

**STUDIUM RICERCA**  
**Anno 115-lug./ago. 2019-n. 4**  
**Sezione on-line di Letteratura**

## **STUDIUM**

### **Rivista bimestrale**

direttori emeriti: Vincenzo Cappelletti, Franco Casavola

Comitato di direzione: Francesco Bonini, Matteo Negro, Fabio Pierangeli

Coordinatori sezione on-line Letteratura: Emilia Di Rocco, Giuseppe Leonelli, Fabio Pierangeli

Caporedattore: Anna Augusta Aglitti

Abbonamento 2019 € 72,00 / estero € 120,00 / sostenitore € 156,00

Un fascicolo € 16,00. L'abbonamento decorre dal 1° gennaio.

e-mail: rivista@edizionistudium.it Tutti i diritti riservati.

www.edizionistudium.it

*Gli articoli della Rivista sono sottoposti a doppio referaggio cieco. La documentazione resta agli atti. Per consulenze specifiche ci si avvarrà anche di professori esterni al Consiglio scientifico. Agli autori è richiesto di inviare, insieme all'articolo, un breve sunto in italiano e in inglese.*

**Edizioni Studium S.R.L.**

COMITATO EDITORIALE

Direttore: Giuseppe Bertagna (*Università di Bergamo*); Componenti: Mario Belardinelli (*Università Roma Tre, Roma*), Ezio Bolis (*Facoltà teologica, Milano*), Massimo Borghesi (*Università di Perugia*), Giovanni Ferri (*Università LUMSA, Roma*), Angelo Maffeis (*Facoltà teologica, Milano*), Gian Enrico Manzoni (*Università Cattolica, Brescia*), Fabio Pierangeli (*Università Tor Vergata, Roma*), Angelo Rinella (*Università LUMSA, Roma*), Giacomo Scanzi (*Giornale di Brescia*).

CONSIGLIERE DELEGATO ALLA GESTIONE EDITORIALE: Roberto Donadoni

Redazione: Simone Bocchetta

ufficio commerciale: Antonio Valletta

REDAZIONE E AMMINISTRAZIONE

Edizioni Studium s.r.l., via Crescenzo, 25 - 00193 Roma

Tel. 06.6865846 / 6875456, c.c. post. 834010

Stampa: mediagraf - Noventa Pad. (PD)

Finito di stampare nel mese di agosto 2019

Autorizzazione del Trib. di Roma n. 255 del 24.3.1949

Direttore responsabile: Vincenzo Cappelletti

Sezione monografica

“La poesia dolorosa dei *Fragmenta*: modelli e predecessori”

A cura di M. Piciocco e P. Rigo

Marco Ariani, *Premessa* 7

- I. Michele Piciocco, *Monte in Petrarca: per una rassegna dei luoghi montiani all'interno dei Rerum vulgarium fragmenta* 11
- II. Sara Ferrilli, *Eziologia e fenomenologia del dolore tra Cavalcanti e Petrarca* 38
- III. Maria Rita Traina, *Da un centonista a un dissimulatore: Dino Frescobaldi e i Rvf* 82
- IV. Paolo Rigo, *Cino da Pistoia e i Fragmenta: presenza testuale o funzione?* 118

Sezione miscellanea

- V. Marco Dondero, *Gli ultimi giorni del Leopardi personaggio sulla scena* 154
- VI. Monica Bisi, *La conciliazione delle «opposte maschere»: l'ultimo Gozzano oltre le forme dell'antitesi* 171
- VII. Gabriella M. Di Paola Dollorenzo, *Dante nostro contemporaneo* 214
- VIII. Francesco Diego Tosto, *Handicap e letteratura contemporanea: dal pre-giudizio all'integrazione* 231

- IX. Asteria Casadio, *Discorso di Dante: un'«operina» cinquecentesca inedita sull'Inferno* 262
- X. Luca Isernia, *Per i 'nuovi' Scritti cristiani di Mario Pomilio e altre note bibliografiche pomiliane* 288
- XI. Fabio Pierangeli, *Virtù, infermità, follia. Note su Ippolito Nievo rusticale* 323

Michele Piciocco - *Monte in Petrarca: per una rassegna dei luoghi montiani all'interno dei Rerum vulgarium fragmenta*

#### SOMMARIO

L'articolo prende in esame i luoghi del Canzoniere accostabili alla produzione poetica di Monte Andrea, uno degli autori toscani del '200 maggiormente rappresentati all'interno del manoscritto Vaticano Latino 3793. Saranno analizzati i passi di Monte indicati nei commenti più recenti al Canzoniere e, allo stesso tempo, verranno forniti alcuni riscontri inediti.

#### SUMMARY

This paper reads some passages of Petrarch's Canzoniere in relation to the lyric production of Monte Andrea, a poet of the XIII century whose work is widely present in the manuscript Vat. Lat. 3793. I will offer an analysis of Monte's passages mentioned in the most recent editions of the Canzoniere and propose some new findings.

Sara Ferrilli - *Eziologia e fenomenologia del dolore tra Cavalcanti e Petrarca*

#### SOMMARIO

All'interno dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* viene elaborata una specifica e originale topica amorosa che si avvale, in molti casi, dei lasciti della lirica precedente. Tra gli autori che furono presenti a Petrarca spicca sicuramente Cavalcanti, non solo per i copiosi prelievi testuali, ma anche perché la sua poesia costituiva un sicuro modello per quanto riguarda la fenomenologia dell'amore doloroso. Lo scopo di questo contributo è dunque quello di indagare se e in quale misura l'opera di Cavalcanti sia stata funzionale nella costituzione della poetica petrarchesca del dolore passando in rassegna la maniera in cui nel Canzoniere vengono rielaborate due peculiarità della poesia di Guido, ovvero il ruolo riservato al pianeta Marte nell'innamoramento e l'impiego della coppia rimica *martiri : sospiri*.

#### SUMMARY

In his *Canzoniere* Petrarch developed an original and detailed treatment of the topic of love, often drawing from the legacy of the earlier lyric poetry. Among the authors that Petrarch took into account, Cavalcanti certainly stands out, not only for stylistic and textual reasons but also because he was a reliable model for the phenomenology of painful love. This paper aims to investigate whether and to what extent the work of Cavalcanti shaped Petrarch's poetics of pain, through analysing how the latter reworked two Cavalcanti's specific points: the role of planet Mars in the process of falling in love, and the use of the rhymic couple *martiri : sospiri*.

Maria Rita Traina - *Da un centonista a un dissimulatore: Dino Frescobaldi e i Rvf*

#### SOMMARIO

Si propone in questo intervento la verifica di alcuni passi frescobaldiani tradizionalmente identificati dalla critica come antecedenti di versi petrarcheschi (sono stati selezionati in particolare Rvf 23, 15 e 292). Lo scopo è duplice: in generale, comprendere fino a che punto si può parlare di allusività quando il poeta di partenza è un centonista e quello di arrivo un dissimulatore; nel particolare, attribuire un valore alla presenza frescobaldiana nei Rvf.

## SUMMARY

This paper proposes the verification of some frescobaldian passages traditionally identified by critics as antecedents of Petrarchian verses – in particular, I selected *Rvf* 23, 15 and 292. The purpose of this work is twofold: in general, to understand to what extent one can talk about allusion when the reproduced poet is a *centonista* and the reproducer is a dissimulator; in particular, to assign some value to the frescobaldian presence in the *Rvf*.

Paolo Rigo - *Cino da Pistoia e i Fragmenta: presenza testuale o funzione?*

## SOMMARIO

Il contributo si propone di esaminare le presenze testuali riconducibili a Cino e presenti nei *Fragmenta* con lo scopo di individuare un valore tematico e una funzione poetica.

## SUMMARY

The paper examines the testual presence of Cino in the *Fragmenta* for the purpose to find a structural function and a thematical connection.

Marco Dondero - *Gli ultimi giorni del Leopardi personaggio sulla scena*

## SOMMARIO

L'articolo studia diversi testi drammaturgici che hanno raffigurato la fine della vita di Giacomo Leopardi, rappresentando il poeta in qualità di personaggio letterario, puramente di finzione. L'analisi si concentra in special modo su *Partitura* (1988) di Enzo Moscato e *Giacomo, il prepotente* (1989) di Giuseppe Manfridi.

## SUMMARY

The article studies some dramaturgical texts which represent the end of Giacomo Leopardi's life. In these works, the poet is depicted as a fictional character. The analysis focuses in particular on *Partitura* (1988) by Enzo Moscato and *Giacomo, il prepotente* (1989) by Giuseppe Manfridi.

