385, nota 4): si ricordi quanto detto nel paragrafo 2.3 *supra*.

⁴⁴ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 15.

che sognando vede, / che dopo 'l sogno la passione impressa / rimane, [...] / cotal son io, [...] / [...] e ancora mi distilla / nel core il dolce che nacque da essa»):⁴⁵ il senso di questo intertesto potrebbe collegarsi al problema dell'ineffabilità o incomunicabilità (per Dante, della visione divina; per Sereni, dell'esperienza bellica traumatica) che è espressa nei versi precedenti al passo della *Commedia* citato. La sensazione della dolcezza, comune ai versi del *Paradiso* e riportata qui ancora una volta all'azione femminile, è ricondotta allo «sciogliersi in gesti e parole» positivi: in questo caso, si potrebbe leggere un rimando all'azione dei soldati americani che, dopo la cattura, si mostrano degni di riconoscenza per il trattamento riservato ai prigionieri italiani.

2.7. Nel settimo brano, invece, viene descritta la sede di comando destinata agli ufficiali: il particolare che spicca è costituito dai «ritagli di dive e ballerine», che ricordano – uno in particolare – alla voce narrante un passato ormai scomparso di felicità, di giovinezza e d'amore. Nella narrazione del giorno della cattura, l'immagine della *pin-up girl* assume un ruolo centrale: tra la donna e il narratore si instaura un «muto discorso», che chiede conto delle vere ragioni e del senso della guerra.

Entro il recinto di Villa Paradiso, in un fabbricato annesso alla villa dov'era il comando, un posto telefonico era tenuto da quattro soldati nei cui volti si leggeva un'inerzia vecchia di mesi e mesi. Tutto era polveroso e torpido tra quelle mura e su una parete, come in altri locali della villa, campeggiava la scritta: NON PENSARE A LICENZE E CONGEDI – TI FARESTI CATTIVO SANGUE.

Ritagli di dive e ballerine erano appesi qua e là. Spesso di giorno e di notte, gli⁴⁶ era accaduto di entrare in quel luogo per necessità di servizio e ogni volta, in attesa della comunicazione, il suo sguardo aveva vagato tra quei ritagli. Uno in particolare richiamava la sua attenzione. Un volto di anonima era ivi raffigurato su uno sfondo incerto: proteso, non si capiva se per un'attenzione o un abbandono, le labbra socchiuse, la chioma mossa e viva. E, fosse la luce che sopra vi batteva o un effetto della stampa, esprimeva un senso di vento e sole tra stoppie arse: era – o meglio così usava immaginarla – una giovinezza su un pendio, un residuo di anni lontani là insinuatosi a testimoniarli.

Il giorno dell'attacco, durante il breve gioco a botta e risposta delle armi automatiche in quel settore del fronte, precipitatosi là dentro per comunicare la situazione a un comando superiore, non trovò che disordine e abbandono: i soldati fuggiti, i fili tagliati, gli apparecchi sconquassati. Sola, appesa al muro, la nota immagine. Un alito d'aria dalla finestra spalancata metteva un'abbrividente animazione nel ritaglio. Parlante come non mai, lamentava quella nuova defezione oppure era lì a conforto, corsa dal vento di quegli anni lontani, porgendo la bocca, unica cosa umida nell'arsura del giorno? Che significava quel muto discorso tra l'uomo in piedi in uniforme ed elmetto e la ragazza del pendio? Chi vinceva e chi perdeva quel giorno e quale era l'oggetto della guerra? Non sapeva né mai in verità aveva saputo.⁴⁷

Villa Paradiso, situata a Paceco (Trapani) e sede degli ufficiali, era descritta più ampiamente nell'*incipit* della *Sconfitta* come un luogo semi-abbandonato e tendenzialmente degradato. A essa è dedicata anche la poesia omonima nel *Diario d'Algeria*, costruita con alcuni versi (vv. 3-7) rielaborati dalla prima versione di *Pin-up girl*: a proposito della sua

⁴⁵ FRANCESCA D'ALESSANDRO, *L'opera poetica di Vittorio Sereni*, Milano, Vita e Pensiero, 2001, p. 28.

⁴⁶ Questo pronome di terza persona è un elemento rimasto dalla trasformazione della *Sconfitta* per gli *Immediati dintorni*.

⁴⁷ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 15-16.

atmosfera, Fioroni nota che «il degrado della Villa coinvolge indistintamente ogni aspetto della realtà, perfino i fenomeni naturali, giungendo a un’immobilità mortuaria acuita dalla forma interamente nominale»;⁴⁸ questa stessa atmosfera si trova nel brano in analisi: si notino, su tutti, i termini «inerzia», «polveroso e torbido», che anticipano la scritta lapidaria e la presentazione del ritaglio con l’immagine femminile.

Proprio i «ritagli», con immagini di figure ‘sorelle’ della *pin-up girl* della poesia, richiamano ancora una volta all’idea del fantasma femminile come ipostasi del passato, e in questo caso anche della speranza residua. Nel rimando al «vento e sole tra stoppie arse» e alla «giovinezza su un pendio» (così come, ancora verso la fine, alla «ragazza del pendio»), si può leggere una sovrapposizione di memorie con l’episodio rievocato nel quarto brano di *Algeria ’44* («Saint-Cloud, luglio»)⁴⁹ e nella poesia *Ahimé come ritorna* del *Diario d’Algeria*,⁵⁰ nei quali il grande caldo di luglio riporta il ricordo a un pomeriggio d’amore su una collina e a un tempo in cui la guerra non c’era ancora.

Le immagini associate al ritaglio nella parte finale del frammento – su tutte, quella della bocca, «unica cosa umida nell’arsura del giorno» – tradiscono un legame quantomeno di ispirazione rispetto al Montale degli *Ossi di seppia*, peraltro ripreso nella lirica *Pin-up girl* con l’immagine degli «[...] uomini che più / non si voltano a guardarti».⁵¹

2.8. La sezione in prosa si chiude sulla lettura di un diario storico militare, dedicato ai resoconti giornalieri dei fatti d’armi,⁵² alla pagina del giorno della cattura: l’occasione suscita una riflessione sulle modalità di racconto di questa esperienza e della morte.

Diario storico – Sono stampati cuciti insieme. Ogni foglio reca le stesse voci: Forza presente al mattino – Malati – Deceduti in combattimento, eccetera. Poi, per ogni foglio, c’è uno spazio bianco su cui andrebbe descritto l’episodio di maggior rilievo del giorno corrispondente, il fatto d’armi... Difetto forse di diligenza da parte dell’incaricato, qui non c’è scritto nulla. La cosa del resto si spiega, con una guerra simile. Gli uomini lavoravano per ore in pieno sole a costruire fossati anticarro, postazioni, ricoveri, facevano turni straordinari per questo. Magari il giorno dopo dovevano buttare tutto all’aria perché i calcoli risultavano sbagliati o qualcuno aveva cambiato idea, cominciare daccapo. E mai nulla accadeva. Solo, a un soldato era scoppiata una bomba tra le mani: «Morto in seguito all’improvvisa deflagrazione di una bomba a mano con la quale imprudentemente giocherellava. Riposa nel cimitero della Marina di T.»,⁵³ questo è stato scritto. Per naturale pietà.

O forse no. È scritto «riposa», non «è sepolto». Il compilatore ha cercato di mettere una traccia di commozione nella sua prosa burocratica. Forse avrebbe voluto dire altro, commemorare altre cose, chissà.

È inutile, questa fatica dobbiamo farla da soli. E con pazienza raccogliere i nostri appunti per un’opera sulla Sicilia nella Seconda guerra mondiale.⁵⁴

⁴⁸ SERENI, *Frontiera. Diario d’Algeria*, cit., p. 284.

⁴⁹ Cfr. SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., p. 18.

⁵⁰ Cfr. SERENI, *Frontiera. Diario d’Algeria*, cit., pp. 318-321.

⁵¹ Si tratta dei vv. 15-16 della versione della lirica contenuta nella prima edizione del *Diario d’Algeria*; il riferimento è ovviamente agli «uomini che non si voltano» di *Forse un mattino andando* (EUGENIO MONTALE, *Ossi di seppia*, in ID., *Tutte le poesie*, a cura di Giorgio Zampa, Milano, Mondadori, 2005, pp. 3-105: 42).

⁵² Un estratto documentario della vita militare entra nel testo, con un valore di testimonianza: si tratterebbe di «uno slancio verso un conato di comunicazione che si opponga all’oblio» (CIPRIANI, *Il libro della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 48).

⁵³ La T. sta a indicare Trapani.

⁵⁴ SERENI, *La tentazione della prosa*, cit., pp. 16-17.

Il passo tradisce una grande attenzione terminologica che Sereni applica nella descrizione della morte, evento traumatico inscindibile dalla guerra: queste righe si configurano quasi come una riflessione metaletteraria. Cipriani osserva che il problema «è trovare le parole giuste, per dirla con Freud, trovare il modo giusto di morire, in modo da poter riposare nella quiete dell'eternità e non semplicemente essere sepolti nel silenzio».⁵⁵

2.9.

...⁵⁶

*ora che non lungi caute
le ambulanze si accostano alla battaglia
e che tutti i ponti
sono stati distrutti
tutte le carte bruciate
tutta la coppa bevuta*

I versi inseriti in coda a *Sicilia '43*, come già detto, sono stati estrapolati da una poesia che, nel passaggio dall'edizione del 1947 del *Diario d'Algeria* a quella del 1965, ha subito una «fortissima riduzione testuale»⁵⁷ con una «scardinante e disgregante violenza d'autore»:⁵⁸ dapprima costituita da trentatré versi preceduti da una riga di puntini, si ridusse a soli otto versi, corrispondenti agli originari vv. 26-33.⁵⁹ Il risultato, per la raccolta poetica, fu un testo depurato da riferimenti precisi alle vicende; si può osservare la stessa tendenza per i versi selezionati qui: essi hanno la funzione di evocare (poeticamente) il senso di fine e di sconfitta su cui si concentra e si chiude la prosa; si intravede, infatti, il riferimento a una battaglia persa (a questo rimandano le «ambulanze», i «ponti» «distrutti» per limitare i danni, le carte «bruciate» per impedirne l'accesso agli avversari). I «ponti» «distrutti» e le «carte bruciate», peraltro, rappresentano simbolicamente una distruzione caotica e improvvisa, che richiama il «disordine e abbandono» della Villa descritti nel settimo brano (con «i soldati fuggiti, i fili tagliati, gli apparecchi sconquassati»).

Nonostante il riferimento chiaro alla vicenda, nei versi rimane un «falsato rapporto tra circostanza e testo»⁶⁰ che può essere ricostruito solo con l'aiuto delle prose che precedono: anche in questo senso, la commistione tra prosa e poesia è fondamentale per *Sicilia '43*.

⁵⁵ CIPRIANI, *Il libro della prosa di Vittorio Sereni*, cit., p. 49.

⁵⁶ I puntini di sospensione connotano il brano come frammento; non è peraltro infrequente trovare questo stesso procedimento nelle poesie di Sereni, anche se in contesti diversi: su tutte, si pensi all'apertura di *Frontiera, Inverno* (SERENI, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 11), e alla chiusa di *Algeria*, nel *Diario d'Algeria* (ivi, p. 363).

⁵⁷ SERENI, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., p. 286.

⁵⁸ SILVIO RAMAT, *Pin up girl e dintorni*, in *La poesia di Vittorio Sereni (Se ne scrivono ancora...)*, a cura di Alfredo Luzi, Grottammare, Stamperia dell'Arancio, 1997, pp. 109-120: 112.

⁵⁹ Per le vicende filologiche legate al testo, cfr. SERENI, *Frontiera. Diario d'Algeria*, cit., pp. 286-290, e ID., *Poesie*, cit., pp. 433-438.

⁶⁰ RAMAT, *Pin up girl e dintorni*, cit., p. 113.

Lorenzo Bartoloni

FORTUNA CONTEMPORANEA
DI UN ESPERIMENTO METRICO QUATTROCENTESCO.
LE TERZINE LIRICHE DI FRASCA, FRIXIONE, RAMOUS E BERISSO

Il mio contributo si pone, sin dal titolo, come un omaggio a un lavoro giovanile del festeggiato, uscito nel 1984 (per un curioso caso, Carrai aveva, allora, la stessa età che ho io mentre scrivo) e dedicato a una forma minoritaria nella nostra poesia, la terzina lirica.¹ Come suggerisce il nome, si tratta di un metro in cui alcune regole tipiche della sestina lirica, quali la presenza di parole-rima e il loro disporsi in base alla *retrogradatio cruciata*, vengono applicate a stanze di tre versi, il che determina lo schema ABC CAB BCA (ac) B – diversamente da quanto accade nella forma madre, l’ordine con cui le parole-rima tornano all’interno del congedo monostico, speculare rispetto alla stanza precedente, è obbligato. Nel suo lavoro, Carrai ha per primo segnalato l’esistenza di alcuni rapporti stringenti tra gli esemplari allora noti di terzina lirica, ovvero tre di Antonio da Montalcino (rimatore attivo tra la metà e il terzo quarto del Quattrocento e verosimile inventore della forma), due di Gianotto Calogrosso da Salerno (poeta al servizio di Sante Bentivoglio, signore di Bologna dal 1445 al 1463, che risponde per le rime a Montalcino) e uno di Alessandro Sforza (signore di Pesaro tra il 1445 e il 1473, a sua volta corrispondente di Montalcino).² Un *esperimento metrico quattrocentesco*, inoltre, affrontava il problema del rapporto che lega la terzina lirica alla poesia *Le chiome che io adorai nel sancto lauro* di Leon Battista Alberti, di schema AbC BcA CaB (a)BC,³ sottolineando, tuttavia, i limiti di questa ipotesi e rilevandone, piuttosto, la possibile ascendenza madrigalistica.⁴

Ai casi studiati da Carrai è possibile aggiungerne, oggi, un altro di Bernardino Lidio Catti, autore attivo tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento.⁵ Il

¹ STEFANO CARRAI, *Un esperimento metrico quattrocentesco (la terzina lirica) e una poesia dell’Alberti*, in «*Interpres*», V, 1983-1984, pp. 34-45, poi in ID., *I precetti di Parnaso. Metrica e generi poetici nel Rinascimento italiano*, Roma, Bulzoni, 1999, pp. 17-26, da cui si cita.

² Per maggiori informazioni al riguardo si vedano, oltre a CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., pp. 17-22, rispettivamente ANTONIO DA MONTALCINO, *Le rime*, a cura di Emanuela Braico, in «*Letteratura italiana antica*», 5, 2004, pp. 27-70: 27-29; GIOVANNI PARENTI, *Gianotto Calogrosso*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 1973, liberamente consultabile presso [http://www.treccani.it/enciclopedia/gianotto-calogrosso_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gianotto-calogrosso_(Dizionario-Biografico)/); e EDOARDO ROSSETTI, *Alessandro Sforza*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 92, Roma, Istituto della Enciclopedia Treccani, 2008, liberamente consultabile presso [https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sforza_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-sforza_(Dizionario-Biografico)/). Per Montalcino e Sforza è possibile riferirsi, inoltre, anche alle rispettive schede incluse nell’*Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di Andrea Comboni e Tiziano Zanato, Firenze, SISMEL-Editioni del Galluzzo, 2017, ovvero ISABELLA BECHERUCCI, *Antonio da Montalcino*, pp. 65-68, e SERENA FORNASIERO, *Alessandro Sforza*, pp. 547-555.

³ È stato GUGLIELMO GORNI, *Appunti metrici e testuali sulle rime di Alessandro Sforza*, in «*Giornale storico della letteratura italiana*», CLII, 1975, pp. 222-233: 229, il primo a rilevare la vicinanza tra la poesia di Alberti e la terzina lirica.

⁴ CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., pp. 22-26.

⁵ Lo segnala ANNA REGOLINI, *Bernardino Lidio Catti*, in *Atlante dei canzonieri*, cit., pp. 200-206: 201.

testo,⁶ tuttavia, appare difforme dai casi sopra menzionati, nella misura in cui il congedo ha schema (a)Bc. Regolini ha dato una lettura interessante di questa soluzione, rilevando che

il testo si presenta come la metà di una sestina lirica: riducendo le sei stanze di sei versi a tre terzine, anche il congedo si dovrà presentare dimezzato rispetto a quello della sestina, dunque limitarsi a un endecasillabo ‘e mezzo’ (il settenario per l’appunto) anziché ricorrere a tre endecasillabi.⁷

L’idea è condivisibile, ma la presenza contestuale di un congedo distico, della misura settenaria e del recupero dello schema della prima stanza sembrano suggerire anche una parentela con la già ricordata poesia di Alberti, la cui parola-rima *bruna* è riecheggiata, forse, dall’emistichio «s’imbruna il cielo».

In ogni caso, al di là delle difformità morfologiche, anche il componimento di Catti si inserisce più o meno nello stesso ambiente culturale dei casi studiati da Carrai,⁸ né sono personalmente a conoscenza di altri esempi di questa forma, che sembra qualificarsi come un esperimento metrico di breve vita, circoscritto alla sola seconda metà del Quattrocento. O, meglio, sarebbe così se non fosse per il recupero archeologico di cui la terzina lirica è stata oggetto da parte di una manciata di autori tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila. In queste pagine vorrei offrire una panoramica delle terzine liriche in età contemporanea, rinunciando, considerati il poco spazio a disposizione e la difficoltà di alcuni degli autori interessati, a darne una lettura esaustiva e concentrandomi sul solo piano metrico-formale. Si tratta, insomma, di un primo avvicinamento,⁹ funzionale a individuare alcune modalità con cui il metro viene riprodotto e, al più, ad avanzare qualche ipotesi relativa alle ragioni di questa rinnovata fortuna.¹⁰

* * *

1. Il primo a usare la terzina lirica in età contemporanea, a mia conoscenza, è Gabriele Frasca, il cui *trio dei rimproveri*, risalente – come apprendo dall’autore – al 1982, è stato pubblicato originariamente sui nn. 17/18 di «Cervo volante» (1984).¹¹

⁶ Che leggo ivi, p. 205.

⁷ Ivi, p. 206.

⁸ *Ibid.*, Regolini ipotizza con buoni argomenti una sua conoscenza della produzione di Sforza.

⁹ Rari e decisamente fugaci, come avremo modo di vedere, gli accenni che la bibliografia riserva al riuso della terzina lirica in età contemporanea: le considerazioni più organiche si devono a CARLO PULSONI, *La sestina nel Novecento italiano*, in *E vós, tágides minhas. Miscellanea in onore di Luciana Stegagno Picchio*, a cura di Maria José de Lancaster, Silvano Peloso, Ugo Serani, Viareggio, Baroni, 1999, pp. 541-549: 545-546, che, pur soffermandosi perlopiù sulle terzine di Frixione, nomina di sfuggita anche quella di Ramous.

¹⁰ Per quanto buona parte dei poeti di cui mi occuperò sia ancora vivente, ho preferito non cercare un loro riscontro e tentare di valorizzare il significato ‘oggettivo’ dei testi. Si tratta di una scelta in consapevole controtendenza rispetto alla maggior parte delle ricerche relative a questi autori, afferenti, come vedremo, alla neo-neoavanguardia, che tra le proprie caratteristiche precipue ha la presenza di alcuni critici militanti, legati all’esperienza non meno degli autori che ne sono direttamente promotori – anzi, spesso accade che le due figure si sovrappongano. Fa eccezione un breve scambio di mail che ho avuto con Gabriele Frasca, che mi ha fornito alcune indicazioni preziose e che ringrazio di cuore. Ci tengo, inoltre, a ringraziare Marco Berizzo, che ai tempi della mia tesi magistrale – *La fortuna contemporanea dei metri medievali (1982-2002)*, Università di Pisa, a.a. 2019-2020 – parzialmente incentrata sulla sua produzione, mi ha gentilmente inviato alcuni materiali che si sono rivelati fondamentali per queste pagine.

¹¹ Come buona parte delle poesie poi incluse nella sezione *Periodi di guerra* di *Versi rispersi*; cfr. GIANCARLO ALFANO, *Il mobile volere*, postfazione a GABRIELE FRASCA, *Lame. Rame + Lime seguite da Quarantena e Versi rispersi*, Roma, L’Orma, 2016, pp. 415-433: 421.

trio dei rimproveri

vieni e va attesa e troncammi la vena
sonora ottusità coprimi il vano
sciupire fa' serrarmi nella sera

vieni come astro a sciogliere la sera
scintille in mille arredi e dalla vena
va' scagliando memorie all'aere vano

se ti comprese il vanto cosa al vano
sortire aspetto o capricciosa sera
cosa il lavabo assegna alla mia vena¹²

Fatta eccezione per la vistosa assenza del congedo, la forma è riprodotta alla perfezione. Come nella migliore tradizione della sestina lirica,¹³ le parole-rima sono legate da rapporti fonici stringenti: *vena*, in particolare, è legato da consonanza piena a *vano* e da assonanza piena a *sera*, finendo per rappresentare un anello di congiunzione tra tutte le parole-rima ed esaltando ulteriormente il senso di ripetizione martellante che sta alla base della forma. Questo effetto di rifrazione dell'identità, peraltro, si estende anche al di là della punta del verso, con ciascuna delle parole-rima riecheggiata in diverse sedi del testo: *vena* («vieni», riprodotto due volte a generare un'anafora), *vano* («va», «va'», «vanto», fino a «lavabo») e *sera* («sonora», «serrarmi», «se», forse «aere» – in generale, tutta la poesia è percorsa dall'allitterazione di s).

Non stupisce che il recupero della terzina lirica si debba proprio a Frasca, che nella propria attività, poetica e non solo, riserva particolare attenzione alla sestina,¹⁴ estendendo alcune delle sue caratteristiche precipue, quali la presenza di parole-rima e il meccanismo della *retrogradatio cruciata*, anche a stanze formate da un numero di versi diverso da sei. È il caso delle stanze di quattro versi della sezione *rimastichi* di *Lime* (1995)¹⁵ e di quelle di nove versi della sezione 9 di *Rive* (2001).¹⁶ Diversa situazione presentano le poesie di schema ABC CAB BCA – lo stesso del testo in esame – incluse nella sezione 3 di *Lime*,¹⁷ in cui si ha *retrogradatio cruciata*, sì, ma applicata a semplici rime, non a parole-rima, il che preclude

¹² GABRIELE FRASCA, *Versi rispersi*, in ID., *Lame*, cit., pp. 297-411: 343.

¹³ Soprattutto Arnaut e Dante, come rilevano, tra gli altri, COSTANZO DI GIROLAMO, *Forma e significato della parola-rima nella sestina*, in ID., *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, il Mulino, 1976, pp. 155-167: 156-157, AURELIO RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica», II, 1981, pp. 3-41: 34-37, e lo stesso GABRIELE FRASCA, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992, pp. 72-73 e 126-127. Per le omofonie tra le parole-rima di Petrarca, cfr. ivi, *passim* ma soprattutto pp. 175-176.

¹⁴ Penso, oltre alle diverse declinazioni che ne offre in poesia – per cui si vedano per lo meno PULSONI, *La sestina nel Novecento*, cit., pp. 544-545, ANDREA AFIBRO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 89-90, e PAOLO GIOVANNETTI - GIANFRANCA LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, Roma, Carocci, 2010, pp. 135-137 – al titolo di arnaldiana memoria del romanzo GABRIELE FRASCA, *Il fermo volere* [1987], Napoli, d'if, 2004, e alla già citata monografia FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., in cui, ivi, 316, ricorda esplicitamente le terzine di Montalcino. Sul rapporto che lega Frasca alla forma rinvio ad ANDREA CORTELLESSA, *Una Tafelmusik di fine secolo: flusso percepitivo e interdizione narrativa nell'«ipersestina» di Gabriele Frasca*, in «Anticomoderno», 2, 1996, pp. 81-103: 81-84, e a RICCARDO DONATI, *Macchine per il riposizionamento dei sensi*, postfazione a FRASCA, *Lame*, cit., pp. 435-455: 440-441.

¹⁵ GABRIELE FRASCA, *Lime*, in ID., *Lame*, cit., pp. 127-284: 259-270.

¹⁶ GABRIELE FRASCA, *Rive*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 123-127.

¹⁷ FRASCA, *Lime*, cit., pp. 139-152.

la possibilità di parlare di terzine liriche in senso stretto. Per quanto queste poesie siano chiaramente debitrici della forma, il *trio dei rimproveri* rimane la sola terzina lirica vera e propria (benché mutila di congedo) della produzione di Frasca. È verosimilmente stato questo fatto, assieme alla data piuttosto bassa in cui è uscito in volume (2016), a decretarne la marginalità: la poesia tende a essere sorvolata dalla bibliografia¹⁸ (io stesso mi ci sono imbattuto solo per indicazione diretta dell'autore) e persino Frasca non la nomina là dove, nella *Furia della sintassi*, ricorda le terzine liriche del proprio sodale Frixione.¹⁹

2. Venendo appunto a Marcello Frixione, le sue terzine, databili al 1987,²⁰ sono incluse in *Diottrie* (1991), in cui la forma, riprodotta tre volte a costituire la corona *proverbi*, gode di una posizione di assoluto privilegio, chiudendo la raccolta. Vediamo il primo esempio:

i.

biada di rinnovati ardori: ai lati
enumeri richiami d'altri spazi
al centro già dilegua tua figura.

baci rivendicando alla figura
ed alla forma che mi serra i lati
ali pretendo acconce a questi spazi.

benché tu evolva lungo incerti spazi
e intersecando múltiple figure
adeguo il mio volere ai nuovi lati.

di questi lati – che chiudono spazi
ecceda tua sostanza le figure²¹

Anche qui la forma non viene replicata fedelmente, nella misura in cui il congedo è distico anziché monostico: la presenza di un verso ‘in eccesso’, tuttavia, appare perfettamente in linea con l’invito, contenuto nello stesso verso, a «eccedere [con la] sostanza le figure».²² A questa difficoltà di far combaciare forma e contenuto può essere ricondotta, forse, anche la non piena identità della parola-rima *figura/figure*. Ma rimaniamo sul congedo, dove si dà un’altra innovazione: se negli esempi quattrocenteschi le parole-rima seguono sempre lo schema (ac)B, infatti, qui si ritorna all’ordine della terzina iniziale, (a) BC.²³ Ancora un paio di osservazioni, non proprio metriche ma comunque formali: a) le parole-rima hanno un tema comune, in particolare geometrico; b) le tre stanze compon-

¹⁸ Sull’applicazione da parte di Frasca dei principi cardine della sestina a stanze non esastiche rinvio, oltre che ai titoli già citati, a CORTELLESSA, *Una Tafelmusik di fine secolo*, cit., p. 85, nota 17, e ALFANO, *Il mobile volere*, cit., p. 432.

¹⁹ FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., p. 391, nota 39.

²⁰ CORTELLESSA, *Una Tafelmusik di fine secolo*, cit., p. 85, nota 17.

²¹ MARCELLO FRIXIONE, *Diottrie*, Lecce, Manni, 1991, p. 76.

²² Si vedano al riguardo FILIPPO BETTINI, introduzione a FRIXIONE, *Diottrie*, pp. 7-15; 13, e TOMMASO OTTONIERI, *La Plastica della Lingua. Stili in fuga lunga una età postrema*, Torino, Bollati Boringhieri, 2000, pp. 103-104. Qualcosa del genere avviene anche in *dice di cane chiamato “ulisse”*, FRIXIONE, *Diottrie*, cit., p. 32, in cui il secondo elemento della rima *preda : eccèdano : veda* a sua volta ‘eccede’, nel senso che genera una rima ipermetra.

²³ La difformità della struttura del congedo è già stata notata da PULSONI, *La sestina nel Novecento*, cit., pp. 543-544.

gono tutte l'acrostico BEA, che viene forse riecheggiato anche dall'*incipit* «BIAda», come sembra suggerire il BEA-DE che la stanza finale forma con il congedo.²⁴

ii.

non conoscendo il segno o la parola
ond'io designi il volto e questi labri
cadono vani alla memoria i versi.

oh stolta vanità d'intesser versi
intersecando il metro alla parola
se norma cede o freno ai balbi labri

se sola voluttà fia sugger labri
che per sentenze li disponga in versi
taccia di queste arsi la parola

– o versi sua parola d'altri labri²⁵

L'invito a violare i limiti della forma su cui si chiude la terzina precedente non viene raccolto – del resto, anche qui viene posto il problema formale e, in particolare, prosodico («versi», «metro», «arsi»), anche se il senso di questi accenni non è altrettanto trasparente. In ogni caso, la poesia appare morfologicamente più vicina ai precedenti quattrocenteschi, con l'unico elemento di difformità che risiede nell'ordine delle parole-rima all'interno del congedo, in cui si dà lo schema (ca)B, lo stesso, cioè, della seconda terzina. Se in *proverbi* i le parole-rima avevano un tema geometrico, qui il filo conduttore appare 'vocale-orale': *parola, labri e versi* – che, per inciso, è parola-rima già in *Rvf* 239 e che nel verso conclusivo è equivocamente voce verbale (cosa che non avviene in Petrarca).²⁶

iii.

scialban le tracce onde la mente a zero
piana s'annulli o si dispone in cento
e cento nomi né converge in uno.

benché il suggetto arrocchi e spinga ad uno
per minimi intervalli tende a zero
o in sparse clonazioni fingi cento.

o superman se si declini cento
come proliferare in spregio all'uno
ecco rinnova l'estasi di zero.

oh replicarsi in cento d'uno zero.²⁷

²⁴ L'acrostico, figura cara a diversi esponenti della neo-neoavanguardia come della neo-avanguardia, si trova anche in *marina con ciarlatano e soldati*, FRIXIONE, *Diottrie*, cit., p. 45, dove dà, appunto, MARINA, come segnala esplicitamente il verso finale: «acròstico formò di sé sue fogge».

²⁵ Ivi, p. 77.

²⁶ Del resto, come osserva DI GIROLAMO, *Forma e significato*, cit., p. 159, nella sestina la rima equivoca, al netto di qualche eccezione, «viene bandita». Per maggiori considerazioni al riguardo, cfr. ivi, pp. 162-163.

²⁷ FRIXIONE, *Diottrie*, cit., p. 77.

Anche qui si ha pressoché totale aderenza alla forma canonica, con il solo elemento di difformità rappresentato, ancora una volta, dall'ordine delle parole-rima nel congedo, che stavolta seguono lo schema (bc)A della terza stanza. Risulta confermato il *pattern* che si poteva intravedere dai due casi precedenti: in ciascuna terzina il congedo ripropone le parole-rima secondo lo schema della stanza corrispondente al numero della poesia stessa (nella prima lo schema della prima, nella seconda della seconda e nella terza della terza). Il distacco dagli esempi quattrocenteschi, insomma, pare funzionale alla realizzazione di un gioco combinatorio, una costruzione macro-strutturale che in qualche misura 'riscatta' l'irregolarità formale del congedo. Anche la coerenza intrinseca alle parole-rima, che qui seguono un tema numerico, è funzionale – ora possiamo dirlo – a una costruzione macro-testuale, nella misura in cui rafforza l'unità delle singole terzine sottolineandone la natura di oggetti discreti riprodotti in serie. La somiglianza tematica alla prima terzina, anzi, dà l'impressione di chiudere un cerchio, con le poesie liminari caratterizzate da parole-rima di natura matematica, contro quella di mezzo, in cui si ha una dimensione vocale-oram.

L'uso seriale della terzina lirica conduce a una costruzione tridimensionale di gusto prettamente neometrico, in cui la regola numerica alla base della forma è iterata una volta in più o, per meglio dire, in una direzione ulteriore, all'esterno del singolo componimento. La terzina è triplicata, non diversamente da quello che accade con le quattordici (più due) iterazioni del sonetto nell'*Ipersonetto* di Zanzotto o con le otto ottave di *Notti incolori* di Valduga,²⁸ per quanto il modello più prossimo, sia per area culturale sia per scelta metrica, sarà evidentemente l'imponente iper-sestina *poesie da tavola* di Frasca.²⁹ Lo stesso gioco combinatorio realizzato con gli schemi dei congedi è funzionale a questa costruzione, per cui ogni congedo può essere letto, idealmente, come stanza di un'iper-terzina – priva (come quella di Frasca!) di congedo – di schema (a)BC (ca)B (bc)A, con ciascuna stanza che, per fare ricorso all'immaginario geometrico della prima poesia, risulta proiettata ortogonalmente su un piano, appiattita su un unico verso. Si potrebbero quasi leggere i tre congedi l'uno dietro l'altro e darebbero perfettamente senso – particolarmente notevole è la continuità tra il primo e il secondo, sia sul piano semantico, sia su quello sintattico.

3. Un ulteriore esempio di terzina lirica è offerto da Mario Ramous nella raccolta *Per via di sguardo* (1996), «una 'crestomazia' di "variazioni" operate su di un "tema"»³⁰ che costituisce un vero e proprio campionario di forme della tradizione.

variatio 24, in forma di canzone terzina

un organismo vivo per non vivere
che mai la parola conduce ad altro
quando la coscienza ci dà della morte

²⁸ PATRIZIA VALDUGA, *Medicamenta* [1981], Torino, Einaudi, 1989, pp. 3-62: 27-36. RICCARDO D'ANNA, *La «maniera» nella poesia degli anni Ottanta*, in *La parola ritrovata. Ultime tendenze della poesia italiana*, a cura di Maria Ida Gaeta e Gabriella Sica, Venezia, Marsilio, 1995, pp. 179-190: 183, parla esplicitamente di «un'iperottava formata dalla somma di otto componimenti».

²⁹ Che leggo in FRASCA, *Lame*, cit., pp. 7-22. Si vedano, al riguardo, le osservazioni di CORTELLESSA, *Una Tafelmusik di fine secolo*, cit., pp. 86-103, PULSONI, *La sestina nel Novecento*, cit., p. 544, AFIBRO, *Poesia contemporanea*, cit., p. 89, e GIOVANNETTI - LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., p. 135, oltre a quanto scrive lo stesso FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., p. 391, nota 39.

³⁰ GIOVANNI INFELISE, *Ritorno a Fermo* (18524/8799), introduzione a MARIO RAMOUS, *Tutte le poesie. 1951-1998*, Bologna, Pendragon, 2017, pp. XI-LXVIII: LV.

così il nostro primato nella morte
dilegua senza che abbia posto il vivere
come sabbia che da un granello all'altro

si consuma in un pugno e non è che l'altro
conduca altrove fuor d'occhio di morte
se sin dal vagito si sa del vivere

che mai vivere altro non è che morte³¹

Anche qui l'altrimenti totale fedeltà con cui viene riprodotta la forma si incrina solo in corrispondenza del congedo, in cui le parole-rima seguono lo schema (ab)C della prima terzina – con ogni probabilità ottenuto tramite una quarta applicazione del meccanismo della *retrogradatio cruciata* – in luogo di quello (ac)B degli esempi quattrocenteschi. L'innovazione appare piuttosto sorprendente in un poeta metricamente consapevole come Ramous e tanto più in un libro come *Per via di sguardo*, che per sua stessa natura si fonda sulla riproduzione fedele di forme della tradizione, connotandosi come il luogo di massima restaurazione metrica nell'opera dell'autore.

Va detto, tuttavia, che la riproduzione dei metri canonici non è sempre pedissequa.³² Già a partire dalla prima poesia, variatio 1, *in forma di ballata*, si nota una lieve anomalia, consistente nella non sovrappponibilità tra la formula sillabica della ripresa e della volta.³³ Al di là di una trascurabile rima imperfetta *vivo : elettive* in variatio 5, *in forma di canzone antica*, proseguendo nella lettura si incontra un'altra licenza, più rilevante, in variatio 12, *in forma di decima rima*: contro la consueta fisionomia della forma, che prevede stanze di schema ABABABCCCB,³⁴ l'ultimo verso non riprende la rima B, ma rimane irrelato. Non solo: in coda alla poesia si trova un congedo distico estraneo alla storia della forma e più vicino al metro di *En rima greuf a far, dir e stravolger* di Auliver, la cui parentela con la decima rima è segnalata da Ramous stesso nel proprio manuale.³⁵ Andando ancora oltre, variatio 21, *in forma di canzonetta*, riproduce fedelmente lo schema ‘astratto’ di *Dolce coninzanento* di Giacomo da Lentini,³⁶ corredandolo, tuttavia, di un congedo assente nel modello e in linea di massima estraneo alla forma-canzonetta. In variatio 28, *in forma di cobbola a stanza di canzone*, infine, il primo verso della sirma è irrelato: potrebbe trattarsi di un raffinato uso del ‘verso di chiave’, un verso che è irrelato all’interno della stanza ma che rima con i versi corrispondenti in tutte le altre stanze,³⁷ ma nel caso si tratterebbe comunque di un caso-limite, nella misura in cui, trattandosi di una cobbola isolata, il verso rimane irrelato in assoluto.

Insomma, la forma del congedo di variatio 24, *in forma di canzone terzina* potrebbe rappresentare un’ulteriore licenza che Ramous si concede. Ma non è da escludere che egli

³¹ MARIO RAMOUS, *Per via di sguardo*, in ID., *Tutte le poesie*, cit., pp. 551-604: 593.

³² Particolarmente efficace si rivela la lettura parallela di *Per via di sguardo* e di MARIO RAMOUS, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984.

³³ Ivi, p. 85, segnala che la volta «riprende la struttura del ritornello», ma potrebbe riferirsi esclusivamente allo schema delle rime.

³⁴ Ivi, p. 132.

³⁵ Ivi, pp. 132-134.

³⁶ Riportata, ivi, pp. 115-116, come esempio di canzonetta. Schema ‘astratto’ nel senso che, come sottolinea lo stesso Ramous, lo schema delle volte risulta variato di stanza in stanza attraverso la convergenza asistematica di uscite diverse, ma lo schema-base è comune a tutte le stanze.

³⁷ Ivi, p. 100.

ignorasse l'obbligatorietà dell'ordine (ac)B. Le righe che dedica alla terzina lirica nel suo manuale di metrica recitano, infatti:

La canzone terzina è congegnata allo stesso modo [della sestina], ma ha solo tre stanze di tre versi l'una e la tornata di un verso contenente tutte e tre le parole-rima.³⁸

Nessun accenno all'ordine in cui le parole-rima ricorrono all'interno del congedo, quando Spongano, nelle pagine da cui questo passo verosimilmente deriva,³⁹ sottolineava l'obbligatorietà di un «ordine diretto a croce (1^a, 3^a, 2^a)».⁴⁰

In ogni caso, resta il fatto che il poeta ha esteso alla terzina la possibilità, tipica della sestina, di un «ordine variabile»⁴¹ delle parole-rima nel congedo, facendo poi ricorso a quello che ripete lo schema della prima stanza, cosa che sembra esaltare il rapporto con la forma madre. Se, infatti, l'ordine della parole-rima nel congedo della sestina è libero, una soluzione mai eletta a norma ma piuttosto diffusa prevede che esse riproducano lo schema (a)B(c) D(e)F della prima stanza: è il caso, banalmente, delle ultime cinque sestine dei *Fragmenta*.⁴² Un ulteriore anello di congiunzione tra la terzina di Ramous e la forma-sestina può essere intravisto, del resto, nella parola-rima *morte*, di per sé banale, certo, ma già adottata in *Rvf* 332 – mentre in *Rvf* 80 è presente *vita*, riecheggiata forse da *vivere*? Ma, al di là di eventuali ascendenze, è interessante il rapporto che corre tra le parole-rima: se in Frixione si ha una compattezza determinata da termini tematicamente vicini tra loro, in Ramous si ha, mi sembra, una logica binaria, con *morte* e *vivere* che rappresentano due antipodi che si scambiano e si intrecciano in un difficile equilibrio, perennemente mediati dal concetto di *altro*.

4. L'ultimo autore che affronteremo in questa rassegna è Marco Berisso, che in *Per il dono di un caleidoscopio* – compreso in *Annali* (2002) – fa un uso seriale della terzina lirica, offrendone due occorrenze strettamente interconnesse tra loro, tanto che converrà vederle una di seguito all'altra.

I.

il tuo viso ricerco dentro al vetro
che giro e che rigiro, nello specchio
che riflette in rimandi questa luce;

avanza poca ombra dalla luce,
ed io pesco in minuzzoli quel vetro,
e ne traggo figure; mi ci specchio

in queste mille tinte, in questo specchio
che si muta, e il pensiero, nella luce
del ricordo, si gela, si fa vetro

ma di un vetro che è specchio per la luce

³⁸ Ivi, p. 104.

³⁹ CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 18, nota 3.

⁴⁰ RAFFAELE SPONGANO, *Nozioni ed esempi di metrica italiana*, Bologna, Patron, 1974², p. 40.

⁴¹ RAMOUS, *La metrica*, cit., p. 103.

⁴² ALESSANDRO FO - CARLO VECCE - CLAUDIO VELA, Coblas. *Il mistero delle sei stanze*, Milano, Scheiwiller, 1987, pp. 57-60. Vale la pena notare, tuttavia, che nella sestina compresa nella stessa *Per via di sguardo* il congedo ha schema (e)C(a)F(d)B, innovativo rispetto ad Arnaut, Dante e Petrarca.

II.

oh tu, lontana, vivo, nei colori
di quel gioco, ritrovo quello sguardo
che mi parla di te attraverso gli occhi;
a ogni goccia che stilla nei miei occhi
reinvento i toni di cui ti colori,
sottoposta all'abbraccio dello sguardo,
sino a scambiare il gioco col tuo sguardo
ogni senso si celebra negli occhi,
misto di gioie di baci e di colori;
colori che lo sguardo cede agli occhi⁴³

Notiamo, in primo luogo, un forte grado di compattezza semantica, come già nelle terzine di Frixione, benché qui il filo conduttore oltrepassi il confine della singola poesia: entrambe le terzine sono giocate su parole-rima legate all'ambito dell'ottica, con un *focus* prima sul *medium* caleidoscopico – *vetro, specchio, luce* – poi sul soggetto che ne fruisce – *colori, sguardo, occhi*. Dal punto di vista metrico, la forma è in entrambi i casi riprodotta alla perfezione, con la consueta eccezione dell'ordine delle parole-rima nel congedo, che riproduce quello della prima stanza. Qui più che altrove è lecito supporre che ciò dipenda da un'applicazione della *retrogradatio cruciata* alla stanza finale, in linea con la migliore tradizione della sestina. Berizzo, infatti, dà prova di concepire la terzina in continuità con la forma madre: lo si vede dalla parola-rima *occhi*, che dipenderà da *Rvf 30*,⁴⁴ e ancora di più dal verso «avanza poca ombra dalla luce», che riecheggia il celebre *incipit* dantesco «al poco giorno e al gran cerchio d'ombra».⁴⁵ La stessa decisione di scrivere due terzine e di riunirle sotto un unico titolo, per un totale di sei parole-rima, allude forse alla sestina (ricordiamoci che un poeta e studioso vicino all'autore quale Frasca ha definito le terzine liriche «sestine dimezzate»⁴⁶), oltre che, potenzialmente, alla sestina doppia.

La forma, insomma, risulta proiettata più verso il Medioevo che l'età umanistica,⁴⁷ il che appare coerente con la poetica di Berizzo. Nel sistematico e onnivoro recupero della tradizione messo in atto da tutti gli esponenti della neo-neoavanguardia, il poeta di *Annali*, infatti, riserva – anche per ‘deformazione professionale’, trattandosi di uno studioso della poesia delle Origini – particolare attenzione ai primi secoli della nostra letteratura, come risulta, tra le altre cose, da un intervento teorico intitolato *Sull'utilità dei medievali per le nostre lettere*.⁴⁸ Questa dimensione appare con ancora più evidenza se, concedendoci una de-

⁴³ MARCO BERISSO, *Annali*, Salerno-Milano, Oèdipus, 2002, pp. 95-96.

⁴⁴ Segnalo incidentalmente che anche *luce* potrebbe essere memore di una parola-rima petrarchesca: *lume*, in *Rvf 142*.

⁴⁵ DANTE ALIGHIERI, *Rime*, a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005, 7, p. 106.

⁴⁶ FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., p. 391, nota 39. Ma già CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 25, parlava di «sestine dimezzate».

⁴⁷ Del resto, come si è già notato, la terzina lirica sembra essere imparentata, oltre che con la sestina, con una forma prettamente medievale quale il madrigale antico.

⁴⁸ MARCO BERISSO, *Sull'utilità dei medievali per le nostre lettere*, in «Altri Luoghi», 1-2, 1989, pp. 1-3. Sul tema si vedano per lo meno ANDREA CORTELLESSA, *Pantera contro pantera*, postfazione a BERISSO, *Annali*, cit., pp. 159-171, e CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Marco Berizzo*, in *Parola plurale. Sessantaquattro poeti italiani fra due secoli*, a cura di Giancarlo Alfano, Alessandro Baldacci, Cecilia Bello Minciachchi, Andrea Cortellessa, Massimiliano Manganelli, Raffaella Scarpa, Fabio Zinelli, Paolo Zublena, Roma, Sossella, 2005, pp. 729-741: 729-731.

roga dal proposito di occuparci esclusivamente del piano formale, guardiamo al contenuto di *Per il dono di un caleidoscopio*, il cui senso è più immediato degli altri esempi visti finora. Le poesie descrivono, infatti, un io che rievoca l'amata «lontana» attraverso le immagini che vede formarsi all'interno di un caleidoscopio (magari donatogli proprio dalla donna?). La situazione è quella, stereotipa, dell'*amor de lonh*, come stereotipo (nonché tipicamente medievale) è il luogo per cui l'amante si consola tramite l'immagine dell'amata, fisica o mentale – qui originalmente mediata da un caleidoscopio. Ora, l'ottica è un tema caro alla poesia medievale: ne offre un celebre esempio il sonetto di Giacomo da Lentini che inizia

Or come pote sì gran donna entrare
per gli occhi mei che sì piccioli sone?⁴⁹

e che Berisso riscrive in un altro luogo di *Annali* (e si noti il ricorrere di termini centrali di *Per il dono di un caleidoscopio*, quali *figura/figure, occhi, luce, guardo/sguardo*):

se te non vedo, guardo la figura
dentro dipinta, e molto somigliante,
ma come pote entrar, ché manca agli occhi
luce, ché così grande sei [...].⁵⁰

Non solo la forma, dunque, ma il tema stesso delle terzine di Berisso risulta 'medievalizzato'. Ma la considerazione più interessante a cui si presta il tema della poesia è un'altra, e cioè: la terzina lirica funziona *esattamente* come un caleidoscopio, nella misura in cui le stesse parole-rima si combinano in modi sempre diversi restituendo nuovi significati, così come i frammenti di vetro all'interno di un caleidoscopio, pur rimanendo sempre uguali a sé stessi, producono di volta in volta figure differenti. Certo, questo meccanismo caratterizza anche la sestina,⁵¹ ma la brevità delle stanze rispetto alla forma di origine ne evidenzia meglio il gioco di rifrazioni, generando un effetto martellante che Berisso sa sfruttare con abilità.