Monica Bisi - *La conciliazione delle «opposte maschere»: l'ultimo Gozzano oltre le forme dell'antitesi*

## SOMMARIO

Il saggio riconosce nelle *Epistole entomologiche* l'opera con la quale Gozzano mantiene la promessa di *Pioggia d'Agosto* e canta davvero con «altra voce», superando gli statici schemi dell'antitesi tipici delle due raccolte precedenti. L'analisi della struttura del poema e delle figure retoriche più ricorrenti all'interno dei singoli testi porta infatti alla luce il ruolo fondamentale che la *correctio*, figura dinamica e progressiva, assume a livello macrotestuale, consentendo di leggere nelle sei *Monografie delle varie specie* un percorso in ascesa che, ripercorrendo forse inconsapevolmente le tappe della dialettica hegeliana, mostra come la Natura mantenga il proprio equilibrio, e insieme cresca, sulla base anche della conciliazione degli opposti, e non necessariamente dell'esclusione di uno fra essi. Le considerazioni sulla *dispositio* trovano corrispondenza sul piano dell'*inventio*: le numerose citazioni dal Nuovo Testamento e dal *Purgatorio* dantesco, contenute soprattutto nell'epistola proemiale, disegnano infatti anch'esse itinerari in salita, nutriti dal desiderio di acqua viva e di verità, che mettono in discussione la mera dimensione dell'immanenza nella quale si muove la precedente produzione del poeta e offrono chiavi di lettura utili a cogliere nelle sei monografie la risposta alla domanda di bene dell'«asceta d'oggi».

## SUMMARY

The essay recognizes in the *Epistole entomologiche* the work by which Gozzano keeps the promise of *Pioggia d'agosto* and sings with «altra voce», overcoming the static patterns of the antithesis typical of the two previous collections. The analysis of the poem's structure and of the most recurring rhetorical figures in the single texts brings out the fundamental role of *correctio* on a macroscopic level: this dynamic and progressive figure allows to detect in the *Monografie delle varie specie* an ascending path that, perhaps unconsciously retracing the steps of the Hegelian dialectic, shows how Nature maintains its equilibrium and grows on the basis of conciliation of opposites. The considerations about *dispositio* are confirmed by *inventio*: indeed, the quotations from the *New Testament* and from the Dante's *Purgatorio* in the proemial epistle outline uphill itineraries, nourished by the desire for living water and truth. The dimension of immanence, that characterizes the previous production of Gozzano, is so called into question and these quotations can offer a key to read the six monographs as the answer to the question of the «asceta d'oggi».

Gabriella M. Di Paola Dollorenzo - *Dante nostro contemporaneo*

## SOMMARIO

Il saggio ricostruisce la genesi e lo svolgimento del pensiero politico di Dante così come si sviluppò sia negli anni di politica attiva sia durante e dopo l'esilio e parallelamente allo svolgersi del suo pensiero teologico nella *Divina Commedia*. Dante costituisce l'archetipo del Cristiano impegnato nella realtà politica del suo tempo, e, in quanto tale, può essere il Maestro da seguire nel nostro Presente. Il confronto con Luigi Sturzo e le somiglianze biografiche di queste due *Vite parallele* dimostrano come l'appartenenza alla stessa Fede possa tradursi in militanza politica attiva. Per entrambi l'*Imitatio Christi* diventa concreto operare all'interno della *res publica*.

## SUMMARY

The essay retraces the genesis and the development of Dante's political thought as it grew out both in the years of his active politics, during and after the exile and in parallel with the unfolding of his theological thought in the *Divine Comedy*. Dante is the archetype of the Christian actively involved in the political reality of his age, and, as such, can be the *Magister* to follow in our Present. The comparison with Luigi Sturzo and the biographical similarities of these two parallel Lives show how the same religious identity can be translated into active political militancy. For both authors, the *Imitatio Christi* translates into a genuine participation within the *res publica*.

Francesco Diego Tosto - *Handicap e letteratura contemporanea: dal pre-giudizio all'integrazione*

## SOMMARIO

Il saggio propone un *excursus*, dall'Ottocento ai nostri giorni, sul contributo che la letteratura italiana e straniera ha dato, e può ancora dare, per l'affermazione di un nuovo cammino della disabilità, non più di esclusione e negazione di diritti, ma di testimonianza di cambiamento, di apertura ad una diversità creatrice e produttiva. L'analisi di opere di scrittori disabili, o interessati al problema (da Victor Hugo a Dacia Maraini e a molti altri), mostra un processo evolutivo che sottolinea il passaggio, pur con qualche resistenza, dal pregiudizio all'accettazione e all'integrazione di uomini, protagonisti speciali e abilitati alla vita.

## SUMMARY

This paper offers an *excursus*, from the nineteenth century to the present day, on the contribution provided by Italian and foreign literature to the affirmation of a new vision of disability. Disability means no longer exclusion and denial of rights, but it has become synonym of change as well as



creative diversity. The analysis of works by disabled writers or others particularly sensitive to the issue (from Victor Hugo to Dacia Maraini and many others) shows an evolutionary process, underlying the slow, difficult passage from prejudice to the acceptance and integration of disabled people, who can finally become the true protagonists of their lives.

Asteria Casadio - *Discorso di Dante: un'«operina» cinquecentesca inedita sull'Inferno*

#### SOMMARIO

Il codice Rediano 38 della biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, integralmente inedito, include un'opera cinquecentesca intitolata *Discorso di Dante*, un compendio dell'*Inferno* con brevi note di commento, dedicato al Duca Cosimo dei Medici. Autore ne fu, con ogni evidenza, Giovan Girolamo De Rossi, cugino di Cosimo, vescovo di Pavia oltre che letterato prolifico. Il lavoro dà conto del testo e del suo contesto di scrittura.

#### SUMMARY

The Rediano 38 code of the Medicean Laurenziana library in Florence, completely unpublished, includes a sixteenth-century work entitled *Discorso di Dante*, a compendium of the *Inferno* with short notes; it is dedicated to the Duke Cosimo Medici. The author was, certainly, Giovan Girolamo De Rossi, cousin of Cosimo, bishop of Pavia and a prolific author. This work presents the text and its writing context.

Luca Isernia - *Per i 'nuovi' Scritti cristiani di Mario Pomilio e altre note bibliografiche pomiliane*

#### SOMMARIO

Il susseguirsi negli ultimi anni di pubblicazioni e ripubblicazioni di opere su e di Mario Pomilio (1921-1990) testimonia una nuova sensibilità e un rinato interesse intorno allo scrittore abruzzese, del quale ora si riconosce l'importanza nel panorama letterario italiano del secondo Novecento. Nell'articolo, l'autore fa il punto della situazione su alcuni recenti approdi della critica pomiliana e dà conto della riedizione di fondamentali opere dello scrittore. In particolare, l'attenzione si focalizza su quell'imprescindibile silloge di interventi critici che Pomilio riunì sotto il titolo di *Scritti cristiani*, ora riproposta in nuova edizione accresciuta curata da Marco Beck. L'articolo passa così al vaglio non solo l'impianto generale dell'opera ma compie anche un'approfondita lettura e una puntuale esegesi degli interventi inediti che compaiono nel volume e assenti invece nell'edizione Rusconi del 1979.

#### SUMMARY

The succession in recent years of publications and re-publications of works on and by Mario Pomilio (1921-1990) testifies to a new sensitivity and a renewed interest in the Abruzzese writer, whose importance in the Italian literary scene of the second half of the twentieth century is now recognized. In the article, the author takes stock of the situation on some recent results of the Pomiliana critique and gives an account of the re-edition of fundamental works by the writer. In particular, the focus is on that indispensable set of critical interventions that Pomilio gathered under the title of *Scritti cristiani*, now re-proposed in a new increased edition edited by Marco Beck. The article thus passes to the scrutiny not only the general structure of the work but also carries out an in-depth reading and a precise exegesis of the unpublished interventions that appear in the volume and are absent instead in the 1979 Rusconi edition.

Fabio Pierangeli - *Virtù, infermità, follia. Note su Ippolito Nievo rusticale*

#### SOMMARIO

Per Ippolito Nievo la campagna non è una dimensione solo letteraria ma «un'avventura profonda», un apprendistato cominciato da giovane al seguito di suo nonno, anche di carattere tecnico e scientifico. Seguito ideale di altri due interventi inerenti al *Barone di Nicastro* e a *Le confessioni d'un italiano* sulle stesse tematiche, il saggio propone una lettura delle novelle rusticali a partire dalle figure dell'infirmità e della pazzia. In particolare, *La pazza del Segrino* e *La Santa di Arra*, novelle in cui, smorzando la trasgressività potenziale della follia e della superstizione, Nievo rispetta la consegna di una etica ottimistica e positiva che pervade anche le narrazioni maggiori.

#### SUMMARY

For Ippolito Nievo the countryside is not just a literary dimension but “a profound adventure”, an apprenticeship started as a young man following his grandfather, also of technical and scientific nature. An ideal follow-up to two other contributions, the essay proposes a reading of the rustic novellas starting from the figures of infirmity and madness. In particular, *La pazza del Segrino* and *La Santa di Arra*, two novellas in which, by reducing the potential transgression of madness and superstition, Nievo maintains an optimistic and positive ethics that pervades even his major narratives.