5. Possiamo provare adesso a tirare le somme rispetto ad alcune caratteristiche comuni di questa nuova fortuna che la terzina conosce tra gli anni Ottanta e i primi anni Duemila. In primo luogo, non stupisce che essa si collochi proprio in questi anni: se la forma doveva conoscere una rinascenza, non poteva che avvenire in piena temperie neometrica⁵² – più interessante è il fatto i poeti coinvolti siano riconducibili tutti *più o meno* alla stessa area. È evidente il rapporto che corre tra Frasca, Frixione e Berisso, esponenti della cosiddetta neo-neoavanguardia,⁵³ con gli ultimi due ulteriormente legati tanto dall'appartenenza alla

⁴⁹ *I poeti della Scuola siciliana*, Milano, Mondadori, 2008, vol. I, *Giacomo da Lentini*, a cura di Roberto Antonelli, p. 428.

⁵⁰ BERISSO, *Annali*, cit., pp. 110.

⁵¹ DI GIROLAMO, *Forma e significato*, cit., pp. 159-167.

⁵² Si vedano, per un inquadramento generale, AFIBRO, *Poesia contemporanea*, cit., pp. 63-86 e 87-110, su Valduga e sullo stesso Frasca, e GIOVANNETTI - LAVEZZI, *La metrica italiana contemporanea*, cit., pp. 133-137.

⁵³ Sarebbe inutile e ozioso tentare di ripercorrere qui tutte le occasioni di sodalizio artistico, intellettuale e umano tra i tre e produrrebbe necessariamente risultati lacunosi. Mi limito a rimandare, per una sintetica panoramica della questione neo-neoavanguardia, a CORTELLESSA, *Una Tafelmusik di fine secolo*, cit., p. 83, nota 7, a CECILIA BELLO MINCIACCHI, *Ancora avanguardie?*, in *Parola plurale*, cit., pp. 613-626, e ad AFIBRO, *Poesia contemporanea*, cit., pp. 19-21.

sua frangia genovese,⁵⁴ quanto dall'esperienza del Gruppo 93.⁵⁵ Più sottile il legame che corre tra questi autori più giovani e Ramous, che non può essere assolutamente ricondotto alle stesse esperienze, per ragioni anagrafiche, è chiaro, ma anche e soprattutto di poetica. Non è un caso, del resto, che il suo recupero della terzina lirica appaia del tutto indipendente, parte di un più ampio progetto di restauro metrico che coinvolge anche altre forme minoritarie. Eppure la sua ricerca linguistica e formale si colloca «a un tempo dentro e fuori, distante e a fianco rispetto alla [...] *neo-avanguardia*»,⁵⁶ il che ne fa, per alcuni aspetti, una figura vicina ai 'padri' della neo-neoavanguardia. A riprova di questa 'aria di famiglia', varrà la pena rilevare che Ramous ha collaborato al n. 8 di «*Cervo Volante*», rivista attorno a cui orbitavano sia alcuni ex-protagonisti del Gruppo 63, sia alcuni tra i futuri promotori della neo-neoavanguardia, e su cui hanno scritto anche Frasca, come si è già visto, e Frixione (e altri membri del collettivo K.B.).

La presenza contestuale del *trio dei rimproveri* e di alcune poesie di Frixione sul n. 17/18 di «*Cervo volante*», anzi, invita a pensare che *proverbi* sia stato concepito sulla scia della terzina di Frasca, quasi a mo' di risposta, come sembra suggerire anche un fattore metrico. Il verso soprannumerario nel congedo di *proverbi* i sembra rappresentare, infatti, una sorta di compensazione per la mutilazione a cui la stessa zona del testo va incontro nel *trio dei rimproveri*, secondo una strategia non estranea alla nostra tradizione: penso, per citare un caso vicino al gusto dei poeti in questione (oltre che di buona parte della neo-avanguardia e della neo-neoavanguardia),⁵⁷ allo scambio tra Guido Orlandi e Guido Cavalcanti in cui il secondo, 'recuperando' in fondo al sonetto *Di vil matera mi conven parlare* i due versi mancanti della fronte del sonetto *Per troppa sottiglianza il fil si rompe* – eccezionalmente costituita da sei versi – dà origine al primo esempio noto di sonetto ritornellato.⁵⁸

In generale, è notevole che in nessuno degli esempi contemporanei il congedo segua lo schema (ac)B della forma quattrocentesca: non è da escludere – specie per Frixione e Berisso – che possa trattarsi di un 'effetto a cascata' per cui l'eliminazione operata da Frasca ne ha indebolito la forma, favorendo l'affermazione di un ordine libero delle parole-rima, analogo a quello della sestina. Anzi, al di là del gioco combinatorio di Frixione, si ha casomai una tendenza a riprodurre la *dispositio* della stanza iniziale, il che, come si è già accennato, avvicina ulteriormente il metro alla forma madre, in particolare ad alcune declinazioni che ne offre Petrarca. Questa propensione a trattare il metro come una specie di 'piccola sestina' è testimoniata anche dal ricorrere di alcune parole-rima delle sestine petrarchesche – benché si tratti sempre di termini inflazionati

⁵⁴ Per un certo periodo raccolta attorno alla rivista «*Altri Luoghi*», di cui, come ricorda BELLO MINCIACCHI, *Marco Berisso*, cit., p. 732, Berisso fu tra i fondatori e a cui ha collaborato lo stesso Frixione.

⁵⁵ Per un inquadramento teorico al riguardo si vedano FILIPPO BETTINI - FRANCESCO MUZZIOLI, *Gruppo '93. La recente avventura del dibattito teorico in Italia*, Lecce, Manni, 1990, pp. 129-135, FILIPPO BETTINI, *La nuova tendenza*, in FILIPPO BETTINI - ROBERTO DI MARCO, *Terza ondata. Il nuovo movimento della scrittura in Italia*, Bologna, Synergia, 1993, pp. 49-73, e ANGELO PETRELLA, *Gruppo 93: teoria, tecnica e poesia*, in *Gruppo 93. L'antologia poetica*, a cura di Angelo Petrella, Genova, Zona, 2010, pp. 7-32.

⁵⁶ PIETRO BONFIGLIOLI, *Mario Ramous*, in AA. Vv., *Letteratura italiana, I contemporanei*, vol. VI, Milano, Marzorati, 1974, pp. 1625-1643: 1631. Per alcuni elementi di vicinanza e di difformità con il Gruppo 63, cfr. ivi, pp. 1631-1632.

⁵⁷ Sull'importanza dello Stilnovo e, in particolare, di Cavalcanti per la poesia di Frasca si veda almeno DONATI, *Macchine per il riposizionamento*, cit., pp. 439-440.

⁵⁸ Si veda, in proposito, CORRADO CALENDÀ, *Di vil matera: ipotesi esplicativa di un'ipertrofia strutturale* [1982], in ID., *Appartenenze metriche ed esegesi. Dante, Cavalcanti, Guittione*, Napoli, Bibliopolis, 1995, pp. 61-71.

del linguaggio poetico – e, nel caso di Berisso, da un riecheggiamento alquanto evidente di *Al poco giorno*.

Ancora: se i richiami fonici tra le parole-rima nel *trio dei rimproveri* ricordano le sestine di Arnaut e Dante, la forte coerenza semantica degli altri esempi – che si tratti delle terne lessicali di Frixione e Berisso o della logica binaria di Ramous – sembra riprendere un uso già noto alla migliore tradizione della sestina (penso soprattutto a certe sestine dei *Fragmenta*, ma in qualche misura anche a *Lo ferm voler* e ad *Al poco giorno*).⁵⁹ Nei poeti contemporanei, tuttavia, questa tendenza risulta più marcata, quasi a risaltare la maggiore insistenza con cui le parole-rima si ripresentano all'interno di una forma metrica di minor respiro. Mi pare assolutamente degno di nota – e conforta l'idea per cui gli autori qui presi in esame pensino la terzina in continuità con la tradizione della sestina – il fatto che nessuno di questi fenomeni si ritrovi nelle terzine liriche del Quattrocento, le cui parole-rima non presentano particolari rapporti fonici e, al di là del fatto di afferire al lessico della topica amorosa, risultano più diversificate.⁶⁰

Varrà la pena notare, da ultimo, un elemento macroscopico che sembra confermare la parentela tra le terzine di Frixione e quelle di Berisso: non solo, come si è sottolineato, in entrambi gli autori si ha un elevato grado di compattezza semantica, ma in entrambi la forma è riprodotta in serie, a costituire un elemento parte di una costruzione più ampia. Per quanto in *Annali* si assista a un uso analogo del madrigale antico,⁶¹ forma a cui, come si è già osservato, la terzina lirica è strettamente imparentata, è verosimile che l'idea di realizzare una serie di terzine liriche venga proprio dai *proverbi* di Frixione, alla cui produzione (e alle cui terzine) *Per il dono di un caleidoscopio* sembra essere legato anche dal tema ottico:⁶² notevole, da questo punto di vista, ma non decisiva, la presenza di «figure» – parola-rima di *proverbi* i – nella prima terzina di Berisso.

6. Questo per quanto riguarda la «fortuna contemporanea di un esperimento metrico quattrocentesco» quale è la terzina lirica. Ma, vista la natura celebrativa di queste pagine, non sarà fuori luogo sfruttare la doppia lettura a cui si presta il titolo e soffermarsi un momento sulla «fortuna contemporanea di *Un esperimento metrico quattrocentesco*». È per lo meno curioso, infatti, che una parte considerevole della rinascenza a cui la forma va incontro sia successiva all'uscita dell'articolo di Carrai da cui queste pagine prendono le mosse. Certo, durante gli ultimi decenni del secolo scorso la temperie neometrica ha determinato un sistematico recupero di forme della tradizione, anche minoritarie, per cui questa rinnovata fortuna della terzina lirica non è, di per sé, fuori posto (la terzina di Frasca lo dimostra), ma chissà che *Un esperimento metrico quattrocentesco* non abbia agito da catalizzatore in questo senso. La questione si pone principalmente per Frixione e Berisso, nella misura in cui il *trio dei rimproveri* è, appunto, precedente al 1984 e la conoscenza da parte di Ramous della forma non può essere mediata dal lavoro di Carrai, essendo il

⁵⁹ DI GIROLAMO, *Forma e significato*, cit. pp. 157-159; RONCAGLIA, *L'invenzione della sestina*, cit., p. 33; FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., pp. 175-176.

⁶⁰ Le parole-rima degli autori studiati da Carrai sono: Montalcino (*madonna, altero, occhi; piaghe, sospiri, core; piaghe, sospiri, core*); Calogrosso (*piaghe, sospiri, core; piaghe, sospiri, core*); Sforza (*pace, chiamo, pensa*); Alberti (*lau-ro, velo, bruna*). Più semanticamente omogenee le parole-rima usate da Catti (*sole, luna, cielo*).

⁶¹ Penso ai sei madrigali di schema ABA CBC DD delle *Belle posizioni*, BERISSO, *Annali*, cit., pp. 111-113.

⁶² Va detto, tuttavia, che si tratta di temi diffusi anche nella produzione di Berisso: percorrendo solo i titoli di *Annali*, troviamo *La percezione strabica*, *Panorami*, *Allo specchio (passati i trent'anni)*, *Lo spazio nella prospettiva di Daria*, *Un altro salmo detto "Hai affascinato il mio cuore col solo sguardo dei tuoi occhi"*, *Tabulae pictae*.

suo manuale precedente di qualche mese,⁶³ né ci sono elementi, direi, che autorizzino a supporne un'influenza sulla sua terzina lirica.

Partendo da Frixione, Pulsoni ipotizza che il suo recupero della terzina lirica si leghi alle quartine di *rimastichi* di Frasca⁶⁴ – non è chiaro perché non direttamente alle terzine di 3, che pure sono incluse nella stessa raccolta (forse perché lì non si danno parole-rima). Frasca stesso, tacendo del proprio *trio dei rimproveri*, propone invece un'altra ascendenza per *proverbi*, che definisce delle «‘terzine’ un po’ nel gusto di Antonio da Montalcino».⁶⁵ Il dato, di per sé, non è decisivo, nella misura in cui Frixione potrebbe essere approdato all'opera di Montalcino attraverso il tramite di Frasca; la presenza di alcuni punti di contatto con gli altri autori studiati da Carrai, tuttavia, rappresenta un primo elemento a favore dell'idea per cui il suo riuso della forma possa essere stato mediato anche da *Un esperimento metrico quattrocentesco*.

Deboli, in realtà, i punti di contatto lessicali: il più significativo – ed è comunque circostanziale – riguarda la seconda terzina di Calogrosso, in particolare i versi

alor prende conforto il debol core,
che 'l cibo aspetta da le SANTE piaghe
in cui se pasce ardendo nei suspiri⁶⁶

che consentono forse di spiegare l'oscuro *incipit* di *proverbi* i, «biada di rinnovati ardori». Non solo un paio di versi dopo l'io lirico si augura che il suo cuore «senta *rivar* le piaghe»,⁶⁷ ma l'immagine della ‘biada’, francamente peregrina, potrebbe alludere a quella del cuore che «se pasce ardendo nei suspiri»⁶⁸ – con un'ulteriore convergenza lessicale su «ardori». Se ammettiamo l'idea per cui «biada» riecheggi l'acrostico BEA, poi, si avrebbe ancora un punto di contatto nel comune ricorso a un *senhal* («SANTE», vale a dire Sante Bentivoglio, il cui amore per Nicolosa Sanuti le terzine di Calogrosso celebravano).⁶⁹

Decisamente più convincente il rapporto tra il congedo distico di *proverbi* i e quello della poesia di Alberti studiata da Carrai:⁷⁰

– Le chiome e LAURO – MI NAsconde il velo,
che stringe a dolorarmi in veste bruna.⁷¹

Non solo in entrambi i casi si ha lo stesso numero di versi – ed è inverosimile che Frixione conoscesse la terzina con congedo distico di Catti, non ancora nota alla bibliografia – ma il congedo di *proverbi* i segue lo stesso schema (a)BC di quello della poesia di Alberti. Anzi, sembra addirittura riprodurne il trattino dopo la prima parola-rima, che da una rapida verifica sembra addirittura, all'altezza del 1987, solo nella forma fornita da Carrai in *Un esperimento metrico quattrocentesco*.

⁶³ Anzi, è lo stesso CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 18, nota 3, a citarne il lavoro.

⁶⁴ PULSONI, *La sestina nel Novecento*, cit., p. 545.

⁶⁵ FRASCA, *La furia della sintassi*, cit., p. 391, nota 39.

⁶⁶ Cito da CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 20.

⁶⁷ *Ibid.*, mio il corsivo.

⁶⁸ Con possibile cortocircuito con il luogo della sestina dantesca in cui l'io si dice disposto a «gir pascendo l'erba» pur di vedere il terreno in cui le vesti dell'amata proiettano la propria ombra; cfr. DANTE, *Rime*, cit., p. 106.

⁶⁹ CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 19.

⁷⁰ La suggestione è già in PULSONI, *La sestina nel Novecento*, cit., p. 545, nota 26.

⁷¹ CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 23.

Più stringenti i rapporti che con le terzine quattrocentesche sembrano intrattenere i componenti di Berisso, a partire da un dato decisamente macroscopico: in *Per il dono di un caleidoscopio*, infatti, si ha un esplicito ripristino dell'originale argomento amoroso, che risulta del tutto rimosso (o quasi) dalle altre occorrenze contemporanee della forma – fa eccezione, forse non a caso, quello che sembra il diretto antecedente di Berisso, Frixione, in cui comunque il tema erotico è sottoposto alle necessità metaletterarie. Questo recupero del tema amoroso determina la riproposizione di una serie di elementi tipici della poesia d'amore di tutti i tempi e presenti anche negli autori considerati da Carrai, quali il tema della lontananza dell'amata, comune alla terzina di Sforza,⁷² o quello dell'immagine mentale di lei che conforta il poeta, come accade nella prima terzina di Montalcino:

E benedico il mio pensiero altero,
che dipinse nel cor que' duo begli oc<c>hi
che mi fan servo de la mia madonna.

Luce madonna, – gli oc<c>hi – e 'l viso altero.⁷³

Qui, in particolare, al di là dei vaghi punti di contatto lessicale, tra cui spicca la parola-rima *occhi* (in entrambi i casi si tratta della rima C), vengono descritte due situazioni piuttosto simili. Se Montalcino è vinto dal «viso»⁷⁴ della donna, Berisso lo «ricerca» in un caleidoscopio, e il suo «trarne figure» ricorda il modo in cui il «pensiero [...] dipinge nel cor» del primo; anche quella descritta in *Annali*, del resto, è un'operazione tutta mentale, per cui il «pensiero» si fa «specchio per la luce» del tu – con un'eco della chiusa «luce madonna»? È chiaro, si tratta di temi assolutamente stereotipi e non si danno legami testuali stringenti, per cui, in un contesto diverso, non sarebbe prudente ipotizzare l'esistenza di un rapporto genealogico; tuttavia, se si considerano la rarità della terzina lirica e le competenze filologiche di Berisso, la possibilità che queste tessere alludano alle poesie di Montalcino – mediate dall'analisi di Carrai – si fa, mi pare, decisamente più concreta.

Al di là di queste tessere (e di altri dettagli di poco conto),⁷⁵ i principali elementi di continuità tra la ricostruzione di Carrai e l'uso che Frixione e Berisso fanno della terzina lirica risiedono, tuttavia, in altri due aspetti, tra loro interconnessi, ovvero l'utilizzo seriale del metro e la sua concezione come forma adatta alla corrispondenza (intesa in senso ampio). La riproduzione in serie della forma, infatti, oltre a rispondere potenzialmente alle ragioni già messe in luce, potrebbe dipendere dal fatto che nella produzione di Montalcino e in quella di Calogrosso si danno due coppie di terzine giocate sulle stesse parole-rima e che in qualche modo costituiscono, quindi, delle brevi corone. Nel caso del secondo,

⁷² Ivi, p. 22: «Come chi, ardendo, sempre teme e pensa / al cor per lontananza dar mai pace».

⁷³ Ivi, p. 17.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Penso all'apertura a parole-rima trisillabe, contro l'*usus* di Petrarca e, soprattutto, dei petrarchisti per la sestina, che, come sottolineano DI GIROLAMO, *Forma e significato*, cit., p. 156, e PIETRO G. BELTRAMI, *La metrica italiana*, Bologna, il Mulino, 2011⁵, p. 261, ricorrevano quasi esclusivamente a parole-rima bisillabe. A questa altezza una simile licenza non stupisce, sia perché già nel corso del Novecento si hanno celebri esempi di sestine con parole-rima trisillabe – banalmente *Recitativo di Palinuro* di Ungaretti (*emblema, mortale*) e *Sestina a Firenze* di Fortini (*argento*) – sia perché simili giochi tra l'ossequio delle regole e l'innovazione formale appaiono del tutto in linea con il gusto neometrico. Eppure vale la pena notare che le parole-rima trisillabe, assenti, per esempio, nel *trio dei rimproveri* di Frasca (ma non in altre sue poesie che guardano alla sestina), erano decisamente diffuse nella sestina umanistica – BELTRAMI, *La metrica italiana*, cit., p. 261 – e infatti anche negli autori studiati da Carrai se ne trovano numerosi esempi (cfr. *supra*).

in particolare, le poesie sono disposte l'una dopo l'altra nel solo manoscritto che ne tramanda l'opera,⁷⁶ il che rafforza la struttura della serie e ne fa un potenziale antecedente dell'uso di Frixione e Berisso. Per quanto riguarda l'altro elemento, tra le terzine dei membri della neo-neoavanguardia non si danno legami esplicativi che autorizzino a parlare di una vera e propria forma di corrispondenza,⁷⁷ eppure il comune impiego di un metro così marginale concorre – certo non a caso – a creare un'aria di famiglia, instaurando una sorta di discorso condiviso. Da questo punto di vista, i poeti contemporanei sembrano porsi in continuità con l'uso che, come ha notato per primo proprio Carrai, ne hanno fatto Montalcino e Calogrosso, che hanno trattato la terzina «alla stregua del sonetto [...] dando vita entrambi ad una breve tenzone».⁷⁸ E in questo potrebbe risiedere, forse, un ulteriore lascito di *Un esperimento metrico quattrocentesco* al riuso contemporaneo della terzina lirica.

⁷⁶ CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 20.

⁷⁷ I poeti oggetto di questo studio (e, in generale, gli appartenenti alla ‘terza ondata’) tendono scambiarsi spesso poesie – in particolare sonetti – di corrispondenza. È il caso, per fare solo qualche esempio, di: *A Marcello Frixione, dal sepolcro di Guido Nerli* di Frasca, originariamente incluso nella seconda edizione *Rame* (ALFANO, *Il mobile volere*, p. 417) e che leggo in *Versi rispersi*, cit., p. 389 (per cui si veda la lettura di AFRIBO, *Poesia contemporanea*, cit., pp. 94-95); *a guidò nerli, sul sepolcro suo*, in FRIXIONE, *Diottrie*, cit., p. 34, risposta – o forse si tratta della proposta? – al sonetto precedente (‘Guido Nerli’ era uno pseudonimo giovanile di Frasca, cfr. DONATI, *Macchine per il riposizionamento*, cit., p. 446); *a marco berisso (sonetto metodologico)*, compreso in *Oogrammi* (2001) dello stesso Frixione – ma lo leggo nella scelta di MASSIMILIANO MANGANELLI, *Marcello Frixione*, in *Parola plurale*, cit., pp. 649-665: 664.

⁷⁸ CARRAI, *Un esperimento metrico*, cit., p. 21.