**Sezione monografica**  
**“La poesia dolorosa dei *Fragmenta*:**  
**modelli e predecessori”**  
**A cura di M. Piciocco e P. Rigo**

## Premessa

di Marco Ariani

Ragionare sulle modalità in cui si attua l'*imitatio* nel Canzoniere comporta sempre qualche rischio. Petrarca ha, infatti, disseminato nel suo libro molteplici segnali che rimandano alle *auctoritates* volgari. Queste presenze, inscritte nel testo, autorizzano la *mixtio* sperimentale che prevede fin dal primo sonetto un'alternanza tra *dulcedo* e *asperitas*, tra gioia e dolore, tra tempo eternamente presente e passato. La storia è, dopotutto, volta all'indietro. La memoria dell'innamoramento tra le sorgive acque della Sorgue si è consumata anni prima del momento – perennemente affine al lettore – della scrittura. La composizione, però, è principalmente lettura. Laddove si volessero scorgere i più importanti *praedecessores* dell'esperienza lirica di Petrarca basterebbe volgere lo sguardo alla canzone 70, dove l'io dei *Fragmenta* si pone consapevolmente come ultimo, estremo apice di una tradizione romanza, della quale, però, sembra sanzionare l'imperfettibilità: nel suo dichiarare per oscurare, Petrarca applica alla lirica volgare, che lo ha preceduto, lo stesso fine mascheramento della *mellificatio*, si tratta del processo discusso nella prosa a livello teorico (si pensi, ma potrebbero essere citate ancora diverse epistole, alle *Fam.*, XXI 15, XXII 2 e XXIII 19) e adottato per la poesia in latino e i suoi modelli classici. Un'incredibile duttilità metamorfica che si adagia soprattutto sull'ombra del più grande modello, il quale non può che essere Dante Alighieri. Dissimulazione per *aemulatio* sarà la forma che assorbe, trasforma, nasconde i mille rivoli di una tradizione, tanto classica quanto romanza, che permane nell'*aura*

del volume, lasciando ai posteri la paradossale sensazione di essere davanti a un universo, le «moderne carte» di cui parla Marco Santagata, già conosciuto eppure completamente nuovo.

Negli ultimi anni, la roccaforte eretta da Petrarca per difendere il suo meccanismo imitativo è stata presa d'assalto e molte delle sue porte sono state scardinate. Non fa più scalpore un saggio che indaghi la presenza di Dante – certo, ci sarebbe, forse, da chiedersi: quale Dante? Quale opera sui *Fragmenta* una funzione poetica che non sia limitata a mere tessere testuali – nel sistema chiuso delle rime che formano il Canzoniere. Altresì, a partire dagli anni Settanta, diversi sono stati i lavori che hanno vagliato e identificato le presenze delle massime autorità della tradizione volgare due-trecentesca (Guittone, Cavalcanti, per esempio) nel libro. Anche i modelli su cui è disegnata l'indole effimera della donna protagonista della storia d'amore, Laura, sono stati ampiamente riconosciuti. Rispetto alla messe di materiali offerti, però, ancora resta molto da fare: uno degli ostacoli principali al sicuro riconoscimento delle forme degli autori precedenti riguarda il carattere insito nella lingua del tempo. È difficile individuare una specificità linguistica che si discosti dalla *koinè* dei vari gruppi o delle varie poetiche anteriori: un qualsivoglia minore siculo-toscano, in altre parole, risulterà forse addirittura troppo vicino alle espressioni impiegate da Bonagiunta o da Guittone. Lo stesso vale per i reiteratori dello Stilnovo: gruppo cosciente, poetica, corrente, maniera o quel che si vuole, di certo lo stile promosso proprio da Dante nella *Vita nova*, e dallo stesso teorizzato dapprima in latino nel *De vulgari eloquentia* e poi figuratamente applicato nella *Commedia*, ha fatto scuola diffondendosi a macchia d'olio tra i poeti trecenteschi. *Dulcedo*, *novitas*, *asperitas* e armonia assunti come nessi stilistici condivisi dall'avanguardia lirica del Trecento non permettono

di valorizzare con sicurezza le specificità delle singolari voci dei poeti radunati sotto tale etichetta. Questo stato non è una condizione operante solo per i rimatori minimi ma anche per i maggiori dello Stilnovo: si prenda il caso di Cino da Pistoia. Il quale, benché riconosciuto come uno dei più melodici autori del gruppo, ha sofferto – e soffre ancora – dell’assimilazione con le altre – forse più autoritarie – voci del supponibile insieme. La vicinanza di maniera deve essere stata ben presente, addirittura, ai contemporanei se Onesto da Bologna poteva rinfacciare a Cino l’adesione pedissequa e forzata alla poetica di «Dante» e «Guido» che comprendeva l’insistenza su temi giudicati troppo complessi (così dichiara nel sonetto *Mente ed umile e più di mille porte* e anche *Siete voi, messer Cin, se ben v’adocchio*).

Le difficoltà non si esauriscono però con la lingua: un problema può essere rappresentato dai temi cantati che, anche in questo caso, sono condivisi (si ricorderà che Marco Berisso ha curato un’edizione dei poeti dello Stilnovo che include solo poesie tematiche, ed esclude, dunque, le politiche di Cino, per esempio). Non solo per la tradizione lirica italiana il motivo principale è l’Amore – sia pur esso *charitas* – ma tra le varie scuole si stabilizza presto una tendenza reazionaria che volge la semenza dell’ispirazione poetica al passato: perfino in un guit-toniano convinto come Chiaro Davanzati è possibile scorgere modi e stilemi che si confanno alle espressioni stilnovistiche e che potrebbero avere delle ricadute sul Canzoniere.

A queste problematiche si aggiunge una considerazione all’apparenza banale: la vita di Petrarca. Considerato – per restare ai maggiori – che Cino da Pistoia morirà nel 1336, è possibile, per quanto sia difficile da verificare (e comunque in assenza di ostacoli filologici), che anche un giovane Petrarca possa aver influenzato una delle prove più tarde del pistoiese? Forse. Di

certo, per esempio, è assai intricato il sistema di scambi con un altro stilnovista minore e attardato come fu Sennuccio del Bene.

Concentrandosi su uno di questi problemi, ergo sulla funzionalità delle tessere lessicali, la sezione coordinata da Michele Piciocco e Paolo Rigo, che sono riusciti a radunare giovani studiosi già piuttosto affermati, si propone di indagare l'influenza di alcuni poeti due-trecenteschi sulla poesia del Canzoniere dalla specola del dolore. Tema precipuo di una tradizione antichissima che ebbe, però, nei secoli XIII e XIV alcuni rappresentati indiscussi: da Monte Andrea a Guido Cavalcanti fino a Cino, passando per Dino Frescobaldi, tutti possono essere considerati parte di quella *mellificatio* dalla fattura assorbente. E mentre quel miele addolcisce le lacrime dei *Fragmenta*, esso è sistematicamente ridiscusso e nascosto.

**Marco Ariani**

## **I. Monte in Petrarca: per una rassegna dei luoghi montiani all'interno dei *Rerum vulgarium fragmenta***

di *Michele Piciocco*

All'inizio del *Convivio* Dante scrive che parlare troppo di se medesimo non pare cosa lecita<sup>1</sup>. Pensando a Petrarca, tuttavia, si potrebbe anche aggiungere che parlare delle proprie letture, specie quando esse siano in volgare, non è lecito, vista la nota reticenza di Francesco sull'argomento: reticenza che, quando si tratti invece del maggior fabbro del parlare toscano, Dante appunto, si trasforma in esplicita ammissione di silenzio. A questo Petrarca dà ragioni, per così dire, tecniche, nella *Familiare*, XXI, dove egli si difende dalle calunnie di aver snobbato, per non dire odiato, la persona e la produzione dell'Alighieri. Per Francesco, desideroso di avviare una propria produzione poetica e di creare un proprio stile personale, si trattava in fondo di non lasciarsi influenzare dall'ingombrante modello dantesco<sup>2</sup> (e si può dire

---

<sup>1</sup> *Convivio*, II 2: «parlare alcuno di sé medesimo pare non licito».

<sup>2</sup> Cfr. *Fam.*, XXI 15, 11: «Eidem tunc stilo deditus, vulgari eloquio ingenium exercebam; nichil rebar elegantius necdum altius aspirare didiceram, sed verebar ne si huius aut alterius dictis imbuerer, ut est etas illa flexibilis et miratrix omnium, vel omnium, vel invitus ac nesciens imitator evaderem. Quod, ut erat animus annis audentior, indignabar, tantumque fidutie seu elationis indueram, ut sine cuiusquam mortalis auxilio in eo genere ad meum et proprium quandam



che questo ha dato scarsi risultati, vista l'abbondanza di prestiti danteschi presente nel *Canzoniere* e altrove)<sup>3</sup>. Certo, Petrarca, proseguendo, ammette la possibilità che il lettore possa trovare nella sua opera allusioni a versi danteschi o di altri autori, che debbono però essere presi come involontari e non come imitazioni o peggio ancora come plagii, con curiosa giustificazione che, potendosi trovare ingegni simili ai suoi e calcandone egli le stesse vestigia, è normale che vi sia la possibilità trovare punti di contatto tra testi suoi e di altri<sup>4</sup>: sembra quasi una definizione ante litteram della segriana categoria dell'*interdiscorsività*.

Se questa è la situazione per quel che riguarda la produzione dantesca, rimane ancora più desolante quella che riguarda l'altra produzione poetica collocabile a cavallo tra Duecento e Trecento, del tutto passata sotto silenzio. Un difetto di informa-

---

modum suffecturum michi ingenium arbitrarer; quod quam vere crediderim alii iudicent». Si cita da F. Petrarca, *Le familiari. Libri XXI-XXIV*, a cura di U. Dotti, Aragno, Torino 2009.

<sup>3</sup> Su questo si vedano P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Olschki, Firenze 1979, nonché i primi due capitoli di M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1990. Per l'allure dantesca nei *Trionfi* si fa riferimento a C. Giunta, *Memoria di Dante nei «Trionfi»*, in *Rivista di letteratura italiana*, XI, 3, 1993, pp. 411-452.

<sup>4</sup> Cfr. *Fam.*, XXII 15, 12: «Hoc unum non dissimulo, quoniam siquid in eo sermone a me dictum illius aut alterius cuiusquam dicto simile, sive idem forte cum aliquo sit inventum, non id furtim aut imitandi [...] sed vel casu fortuito factum esse, vel similitudine ingeniorum, un Tullio videtur, iisdem vestigiis ab ignorante concursum».

zione, questo, che costringe chi si occupi del Petrarca a ricostruzioni congetturali, con il rischio di sconfinare nell'ipotesi fantasiosa, come quella, splendida, dello Zingarelli che nel suo commento, volle vedere nei *ministri* di Amore di *Rvf* 69, i poeti toscani d'amore contenuti in un presunto codice che il Petrarca portò con sé come *livre de chevet*, per mitigare le noie del viaggio che lo portò da Marsiglia a Capranica, e poi successivamente a Roma tra il gennaio e il febbraio del 1337<sup>5</sup>.

Eppure pare proprio impossibile che Petrarca non si sia fatto le ossa sulla produzione di chi lo ha preceduto, a giudicare dagli ampi riscontri proposti nei commenti. Del resto, all'interno del *Canzoniere* vi è pure un testo in cui Francesco esce allo scoperto come lettore di poesia volgare: mi riferisco evidentemente a *Rvf* 70, in cui a chiudere le strofe vi sono citazioni dirette di altri autori, e in particolare di Arnaut Daniel, di Guido Cavalcanti, di Dante Alighieri e di Cino da Pistoia.

Arriviamo però al secondo protagonista di questo contributo. Quando poi si voglia accostare Petrarca a un autore come Monte Andrea, le difficoltà aumentano, perché se da una parte, come è stato detto, Petrarca è sempre stato restio a fornire informazioni circa le proprie letture volgari, dall'altro Monte è autore che non sembra almeno all'apparenza aver goduto di troppa fortuna presso le generazioni successive, nonostante la sua presenza ingombrante all'interno del canzoniere Vaticano Latino 3793, di cui, come è stato ampiamente sottolineato, Monte rappresenta uno dei punti d'arrivo della scelta dell'antologizzatore. Parlo di apparente sfortuna, perché c'è il sospetto

---

<sup>5</sup> Una nuova e bella interpretazione del sonetto è offerta ora in Alessandro Pancheri, *Illazioni su un ricordo di viaggio (Petrarca, Rvf LXIX e la realtà)*, in corso di stampa, che ho potuto leggere in anteprima.

dell'esistenza di un canale – mi si passi il termine – di imitazione montiana che arriva fino al '300, come dimostrano – per fare due esempi – la canzone *Per gran soverchio di dolor mi movo* di Francesco Ismera de' Beccanugi, un vero e proprio *collage* di testi montiani, o l'anonima canzone contenuta nei memoriali bolognesi *Placente vixio adorno e angelicato*, che riprende in calco un bel giro di versi della montiana *Ohi dolze amore*<sup>6</sup>. Non aiuta in questo il secondo luogo testuale in cui Petrarca, per così dire, esce allo scoperto sulla propria conoscenza degli autori volgari. Mi riferisco alla celebre rassegna di poeti volgari contenuta in *Triumphus Cupidinis*, IV 31-36:

ecco Dante e Beatrice, ecco Selvaggia,  
 ecco Cin da Pistoia, Guitton d'Arezzo,  
 che di non esser primo par ch'ira aggia,  
 Honesto Bolognese, e i Ciciliani,  
 che fur già primi, e quivi eran da sezzo.

Dove Monte e molti suoi colleghi mancano; e si potrebbe affermare a giustificazione di questa assenza quanto solitamente si dice circa il silenzio di Dante su Monte nel *De vulgari eloquentia*: cioè che la presenza di Guittone è da intendersi come etichetta, per rappresentare tutti gli altri poeti che, per stile o contiguità

---

<sup>6</sup> Per la canzone di Beccanugi mi permetto di rimandare alla mia edizione in M. Piciocco, *Una canzone di Francesco dei Beccanugi, 'Per gran soverchio di dolor mi movo'*, in *Filologicamente. Studi e testi romanzì*, I, 2017, pp. 11-31. Quanto alla ripresa della canzone anonima bolognese in rilievo è già dato in *Rime due e trecentesche tratte dall'Archivio di Stato di Bologna*, a cura di S. Orlando, Commissione per i testi di lingua, Bologna 2005.

geografica gli sono vicini, passati dunque sotto silenzio nella formula generica contenuta in *De vulgari eloquentia*, II VI, 8: «Subsistant igitur ignorantiae sectatores Guictonem Aretinum et quosdam alios extollentes»<sup>7</sup>.

Tuttavia la messe di riscontri montiani nell'opera di Petrarca prodotta nei più recenti commenti al *Canzoniere* è davvero abbondante, segno per Santagata di «una riconosciuta affinità di ordine tematico e ideologico», per la quale però occorre subito fare una precisazione. Se è vero che Petrarca in Monte poteva agilmente trovare un modello di poeta doloroso, bisogna ammettere che si tratta di due concezioni del dolore nettamente diverse: in Monte il dolore è più di pancia, più strillato, se ci si passa le espressioni. Bisognerà altresì considerare che in Petrarca, invece, la visione del dolore e la sua interpretazione sono influenzate dalla forma del libro, dalla storia che si narra nel *Canzoniere*; se il dolore di Monte si consuma qui e ora, quello petrarchesco al termine del libro si trasforma in altro, è per così dire preparatorio: è la storia narrata nel *Canzoniere* che insomma garantisce al lettore che quel dolore si svilupperà in qualcosa di salvifico. D'altra parte si deve tenere in considerazione che non esistono testi di Monte in cui sia affronti il motivo topico del *planctus* dell'amata, che spesso è anche assente da molte sue poesie. Vediamo un esempio di come il linguaggio petrarchesco smorzi la rappresentazione del dolore di Monte nell'*incipit* di *Rvf* 2:

---

<sup>7</sup> Su questo si veda R. Antonelli, *Subsistant igitur ignorantie sectatores*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte*. Atti del Convegno Internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994), Cesati, Firenze 1995, pp. 337-349, in particolare p. 340.

Per fare una leggiadra sua vendetta  
et punire in un dì ben mille offese

Dove il soggetto ovviamente è amore. Qui effettivamente ricorrono un paio di termini chiave della poetica montiana, ovvero il termine *vendetta* e la proporzione mille a uno (che ha origini bibliche, per cui cfr. per esempio *Iob*, 9, 3: «si voluerit contendere cum eo non poterit ei respondere unum pro mille»<sup>8</sup>). Si producono come esempio i vv. 121-122 della canzone socio-economica montiana *Ancor di dire non fino, perché*<sup>9</sup>, in cui ci si riferisce all'impossibilità per chi è povero di vendicarsi dei torti subiti:

di rado 'n istato venir si pote  
– de mille l'un – far se 'n possa vendetta

Se non che, come si può notare, in Petrarca la gravezza del termine *vendetta* viene subito mitigata dall'apposizione dell'aggettivo *leggiadra*. Ancora più interessante è il caso della ripresa più palese da parte di Petrarca di Monte. Mi riferisco ai vv. 52-53 di *Abi misero taipino, ora scoperchio*:

---

<sup>8</sup> Nel *Canzoniere* la proporzione ricorrerà altresì in *Rvf* 87, 12: «[...] perch'io viva de mille un no scampa»; e *Rvf* 366, 94: «et de' mille miei mali un non sapea».

<sup>9</sup> Su questo gruppo di canzoni si veda M. Berisso, «*Secondo il corso del mondo mess'ò 'n rima!*». *Le canzoni socio-economiche di Monte Andrea*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di F. Suitner, Longo, Ravenna 2016, pp. 49-64. Rimando per un ulteriore approfondimento al mio M. Piciocco, *Monte Andrea nella Bologna del '200: un'ipotesi di lettura per le canzoni 'economiche'*, in corso di stampa.

Se gioie sì vol dire alcun e' porge,  
quell'è un punto poi ove ti guida e scorge.

Per dire che gli stolti che lodano l'amore e ammettono che possa procurare delle gioie sono sotto il suo totale controllo (e per questo non possono essere credibili). Come noto, Petrarca riprende la coppia di verbi in clausola al secondo verso della citazione nel celebre *incipit* di *Rvf* 211:

Voglia mi spinge, Amor mi guida et scorge,  
Piacer mi tira, Usanza mi trasporta.