Chiara Portesine

IL BARACCHINO DELLA VOCE. AUTORITRATTO AUTOMATICO DI UMBERTO FIORI (2023), TRA FOTOGRAFIA E LEOPARDISMI*

1. Una soggettività di faccia(ta): poesia e fotografia

Fotobiografie, autobiografie per immagini, fotodiari. I Visual Studies promettono casistiche tipologiche impeccabili, valide per tutti i libri che contengano fotografie e testi – o, più realisticamente, per nessuno. Di certo, non per *Autoritratto automatico* di Umberto Fiori, uscito per Garzanti nel 2023 e subito entrato nella cinquina finalista del Premio Strega. Il volume si presenta come un fototesto senza foto: le immagini sono il motore latente della raccolta, con cui la descrizione si confronta incessantemente senza mai mostrarle. Fiori presenta qui la sua «collezione privata» di fototessere scattate nelle macchinette automatiche a partire dal 1968. Rispetto ai ritratti ufficiali, queste immagini mantengono una certa «neutralità» estetica, grazie all'«assenza di intenti artistici e in generale della soggettività di un operatore».¹ Per indagare una forma di rappresentazione, al contempo, soggettiva e impersonale, Fiori costruisce un macrotesto altrettanto ibrido, un prosimetro² suddiviso in sei parti: una *Presentazione*; quaranta poesie intitolate *Verso la faccia*; un *Colloquio fra il Ritratto e un giovane Visitatore*; *Altre poesie* (undici); una sezione di quattro liriche (*Seconda singolare*) e, infine, *Tre poesie per l'Orientina*, datate 18 aprile 2008. Attraverso le prose, i versi e, come vedremo, un'autentica «operetta morale», Fiori vuole riflettere sul tema della soggettività poetica: una categoria che ha eluso per lungo tempo, come suggeriscono i titoli delle sue raccolte più famose – *Case* (1986), *Tutti* (1998) e *Voi* (2009) –, salvo poi recuperarla nel *Conoscente* con un'evidenza tanto sfacciata quanto ironica. Il poemetto licenziato nel 2019 ha per protagonista un poeta che si chiama, per l'appunto, Umberto Fiori. Come si legge nella prefazione di Luca Zuliani a *Tutte le poesie*, l'elemento autobiografico viene usato «anche e soprattutto per parlare d'altro. [...] Fiori, fin dall'inizio, anche quando non sembra, è focalizzato su se stesso, ma non può fare a meno di usare se stesso per parlare di tutti».³

* A ricevimento con Stefano Carrai, durante i due anni del mio assegno di ricerca, abbiamo parlato di tutto: dalla Neoavanguardia a Gian Pietro Lucini, da Aldo Buzzi all'ultima cinquina del Premio Strega. In questo *pastiche* di autori e di epoche, l'unico punto fermo era la predilezione comune per Umberto Fiori, su cui ogni colloquio finiva inevitabilmente per chiudersi. Per questo motivo, ho scelto di dedicare a lui il mio contributo per questa miscellanea.

¹ UMBERTO FIORI, *Autoritratto automatico*, Milano, Garzanti, 2023, ora in Id., *Tutte le poesie*, prefazione di Luca Zuliani, Milano, Garzanti, 2024, pp. 693-810: 698. Tutte le citazioni provengono da questa edizione che, per praticità, verrà indicata d'ora in poi con la sigla *TP*.

² Marco Villa ha portato l'attenzione sulla «grande permeabilità tra versi e prosa, che in più casi si parafrasano a vicenda» (MARCO VILLA, rec. a *Autoritratto automatico*, in «Semicerchio», 1, 2014: <http://semicerchio.bytener.it/articolo.asp?id=2088>). Per tutta la sitografia citata nel saggio, l'ultimo accesso risale al 18 agosto 2025.

³ LUCA ZULIANI, *Prefazione a TP*, pp. 5-18: 16. Sul tema dell'io lirico e sull'(apparente) autobiografismo nella poesia di Fiori, cfr. soprattutto MATTEO TASCA, «*Positioning theory e analisi del soggetto lirico*», in «Enthymema», XXV, 2020, pp. 445-463 (in partic. pp. 454-461) e VALENTINA PANARELLA, *Lo spazio del luogo comune. Sull'identità-alterità collettiva nella poesia di Umberto Fiori*, in «L'Ulisse», 22, 2019, pp. 287-295.

In *Autoritratto automatico* non si vede soltanto il volto di Fiori che invecchia, come quei fotografi che documentano periodicamente il proprio corpo per poi realizzare un *collage* di anagrafi e metamorfosi.⁴ Nelle immagini di Fiori, a invecchiare è la storia di una generazione, quella che ha vissuto gli anni Settanta negli ambienti della sinistra extraparlamentare. La fotografia intrappola le uniformi e gli accessori della rivoluzione, al punto che Andrea Cortellessa ha parlato di un «film “in costume”» sulla storia post-Sessantotto.⁵

Allo stesso tempo, però, il libro di Fiori è un ritratto di famiglia: nei testi vengono evocati il padre, la zia, il fratello Andrea, mentre nelle fotografie compaiono i figli, i nipoti, le compagne e gli amici musicisti. Eppure, la raccolta non si può ridurre né a un album in versi⁶ né a un affresco sociologico. Non si tratta di una «foto-socio-biografia»,⁷ com'è stato definito il diario fotografico che introduce *Écrire la vie* di Annie Ernaux (2011). Sul volto della scrittrice, immortalato dall'infanzia alla vecchiaia, si sovrascrive continuamente il fantasma dell'attualità: il Sessantotto, le manifestazioni contro la guerra in Vietnam, le lotte femministe per l'aborto, e poi l'Iraq, il neo-colonialismo, le tecnologie di massa. Come in Fiori, la fotografia diventa un pretesto per parlare del grande Altro: la storia. Non la storia astratta dell'umanità ma la storia di *quella* generazione e di *quella* parte politica a cui gli autori appartengono. Se, fin dal titolo, Ernaux vuole descrivere «non la “sua” né la “mia” vita, e neppure una vita»⁸ ma la vita di tutti, così nel *Colloquio* con il giovane visitatore Fiori dichiara che il soggetto dell'*Autoritratto* «non è la mia biografia» né «la mia faccia» ma piuttosto «la faccia in generale» (TP, p. 764): una soggettività di faccia(ta). Negli anni Settanta, ogni riferimento all'«individuo» rappresentava una vanità piccolo-borghese («l'individualità era una colpa, una vergogna», TP, p. 699). Lo scrittore dell'*Autoritratto automatico* rivendica, invece, che «dopotutto, una faccia ce l'avevo. Nonostante la santità e la maestà del Soggetto collettivo, io restavo io» (TP, p. 700).⁹ La soggettività si conferma un terreno politico, anche nei suoi gesti di sottrazione («In un certo senso il mio è stato un esercizio disperato per liberarmi dalla mia faccia, dal tormento di avere una faccia», TP, p. 767). Della storia, Fiori non si proclama protagonista ma «testimone appartato»:¹⁰ un antropologo dei margini, ma non meno “partecipante”.

⁴ Dopo gli esperimenti pionieristici di Roman Opalka, penso soprattutto al progetto di Noah Kalina (*Everyday*) che nel 2020 ha raccontato «vent'anni di vita in otto minuti di timelapse», e a quello omonimo di Karl Baden, iniziato nel 1987 e ancora in corso.

⁵ ANDREA CORTELLESSA, rec. a *Autoritratto automatico*, in «Antinomie», 2 ottobre 2023: <https://antinomie.it/index.php/2023/10/02/autoritratto-automatico/>.

⁶ Come scrive lo stesso Fiori, «qui si ha a che fare con qualcosa che dell'album di famiglia o delle foto delle vacanze è l'isotopo radioattivo, una morbosa iperbole» (TP, p. 702). E ancora: «È quasi inevitabile, quando mostro a qualcuno la mia galleria di foto-tessere, che questa venga presa come una raccolta di ricordi, una specie di album di famiglia come quelli che usavano prima dell'avvento del cellulare e dei social media» (TP, p. 761). Piuttosto, quella che si ritrova nell'*Autoritratto* è l'«aria di famiglia / che corre tra me e me» (*Album*, TP, p. 733).

⁷ FABIEN ARRIBERT-NARCE, *Photobiographies. Pour une écriture de notation de la vie* (Roland Barthes, Denis Roche, Annie Ernaux), Parigi, Éditions Champion, 2014, p. 235.

⁸ ANNIE ERNAUX, *Écrire la vie*, Parigi, Éditions Gallimard, 2011, p. 7.

⁹ Come osserva Carrai, a Fiori interessa la «ricerca di un sé privo di implicazioni ideologiche» (STEFANO CARRAI, rec. a *Autoritratto automatico*, in «L'immaginazione», XXXIX, 336, luglio-agosto 2023, pp. 54-55). Già nel *Conoscente*, Fiori aveva registrato che «quel gran *noi* che una volta / mi si parlava in bocca, si è dissolto» (TP, p. 497).

¹⁰ ZULIANI, *Prefazione*, cit., p. 18.

Lo spostamento dalla *vita* alla *faccia* è tutt’altro che secondario. L’autobiografia diventa un «esercizio di anonimato», un «ritratto d’ignoto» proprio perché corrisponde alla «vuota ripetizione della faccia di chiunque, di tutti» (TP, p. 761). L’*Autoritratto* è il canzoniere di una faccia, con un protagonista tanto disincarnato quanto onnipresente. Fiori ha paura che il suo libro venga ridotto a un puro esibizionismo del sé: un «abnorme esercizio narcisistico» (TP, p. 700) o una «spropositata operazione narcisistica» (TP, p. 772). Anche nella *Premessa a Le case vogliono dire* (2023) manifestava un certo imbarazzo verso il «narcisismo senza freni» degli scrittori, persino di Umberto Saba che, in *Storia e cronistoria del Canzoniere*, si lasciava andare a «celebrazioni sperticate della propria opera» («inorridisco al pensiero di poter scadere anche solo di poco in un simile delirio narcisistico»).¹¹ Eppure, nell’*Autoritratto automatico* il personaggio-Fiori (tanto nelle fotografie quanto nei versi) è il collante dell’intera raccolta. Come scrive Agnese Pieri sulla «Balena Bianca», il gioco ricorda quello della «Settimana enigmistica, dove il duplicato di un’immagine nasconde dieci differenze da scovare, perché in tutte, eccetto una di lui da bambino, il soggetto è sempre Fiori».¹² [Fig. 3] L’importanza dell’io lirico andrebbe forse rivalutata stemperando quell’iper-attenzione teorica che, dopo alcuni studi fondamentali,¹³ intrattiene la critica letteraria più come una moda che come una sostanza. Nel libro di Fiori, la scelta del soggetto è come le ninfee o la cattedrale di Rouen per Claude Monet: una questione di linguaggio e di poetica. In effetti, nell’*Autoritratto automatico* gli inserti meta-letterari sono ancora più pervasivi del *Conoscente*: delle istruzioni per l’uso di una *Galleria* assente. La fotografia è l’unica arte che sembri realmente interessare Fiori, poeta a-ecfrastico per eccellenza. Quando, negli anni Ottanta, si era ritrovato per le vie di Milano con una polaroid, aveva immortalato le case che sarebbero diventate le protagoniste della prima raccolta. Rispetto a queste immagini, in cui l’abilità del fotografo e i parametri stessi della macchina (otturatore, fuoco, zoom) possono differenziare sensibilmente gli scatti, nelle fototessere la cornice è obbligata. Ogni sessione produce quattro immagini in bianco e nero; a seconda dell’opzione selezionata, le pose sono identiche per i documenti e diverse «per il divertimento». Nell’incollarle sul foglio d’album, Fiori «incrociava e accostava le sessioni», senza rispettare l’ordine cronologico o la coerenza dell’insieme (TP, p. 699). L’immagine-documento si trasforma, così, nel gioco del *bricoleur*, che impedisce agli scatti un nuovo significato d’insieme.

Il «baracchino» automatico stabilisce una *contrainte* fissa e immediatamente riconoscibile. Un dispositivo che «non si scomponete: scatta, registra e via» (TP, p. 764). Come il *white cube* del museo, l’impersonalità del fondale sposta l’attenzione dallo sfondo al volto. Eppure, le metafore, le similitudini e i paragoni tendono a riempire il vuoto lasciato vacante dal contesto. Come se l’impersonalità della macchinetta («nella

¹¹ UMBERTO FIORI, *Le case vogliono dire: note di poetica*, San Cesario di Lecce, Manni, 2023, p. 5. Sulla declinazione particolare (e mai narcisistica) del «prototipo novecentesco del genere-autocommento» in questa raccolta di saggi, cfr. MASSIMO NATALE, *Fiori, una vita in cerca della propria faccia*, in «Alias Domenica», 22 ottobre 2023: <https://ilmanifesto.it/fiori-una-vita-in-cerca-della-propria-faccia>.

¹² AGNESE PIERI, «Così si sporge / dalla mela / il verme». Su *Autoritratto automatico di Umberto Fiori*, in «La Balena Bianca», 26 maggio 2023: <https://www.labalenabianca.com/2023/05/26/così-si-sporge-dalla-mela-il-verme-su-autoritratto-automatico-di-umberto-fiori/>.

¹³ Alludo, soprattutto, ai libri di Enrico Testa, da ENRICO TESTA, *Per interposta persona. Lingua e poesia nel secondo Novecento*, Roma, Bulzoni, 1999, a Id., *Una costanza sfigurata. Lo statuto del soggetto nella poesia di Sanguineti*, Novara, Interlinea, 2012.

foto automatica non c'è mondo, non c'è atmosfera, non ci sono eventi», *TP*, p. 771) venisse continuamente rivestita e trasfigurata in altro. Nelle pagine dell'*Autoritratto*, il gabbietto viene paragonato al confessionale di una chiesa (*TP*, pp. 709 e 757), a un'astronave (*TP*, p. 712) o a un seggio elettorale (*TP*, p. 713). Il neon freddo ricorda la «luce odontoiatrica» di uno studio dentistico (*TP*, p. 701) ma, allo stesso tempo, è un luogo intimo se non addirittura promiscuo. Le dimensioni ridotte costringono le persone ad abbracciarsi, i corpi si toccano e il baracchino diventa una «capannuccia amorosa» (*TP*, p. 700) [Figg. 1-2]. La grana neutra e seriale degli scatti (quell'«aura anagrafico-poliziesca», *TP*, p. 700) viene costantemente smentita dalla scrittura, che rimargina la brutalità del setting. Lo spazio automatico è un «teatrino» (*TP*, pp. 700 e 757) in cui l'identità si maschera per partecipare al carnevale della storia. In *Scena* i personaggi «stretti» nella stanzetta «si abbracciano, si baciano [...] / si prendono a bastonate» come «Pantalone e Arlecchino / Rosaura e Pulcinella» (*TP*, p. 522). In quel microcosmo chiuso si riflettono anche le ossessioni che accompagnano Fiori dalle raccolte d'esordio: «campi, palazzi, ippocastani: niente». Quella realtà urbana («il famoso mondo») che il baracchino esclude (*TP*, p. 715). Nell'*Autoritratto* ritroviamo la curiosità voyeuristica sui pasti delle famiglie spiate dalle finestre di *Case*: quelle monadi domestiche, di cui si sente fin dalla strada il rumore delle posate, sembrano affacciarsi già all'inizio del *Rito* («È quasi ora di cena», *TP*, p. 710). Anche nel *Colloquio* con il giovane visitatore, Fiori racconterà che per lui la «condivisione del cibo» è sempre stata importante, un esorcismo che serve a scoraggiare «la minaccia che cova in ogni incontro» tra due esseri umani (*TP*, p. 751): «Mangiare, bere insieme ci aiuta a vincere un poco la distanza che ogni faccia esibisce» (*ibid.*). Le case, le piante, gli oggetti che avevano affollato i primi libri arrivano materialmente alle soglie del baracchino, per poi rientrarci come metafore e come immagini poetiche.

A salvare Fiori dal narcisismo è soprattutto l'ironia: il libro viene consegnato al lettore «nella speranza che anche in lui affiori la risata che cova in queste pagine» (*TP*, p. 703).¹⁴ Ma la comicità nasceva già dalle «smorfie» di Fiori e dei suoi compagni, che spesso sentivano il bisogno di «sdramatizzare la loro esposizione all'obiettivo» con linguacce, occhiolini o espressioni buffe. Integrando le riflessioni sviluppate da Roland Barthes della *Camera chiara*, anche nella foto-tessera c'è «qualcosa di mortuario, al quale il vivente è portato a opporre la sua indomita scempiaggine» (*TP*, p. 701).¹⁵ L'effetto ironico è generato soprattutto dalla ripetizione, che in Fiori assume i tratti di una volontaria coazione. Soltanto se «mostruosamente moltiplicata» (*TP*, p. 751), la soggettività può diventare una maschera comica: non la smorfia che si fa allo specchio ma il riso rituale della *polis*: «Con questa marea di foto, cercavo di moltiplicare [la faccia] in una folla, in una collettività» (*TP*, p. 762). L'ironia non è soltanto un espediente per esorcizzare la morte – la gogna in cui rinchiudere l'io per continuare a parlarne indisturbati, con la coscienza liberata dalla punizione. L'ironia di Fiori è seria e, soprattutto, ha un cuore antico.

¹⁴ Del resto, anche i visitatori reali che avevano sfogliato la collezione a casa di Fiori avevano provato un «diver-
tito sbalordimento»: «la risata di chi sfoglia i miei album è per me sempre una gioia e una consolazione» (*TP*, p. 702).

¹⁵ Cfr. anche la poesia intitolata *Lapide* (*Verso la faccia*, *TP*, p. 717).

2. Autoritratto automatico e Il conoscente *allo specchio di Leopardi*

A partire dal *Conoscente*,¹⁶ la scrittura di Fiori si stratifica di riferimenti ad altri autori, che spesso coincidono con quelli analizzati nei suoi saggi di “critica poetica”. Con *Autoritratto automatico*, il poemetto forma idealmente un dittico, per la quantità impressionante di motivi, di temi e di posture coincidenti. In entrambe le raccolte, compare intanto una «collezione» – la «collezione» privata di fotografie nell’*Autoritratto* (TP, p. 698)¹⁷ e la «collezione» di unghie e capelli che viene evocata in due sezioni del *Conoscente* (*La Convenzione e Di nuovo la collezione*) (TP, pp. 659-668). Ma un ulteriore punto di raccordo è determinato dalla presenza ingombrante di Leopardi, che assumerà una funzione strutturale in entrambi i volumi.¹⁸

Nella sezione del *Conoscente* intitolata *La Poesia!*, il protagonista critica l’operatività del mercato editoriale contemporaneo («Ma lo sai quanti sono / anche soltanto in Lombardia / gli aspiranti al settore di poesia?», TP, p. 512). All’affermazione segue una fantasiosa rubrica di scrittori (Abalone Rosalia, Abamonti Ferdinando, Abbagnati Clemente, ecc.), elencati per nome e per provenienza geografica. L’inventario s’ispira al catalogo del *Don Giovanni* di Mozart-Da Ponte, come svelano i versi gustosamente intertestuali «A Mantova e provincia / guarda: centoquaranta» (*ibid.*). In questa Spoon River di poeti fin troppo vivi, a Fiori interessa soprattutto il tema della «gloria», a cui aveva dedicato il suo primo saggio leopardiano (*Il poeta, la gloria, il nulla. Rileggendo il «Parini» di Leopardi*).¹⁹ Ai «sedici lettori» su cui può contare il protagonista del poemetto, Fiori cerca di contrapporre il riscatto delle «generazioni future» – un’ambizione subito mortificata dal Conoscente:

Me li vedo i ragazzini
tra cinquant’anni, darsi appuntamento
ogni primo mercoledì del mese
sul sagrato del Duomo
per commentare – in arabo? in cinese?
le tue opere omnia.
Se pure ci saranno ancora opere,
libri, carta, scrittura. Se ci saranno
ancora uomini
sulla terra...
Altrimenti, a celebrarti
saranno gnomi e folletti.
(TP, p. 513)

¹⁶ UMBERTO FIORI, *Il conoscente*, Milano, Marcos y Marcos, 2018, ora in TP, pp. 425-692.

¹⁷ In epigrafe alla *Presentazione* iniziale compare la definizione di «collezione» ricopiata dal *Dizionario dei sinonimi della lingua italiana* curato da Stefano Pietro Zecchini nel 1848 (TP, p. 697). Nella sezione *Verso la faccia* si trova, inoltre, un’altra poesia dedicata alla *Collezione* (TP, p. 714).

¹⁸ Questo paragrafo sviluppa alcune idee proposte in un intervento dal titolo *Mettere in versi una riflessione sul mondo*: il Leopardi di Umberto Fiori, discusso al convegno dedicato all’*Eredità di Leopardi. Dal Novecento al contemporaneo*, a cura di Massimo Natale (Università degli Studi di Verona, 24-25 maggio 2023). Gli atti usciranno per Mimesis nel 2026.

¹⁹ UMBERTO FIORI, *La poesia è un fischio. Saggi 1986-2006*, Milano, Marcos y Marcos, 2007, pp. 133-141.

Come rivela lo stesso Fiori nella *Nota per il lettore*, «gnomi e folletti rimandano a una delle più famose *Operette morali* di Leopardi, *Dialogo di un folletto e di uno gnomo*» (TP, p. 690). Da questa “soffiata d'autore” possiamo ricavare almeno un paio di considerazioni: intanto, la tendenza di Fiori a scoperchiare il proprio laboratorio creativo e a condividere con il pubblico gli strumenti del mestiere intertestuale; in secondo luogo, la propensione a disseminare immagini o versi di Leopardi come indizi di una struttura macrotestuale²⁰ più ampia e, in sé, già leopardiana (la forma-*Operetta*). Nel *Conoscente* si può identificare un'altra citazione leopardiana, sempre segnalata, con puntiglio pedagogico, nelle *Note finali*. Ci troviamo nella terza sezione del poemetto; il protagonista ha inaugurato il viaggio (reale e metaforico) «che dovrebbe portarci finalmente / dietro le cose» (TP, p. 561). Il paesaggio intorno a lui comincia ad «animarsi», come in un «presepe», e tra campi di mais e il solito «parlamento delle ginestre» (TP, p. 561) si affacciano anche «il carrettiere e la gallina», «la donzelletta con rose e viole in mano» e l'«erbaiolo» (TP, p. 563) – ossia, come ricorda lo stesso Fiori,²¹ i personaggi della *Quiete dopo la tempesta* e del *Sabato del villaggio*.²² Fiori cita i testi più scolastici, appartenenti all'orizzonte (e all'orecchio) culturale di tutti. Un'eccezione riguarda, invece, l'evocazione dell'«epistolario / di Leopardi da Londra» (TP, p. 448), nominato nell'«ambaradan delle citazioni colte»²³ sfoggiate dal Conoscente. La scelta si giustifica proprio con il bisogno di ostentare un'erudizione sofisticata, dal *Compendium* di Arborio agli scritti di Haim Yaghoubi, «astrologo e cabalista del Cinquecento» (*ibid.*).