Sulla palese ripresa non si può dire nulla, ma viene il dubbio che a essa non si accompagni un'altrettanta pronta ricezione dei contenuti di *Ahi misero taipino*, che sono fortemente negativi nei confronti dell'Amore, mentre il *guida* e *scorge* dell'Amore petrarchesco se non altro è, pure se con tinte negative («regnano i sensi, et la ragion è morta»), legato indissolubilmente alle qualità di *Vertute*, *Honor*, *Bellezza*, *atto gentile* della donna (cui andranno pure aggiunti il *soave honesto ragionare* e l'*angelica voce dolce umile* che poi saranno cassate nel passaggio dal *Codice degli Abbozzi* al Vaticano Latino 3195, per far posto all'aggiornamento cronologico della terzina finale). Bisognerà, infatti, anche ricordare che, secondo la postilla apposta sul sonetto, esso fu condannato dal Petrarca per molti anni – non è infatti compreso nella cosiddetta forma Chigi del *Canzoniere* – e solo dopo una tarda rilettura compreso nei *Fragmenta*<sup>10</sup>, con aggiornamento

---

<sup>10</sup> Cfr. la postilla del codice degli abbozzi: «Mirum: hunc cancellatum et damnatum post multos annos, casu relegens, absolvi et transcripsi in ordine statim, non obstante. 1369 iunii 22».

cronologico: e piacerebbe sapere di più circa i motivi che causarono quell'antica condanna, che pesa altresì sulla tessera montiana, e la successiva riabilitazione del sonetto, quasi a comporre una storia degli spunti che il Petrarca prese dai testi di altri autori.

Su queste basi, mi propongo dunque di vagliare la tenuta dei riscontri montiani proposti nei più recenti commenti, quelli di Marco Santagata, Rosanna Bettarini, andando a citare, dove si ritiene opportuno per maggiore chiarezza, anche passi di altri autori non segnalati precedentemente dai commentatori petrarcheschi. Dal regesto si escludono i commenti di Paola Vecchi Galli e Sabrina Stroppa, nei quali il nome di Monte non compare mai, certo per il taglio del commento proposto in quelle sedi; anche assente è il commento di Ugo Dotti, dal momento che si limita a indicare luoghi già prodotti da Santagata e Bettarini. Va da sé che verranno analizzati solo campioni di una certa estensione, tralasciando le minime coincidenze. Le occorrenze sono divise in tre gruppi, più uno conclusivo con i riscontri non segnalati dai precedenti commentatori: lo scopo di questa tripla divisione è quella di gerarchizzare i passi paralleli montiani. Solo il terzo gruppo, cui farebbe parte la citazione della coppia verbale *guida e scorge*, vista sopra, può forse fornire qualche appiglio in più circa i reali rapporti tra Petrarca e la produzione di Monte: il risultato può suonare sconcertante, perché l'impressione è che ci sia molto meno Monte in Petrarca di quello che comunemente si pensi.

1) Si includono nel primo gruppo i riscontri puramente formali, spesso appartenenti a contesti differenti:

*Rvf*, 2, 7, «quando 'l colpo mortal là giù discese», per cui sono stati richiamati *Tanto m'abbonda materia di superchio*, v. 8 «per li colpi mortal' che non dan triegua», *Ahimé lasso, perché a figura d'omo*, v. 126, «E di colpi mortal' ciascun mi fede», e *Ahimé lasso, a che mortal sentenza*, v. 16 «che sanerete il mi' colpo mortale», che è l'unica occorrenza in contesto amoroso, mentre le prime due appartengono a canzoni di argomento economico. A queste occorrenze vanno inoltre aggiunti *Or è nel campo entrato tal campione*, v. 41, «s'è 'l mortal colpo di perdere avere»; *Tanto m'abbonda mater di superchio*, v. 74, «che nel mondo à solo un mortal colpo»; *Ancor di dire non fino, perché*, v. 113, «si è mortale il colpo (e ciò conosco!)»; *Ahimé lasso, perché a figura d'omo*, v. 72, «che mai non sana sì mortale è 'l colpo». La coincidenza è soltanto formale, posto che in Monte il sintagma indica principalmente – ad esclusione del caso appena visto – l'azione devastante della povertà. Il sintagma è pure presente nell'anonima *Ciò ch'altro omo a sé noia o pena conta*, v. 67, «Mortale colpo in vostra sguardatura». Per la coincidenza tematica temporale il riscontro più pertinente rimane con la dubbia dantesca *De' tuoi begli occhi un molto acuto strale*, v. 6, «lo di ch'ì' ebbi quel colpo mortale».

*Rvf*, 7, 3-4, «ond'è dal corso suo quasi smarrita / nostra natura vinta dal costume», per cui è richiamato *Ahi Deo merzé, che fia di me, Amore*, v. X, «ond'è la gioia d'amor mo' sì smarrita»: il riscontro è formale, dal momento che il contesto è totalmente differente.

*Rvf*, 28, 112, «Or movi, non smarrir le tue compagne», nel congedo rivolto alla canzone, per cui si rimanda a *Ahi Deo merze, che fia di me, Amore*, v. 81, «Ma or ti movi, mia canzon novella», ma in Petrarca il contesto è politico. Lo si può confrontare anche con Panuccio del Bagno, *Dolorosa dogl[i]ensa in dir m'adduce*, v. 89, «Meo cordogl[i]o e lament', ora te move», forse più pertinente dato che inserito in un lamento di natura, se si può dire, extra-amorosa, riferendosi alla sconfitta subita



dai pisani nella battaglia della Meloria. Altro confronto possibile con Dante, *Ballata, i' voi che tu ritrovi Amore*, vv. 43-44, «Gentil ballata mia, quando ti piace, / movi in quel punto che tu n'aggie onore».

*Rvf* 40, 5 e 8, per il ritorno di rima *doppio* : *scoppio*, e stante la possibilità che lo *scoppio* montiano non sia suggestione uditiva, ma debba essere inteso con il significato – indicato da Minetti – di ‘separazione’. Più pertinente, in questo caso, il rinvio a Dante, *Purgatorio*, XVI, vv. 53, 55 e 57, dove ricorre la medesima triade petrarchesca *scoppio* : *doppio* : *accoppio*.

*Rvf*, 46, 12-13, «questi fuor fabbricati sopra l'acque / d'abisso [...]», per cui si richiama il v. 47 di *Più sufferir non posso ch'io non dica* «come de l'altro se truova è 'n abisso», citato esclusivamente per il significato di *abisso* come ‘inferno’. A ben vedere, tuttavia, in Monte il lemma andrà interpretato nel senso letterale, giacché nel passo egli contrappone l'inferno personale, che si trova nel mondo, rispetto a quello fisico che si trova appunto nell'abisso<sup>11</sup>.

*Rvf* 56, 1 e 3, raffrontati ai vv. 66-67 di *Ahi misero tapino, ora scoperchio*, ma solo per il ritorno di rima *distrugge* : *fugge* (in Monte *istrugge*).

*Rvf* 51, 6, «[...] (non ch'a mercé mi vaglia)», da confrontare con il v. 57 di *Ahi Deo merzé, che fia di me, Amore*, «e non mi

---

<sup>11</sup> Per comodità del lettore si cita l'intero passo accompagnandolo con una parafrasi orientativa, *Più sufferir non posso*, vv. 43-47: «Porrian dir manti: “como sostien vita, / esser cotanto mal di te governo?”. / Rispondo che sono fatto ninferno / del mondo, per non avere or fenita, / come de l'altro se truova è 'n abisso» (‘Molti potrebbero dire: «Come fai a sostenere la vita, essendo tanto male a governo di te?»). Rispondo che io sono l'inferno del mondo, per non avere [mai] fine [si intenda alle sofferenze], identicamente all'altro inferno che è nell'abisso»).

vale, poi, merzé che cheggio» con ampia casistica, per cui si vedano, oltre ai passi citati da Santagata, Rigaut de Berbezilh, *Atressi con l'orifanz*, v. 11: «lai on preiars ni merces no'm val re»; e Giraut de Bornelh, *Ses voler de pascor*, v. 12: «Pos no me val merces», verso parzialmente tradotto dal Notaro, *Poi no mi val merzé né ben servire*. Cfr. poi Neri de' Visdomini, *Per ciò che 'l cor si move*, vv. 29-30: «Poi che merzé cherere / neiente non mi vale»; Noffo di Bonaguide, *Ben posso dir che l'amor veramente*, v. 7: «ché merzé non mi val chiamar niēte», e Cecco Angiolieri, *Oimè d'Amor, che m'è duce sì reo*, v. 6: «Oimè, che non mi val mercé chiamare!».

Puramente formale risulta anche l'accostamento tra *Rvf* 73, 22: «Ma pur conven che l'alta impresa segua» con *Donna di voi si rancura*, v. 75: «ma pur conven che voi stiate a l'amende»; si sarebbe invece potuto citare, per la tangenza di contenuto che riguarda l'ineluttabilità del proprio destino, *Lasso me, ch'io non veggio*, v. 14: «Convien ch'io vada pur per questo corso».