Al di là dei singoli affioramenti, è la struttura stessa del *Conoscente* a presentare una matrice leopardiana. Le vicende del protagonista (un poeta che si chiama, per coincidenza d'anagrafe, Umberto Fiori) vengono dibattute in un lungo botta e risposta con il Conoscente, una sorta di fastidioso Mefistofele²⁴ o di maieutico Socrate. Lo schema somiglia da vicino a quello di una modernissima operetta – o, meglio, a una collezione di operette morali in cui i personaggi poetanti (lo scrittore e il diavolo)²⁵ rimangono gli stessi mentre variano gli argomenti del dibattere, dalla storia degli anni Settanta alla piaga del narcisismo culturale. Un simile «operettismo leopardiano»²⁶ non interessa soltanto il *Conoscente*. Per

²⁰ Sulla questione, mi permetto di rimandare a CHIARA PORTESINE, *Il macrotesto formulare. Appunti sul Conoscente di Umberto Fiori*, in «Configurazioni», 1, 2022, pp. 380-401.

²¹ «Nel passo n. 59 della sezione intitolata *In viaggio* (Terza Parte), i riferimenti sono evidentemente *La quiete dopo la tempesta* e *Il sabato del villaggio* di Leopardi» (TP, p. 691).

²² Come precisa GIOVANNI BONAN, «*Chiamare aria / l'aria*. “Il Conoscente” e la poesia di Umberto Fiori», Tesi di laurea magistrale in Filologia moderna, Università degli Studi di Padova, a.a. 2021-2022, relatore: prof. Andrea Afribo, p. 108, anche se Fiori «nomina solo la *Quiete* e il *Sabato*», ulteriori citazioni provengono dal *Tramonto della luna* (il «carrettiere»), *La ginestra* (il «pozzo») e il *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* (il «gregge appoggiato sul muschio / col suo pastore»). Bonan offre, inoltre, una campionatura esauriente dei termini leopardiani presenti nella raccolta (ivi, pp. 111-112).

²³ DANIELE GORRET, *Utopia e Distopia nell'ultimo libro di Umberto Fiori / Le lettere di Leopardi da Londra*, in «Doppiozero», 21 marzo 2019; <https://www.doppiozero.com/le-lettere-di-leopardi-da-londra>.

²⁴ Cfr. EMANUELE FRANCESCHETTI, *L'immensa trappola dove qualcosa importa. (Per) una lettura critica del “Conoscente” di Umberto Fiori*, in «Le parole e le cose?», 31 dicembre 2019; https://www.leparoleelecose.it/?p=37382#_ftnref5.

²⁵ Oltre alle dichiarazioni dello stesso Fiori – che in un'intervista ad ALESSANDRA CORBETTA aveva definito il Conoscente «il diavolo, che si compiace di confonderci e di provocarci» (in «Alma Poesia», 10 febbraio 2021; <https://www.almapoesia.it/post/intervistaumbertofiori>) –, DAVIDE DALMAS ha interpretato il co-protagonista come un «diavolo russo alla Dostoevskij o Bulgakov» (*Dall'autocoscienza all'ampiocoscianza. Recensione a Il conoscente*, in «L'Indice dei libri del mese», 1° ottobre 2019; <https://www.lindiceonline.com/lettture/fiori-conoscente/>).

²⁶ Recupero qui l'espressione di GIANNI CELATI, che aveva definito Giorgio Manganelli «il più grande continuatore dell'operettismo leopardiano» (*Conversazioni del vento volatore*, Macerata, Quodlibet, 2011, p. 255).

Afribo, anche il poemetto della *Bella vista* (2002) è «formalmente vicino al dialogato delle leopardiane *Operette morali*»,²⁷ mettendo in scena il colloquio tra un «uomo qualsiasi» e il miracolo laico della Bellavista – la valletta che, sopra Romito, domina l'intero Golfo della Spezia. Rispetto allo «stile semplice» di Fiori,²⁸ *La bella vista* procede, invece, con un tono più sostenuto e meditativo.²⁹ Oltre all'impianto dialogico, *La bella vista* contiene numerosi riferimenti ai *Canti*; si possono citare, ad esempio, i «monti azzurri là in fondo» (*TP*, p. 318)³⁰ che trascolorano all'orizzonte; oppure il tema della gloria poetica affrontato, ancora una volta, nella semantica del saggio sul *Parini*. «Ma tu tienimi ancora / in questa gloria», dice Fiori alla Bella Vista (*TP*, p. 322): «Non hai valore tu, / gloria del mondo. / Non hai meriti» (*TP*, pp. 325-326). Interessante poi l'insistenza su cespugli, macchie di arbusti e siepi – come «la siepe di alloro» da cui il poeta si «affaccia» per cercare una consolazione nella natura scoprendo, invece, un abisso interminato: «soltanto me / riesco a vedere. / Soltanto la mia morte [...]. / Dal belvedere / mi affaccio / su questo niente» (*TP*, p. 329). Un altro uso della forma-*Operetta* si trova nel *Dialogo della creanza seguito dal Battibecco tra un Passeggero e un Altro*, uscito per LietoColle nel 2007. Anche qui l'adozione di una cornice leopardiana viene confermata, nello spazio dei versi, da un preciso rimando intertestuale. Fiori introduce, senza l'avvertenza tipografica delle virgolette, una lunga citazione tratta dal *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, omettendo il nome di Leopardi e attribuendo il ragionamento sapienziale a «un grande» e generico uomo («come scrisse un grande»). A poche pagine di distanza, riconosciamo un'altra citazione di «un uomo grandissimo» (sempre Leopardi) che «molto acutamente definì la nostra epoca “un secolo di ragazzi”»³¹ – espressione, in questo caso, virgolettata e ritagliata dal *Dialogo di Tristano e di un amico*, in cui si legge, appunto: «Amico mio, questo secolo è un secolo di ragazzi, e i pochissimi uomini che rimangono, si debbono andare a nascondere per vergogna».³² Lo stesso uso dei superlativi («uomo grandissimo», «tipo singolarissimo»)³³ sembra ribadire la dipendenza dalla fonte leopardiana. Nel *Dialogo di Tristano e di un amico*, infatti, i superlativi assoluti si moltiplicano a distanza di poche righe («pochissimi uomini», «anche la mediocrità è divenuta rarissima», «in tutti gli altri, come in questo, il grande è stato rarissimo», «e viva sempre il secolo decimonono! forse povero di cose, ma ricchissimo e larghissimo di parole», e così via).³⁴ Anche nel *Dialogo della creanza* la complessità citazionistica non viene mai impugnata contro il lettore o trattata come un rompicapo per enigmisti erudit. Al contrario, i nomi degli scrittori (da Leopardi a Kafka), apostrofati semplicemente come «un grande pensatore» o «un uomo illustre», vengono puntualmente registrati nella *Nota finale*, lasciando ai lettori soltanto il compito di verificare, se lo vorranno, i passi esatti. È un'«intertestualità “etica”, che non vuole lasciare zone d'ombra.

²⁷ ANDREA AFIBO, *Poesia contemporanea dal 1980 a oggi. Storia linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2007, pp. 143-144.

²⁸ Cfr. soprattutto le osservazioni di SABRINA STROPPO, *Come funziona un testo ‘chiaro’*. *Lettura della sezione poetica di Case di Umberto Fiori* (1986), in «Per leggere», XVII, 2017, pp. 48-70.

²⁹ Per un'analisi della raccolta, si veda LORENZO CARDILLI, *Figura e occhio in La bella vista di Umberto Fiori* (2002), in «Nuova corrente», 160, 2, 2017, pp. 63-77.

³⁰ UMBERTO FIORI, *La bella vista*, Milano, Marcos y Marcos, 2002; ora in *TP*, pp. 313-336.

³¹ ID., *Dialogo della creanza, seguito dal Battibecco tra un Passeggero e un altro*, Faloppio, LietoColle, 2007, p. 43.

³² GIACOMO LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, in ID., *Operette morali*, a cura di Laura Melosi, Milano, BUR, 2022, p. 599.

³³ FIORI, *Dialogo della creanza*, cit., p. 43.

³⁴ LEOPARDI, *Dialogo di Tristano e di un amico*, cit., pp. 599-600.

Per aggiungere ancora un esempio, nell'unico romanzo scritto da Fiori (*La vera storia di Boy Bantàm*, pubblicato nel 2007 ma iniziato vent'anni prima) è inclusa un'appendice di diciotto citazioni filosofiche, da Cicerone ad Agamben. Come suggerisce il titolo, questi paratesti devono essere considerati *Finestre agganci sottopassaggi*, utili a contestualizzare la distopia della trama.³⁵ Ritroviamo qui le stesse opere analizzate nelle prose critiche, dall'*Introduzione al narcisismo* di Freud alla *Giornata d'uno scrutatore* di Calvino – passando, appunto, per lo stesso Leopardi, di cui si cita un passo della *Dissertazione sopra l'anima delle bestie*.³⁶

Per tornare alla *Bella vista*, il riferimento alle «ginestre» («Sul folto dei noccioli / sulle ginestre, / pesava / la luce di mezzogiorno») (TP, p. 315) non si riduce a una scelta decorativa ma risponde piuttosto alla volontà di inserire, nei versi, la figura della ginestra o di altri arbusti che ne assumano le veci. Si potrebbero elencare numerosi esempi, tratti da raccolte diverse, in cui le piante si oppongono fieramente alla devastazione generale (in Fiori, più antropica che naturale).³⁷ Nel poemetto del 2002, il poeta sta ascoltando la prosopopea della «Bellavista» e si paragona alla «rosa canina» che, sul sentiero, piega la testa calpestata da «cento piedi» (TP, p. 332). A pochi versi di distanza, nel discorso diretto pronunciato dalla Bellavista, compaiono sullo stesso sentiero una «biondina e il suo ragazzo che tornano a prendere il loro scooter» – e il terreno «regge», con fragile vigore, il loro passo («Vedi? Regge anche loro / quest'erba, questa polvere che ti regge») (TP, p. 333).

L'esempio più parlante si trova, però, nel *Conoscente*: verso il finale del libro, i personaggi grotteschi che avevano preso parte alla Convenzione (una specie di setta che, come ha scritto Davide Dalmas, «tiene insieme convention e convento»)³⁸ affrontano una salita impervia, lungo il crinale di un vulcano. Il lessico è sfacciatamente leopardiano, come si può rilevare dai frammenti in corsivo, in cui la dialettica tra un paesaggio sull'orlo dell'apocalisse e la resistenza cocciuta delle piante diventa più esplicita:

Il sentiero era una trincea
sempre più stretta e ripida, un solco
che *spaccava la costa terrazzata*
[...] tra un *muretto sventrato*
e quattro scheletri di mandorlo.
Tralci di vite brancolavano
all'ombra di un ulivo matto. Sui rovi
piovevano fichi fradici.

³⁵ UMBERTO FIORI, *La vera storia di Boy Bantàm, raccontata dal suo scopritore, il professor Amos Merli*, postfazione di Rocco Ronchi, Firenze, Le Lettere, 2007, p. 125.

³⁶ Ivi, p. 129: «Che i bruti abbian l'anima sembra dimostrato dalla stessa natura poiché, come afferma l'Abate Sauri ne' suoi Elementi di Metafisica "bisogna convenire, che gli uomini hanno un'inclinazione quasi irresistibile, e tanto forte, e tanto naturale a credere, che le bestie sieno animate, che ad onta degli sforzi maggiori di alcuni Filosofi non ci sarà mai fuorché un picciolissimo numero di pensatori, che averanno il coraggio di abbracciare l'argomento contrario"»; GIACOMO LEOPARDI, *Dissertazione sopra l'anima delle bestie e altri scritti*, a cura di Gino Ditadi, Este, Insonomia, 1999, p. 675.

³⁷ Cfr. anche RICCARDO IELMINI, *Intervista a Umberto Fiori*, in «Atelier», 55, 2009, pp. 73-84: 83: «È nella poesia che le cose trovano la loro più autentica presenza, quella che si conserva dopo che il tempo ha travolto il "qui-e-ora" in cui stavano così saldamente. Nella siepe dell'*Infinito* (questa siepe) gli arbusti del monte Tábor – mille volte secati e rigermogliati in mille parvenze e seccati ancora – sono finalmente *veri*». Nella stessa intervista, peraltro, Fiori ribadisce che il modello della sua scrittura è «Leopardi, la sua libera e sapientissima articolazione di versi e strofe a partire dagli impulsi del discorso, del voler dire».

³⁸ DALMAS, *Dall'autocoscienza all'ampiocoscienza*, cit.

Dove finiva
lo spettro della campagna
il tratturo solcava *il trionfo giallo
delle ginestre.*

[...]

*Sotto ogni passo
gemeva un cigolio di lapilli aridi.*
(TP, p. 673; i corsivi sono miei)

La frana di lapilli ha scricchiolato
di nuovo sotto i piedi. Ad ogni passo
scivolavo più in basso, per metri e metri,
insieme a pomici e pietre. Soltanto
il maestrale, con la sua frusta fanatica,
mi sosteneva.

Ma ecco che nel buio
il mio ginocchio
ha trovato un ostacolo. *Un arbusto
secco, ma saldo; forse la sola cosa
ferma, in mezzo a quel crollo universale.*
Aggrappato con due, cinque, sei mani
a quel po' di miracolo,
ho allungato le gambe, mi sono steso
sotto la pioggia tiepida
a respirare.

(TP, p. 678; i corsivi sono miei)

La natura si presenta come un paesaggio terminale di macerie, in cui il sentiero è una sbreccata «trincea» e il «cigolio di lapilli aridi» geme «sotto ogni passo». Questa apocalisse rovinistica viene interrotta soltanto dal «trionfo giallo delle ginestre», la speranza cromatica di una nuova fioritura. Nel momento stesso dell'eruzione, quando «il golfo di sabbia e cenere» si chiude sul corpo del protagonista (*ibid.*), appare la visione leopardiana. Ormai il terreno è un conglomerato di cenere e il poeta si sente scivolare come se fosse immerso nelle sabbie mobili di lava. A un certo punto, però, il suo ginocchio percepisce un ostacolo: «Un arbusto / secco, ma saldo; forse la sola cosa / ferma, in mezzo a quel crollo universale» (*ibid.*). Ed è proprio questa “nipote” della ginestra leopardiana a salvare il poeta, che si aggrappa «a quel po' di miracolo» e torna così «a respirare» sotto la pioggia di detriti vulcanici.³⁹

In *Autoritratto automatico*, la cornice leopardiana viene segnalata fin dalla *Presentazione*, in cui Fiori spiega che «l'esibizione delle proprie foto – il lettore lo sa bene – è (dopo la recitazione di versi e prose, come Leopardi ci ha insegnato) tra i supplizi più villani che si possano infliggere a un ospite. La zietta, il micio, il nipotino, la comitiva in spiaggia che fa ciao ciao: cose che stordiscono e sgomentano il più cortese dei visitatori» (TP, p. 702). Il riferimento, verosimilmente, è a uno dei *Pensieri* leopardiani in cui si affronta

³⁹ In *Le case vogliono dire*, FIORI interpreterà questa scena come una «catarsi», «una sorta di “purificazione” dalle trappole linguistiche del Conoscente, [...] un recupero della parola, della sua semplice capacità di significare» (cit., pp. 122-123).

il «vizio di leggere o di recitare ad altri i componimenti propri», il «supplizio» di «udire prose senza fine o versi a migliaia».⁴⁰ Dal rimando locale si passa, poi, a una parentela di cornice, qui concentrata nel *Colloquio fra il Ritratto e un giovane Visitatore* – la sezione dal titolo leopardianeggiante costruita come un’operetta. Si tratta della trascrizione «un po’ macchinosa»⁴¹ di una conversazione avuta con un letterato a cui aveva mostrato la propria collezione di fototessere. Nella breve *Premessa*, Fiori specifica di aver scelto la definizione di «colloquio» per «rimarcare la distanza dai dialoghi classici [...]. Anche perché io (R) non sono Socrate, e qui non si tratta di raggiungere la Verità, ma di muoversi – in un modo o nell’altro – verso la faccia» (TP, p. 752). Come nel *Conoscente*, Fiori imbastisce un dialogo tra due personaggi su diversi temi esistenziali o letterari,⁴² suddivisi in nove paragrafi titolati (quasi delle rubriche), da *Una collezione all’Ego*. Nella premessa al paragrafo su *La Moda e la Morte* – che recupera, sin dal titolo, il *Dialogo della Moda e della Morte* di Leopardi – le fototessere vengono interpretate come un compendio di storia della moda: una «sfilata di camicie, giubbotti, giacche, magliette, maglioni, berretti, passamontagna, che mi sembrano *parlanti* ancor più delle mie vecchie-giovanissime facce» (TP, p. 753). Anche per gli scrittori, i vestiti fissano un’antropologia: sono dei segni linguistici, dai «baffoni ultrabismarckiani, da trichesco» di Nietzsche agli «occhialetti» di Joyce (TP, p. 755). «L’abbigliamento degli autori sembra sempre più datato di quello che hanno scritto. La scrittura, questi uomini la dominavano; i panciotti e le cravatte dominavano loro. [...]. Però alla fine commuove»⁴³ vedere quanto in questo siano vicini, senza volerlo, a chi viveva intorno a loro» (*ibid.*). Oltre al titolo dell’operetta, Fiori sente il bisogno di esplicitare ancora una volta il nome di Leopardi, per bocca del giovane Visitatore: «Ti ricordi, nell’operetta di Leopardi, le imprese di cui si vanta con la Morte? Deformare le teste dei neonati, storpiare i piedi per farli entrare negli scarpini...» (TP, p. 755), con un recupero puntuale del discorso pronunciato dalla Moda leopardiana.⁴⁴

Il *Colloquio* tra il Ritratto e il giovane visitatore prosegue come un’interrogazione sul rapporto tra la soggettività (individuale) e il costume (generazionale). A dispetto di una prima lettura egotistica (la fototessera come esibizione di un’individualità megalomane e della sua «spazzatura dell’ego», TP, p. 773), Fiori ha cercato di «sfuggire alla figura che sogna di fissarsi una volta per sempre», arrivando, così, alla «faccia di tutti: l’unica che non deve vergognarsi: l’unica che ha ragione» (TP, p. 767). Come nel *Conoscente*, Leopardi viene a collocarsi nel punto di equilibrio tra una soggettività chiusa e l’urgenza (o l’utopia) di trasformarla in un intervento estetico sul reale. Non proprio il vecchio mandato sociale ma un nuovo mandato poetico in virtù del quale il verso “giusto”, il verso “esatto” potrà socializzarsi nella «voce di tutti».

⁴⁰ GIACOMO LEOPARDI, *Pensieri. Moralisti greci*, a cura di Alessandro Donati, Bari, Laterza, 1932, p. 15.

⁴¹ CORTELESSA, rec. a *Autoritratto automatico*, cit.

⁴² Come ha scritto GIACOMO MORBIATO, ogni poesia (soprattutto nella sezione *Verso la faccia*) «configura un tentativo di formulare domande e ipotizzare risposte intorno a un’esperienza condivisa», impiegando «i mezzi di una poesia peculiarmente razionale com’è in generale quella di Fiori» (*Sul mistero della faccia. Recensione ad Autoritratto automatico*, in «L’indice dei libri del mese», XL, 11, 2023, p. 23).

⁴³ La «commozione», come forma di *pietas* laica, è una condizione persistente nei versi di Fiori, dai *Chiarimenti* («Ti commuove, a pensarci, / ogni volta vedere quanta fede / hanno nelle parole»: *Le parole*, TP, p. 215) a *Voi* («Sorride amaro, si commuove / della sua pena»: TP, p. 410).

⁴⁴ «Ben è vero che io non sono però mancata e non manco di fare parecchi giochi da paragonare ai tuoi, come [...] sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni [...]; storpiare la gente colle calzature snelle [...]; e cento altre cose di questo andare» (LEOPARDI, *Dialogo della moda e della morte*, in ID., *Operette morali*, cit., pp. 131-132).

3. Appendice iconografica

Grazie alla generosità di Umberto Fiori, riproduco in appendice alcune fotografie inedite descritte nell'*Autoritratto automatico*. Come ha commentato Stefano Carrai, per questo libro non si potrebbe parlare di una «vera e propria» ecfrasi perché le «immagini di riferimento non sono indicate e il lettore se le figura sulla base di quelle proposte in copertina».⁴⁵ Se è vero, come scriveva Michail Bachtin, che la festa è lo spazio del carnevale e del mondo all'incontrario, i festeggiamenti per il suo pensionamento ci consentono di rompere il patto ecfrastico, sfogliando – tra voyeurismo ed entusiasmo filologico – gli originali della *Collezione*. Nell'edizione del 2023, le fototessere compaiono sulla copertina (per un totale di 24 riquadri, tra prima e quarta)⁴⁶ mentre all'interno è riprodotta, in bianco e nero, una sola fototessera. L'immagine, collocata immediatamente prima di *Verso la faccia* (TP, p. 705), sembra quasi un'epigrafe visiva ai testi della sezione. Il volto di Fiori è sfocato dal dinamismo, in un tempo lungo che ricorda gli autoritratti di Francis Bacon.⁴⁷ Su «*Antinomie*» (2 ottobre 2023) erano già apparse sei fotografie «clandestine» della collezione, accompagnate da una breve nota di Cortellessa.⁴⁸ Per il lettore di Fiori rimane curioso (e un po' spiazzante) vedere gli originali descritti al Visitatore, che prima aveva dovuto ricostruire correggendo con la fantasia l'immagine di copertina. Adesso, invece, può provare il brivido proibito di riconoscere direttamente il cappello in stile «Lenin» (TP, p. 756), i capelli a caschetto «alla Beatles» (TP, p. 756), la «meta-fotografia» in cui Fiori tiene in mano la fotografia del figlio Tommaso (TP, p. 757) [Fig. 3] e persino la «radiografia toracica» (TP, p. 699),⁴⁹ aggiunta alla collezione come una fototessera scattata dall'interno del corpo [Fig. 7]. A volte le foto sono state ritoccate a penna o «pasticciate dai bambini» con i colori [Fig. 6], a volte compaiono dei veri e propri «oggetti di scena», dall'«Unità» aperta a favore di camera [Fig. 4] alla copertina di un libro di Rimbaud [Fig. 3]. Vedere le immagini crea un imbarazzo che si scioglie subito nel riso: moltiplicare l'io, sfigurarlo, mettere i baffi alle Gioconde ideologiche riesce così a rimuovere definitivamente le «scorie tossiche» dell'ego (TP, p. 773). Dal rispecchiamento non c'è scampo: in quell'autoritratto «sfacciato» ci siamo tutti noi – come compagni, come figli, come nipoti o, semplicemente, come testimoni di quella grande autobiografia per immagini che è la storia.

⁴⁵ CARRAI, rec. a *Autoritratto automatico*, cit., p. 54.

⁴⁶ All'interno di *Tutte le poesie* le due immagini di copertina vengono riprodotte all'inizio (TP, pp. 695-696).

⁴⁷ Al giovane visitatore Fiori dirà che l'aspetto creativo di questa immagine era stato del tutto casuale: «Senza accorgermene, avevo premuto insieme due tasti, quello della posa singola (per i documenti) e quello delle pose multiple. Le immagini si sono sovrapposte» (TP, p. 763). L'insistenza sull'arbitrarietà del prodotto («non ho mai pensato a questa collezione come a un lavoro artistico») ricorda il rifiuto di Fiori per qualsiasi forma di maestria o «bravura» poetica. Come aveva confidato alla Bellavista, «il premio che tu eri / non c'è bravura / che possa meritarmi» (TP, p. 322).

⁴⁸ CORTELLESSA, rec. a *Autoritratto automatico*, cit.

⁴⁹ Cfr. in *Verso la faccia* la poesia intitolata *Cabina*, in cui il baracchino viene paragonato al «chiaro della risonanza / magnetica» o la «danza radente / che fa il piastrone della scintigrafia» (TP, p. 743).

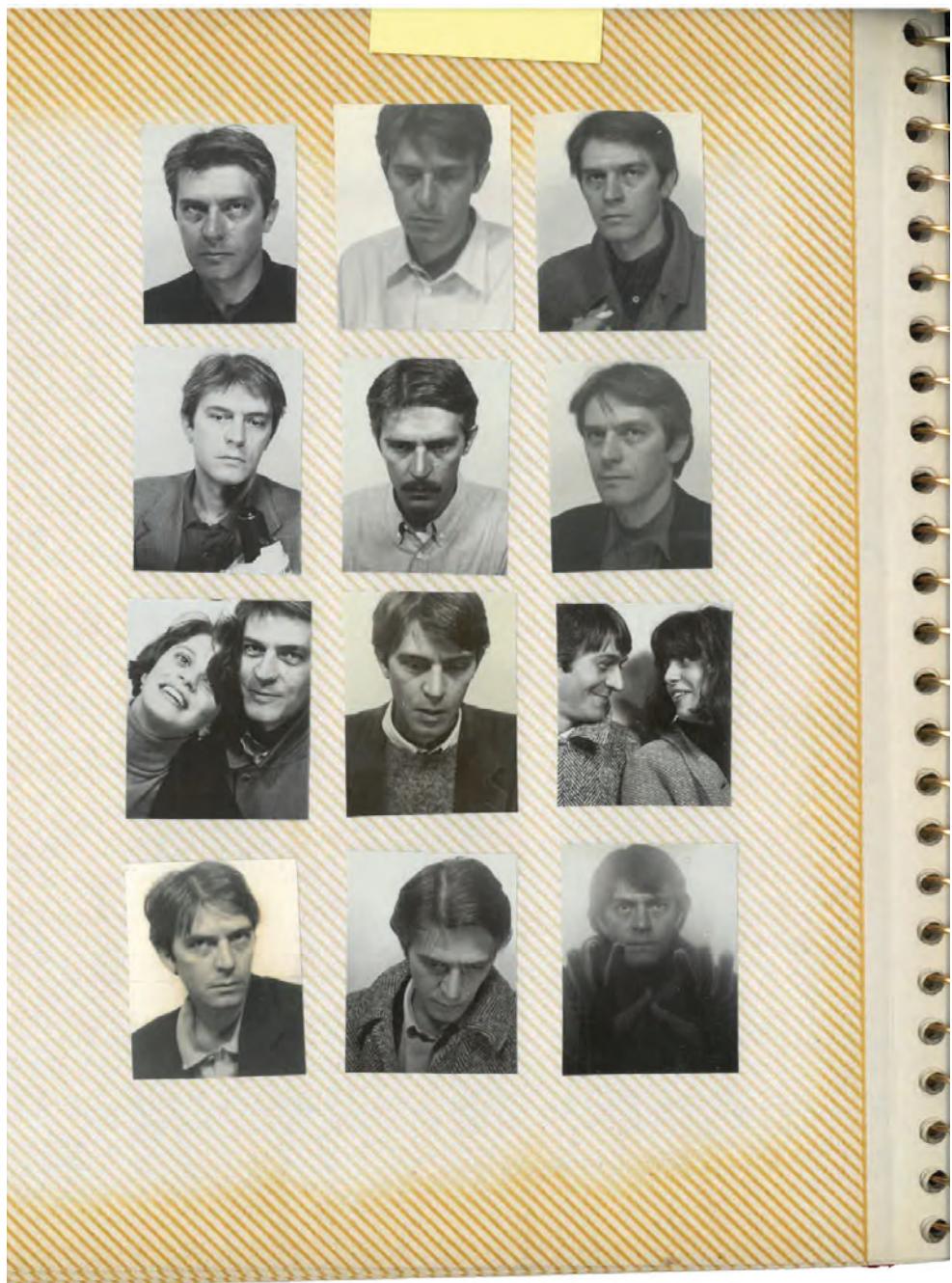


Fig. 1

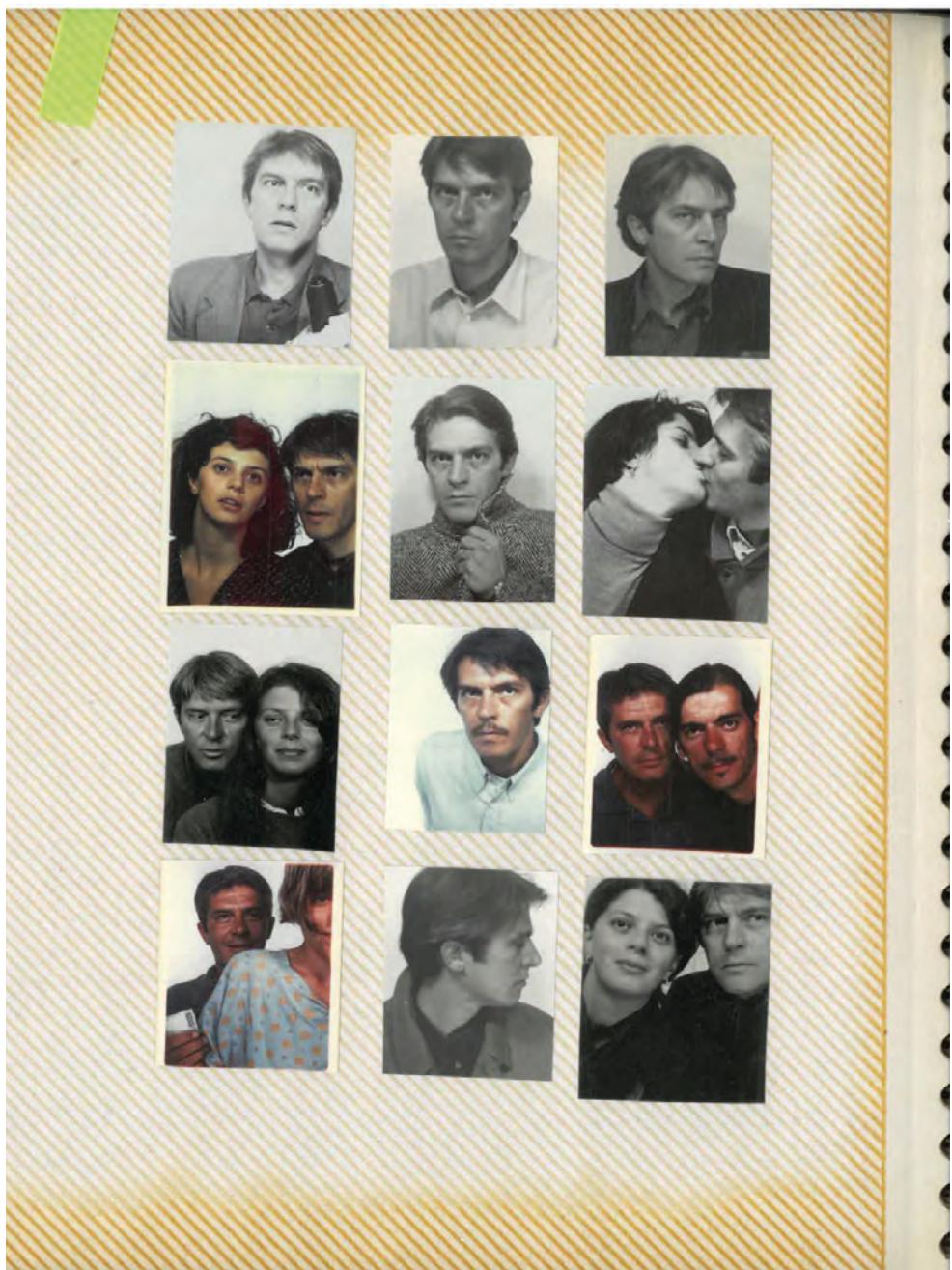


Fig. 2

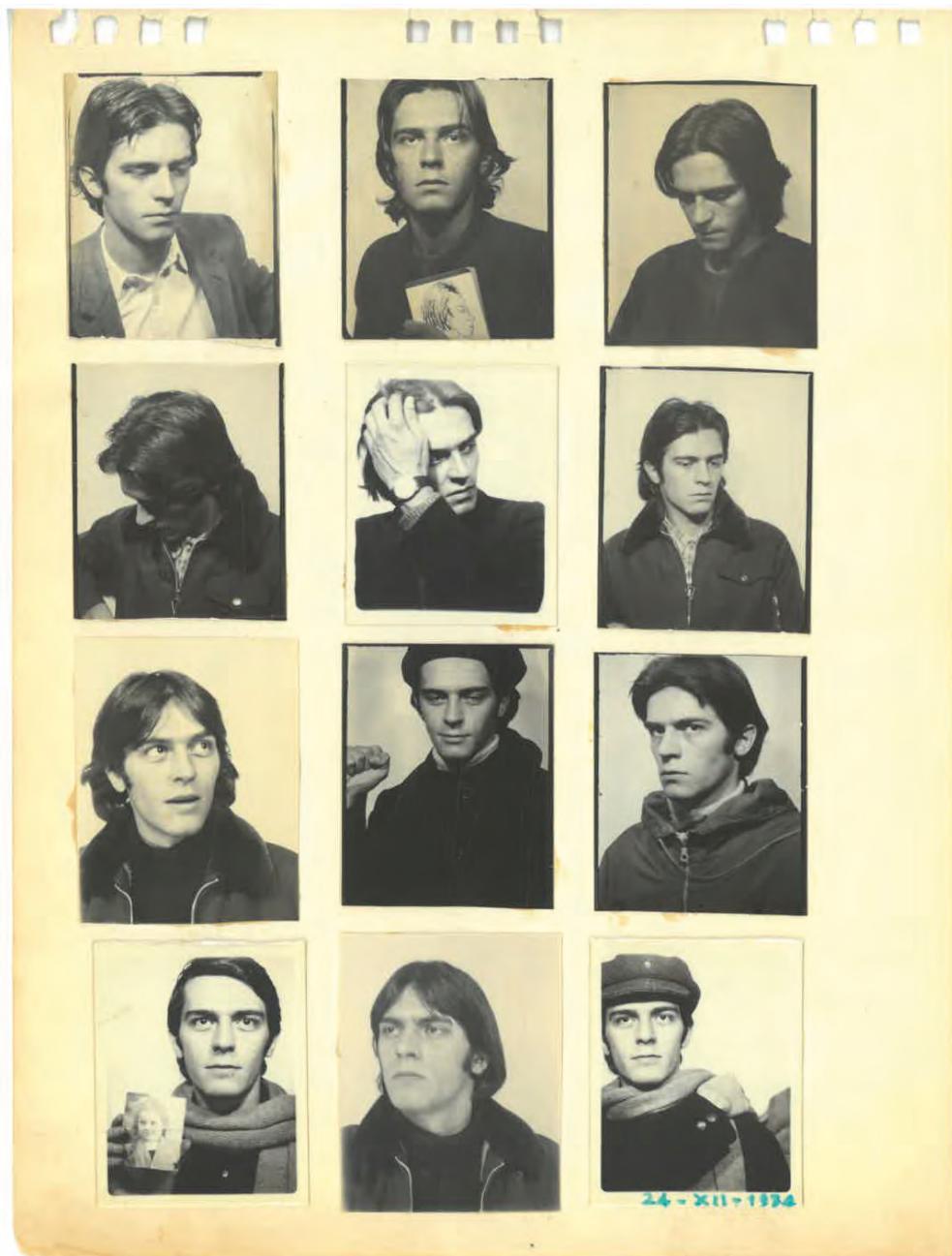


Fig. 3



Fig. 4

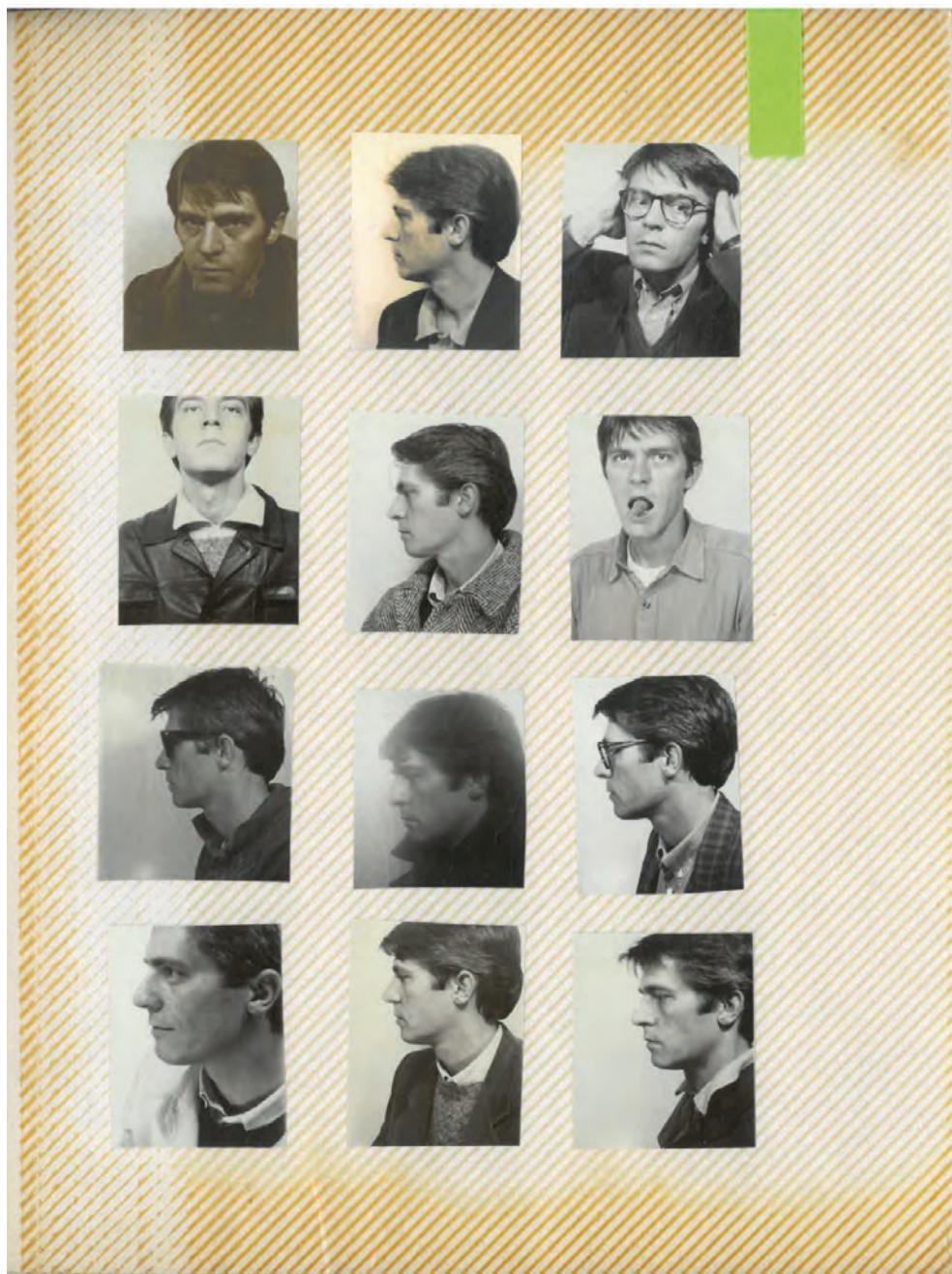


Fig. 5

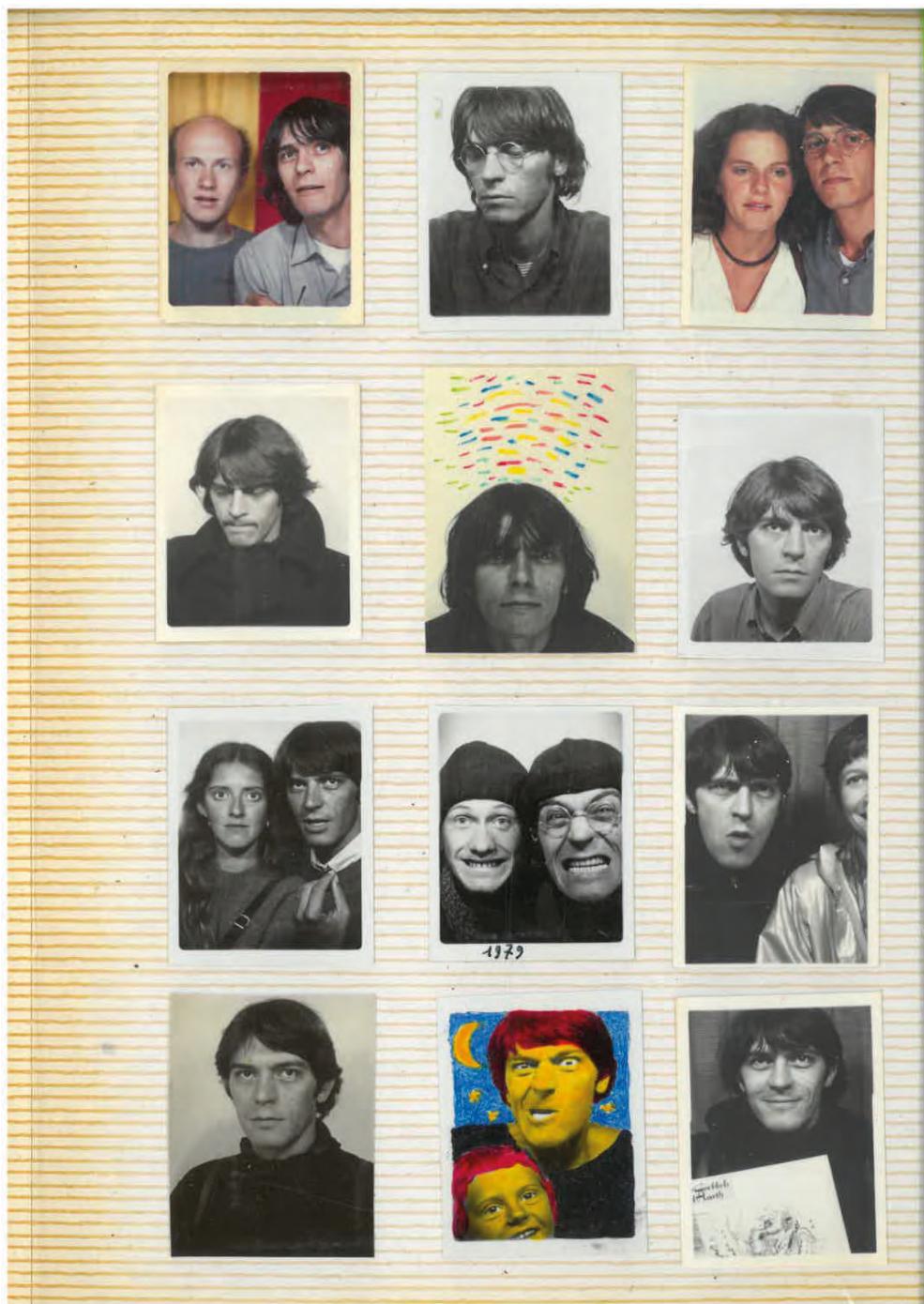


Fig. 6

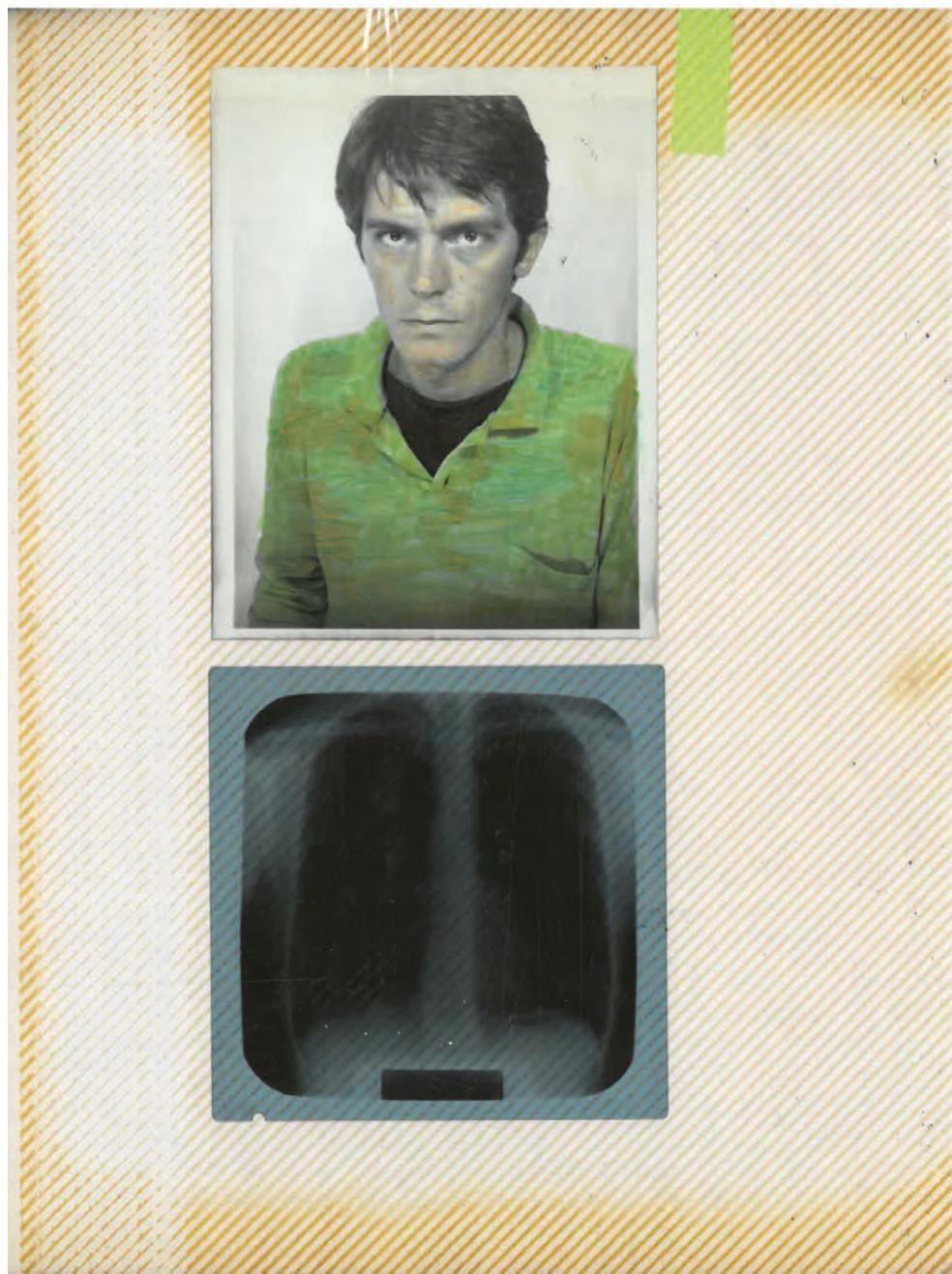


Fig. 7



Fig. 8

INDICE DEI NOMI

L'indice registra esclusivamente i nomi degli autori e dei personaggi storici citati a testo e nelle note. Sono esclusi i nomi di personaggi, di editori, tipografi e stampatori presenti nelle citazioni bibliografiche e i nomi propri che compaiono nei titoli dei contributi citati.