*Rvf* 70, 1-2, «Lasso me, ch'i non so in qual parte pieghi / la speme, ch'è tradita [...]», con richiamo all'attacco montiano «Lasso me, ch'io non veggio mai difesa / potesse avere, 'n esto mondo stando», ma solo per l'unione a inizio verso dell'interiezione con la congiunzione casuale, come anche nell'attacco di Cino «Lasso me, ch'io non veggio il chiaro sole», opportunamente richiamato da Santagata, ma si può tornare indietro anche a Giacomo da Lentini, *Lo giglio quand'è colto tost'è passo*, v. 9: «Oi lasso me, che nato fui in tal punto».

Simile discorso è applicabile all'attacco di *Rvf* 72: «Gentil mia donna, 'i veggio / nel mover de' vostr'occhi un dolce lume»; accostabile agli *incipit* montiani: «Gentil mia donna, saggia e conoscente» e soprattutto «Gentil mia donna, com più guardo e rimiro», più pertinente per la tangenza di contenuto, dal momento che entrambi i testi muovono dalla visione delle bellezze della donna. Oltre ai passi prodotti da Santagata, si può

citare l'*incipit* dell'Amico di Dante: «Gentil mia donna, ciò che voi tenere / volete, piace a mme [...]».

*Rvf* 85, 14, il cui primo emistichio «i' cadrei morto [...]» viene accostato all'uscita del v. 3 di *S'eo doloroso ciascun giorno vado* «[...] ch'io morto non cado», seppure assai poco praticata in poesia, la formula rimane comunque troppo generica per poter pensare a una ripresa consapevole di Monte da parte di Petrarca.

*Rvf* 91, 12-13, «Ben vedi omai sì come corre a morte / ogni cosa creata [...]» e *Rvf*, 323, 55, «ogni cosa al fin vola», per i quali si accostano, per tangenza topica, il v. 14 di *Abi misero tapino ora scoperchio*, «Così ogni cosa pur nel fine piega», dove c'è però il sospetto, dato dal contesto, che il soggetto dell'azione sia l'Amore. Forse più pertinente, data la filiazione agostiniana, il riscontro segnalato già da Carducci, con Dante, *Purgatorio*, XXXIII, 53-54: «così queste parole segna a' vivi / del viver ch'è un correre a la morte», (con rimando al *De civitate Dei*, I 12: «nihil aliud tempus vitae huius, quam cursus ad mortem», la segnalazione è della Bettarini in nota a *Rvf*, 37 20, con connessione a questo luogo).

*Rvf* 161, 12, ove ricorre la dittologia *gentili et amorose* (riferita alle anime), pure presente al singolare in *Sì come i marinar guida la stella*, v. 7, in contesto totalmente differente. La dittologia è piuttosto frequente in Rustico Filippi, ma si veda anche l'*incipit* di Guittone «Gentile ed amorosa criatura»<sup>12</sup>.

Ugualmente formale la connessione tra *Rvf* 179, 3: «un conforto m'è dato ch'i non pèra» con *Abi Deo merzé*, vv. 45-46 «[...] in tanto penando, / ch'io non pera amando!». Oltre al passo di Chiaro Davanzati citato da Santagata, si può vedere

---

<sup>12</sup> Per l'utilizzo di tale dittologia Santagata rimanda a F. Sberlati, *Sulla dittologia aggettivale nel Canzoniere*, in *Studi italiani*, VI, 1994, pp. 5-69.

l'*incipit* di Rinuccino, «Merzede!, ag[g]iate, donna, provedenza / di me che non perisca disperando».

Rvf 206, v. 20, «[...] quest'aspra et breve via», con rimando a *Abimè lasso, perché a figura d'omo*, v. 152, «[...] che si aspr'è la via», totalmente decontestualizzato, dal momento che è contenuto in una canzone di argomento economico

Rvf 210, 13, «o s'infinge o non cura [...]», avvicinato dalla Bettarini, ma solo esclusivamente per il *ritorno* del verbo *infin-gere*, in *Qual è in poder d'Amore e lo distringe*, v. 5, «[...] ch'Amor non s'infinge». Andrà pure segnalato che in entrambi i testi ricorre simile rima *scorge* : *porge*, nei vv. 9 e 11 di Petrarca, e *sporge* : *scorge*, nei vv. 12 e 14 di Monte.

Rvf 214, 38, «s'alcun pregio in me vive, o 'n tutto è corso», con *è corso* con il significato di 'è finito, è passato', per il quale il rimando, già dello Zingarelli, è a *Abimè lasso, perché a figura d'omo*, v. X, «o se per certo nel tutto son corso», ma qui il verbo è da intendere, come si vede bene dall'intero passo, con l'accezione di 'sono spacciato'<sup>13</sup>.

Rvf 264, 55, «Da l'altra parte un pensier dolce et agro» in rima con *magro* al v. 61, con rimando a *Più sufferir non posso ch'io non dica*, vv. 127-128: «Chi è di povertà nel tutto magro, / so ch'aspro gli parrà il mio dire ed agro».

---

<sup>13</sup> Cfr. *Abimè lasso, perché a figura d'omo*, vv. 170-174: «e priegol' ch'ora ben miri e riguardi / (già 'n piacere né 'n cortesia non guardi) / del ver cernire, quale or è 'il soccorso; / o se per certo nel tutto son corso, di perfetta sentenza aver non dotto»; con la seguente parafrasi orientativa (Monte si sta rivolgendo a Monaldo da Sofena): «lo prego inoltre che stia ben attento, senza badare troppo all'affetto o alla cortesia, alla verità che gli è sotto gli occhi, e a elaborare un piano di soccorso; se invece sono del tutto spacciato, può anche risparmiarsi il suo significativo responso». Cfr. la voce *córso* (1), § 3, nel *Tesoro della lingua italiana delle origini*.

*Rvf* 264, 70-71: «[...] pavento / adunar sempre quel ch'un'ora sgombre» con rimando a *Abimè lasso, perché a figura d'omo*, v. 153, «non mai s'acquista ciò che 'n un'or va via» (ma citato anche il simile *Ancor di dire*, v. 161, «tardi s'acquista ciò che 'n un pu[n]to corre»); la coincidenza è solamente formale, perché i due poeti si rifanno a motivi differenti. L'*ora* di Petrarca è, infatti, quella della morte che in un'istante annulla le cose terrene, mentre il discorso montiano è più strettamente monetario, visto che si riferisce alla perdita di risorse economiche e all'impossibilità di riacquistarle facilmente.

*Rvf* 267, 10, «ch'i' pur fui vostro [...]» accostato al secondo emistichio del v. 12 di *Poi ch'io son sotto vostra signoria* («[...] però ch'io son vostro»), assieme a Dante, *Purgatorio*, I 8, «[...] poi che vostro sono», ma vanno almeno ricordati, a conferma della formularità dell'espressione, i siciliani Guido delle Colonne, *Gioiosamente canto*, v. 23, «per ch'eo son vostro più leale e fino», Rinaldo D'Aquino, *In gioia tegno tuta la mia pena*, v. 28, «com'io son vostro e voi, madonna, mia», poi Compagnetto da Prato, *L'amor fa una donna amare*, v. 33, «vostro son, mio non mi tegno», Chiaro Davanzati *Madonna, poi m'avete*, v. 4, «da poi son vostro più ch'io non son mio» e *Gentil donna, saggia ed avanante*, v. 9, «ch'io sono vostro e per voi porto vita», infine, per opposizione si torni al siciliano Mazzeo di Ricco, *Amore, avendo interamente voglia*, v. 38, «non son più vostro e voi non tegno mia».

*Rvf* 266, 4, «mi tiene a freno, et mi travolge et gira» (soggetto la *fortuna*), per il quale Bettarini segnala una simile dittologia verbale in *Sì m'à legato Amor, quanto più tiro*, v. 5, «E 'n quale parte io mi volgo e giro», ma va segnalato che Monte utilizza pure la stringa nel primo emistichio del verso petrarchesco in *Sovr'ogn'altra, Amor, è la tua podèsta*, v. 13, «ancor che 'l costo d'Amor mi tiene a freno».

*Rvf* 338, 4 «grave pondo» in rima con *mondo* e *fondo*, così come il sitagma «greve pondo» in *L'om porria prima cercar tutto*

*il mondo*. Il riscontro è formale, dato che il peso in Petrarca è dato dall'assenza di Laura.

*Rvf* 347, 7, «quella pura fede» in Laura beata è avvicinata dalla Bettarini al simile sintagma presente nell'attacco «Donna di voi si rancura / chi v'ama a fede pura»: il riscontro è solo formale, non foss'altro perché il testo di Monte in questione ha forte impronta misogina.