- Abbey, John Roland: 46
Abelardo, Pietro: 16
Accolti, Benedetto (detto il Vecchio): 63
Acetoso, Mattia: 195n
Adorni, Bruno: 118n, 121n
Adorno, Prospero, doge di Genova: 47 e n
Afribo, Andrea: 219n, 222n, 226n, 231n, 238n, 239 e n
Agamben, Giorgio: 240
Ageno, Franca: 53n, 59n, 68n
Agostini, Niccolò degli: 112n, 123
Agostino, Aurelio, santo: 11 e n, 25
Alambritis, Maria: 111n
Albanese, Gabriella: 26n
Alberti, Leon Battista: 61, 118 e n, 217 e n, 218, 228n, 229
Alessio, Gian Carlo: 45n
Alfano, Giancarlo: 87n, 164n, 175n, 197n, 209n, 218n, 220n, 225n, 231n
Alferi, Vittorio: 22
Alfonzetti, Beatrice: 62n
Alighieri, Dante: 9, 15-17, 19-21 e nn, 22, 23-27 e nn, 28, 29-30 e nn, 31-32, 34 e n, 35-41, 42 e n, 43, 80, 82, 85n, 86 e n, 88 e n, 90n, 91 e n, 92, 93 e n, 94, 96, 214, 219n, 224-225nn, 228, 229n
Alighieri, Jacopo: 17n
Alighieri, Pietro: 33 e n, 35n
Almansi, Federico: 189, 197, 200
Amalteo, Cornelio Paolo: 103n
Amalteo, Cornelio: 103
Amalteo, Giovan Battista: 103, 105
Amalteo, Girolamo: 103
Amato, Eugenio: 10-11nn
Ambanelli, Andrea: 130
Ambanelli, Domenico: 130
Ames-Lewis, Francis: 118n
Anderson, William S.: 10n
Andrea da Pistoia: 67
Andreatta, Chiara: 195n
Andrisani, Giovani: 38n
Ankli, Ruedi: 67n
Anselmi, Michelangelo: 120 e n
Antonelli, Roberto: 226n
Antonio da Lucca: 130
Antonio da Montalcino: 217 e n, 219n, 228n, 229-231
Ara, Angelo: 173n
Aragona, Alfonso d': 89
Aragona, Federico d': 89
Arbizzoni, Guido: 138n
Aretino, Pietro: 99n
Arianna, Lucrezia: 46n
Ariosto, Lodovico: 103
Arribert-Narce, Fabien: 234n
Arrighi, Ludovico degli (detto Ludovico Vincentino): 120 e n, 121, 127
Arrighi, Paul: 149n
Arzocchi, Francesco: 87n, 89 e n
Asburgo, Margherita d' (Margherita d'Austria): 100, 102n
Asinari, Federico, conte di Camerano: 108
Audin de Rians, Étienne: 68n
Augusto, Gaio Giulio Cesare Ottaviano: 22, 28, 29 e n, 30
Auliver: 223
Azzetta, Luca: 33n
Bach, Johann Sebastian: 176, 181, 183
Bachtin, Michail: 243
Baden, Karl: 234n

- Badoer, Marino: 108n
 Baglioni, Daniele: 67n
 Baiardi, Elena: 118n
 Baistrocchi, Romualdo: 113n
 Baldacci, Alessandro: 225n
 Baldassari, Gabriele: 89n
 Baldelli, Ignazio: 19n
 Baldi, Nora: 195n
 Balzac, Honoré de: 149 e n, 150, 151-153 e nn, 154n, 160-162, 166-167, 169, 171
 Bambach, Carmen C.: 116n
 Banchi, Luciano: 31n
 Bandini, Angelo Maria: 41 e n
 Banella, Laura: 89n
 Bani, Luca: 200n
 Barale, Alice: 59n
 Barbi, Michele: 25n, 89
 Barni, Giulio: vd. Camber Barni, Giulio
 Barocchi, Paola: 111n
 Barthes, Roland: 236
 Bartolomeo Anglico: 27
 Bartoloni, Lorenzo: 31n
 Bartolucci, Rufino: 114 e n
 Barzizza, Gasparino: 41n
 Battisti, Eugenio: 121n
 Bausi, Francesco: 42n, 45n, 107n
 Beccadelli, Antonio (detto il Panormita): 102n
 Becherucci, Isabella: 70n, 87n, 94n, 95-96 e nn, 217n
 Beffa Negrini, Antonio: 104 e n
 Beggi Miani, Licia: 51n, 78n
 Bellini, Lorenzo: 102n
 Bello Minciachchi, Cecilia: 225-227nn
 Bellomo, Saverio: 20-21nn, 23-24nn, 27n, 29-30nn, 38-39nn
 Belloni, Gino: 45n, 63n
 Belluzzi, Amedeo: 120n
 Belprato, Costanza: 141
 Beltrami, Pietro G.: 230n
 Bembo, Pietro: 103
 Bemporat, Menotti: 182n
 Benco, Silvio: 160
 Benedetti, Andrea: 103n
 Beni, Paolo: 101
 Bentini, Jadranka: 119n
 Bentivoglio, Sante: 217, 229
 Benussi, Cristina: 153n
 Benvenuto da Imola: 20, 33, 34-35 e nn, 36-38
 Berisso, Marco: 218n, 224, 225-228 e nn, 230-231
 Bernardo Silvestre: 27n
 Berni, Francesco: 100n
 Berté, Monica: 46n
 Bertolini, Lucia: 63n
 Bertolucci Pizzorusso, Valeria: 19n
 Bertolucci, Attilio: 206
 Bertoni, Clotilde: 152n
 Bertoni, Federico: 152n, 159n
 Besomi, Ottavio: 67n, 99n, 143n
 Betocchi, Carlo: 201 e n
 Bettarini, Rosanna: 93n, 111n
 Bettini, Filippo: 220n, 227n
 Bianchi, Bianca: 201n
 Bianchini, Giuseppe: 108n
 Bignamini, Mauro: 38n
 Bigot, Emery: 102
 Bing, Gertrud: 59n
 Bione: 91
 Birt, Theodor: 40n
 Bitto, Alice: 195n
 Boccaccio, Giovanni: 20-21, 22n, 23, 85 e n, 86-87, 88 e n, 89n, 112n, 166
 Boezio, Anicio Manlio Torquato Severino: 17 e n
 Boillet, Elise: 99n
 Bonan, Giovanni: 238n
 Bonfanti, Giosue: 202 e n, 206n
 Bonfanti, Maria Luisa: 197
 Bonfiglioli, Pietro: 227n
 Bongrani, Paolo: 59n
 Bönninger, Lorenz: 69n
 Bonura, Giuseppe Emiliano: 173n
 Bordignon, Giulia: 59n
 Borgese, Giuseppe Antonio: 157
 Borgogni, Gherardo: 108n
 Borzelli, Angelo: 143n
 Bottari, Guglielmo: 40n
 Bourget, Paul: 150, 164
 Braico, Emanuela: 217n
 Branca, Vittore: 22n, 45n
 Brilli, Elisa: 9n
 Brogi, Daniele: 33n
 Brownlee, Kevin: 9n
 Brugnoli, Giorgio: 19-20nn, 29n
 Brunetti, Giuseppina: 34n
 Bruto, Marco Giunio: 29n
 Bucchi, Gabriele: 67n
 Buchheit, Vinzenz: 11n
 Bulgakov, Michail: 238n
 Burioni, Matteo: 114n
 Butera, Valeria: 64n
 Butler, George F.: 38n, 42n

- Buturini, Faustino: 41n
 Buzzi, Aldo: 233n
- Cabani, Maria Cristina: 51n, 56n, 69-70nn, 78n
 Calboli Montefusco, Lucia: 10n
 Calboli, Gualtiero: 10n
 Calcagnini, Celio: 103
 Calenda, Corrado: 227n
 Caliaro, Ilvano: 187-188nn
 Calgrosso, Gianotto: 217, 228n, 229-231
 Calvino, Italo: 240
 Camargo, Martin: 13n
 Camber Barni, Giulio: 189-192, 193 e n
 Camboni, Maria Clotilde: 89 e n, 90n
 Camillo, Giulio (detto Delminio): 103
 Campana, Lorenzo: 100n, 102, 106
 Campeggiani, Ida: 173n
 Camuzio, Andrea: 104n
 Camuzio, Girolamo: 104n
 Cancro, Teresa: 62n
 Canfora, Davide: 86n
 Canova, Andrea: 67n
 Canova, Leonardo: 23-24nn
 Cantimori, Emma: 59n
 Cantoni, Ettore: 185
 Capua, Matteo di, principe di Conca: 147
 Capuana, Luigi: 149 e n, 150n, 153
 Capuani, Antonio: 105n
 Caracciolo Aricò, Angela: 85-86nn, 91n
 Caracciolo, Giovan Francesco: 97
 Caraglio, Giovanni Iacopo: 117n
 Carapezza, Sandra: 28n
 Carcereri, Luciano: 149n
 Cardilli, Lorenzo: 239n
 Carga, Giovanni: 105n
 Cariteo (Benet Garret): 97
 Carlo Emanuele I, duca di Savoia: 144n
 Carlo il Semplice: 69
 Carlo Magno: 69-70
 Carminati, Attilio: 99n
 Carminati, Clizia: 137n, 143n
 Carrai, Stefano: 7, 9n, 19-20nn, 21 e n, 23n, 24-25 e nn, 26n, 30n, 33 e n, 38-39nn, 45n, 51 e n, 52n, 65n, 67n, 84-85nn, 87n, 89-99nn, 100 e n, 137n, 152n, 173n, 175-178nn, 180n, 182n, 188n, 192n, 195-197nn, 200-202nn, 205n, 217 e n, 218, 224-225nn, 228-231 e nn, 233n, 234n, 243 e n
 Carrara, Enrico: 85, 86n, 93n
 Carruthers, Mary: 13n
- Caruso, Carlo: 67n, 99n
 Casagrande, Ottavia: 205-206nn
 Casotti, Giovan Battista: 102 e n
 Cassio Longino, Gaio: 29n
 Castellani, Giordano: 174n, 200n
 Castex, Pierre-Georges, 153-154nn
 Castiglione, Baldassarre: 100n
 Castiglione, Bonaventura: 104n
 Castiglione, Branda: 104 e n
 Castiglione, Giovan Battista, commentatore petrarchesco: 104n
 Castiglione, Giovan Battista, conte di Venegono Superiore: 103, 104 e n, 105
 Castiglione, Giovan Battista, tutore di Elisabetta I d'Inghilterra: 104n
 Catalano, Claudia: 120n
 Catelli, Nicola: 62n, 99n
 Cattaneo, Michel: 202n, 211n
 Cattellani, Giorgio: 151 e n
 Catti, Bernardino Lidio: 217-218, 228n, 229
 Cavalcanti, Guido: 90n, 227 e n
 Cazzato, Matteo: 9n
 Cecco d'Ascoli: vd. Stabili, Francesco
 Celati, Gianni: 238n
 Celentano, Sandra: 112n
 Centanni, Monica: 59n
 Cerfber, Anatole: 150
 Cerone, Tiziana: 118n
 Champfleury: 151 e n, 152, 154
 Charlet, Jean-Louis: 39n
 Cherbuliez, Victor: 153n, 165
 Chiaro, Francesco: 147
 Chiavacci Leonardi, Anna Maria: 19 e n, 23n, 29 e n, 42n
 Chierici, Enrico: 195n
 Chiesa, Paolo: 27n
 Chiesa, Tiziano: 195n
 Chines, Laura: 46n
 Chiusa, Maria Cristina: 113n
 Chopin, Frédéric: 181
 Christophe, Jules: 150
 Ciaralli, Antonio: 120n
 Cicerone, Marco Tullio: 9 e n, 14, 16 e n, 240
 Ciliberto, Michele: 83n
 Cinquegrani, Alessandro: 182n
 Ciociola, Claudio: 31n
 Cipriani, Stefano: 209n, 211 e n, 215n, 216 e n
 Claretie, Jules: 158
 Claricio, Hieronimo: 86
 Clarke, Amy Key: 40n

Claudio, Claudio: 38 e n, 39, 40-43
 Clemente VIII, papa: 143-144
 Cleopatra, regina d'Egitto: 22, 28
 Clerc, Sandra: 137n
 Coccia, Michele: 38-39nn
 Cockerell, Douglas: 47 e n
 Coleman, James K.: 56n
 Colli, Barbara: 195n, 197n
 Colussi, Davide: 196n
 Comboni, Andrea: 217n
 Comelli, Michele: 89n
 Concini, Concino, maresciallo d'Ancre: 142
 Consolino, Franca Ela: 39n
 Constant, Benjamin: 150
 Contarini, Francesco: 108 e n, 109
 Conte, Gian Biagio: 96n
 Conte, Giuseppe: 26n
 Conte, Silvia: 9n, 20n
 Conti, Giusto de': 90n
 Contini, Gianfranco: 22-23nn, 30n, 39n
 Copeland, Rita: 13n
 Coppini, Donatella: 102n
 Corbetta, Alessandra: 238n
 Cordellier, Dominique: 114n
 Corradini, Marco: 138n
 Cortellessa, Andrea: 219-220nn, 222n, 225-
 226nn, 234 e n, 242n, 243 e n
 Corti, Maria: 38n, 93n, 95n
 Cremona, Virgilio: 28n
 Croce, Giulio Cesare: 115n
 Cucoli, Arturo: 182n
 Curry Woods, Marjorie: 12, 13 e n, 17n

 D'Alessandro, Francesca: 195n, 197n, 199n, 213,
 214n
 D'Alessandro, Marcantonio: 143n, 148
 D'Anna, Riccardo: 222n
 D'Annunzio, Gabriele: 187, 198
 D'Antuono, Nicola: 152-154nn
 D'Onghia, Luca: 111n
 D'Urso, Teresa: 87n
 Da Ponte, Lorenzo: 237
 Dall'Acqua, Marzio: 111n, 113n
 Dalmas, Davide: 238n, 240 e n
 Daniel, Arnaut: 219n, 224n, 228
 Danzi, Massimo: 85n, 95n, 100n
 Darwin, Charles: 161
 Daudet, Alphonse: 149-150, 152, 153n, 160, 168
 De Amicis, Edmondo: 149 e n, 189, 190
 De Cristofaro, Francesco: 164n

De Gubernatis, Angelo: 150 e n
 De la Mare, Albinia Catherine: 46-47nn
 De Luca, Bernardo: 207-210nn
 De Maldé, Vania: 138n, 141 e n, 142n, 144n
 De Miranda, Girolamo: 141n
 De Nonno, Mario: 10n
 De Robertis, Domenico: 23n, 87n, 225n
 De Rogatis, Tiziana: 33n
 De Sanctis, Francesco: 161
 Debenedetti, Giacomo: 176n, 196n, 205n, 206 e n
 Decaria, Alessio: 67n, 69-70nn, 83n
 Dècina Lombardi, Paola: 149n
 Degl'Innocenti, Luca: 51n, 54n, 58n, 70n
 Del Bono, Benedetto: 118n
 Della Cagna, Chiara: 23n
 Della Casa, Giovanni: 99 e n, 100n, 101, 102 e
 n, 103, 105 e n
 Della Terza, Dante: 19n
 Depoli, Giulia: 39n
 Di Francia, Letterio: 107n
 Di Giampaolo, Mario: 114n
 Di Girolamo, Costanzo: 219n, 221n, 226n,
 228n, 230n
 Di Iasio, Valeria: 62n
 Di Marco, Roberto: 227n
 Dillon Wanke, Matilde: 200n
 Dionisotti, Carlo: 34 e n, 45 e n, 83 e n, 87n
 Ditadi, Gino: 240n
 Dolfi, Anna: 102n
 Domenichi, Lodovico: 102n
 Donati, Alessandro: 242n
 Donati, Riccardo: 219n, 227n, 231n
 Donavin, Georgiana: 13n
 Doni, Anton Francesco: 100n
 Donne, John: 108n
 Dori Galigai, Leonora: 142
 Dörrie, Heinrich: 9n
 Dostoevskij, Fëodor: 238n
 Dronke, Peter: 42n
 Drusi, Riccardo: 87n
 Du Camp, Maxime: 159
 Dubus, Pascale: 62n, 64n
 Dürer, Albrecht: 128

 Eckardt, Guido: 181, 182 e n
 Ekserdjian, David: 111n, 113n, 115-117nn,
 120-121nn
 Elia, Enrico: 189 e n
 Ellero, Diego: 27n
 Enciso Alonso-Muñumer, Isabel: 143n, 145n

- Ernaux, Annie: 234 e n
 Esposito, Edoardo: 196n
- Fabbri, Renata: 108n
 Fanini, Barbara: 79n
 Farnese, Ottavio: 100, 102n
 Favaretto, Matteo: 86n
 Favarò, Valentina: 143n-144n, 147n
 Fenzi, Enrico: 93n
 Fera, Vincenzo: 40n
 Fernández de Castro, Pedro: 143
 Fernández Delgado, José Antonio: 11n
 Feros Ruys, Juanita: 10n
 Ferrari, Alice: 59n, 79n
 Ferrari, Daniela: 120n
 Ferrari, Severino: 115n
 Ferrarini, Edoardo: 40n
 Ferraù, Giacomo: 40n
 Ficino, Marsilio: 61
 Filippo III, re di Spagna: 144
 Filippo IV, re di Spagna: 141
 Fioravanti, Gianfranco: 26n
 Fiori, Umberto: 233-243 e nn
 Fiorilla, Maurizio: 87n
 Fioroni, Georgia: 195n, 209n, 213n, 215
 Firpo, Massimo: 104n
 Fischietti, Federico: 126
 Flaminio, Marcantonio: 103
 Flaubert, Gustave: 149, 152-153, 157, 159 e n, 160, 162, 164, 169
 Fo, Alessandro: 224n
 Fornari Schianchi, Lucia: 111n
 Fornasiero, Serena: 87n, 89n, 217n
 Fortini, Franco: 210n, 230n
 Fracastoro, Girolamo: 103
 Francalanci, Leonardo: 46 e n
 Franceschetti, Emanuele: 238n
 Francesco da Buti: 33
 Franco, Matteo: 80
 Frasca, Gabriele: 218-220 e nn, 222-229 e nn, 230-231nn
 Frati, Lodovico: 42n
 Freud, Sigmund: 216, 240
 Frixione, Marcello: 218n, 220 e n, 221n, 224-226, 227 e n, 228-230, 231 e n
 Fromentin, Eugène: 150
 Fugmann, Joachim: 40n
 Fulgenzio, Fabio Planiade: 27n
 Fulvio, Andrea: 112 e n, 122
 Gaeta, Maria Ida: 222n
- Galavotti, Jacopo: 177n
 Gallo, Niccolò: 206n
 Garavelli, Enrico: 102n
 Gargano, Antonio: 93n
 Garin, Eugenio: 41n
 Garofalo, Cristiana: 114n
 Gautier, Théophile: 162
 Geoffroy de Vitry: 40
 Geremicca, Antonio: 121n
 Ghislanzoni, Antonio: 149
 Giacomo da Lentini: 223, 226
 Giambullari, Bernardo: 68 e n
 Gianferrari, Filippo: 39n
 Giannini, Massimo Carlo: 104n
 Gibellini, Cecilia: 185n, 195n
 Gigante, Claudio: 67n, 152n, 157-158nn, 162-163nn
 Giles, Phyllis Margaret: 40n
 Gilles-Raynal, Anne-Véronique: 34n
 Gilson, Simon: 45n
 Graham Alexander, Jonathan James: 46n
 Gionta, Daniela: 40n
 Giotti, Virgilio: 185
 Giovannetti, Paolo: 219n, 222n, 226n
 Giovanni del Virgilio: 36n, 88n
 Giovanni di Salisbury: 21 e n
 Giovannuzzi, Stefano: 206-207nn
 Giovenale, Decimo Giunio: 20n, 29n, 31, 41n
 Giovio, Giovanni Battista: 104n
 Girardi, Antonio: 177n
 Girolamo, Sofronio Eusebio, santo: 20
 Girón, Pedro, duca di Osuna: 147n
 Girotto, Carlo Alberto: 100n
 Giudici, Giovanni: 178n, 201 e n
 Giulio Cesare, Gaio: 21, 28, 29n
 Giulio Romano: vd. Pippi de' Giannuzzi, Giulio
 Giunta, Claudio: 26n
 Giusti, Simone: 70n
 Giustiniano, Flavio Pietro Sabbazio, imperatore: 29
 Gnann, Achim: 111-114nn, 116-117nn, 119n, 121n
 Goncourt, Edmond Hout de: 149-150, 153n, 159n, 168 e n, 169
 Goncourt, Jules Hout de: 149-150, 153n, 159n, 168 e n, 169
 Gorni, Guglielmo: 23n, 25n, 217n
 Gorret, Daniele: 238n
 Gottardo, Ketty: 120n
 Granese, Alberto: 112n