2) Il secondo gruppo contiene riscontri che riguardano il ricorso a topoi letterari abbastanza collaudati, talvolta con il conforto di spie formali. Si includono in questo gruppo:

*Rvf* 8, 14, «riman legato con maggior catena» cui è accostato, per la fortunato e antico motivo della catena amorosa e la presenza della medesima rima *mena*, che però risulta facile, il v. 3 di *Se, per amor, null'omo porta pena*, v. 3, «ch'Amor legato m'à di tal catena», cui si aggiungeranno i vv. 19-20 di *Abi Deo merzé*, «Amor che m'ài, e tenemi in pregione, / ed à' mi di tal catena legato» e i vv. 11-12 di *Sì m'à legato Amor, quanto più tiro* «[...] sì mi guida / Amor che m'à distretto in sua catena», ma si veda pure per l'area galloromanza Raimbaut d'Aurenga, *Un vers farai de tal mena*, vv. 29-30: «Qu'amor m'a mes tal cadena».

*Rvf* 50, 26-27, «ch'i pur non ebbi anchor, non dirò lieta, / ma riposata un'hora» ai quali sono accostati per tangenza esclusivamente topica (cioè l'impossibilità del riposo) i vv. 12-13 di *Più sofferir non posso ch'io non dico* «o possa sì sperare alcun riposo, / pur solo un'ora in me non fa riparo», ma il contesto in Monte è completamente diverso, trattandosi di una canzone economica.

*Rvf* 69, 4, «tanto provato avea 'l tuo fiero artiglio», ovvero l'artiglio di Amore, per cui si rimanda al montiano *Di ciò che*

*prendi, amico, a dimandare*, v. 6, «e dentro ne lo cor tenmi l'artiglio», cui si aggiunga con cambio di soggetto *Ancor di dire non fino*, vv. 167-168, «[...] nel cuor l'artiglio / gli mette [...]» (qui a compiere l'azione è la povertà). Ai testi di Guittone e Panuccio citati da Santagata e Bettarini si aggiunga l'anonima contenuta nel canzoniere Laurenziano Rediano 9, *Chi sua vogliensa ben avesse intera*, v. 17 «che tardi isferra cui ben fier d'artiglio».

*Rvf* 79, 1-2, «S'al principio risponde il fine e 'l mezzo / del quartodecimo anno ch'io sospiro», per cui è richiamato l'*incipit* «Ahi misero tapino, ora scoperchio / e vo' cernir la fine, e 'l mezzo, e 'l capo / de' viziosi mali ov'io li sapo»: Monte, proponendosi infatti di illustrare nella loro interezza i mali derivanti dall'amore, è però più vicino all'uso originario che è retorico, dato che si riferisce alle parti del discorso<sup>14</sup>. Vista la coincidenza sul motivo del tempo, per Petrarca si potrebbe in maniera più proficua citare *Sapientiae*, VII 17-18: «Ipse enim dedit mihi horum / quae sunt scientiam veram, / ut sciam / [...] / initium et consummationem et medietatem temporum». Per la lirica, agli esempi indicati da Santagata si aggiungano Chiaro, *Assai m'era posato*, vv. 27-28: «lo primo e 'l mezzo fue neiente a dire / apo la fine, tant'è lo gradire»; e Terino da Castelfiorentino, *Eo temo di laudare*, vv. 29-31 e 34: «Aspetto di seguire / lo pic[c]iol cominciare, / sì come si convene e vole Amore, / [...] / sperandone buon mezzo e fin migliore».

---

<sup>14</sup> Si veda già Aristotele, *Poetica*, 1450 b, 25: «intero è ciò che ha un inizio un mezzo e un fine. Inizio è ciò che in se stesso, necessariamente, non è dopo un'altra cosa, mentre dopo di esso per natura vi è o si genera. Fine, al contrario, è ciò che in se stesso [...] è per natura dopo un'altra cosa, mentre dopo di esso non vi è nient'altro. Mezzo è ciò che per se stesso è dopo un'altra cosa, e dopo di esso vi è un'altra cosa», nonché, per il Medioevo, per fare un solo esempio Albertano Albertano da Brescia, *Liber de doctrina dicendi et tacendi*, 1: «Initio, medio ac fine mei tractatus adsit gratia Sancti Spiritus».

*Rvf* 105, 19-20 con rima interna, «et sol mi sto / Fetonte odo che 'n Po cadde [...]» per cui si segnala, per lo stesso gioco di rime interne, la tenzone tra Pallamidesse Bellindote e Monte; si veda la proposta del Bellindote, *La pena ch'aggio cresce e non menova*, vv. 2 e 4: «come di Verno fa l'agua nel Po / [...] / doglia tanta ch'avantire non pò», ma la coincidenza è solo formale, perché in Pallamidesse il fiume Po, necessario invece alle ricostruzioni mitologiche petrarchesche, è citato esclusivamente come zeppa metrica, per ottenere la rima tronca. Con la stessa funzione è utilizzato, all'interno di una perifrasi indicante la Germania, da Chiaro Davanzati nella tenzone politica guelfa con Monte e altri rimatori, *Con addimanda, magna scienza porta*, v. 9: «E dice ch'e' verrà di qua da Po» (sempre in rima con pò).

*Rvf* 130, 5, «Pasco 'l cor di sospir' [...]» e *Rvf* 207, 39-40, «et di ciò insieme mi nutrico et ardo. / Di mia morte mi pasco [...]»; e ancora: *Rvf* 224, 11, «pascendosi di duol, d'ira et d'affanno» e 305, 11: «[...] di dolor si pasce», per i quali Santagata richiama i vv. 19-21 di *Ahi doloroso lasso, più non posso*, «Chi dir volesse: «Amor di che ti pasce?», / rispondo: di dolori e di martiri, / di pensieri e d'affanni e di sospiri» e il v. 112 di *Più sofferir non posso ch'io non dica*, «di cotal' gioie mi notrico e pasco» (nel quale la lettura è evidentemente ironica), nonché, con la sola variante verbale *nutrire*, *Ohimé dolente, più di nullo affanno*, v. 5, «di pensier' mi notrico [...]», nonché *Eo non mi credo 'n om tanto sapere*, v. 15, «notricheràllo sol di pene amare». Il tutto va pure confrontato con *Rvf* 342, 1-2: «Del cibo onde 'l signor mio sempre abonda, / lagrime et doglia, il cor lasso nudrisco». La suggestione è probabilmente biblica, per cui si veda *Psalmos*, 41, 4: «fuerunt mihi lacrimae meae panis» (ma si rimanda all'ampia nota di Santagata).

*Rvf* 135, 20-23: «Questo prov'io fra l'onde / d'amaro pianto», laddove la stanza era aperta dall'immagine della calamita, vv. 16-18: «Una pietra è sì ardita / là per l'indico mar, che da natura / tragge a sé il ferro [...]». L'unione dei due campi



metaforici è in *Ahi Deo merzé, che dia di me, Amore*, vv. 40-42 «Così Amor condotto m' a a reo passo / ed in mar tempestoso messo m' ave, / che mi trae a sé com' ferro calamita». A parte l'assenza di analogie formali, non bastando il solo verbo *trarre* che ricorre anche in un altro esempio<sup>15</sup>, in Petrarca, come spiega Santagata in nota, l'accezione di calamita è più specifica e rimanda alle montagne magnetiche.

Vagamente topica risulta la connessione, indicata da Bettarini, tra *Rvf* 245, 6, «da far innamorare un huom selvaggio», con *Ohi dolze amore*, vv. 64-67 (ma 53-56, secondo la numerazione dell'edizione di Minetti) «ma sì faraggio / com' om selvaggio, / ch' aspetteraggio / tempo ed istagione», perché qui Petrarca non sembra riferirsi, o perlomeno non esplicitamente come in tutti gli esempi lirici, al diffuso topos di origine provenzale del *conort du salvatge*, cioè dell'uomo selvaggio che è felice quando il tempo è avverso e triste quando il tempo è favorevole.

*Rvf* 272, 7-8, «se non ch' i' ò di me stesso pietate, / i' sarei già di questi pensier' fora», per cui si rimanda al v. 14 di *Sì m' à legato Amor, quanto più tiro* «poi foss'io morto saria fuor di pena», ma il passo di Monte sembra diverso, dal momento che in esso non si vacheggia il suicidio: la connessione è dunque data esclusivamente dal desiderio di morte come termine delle sofferenze.

*Rvf* 268, 1-2, «Che debb'io far? Che mi consigli, Amore? / Tempo è ben di morire», per il quale si richiama per la medesima posizione di apertura l'attacco, pure terminante sull'infinito morire, «Ahi Deo merzé, che fia di me, Amore? / Ch'io non posso né viver né morire»; l'appello ad Amore è comunque topico, si veda sempre di Monte l'*incipit* «Amor, che fia di me, poi argomento / alcun non trovo ver' la mia malatia?».

---

<sup>15</sup> In particolare nel *Mare amoroso*, ai vv. 198-199: «perciò in[ver'] voi si trae ciascun core / sì come il ferro inver' calamita».