- Grassi, Andrea: 137n
 Griffi, Francesco: 116
 Grignani, Maria Antonietta: 178n
 Grillio: 10
 Grimaldi, Marco: 91n
 Grita, Salvatore: 168n
 Guerrini, Olindo: 167
 Guglielminetti, Marziano: 137n, 171n
 Guglielmo di Champeaux: 16 e n
 Guido da Pisa: 33
 Guzmán y Ribera, Enrique de, conte di Olivares: 143
- Hagen, Hans-Martin: 11n
 Hall, John Barrie: 40-42nn
 Hatfield, Rab: 61n
 Hausmann, Frank-Rutger: 42n
 Hawkins, Peter S.: 9n
 Haywood, Eric: 87n
 Heine, Heinrich: 166
 Heller, Julius: 182n
 Hendrix, Harald: 120n
 Heyworth, Melanie: 10n
 Hollander, Robert: 23n
 Holtzwarth, Mathias: 63
 Hose, Martin: 40n
 Hübscher, Johannes: 53n
 Hugo, Victor: 152, 161-162
 Huss, Bernard: 45n
 Huysmans, Joris-Karl: 164
- Iacopo de Dusa: 41
 Iannucci, Amilcare A.: 23n, 45n
 Ielmini, Riccardo: 240n
 Ilario di Orléans: 36n
 Ilicino, Bernardo: 45-46, 48n
 Imperiali, Giovanni: 101 e n
 Infelise, Giovanni: 222n
 Inglese, Giorgio: 19n, 29n
 Iocca, Irene: 87n
 Isella Brusamolino, Silvia: 197n
 Isella, Dante: 196-197nn, 201n, 203n, 206n, 208n
 Isidoro da Siviglia: 31, 35n
- Jacobi, Claudia: 54n
 Jacoff, Rachel: 9n, 23n
 Jenses, Richard C.: 107n
 Joyce, James: 162, 242
 Juergens, Heiko: 11n
- Kafka, Franz: 239
 Kalina, Noah: 234n
 Katz, Dietmar: 114n
 Kay, Tristan: 9n
 Kiefer, Frederick: 61n
 Kraus, Manfred: 10n, 11 e n, 12 e n
- Lacaita, Giacomo Filippo: 35
 Lamartine, Alphonse de: 152, 161
 Lancastre, Maria Josè de: 218n
 Landi, Marco: 85-86nn, 89-90nn, 96n, 137-139nn
 Lanham, Carol D.: 13n
 Larivaille, Paul: 84n
 Lastraioli, Chiara: 99n
 Latini, Brunetto: 9 e n, 10-11, 13-14, 14n, 15-17, 21, 27-28
 Latini, Francesca: 70n
 Lausberg, Heinrich: 11n, 16n
 Lavagetto, Mario: 152n, 159 e n, 160n, 171n, 173n, 175n, 188n, 195-196nn
 Lavezzi, Gianfranca: 38n, 198n, 200n, 219n, 222n, 226n
 Ledda, Giuseppe: 26, 27n
 Lenzini, Luca: 210n
 Leonardi, Lino: 19n
 Leone, Marco: 99n, 100, 106
 Leopardi, Giacomo: 7, 237-240 e nn, 241, 242 e n
 Leto, Pomponio: 40
 Levi, Carlo: 202 e n
 Livraghi, Leyla M. G.: 9n
 Lopez, Michele: 113n
 Lowe, Elias Avery: 40n
 Lucano, Marco Anneo: 17, 21, 23 e n, 28-29nn, 31-33, 36
 Lucini, Gian Pietro: 233n
 Lucio Vero (Cesare Lucio Aurelio Vero), imperatore: 112
 Ludovico (detto il Pio), re di Francia: 69-70
 Luigi IV (detto d'Oltremare), re di Francia: 69
 Luigi XIII, re di Francia: 141-142
 Lund-Mead, Carolyn: 9n
 Luongo, Salvatore: 9n
 Luttareo, Scelsio: 86
 Luzi, Alfredo: 216n
- Macrobio, Ambrogio Teodosio: 21 e n, 34 e n, 36n, 37-38
 Maffei, Giovanni: 164n
 Maggini, Francesco: 9n

- Magliabechi, Antonio: 102 e n, 105
 Magnani, Franca: 59n
 Magris, Claudio: 173n, 186 e n
 Maier, Bruno: 193n
 Malato, Enrico: 27n, 29n, 42n, 90-91nn
 Mancinelli, Laura: 177n
 Manfredi, Michele: 141n, 145n
 Manganelli, Giorgio: 238n
 Manganelli, Massimiliano: 225n, 231n
 Mango, Francesco: 141 e n
 Manso, Giovan Battista: 137 e n, 138, 141 e n, 142-143, 145-146, 147n
 Manuzio, Aldo (detto il Giovane): 41
 Manuzio, Aldo: 117
 Marani, Pietro C.: 79n
 Marchesi, Simone: 9n
 Marchetti, Italiano: 67n
 Marchi, Monica: 7
 Marchi, Silvia: 40n
 Marco Antonio: 21, 28, 29n
 Marcovecchio, Aldo: 178n, 187n
 Marcozzi, Luca: 29-30nn
 Marini, Quinto: 99n
 Marino, Giovan Battista (Giambattista): 137 e n, 138 e n, 140 e n, 141-142, 143 e n, 144, 146, 147 e n, 148
 Marrani, Giuseppe: 33n
 Martignoni, Clelia: 201n
 Martini, Alessandro: 143n
 Martini, Giovanni: 61
 Marziale, Marco Valerio: 107
 Matasci, Joëlle: 31n
 Matteucci da Cingoli, Belisario: 115 e n
 Mattioli, Laura: 67n
 Mazzola, Filippo: 111
 Mazzola, Francesco (detto Parmigianino): 111, 112-115 e nn, 116, 117-120 e nn, 121-124, 126, 128-129
 Mazzola, Michele: 111, 113, 130
 Mazzola, Pier Ilario: 111 e n, 113 e n, 129, 130
 Mazzoni, Francesco: 19-20nn, 21 e n, 27n, 53n
 Mazzucchi, Andrea: 29n, 42n
 Medici, Lorenzo de' (detto il Magnifico): 57n, 61, 68, 83, 89
 Medici, Lorenzo de', duca di Urbino: 68
 Medici, Lucrezia di Piero de' (detta Nannina): 61
 Medici, Maria de', regina di Francia: 142n
 Medici, Piero di Cosimo de': 41
 Mele, Eugenio: 145n
 Melosi, Laura: 239n
 Ménage, Gilles: 102n
 Menandro: 11n
 Menasci, Guido: 151 e n
 Mengaldo, Pier Vincenzo: 176n, 197n, 206n, 212n
 Mercuri, Roberto: 24n
 Merry, Valeria: 46n
 Michelstaedter, Carlo: 185
 Miller, James: 9n
 Minturno, Antonio: 87 e n
 Moloney, Brian: 152n, 157n, 169n, 186n
 Molza, Francesco Maria: 103
 Momigliano, Attilio: 19
 Monet, Claude: 235
 Montale, Eugenio: 176, 192 e n, 198, 215 e n
 Montini, Bartolomeo: 131
 Morbiato, Giacomo: 242n
 Moreno, Paola: 67n
 Moretti, Enrico: 86n
 Moretti, Marino: 189 e n
 Morigia, Paolo: 104n
 Moro, Tommaso: 115n
 Morolli, Gabriele: 118n
 Morse, Charlotte C.: 13n
 Moudarres, Andrea: 52n, 56n
 Mozart, Wolfgang Amadeus: 237
 Munk Olsen, Birger: 41n
 Murphy, James J.: 13n
 Mutini, Claudio: 107n
 Muzio, Girolamo: 141n
 Muzzioli, Francesco: 227n
 Naccarato, Maria: 46 e n
 Napoleone, Bonaparte: 170
 Natale, Massimo: 235n, 237n
 Navarrete Prieto, Benito: 121n
 Navarro della Miraglia, Emanuele: 149 e n
 Navone, Matteo: 99n
 Nemesiano, Marco Aurelio Olimpio: 91, 93n
 Neumann, Florian: 46n
 Newlin-Gianini, Maria Cristina: 143n
 Niccoli, Niccolò: 41
 Nietzsche, Friedrich: 161, 242
 Nolhac, Pierre de: 41n
 Norbedo, Roberto: 186n
 Nordau, Max: 166-167
 Nova, Alessandro: 114n
 Novati, Francesco: 107n

Odo da Montopoli, Pietro: 40
 Ohnet, Georges: 153n, 165
 Olgiati, Antonio: 41n
 Olschki, Leo Samuele: 46
 Omero: 11n
 Ondříček, František: 181-182, 183 e n
 Opalka, Roman: 234n
 Orange, Guillaume d': 68
 Orazio Flacco, Quinto: 31 e n
 Orlandi, Guido: 227
 Orosio, Paolo: 20, 27n, 31
 Orsini, Fulvio: 41n
 Orvieto, Paolo: 53n, 57n, 61n, 67-68nn
 Ottaviano, Silvia: 96n
 Ottonieri, Tommaso: 220n
 Ovidio Nasone, Publio: 9 e n, 10, 14, 24, 29n, 31, 35 e n, 36-38, 39n, 40, 82

Pacca, Vinicio: 119n
 Padoan, Giorgio: 22n, 42n
 Paganini, Niccolò: 183
 Paladini, Maria Luisa: 28n
 Pallavicino, Pietro Sforza: 101 e n, 102
 Palmieri Nunzia: 200n
 Palmieri, Matto: 63 e n
 Palumbo Stracca, Bruna M.: 92n
 Palumbo, Giovanni: 67n
 Palumbo, Matteo: 152n
 Panarella, Valentina: 233n
 Pancrazi, Pietro: 185 e n
 Pantani, Italo: 96n
 Panzacchi, Enrico: 150 e n
 Paolazzi, Carlo: 35n
 Paolino, Laura: 119n
 Paolo IV, papa: 101, 102n
 Parabosco, Girolamo: 108 e n
 Paratore, Ettore: 29n
 Parenti, Giovanni: 100n, 217n
 Parini, Giuseppe: 237
 Parmigianino: vd. Mazzola, Francesco
 Parretti, Marco: 67-68nn, 69 e n
 Pasquino, Paolo: 35n
 Passalacqua, Marina: 11n
 Patetta, Luciano: 118n
 Patrizi, Giorgio: 104n
 Pazzi, Martina: 120n
 Péladan, Joséphin: 165
 Pellegrin, Élisabeth: 34n, 40-41nn
 Pellegrini, Paolo: 40n
 Pellini, Pierluigi: 164n, 167n

Peloso, Silvano: 218n
 Perosa, Alessandro: 61n
 Perriccioli Saggese, Alessandra: 87n
 Pertile, Lino: 9n
 Petoletti, Marco: 34n, 40n
 Petrarca, Francesco: 45-46, 48, 82, 92-93nn, 104, 115n, 116 e n, 119 e n, 120n, 219n, 221, 224n, 227, 230n
 Petrella, Angelo: 227n
 Piazza, Galeazzo: 113n
 Piazza, Giovanni M.: 79n
 Pica, Vittorio: 150 e n
 Pich, Federica: 45n
 Picquet, Théa: 61n
 Pieri, Agnese: 235 e n
 Pieti, Damiano: 118 e n
 Pietrobon, Ester: 62n
 Pignatelli, Ascanio: 137
 Pignatti, Franco: 68n
 Pimentel de Herrera, Juan Alonso, conte di Benavente: 143
 Pippi de' Giannuzzi, Giulio (detto Giulio Romano): 119, 120 e n, 135
 Pirandello, Luigi: 157
 Piredda, Patrizia: 64n
 Pirovano, Donato: 19n, 91n, 108n
 Pittoni, Anita: 187, 193n
 Plinio Secondo, Gaio (Plinio il Vecchio): 21 e n
 Polcri, Alessandro: 69n, 83-84nn
 Poliziano, Agnolo: 70, 107n
 Pon, Lisa: 121n
 Pontano, Giovanni: 97
 Popham, Arthur Ewart: 112n, 116n
 Pordomingo, Francisca: 11n
 Portesine, Chiara: 238n
 Potter, Esther: 120n
 Pagnolato, Simone: 40n
 Prisciano: 10, 11n
 Procaccioli, Paolo: 120n
 Properzio, Sesto: 31 e n, 32
 Proust, Marcel: 46
 Puccini, Davide: 59n
 Pulci, Bernardo: 67
 Pulci, Luca: 67 e n, 68, 70, 81, 83
 Pulci, Luigi: 51-52, 53 e n, 57 e n, 60, 61n, 62-65, 67, 68-69 e nn, 70, 78-82, 83 e n, 84
 Pulsoni, Carlo: 218-220nn, 222n, 229 e n
 Pusterla, Fabio: 26n

- Quaglio, Antonio Enzo: 85n
 Quaglioni, Diego: 26n
 Quattromani, Sertorio: 145n
 Quintiliano, Marco Fabio: 10 e n, 11-12, 14n
 Rabito, Vincenzo: 193
 Raboni, Giovanni: 196n, 199n
 Raboni, Giulia: 195-196nn, 205n, 208n
 Radermacher, Ludwig: 11n
 Radin, Giulia: 31n
 Raffaele, Gianna: 200n
 Raffaello: vd. Sanzio, Raffaello
 Raimondi, Marcantonio: 121n
 Rajna, Pio: 53n
 Ramat, Silvio: 201n, 216n
 Ramous, Mario: 218n, 222-224 e nn, 227-228
 Randall Mack, Charles: 61n
 Rea, Roberto: 33n
 Rebecchini, Guido: 120n
 Redin Michaus, Gonzalo: 121n
 Regolini, Anna: 217n, 218 e n
 Renan, Ernest: 160, 165, 169-170
 Renzi, Lorenzo: 19n
 Residori, Matteo: 51n
 Reynolds, Leighton D.: 32n, 40n
 Riccucci, Marina: 96n
 Riga, Pietro Giulio: 141n, 147n
 Rigo, Paola: 24n
 Rimbaud, Arthur: 243
 Rizzardi, Sandra: 45n
 Rizzarelli, Giovanna: 100n
 Rochon, André: 84n
 Rogers, Mary: 118n
 Roick, Matthias: 64n
 Romei, Danilo: 99-100nn, 120n
 Romiti, Antonio: 101 e n, 102
 Roncaglia, Aurelio: 219n, 228n
 Ronchi, Rocco: 240n
 Rossellino, Bernardo: 61
 Rossetti, Edoardo: 217n
 Rossi, Luca Carlo: 34n
 Rossi, Michele: 45n
 Rossi, Vittorio: 115n
 Rossini, Gioacchino: 182n
 Rucellai, Bernardo: 61 e n
 Rucellai, Giovanni: 61 e n
 Ruiz de Castro, Fernando, VI conte di Lemos: 143 e n, 144 e n, 146,
 Ruiz de Castro, Francisco Domingo: 143 e n, 144, 145 e n, 146, 147 e n
 Russo, Emilio: 138n, 139n, 141, 142n, 143n
 Russo, Paolo: 149n
 Saba, Linuccia: 195, 199-200 e nn, 201-202, 203 e n, 206 e n
 Saba, Umberto: 173-174 e nn, 175-176, 177-183 e nn, 184, 185 e n, 186, 187-193 e nn, 195-198 e nn, 199, 200-203 e nn, 206, 235
 Sabbadini, Remigio: 41n
 Sabbatino, Pasquale: 86n
 Sacchetti, Franco: 107 e n, 108
 Sacchetti, Roberto: 150, 151n
 Saccone, Eduardo: 95 e n, 97n, 153n, 160 e n, 161n, 164n, 167n, 168n, 170 e n
 Said, Edward: 67
 Samigli, Ettore: 157, 163n, 169
 Sannazaro, Iacopo: 85 e n, 86-88, 89-90 e nn, 92-93, 95, 96 e n, 97, 115n
 Sanseverino, Roberto: 69
 Santagata, Marco: 92n, 96n, 119n
 Santagata, Paolo: 46n
 Santi, Flavio: 104n
 Sanuti, Nicolosa: 229
 Sanzio, Raffaello: 117n
 Sartorio, Fabio: 35n
 Savage, Elizabeth: 117n
 Savarese, Gennaro: 157n, 161n
 Savoia, Maurizio di: 144n
 Scarfoglio, Edoardo: 152 e n, 153, 160 e n, 161-162, 166, 168
 Scarpa, Raffaella: 225n
 Scattolin, Monica: 86 e n, 93, 94n
 Schamp, Jacques: 10n
 Schaub, Wiebke: 11n
 Scherillo, Michele: 85 e n, 86n, 91n, 92
 Schmidt, Peter Lebrecht: 40n
 Schmitz, Elio: 160 e n, 162
 Schmitz, Ettore: vd. Svevo, Italo
 Schnapp, Jeffrey T.: 9n, 23n
 Schopenhauer, Arthur: 159, 161, 165
 Schumann, Robert: 183
 Scorrano, Luigi: 86 e n, 91n
 Scorsone, Massimo: 99n, 100 e n
 Secco d'Aragona, Nicolò: 102 e n, 105
 Sechi, Mario: 165 e n, 171n
 Segarizzi, Arnaldo: 108n
 Seligman, Edwin: 59n
 Serao, Matilde: 160
 Sereni, Giovanna: 195n
 Sereni, Maria Luisa: vd. Bonfanti, Maria Luisa

- Sereni, Maria Teresa: 207n
 Sereni, Vittorio: 185 e n, 189, 195-202 e nn, 203, 205-212 e nn, 213n, 214 e n, 215n, 216 e n
 Sermonti, Vittorio: 22 e n
 Servio Onorato, Mauro: 10, 25, 27n, 35-36, 38, 43
 Sforza, Alessandro: 217 e n, 218n, 228n, 230
 Sforza, Giovanni: 101n
 Shakespeare, William: 22, 166
 Sica, Gabriella: 222n
 Silvestri, Domenico: 107 e n
 Simonetta, Marcello: 69n
 Simonetti, Gianluigi: 208n
 Skutella, Martin: 11n
 Slataper, Scipio: 185, 186 e n, 187-188nn, 192n
 Slawinski, Maurizio: 143n
 Socrate: 238, 242
 Soldani, Arnaldo: 173n, 177n
 Solmi, Edmondo: 79n
 Sorella, Antonio: 99n
 Spagnolo, Antonio: 40n
 Spagnolo, Maddalena: 120n
 Speck, Reiner: 46 e n
 Spongano, Raffaele: 224 e n
 Squillaro, Laura: 59n
 Stabili, Francesco (Cecco d'Ascoli): 52n
 Staccioli, Nicoletta: 152n, 157n, 186n
 Stadter, Philip A.: 41n
 Stara, Arrigo: 173n, 187n, 191n, 195-196nn
 Stasi, Beatrice: 175n
 Stazio, Publio Papinio: 23 e n, 33-34, 37, 42, 43 e n
 Steinberg, Justin: 33n
 Stendhal: 150, 152
 Stijnman, Ad: 117n
 Stodola, Denise: 13n
 Stradivari, Antonio: 181
 Stramaglia, Antonio: 11n
 Strologo, Franca: 51n, 53n, 68-70nn
 Stroppa, Sabrina: 45n, 239n
 Strozzi, Giulio: 101 e n
 Stuparich, Carlo: 185
 Stuparich, Giani: 185
 Svevo, Italo: 152-153 e nn, 154-155nn, 157-163 e nn, 165, 166-170 e nn, 171n, 175n, 183n, 185, 186 e n
 Tabarroni, Andrea: 27n
 Taddeo, Edoardo: 141 e n, 142n,
 Taine, Hypolite: 164, 169-170
 Takahatake, Naoko: 117n, 120n
 Tani, Irene: 7
 Tartaro, Achille: 21 e n, 28n
 Tasca, Matteo: 233n
 Tasso, Torquato: 108n, 137, 140n
 Tateo, Francesco: 86 e n, 95 e n
 Tavoni, Maria Gioia: 46n
 Tedeschi, Amedeo: 174, 187
 Tellini, Gino: 68n, 171n
 Tenderini, Lisa: 54n
 Teocrito: 91
 Testa, Enrico: 235n
 Testi, Laudedeo: 111n, 113n
 Ticciati, Simone: 152-153nn
 Tolomeo Cesare (detto Cesarione): 28
 Tolomeo XIII, re d'Egitto: 28
 Tomasi, Franco: 89n
 Tomazzoli, Gaia: 9n
 Tommasini, Lorenzo: 193n
 Tonelli, Natasca: 70n
 Tordi, Rosita: 177n
 Torelli, Giulio Cesare: 145n
 Tornabuoni, Lucrezia: 69
 Torniello, Francesco: 120n
 Torraca, Francesco: 85n, 87n
 Tortora, Massimiliano: 152n, 157n, 162 e n, 166n
 Tozzi, Federigo: 157
 Tripodi, Giandomenico: 34n, 36n
 Trolli, Domizia: 59n
 Tubini, Antonio: 67
 Tudor, Elisabetta I, regina d'Inghilterra: 104n
 Turgenev, Ivan: 165, 167
 Ugo da Carpi: 117n, 120n
 Ullman, Berthold Louis: 41n
 Ungaretti, Giuseppe: 190, 198, 206 e n, 230n
 Urbini, Silvia: 59n
 Vaccaro, Mary: 111n, 116n, 118-119nn, 121n
 Valduga, Patrizia: 222 e n, 226n
 Valerio Massimo: 34n
 Valla, Lorenzo: 40
 Van Meurs, Johannes (Johannes Meursius): 103
 Van Sickle, John B.: 100n
 Vasari, Giorgio: 111 e n
 Vecce, Carlo: 79n, 85 e n, 87-90nn, 91 e n, 93, 95-97nn, 224n
 Vecchi Galli, Paola: 67n
 Vecchietti, Filippo: 115n

- Vela, Claudio: 97n, 224n
 Velli, Giuseppe: 85n
 Veneziani, Livia: 152, 153n
 Venier, Lorenzo: 99n
 Venier, Maffio: 99n
 Venier, Matteo: 103n
 Ventrella, Gianluca: 11n
 Ventura, Giulio: 160
 Verga, Giovanni: 169
 Verino, Ugolino: 70
 Veronese, Paolo: 114n
 Vettori, Pietro: 100n
 Vianello, Valerio: 67n
 Vicentino, Ludovico: *vd.* Arrighi, Ludovico degli
 Villa, Claudia: 9n, 19n, 20-21 e nn, 23 e n, 24n, 25 e n, 26-27nn
 Villa, Marco: 233n
 Villani, Gianni: 89-90nn
 Villar, Milagros: 48n
 Villoresi, Marco: 67n
 Virgilio Marone, Publio: 7, 9, 10, 20, 22, 23n, 24, 27n, 28, 31, 35, 37-38, 40, 86, 88, 91, 96n, 116, 125, 137
 Vitale, Costantino: 142 e n
 Volpi, Benedetto: 103, 104 e n
 Volpi, Giovanni Antonio: 103, 104
 Volpi, Guglielmo: 79n
 Wagner, Richard: 165
 Warburg, Aby: 59 e n, 61 e n, 62
 Ward, John O.: 10n, 16n
 Weiss, Edoardo: 175
 Weston, Paul Gabriele: 120n
 Wiles, Bertha H.: 116n
 Winterbottom, Michael: 10 e n
 Wivel, Matthias: 111n
 Wölfler, Lina: 178 e n, 183n
 Wolk-Simon, Linda: 116n
 Yaghoubi, Haim: 238
 Yeager, Robert F.: 13n
 Zabughin, Vladimiro: 40n
 Zaccarello, Michelangelo: 107n
 Zaggia, Massimo: 9n
 Zampa, Giorgio: 215n
 Zanato, Tiziano: 217n
 Zangrandi, Niccolò: 113, 130
 Zanzotto, Andrea: 199n, 222
 Zava, Alberto: 67n
 Zecchini, Stefano Pietro: 237n
 Zimmerman, Bernhard: 40n
 Zinelli, Fabio: 225n
 Zipoli, Luca: 51n, 70n, 78-79nn, 83n
 Zola, Émile: 149 e n, 150, 152, 153 e n, 157-165, 167, 169, 171 e n
 Zono de Magnalis: 36n
 Zoppino, Nicolò (Nicolò di Aristotile de' Rossi): 115n
 Zublena, Paolo: 225n
 Zucco, Rodolfo: 196n, 199n
 Zucker, Mark J.: 61n
 Zuliani, Luca: 233 e n, 234n

Edizioni ETS
Palazzo Roncioni - Lungarno Mediceo, 16, I-56127 Pisa
info@edizioniets.com - www.edizioniets.com
Finito di stampare nel mese di novembre 2025