*Rvf* 216, 11, «di questa morte che si chiama vita» e 270, 43, «[...] 'l mio vivere è morte» con ricorso all'equivalenza morte-vita che in effetti è particolarmente cara a Monte, per cui Santagata richiama: *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 25 «sì che mi fa parer la vita morte»; *Ahi misero tapino, ora scoperchio*, v. 40, «Ahimè lasso, com'è la vita morte»; *A la 'mprimeramente ch'io guardai*, v. 15, «mia vita è morte [...]»<sup>16</sup>. L'accostamento già si affaccia formalmente nell'Antico Testamento, per cui si vedano per esempio *Tobiae*, 3, 6, «expedit enim mihi mori magis quam vivere» e *Hieremias* 8, 3, «et eligent magis mortem quam vitam»; poi si ritrova nella riflessione patristica, Ambrogio, *De paradiso*, c. 9, 43, «est enim vita ad mortem et est mors ad vitam, quia et quicumque <vivit dum> vivit moritur et dum moritur vivit. Fiunt ergo quattuor distinctiones: vita vivere, morte mori, vita mori, morte vivere», infine conosce ampia fortuna nella tradizione elegiaca mediolatina, cfr. Matteo di Vendôme, *Tobias*, vv. 1025-1026: «[...] Fluat unde salus misero michi, cuius / pena quies, mors est vivere, vita mori?»; e Arrigo da Settimiello, *Elegia*, I, v. 70: «est michi vita mori».

Sempre per *Rvf* 270, 66, «teneva in me verde l'amorosa voglia» si è richiamato il v. 13 di *Lontanamente, donna, servidore* «e 'n amorosa voglia mi conduce». Il sintagma ha ampia attestazione; ai passi prodotti da Santagata si aggiunga la canzone anonima *Sol per un bel sembiente*, vv. 49-50, «La mia amorosa voglia / vi chere compimento».

*Rvf* 272, 12: «veggio fortuna in porto [...]», raffrontato dalla Bettarini con i vv. 79-80 di *Ahi doloroso lasso, più non posso*: «Dì che nave, talor, poi giunta a porto, / di gran tempesta pere e va a fondo», per il solo ritorno del *topos* portuale.

---

<sup>16</sup> Per l'inventario completo si veda M. Santagata, *Per moderne carte*, cit., p. 138-139.

3) Nel terzo gruppo vanno infine inclusi quei riscontri nei quali, a una ripresa formale più stringente rispetto ai gruppi precedenti, si accompagna una ripresa di contenuto, che sia di adesione o di capovolgimento rispetto a quello montiani.

*Rvf* 23, 12-13, «[...] et quasi in ogni valle / rimbombi il suon de' miei gravi sospiri» con rimando a *Ahi doloroso lasso, più non posso*, vv. 63-64, «[...] che ne vien lo scolmo, / e 'n molte parti già il suon ne rimbomba», ma evitando di utilizzare il verbo in sede di rima, come poi farà invece in *Rvf* 81, 9 «ma la sua voce anchor qua giù rimbomba». Il verbo, totalmente assente nella lirica duecentesca (ricorre in contesto comico in Rustico Filippi), ha triplice attestazione nella *Commedia* dantesca, *Inferno*, VI 99, XVI, 1, e XVI, 100.

*Rvf* 29, 57-58, «Quanto il sol gira, Amor più caro pegno, / donna, di voi non ave» e *Rvf*, 270, 71, «[...] quantunque gira il mondo» dalla Bettarini avvicinati, con altri riscontri, a *Ahimè lasso, perché a figura d'omo*, 89-90, «Ahimè lasso, quanto gira il sole, / com'io non è dolorosa figura» e ai vv. 3-5 di *Gentile mia donna, com' più guardo e rimiro* «corona di quant'ò del mondo il giro / sì faria voi senza alcuno rispetto, / da poi che 'n voi tutte bieltà gradiro»; ma di Monte va pure ricordato il v. 10 di *Sì come ciascuno om può sua figura* «vada in per fondo quanto il mondo gira». Forse, bisogna propendere per la formularità dell'espressione, dato il ritorno di simili giri di frase anche in area galloromanza, si veda per esempio Chrétien de Troyes, *D'Amors, qui m'a tolu a moi*, vv. 46-48, «Merci trovasse au mien cuidier, / s'ele fust en tout le compas / du monde [...]».

*Rvf* 73, 90, «[...] questo è 'l colpo di che Amor m'è morto» vicino a *Nel core aggio un foco*, vv. 69-70, «[...] a grande torto / Amor m'è morto» (ma vv. 65-66 nell'edizione Minetti).

*Rvf* 119, 69-70, «Sì come 'l sol con suoi possenti rai / fa

sùbito sparire ogni altra stella» (con rimodulazione, come indicato dalla Bettarini in *Rvf* 129, 45, «come stella che 'l sol copre col raggio», e si tratta di un motivo ripetuto anche in 218, 3-4), in forte coincidenza formale e tematica con l'*incipit* montiano, «Come il sol segnoreggia ogni splendore / e fa sparer ciascuna claritate», con il dubbio però che entrambi possano guardare indipendentemente a Sordello, *Atretan dei ben chantar finamen*, vv. 41-42, «co-l soleill[z] esfassa, quan resblan, / autras clardatz [...]». Si tratta comunque di un topos ben diffuso su cui, oltre all'ampia rassegna di Santagata, si veda almeno la variante di Chiaro, *La mia gran benenanza e lo disire*, vv. 48-50, «Sì come il sol che schiara ogni nebiore, / quando li rag[g]li manda di sua spera / sormonta in allegrezza ogni scurato».

*Rvf* 124, 10, «ma pur di male in peggio quel ch'avanza» indicato come affine a *Dolente me, son morto ed aggio vita*, vv. 11-12, «Ma tuttavia pur di male in peggio / ognor sormonto [...]» (ma va citato anche il v. 108 di *Più sufferir non posso ch'io non dica*: «e pur di male in peggio si diporta»). Bisogna aggiungere che nello stesso testo Petrarca utilizza il paragone tra diamante e vetro (al v. 12, «Lasso, non di diamante, ma d'un vetro / veggio di man cadermi ogni speranza»), pure usato da Monte in *Ancor di dire non fino, perché*, v. 139, «Diamant'è altrui, ogn'uomo, a lui vetro», con diversa accezione semantica: come si vede, a Petrarca interessa la minore resistenza del vetro rispetto al diamante.

*Rvf* 135 che ha l'attacco, «Qual più diversa et nova / cosa fu mai in qual che stranio clima, / quella, se ben s'estima, / più mi rasembra: a tal son giunto, Amore», in forte tangenza contenutistica, confortata da riprese lessicali, con *Abi doloroso lasso, più non posso*, vv. 9-11, «disvariato son d'ogn'altro corpo, / fuor di natura son d'ogne animale, / e solo Amore m'à condotto a tale»; ma andrebbe detto che al v. 8 della canzone montiana ricorre pure simile verbo usato da Petrarca «poi non son ciò ch'as[s]embro», da confrontare pure con il v. 14 del sonetto

*Quant'è nel mondo figure di carne*, «E già non sono quello ch'i rassembro».

*Rvf* 206, 7, dove ricorre la coppia «Paura et Gelosia», pure presente in *A la 'mprimera, donna, ch'io guardai*, v. 10, «vi metton gelosia e paura»: il sonetto di Monte è però incentrato sul motivo dei malparlieri, mentre la canzone di Petrarca riproduce la struttura dell'*escondit* provenzale, ovvero una difesa da accuse che si dimostrano per infondate<sup>17</sup>.

*Rvf* 256, 5-6, «Così li afflicti et stanchi spirti miei / a poco a poco consumando sugge», con il secondo verso del distico che ha medesimo tono e contenuto (l'amante che si consuma nel dolore) del v. 55 di *Ahi Deo merzé*, «ch'a poco a poco consumar mi veggio» e del v. 13 di *Ahi misero tapino, ora scoperchio*, «venesi consumando poco a poco». Andrebbe citato anche, sempre di Monte, il sonetto *Lasso me, tristo, ciascun'or mi doglio*, v. 11, «E consumando vo'mi a poco a poco».

*Rvf* 292, 9, «Et io pur vivo, onde mi doglio et sdegno» in contrapposizione alla morte dell'amata, è vicino a *S'eo portai mai dolore fu neiente*, v. 7, «i' pur ò vita, lasso me, dolente», seppure in Monte il tono è disforico ed è assente la tematica amorosa.

4) Si possono, infine, segnalare altri più o meno deboli riscontri non presenti nei commenti precedenti:

*Rvf* 15, 4, «che 'l fa gir oltra dicendo: Oimè lasso!»: la teatralizzazione dell'interiezione di dolore è frequente in Monte, per cui si veda almeno il v. 45 di *Ahimè lasso, perché a figura*, «Ahimè lasso, ben ò che dire "Omè!"».

---

<sup>17</sup> Il rilievo è già in M. Perugi, *L'“escondit” del Petrarca (Rime CCVI)*, in *“Lecturae Petrarce”. Accademia Galileiana di Scienze, Lettere ed Arti*, X, 1990, pp. 201-228.

*Rvf* 26, 9, «Et tutti voi ch'Amor laudate in rima», simile appello è presente, con tratti aggressivi anche in *Ahi misero tapino, ora scoperchio*, vv. 77-78 «Posate folli, voi che date lodo / a cosa ch'ogni lume all'alma spegne».

*Rvf* 37, 14, «o se 'l perduto ben mai si racquista?», facilmente assimilabile a certe esternazioni presenti nelle canzoni economiche, per cui si veda *Ahimè lasso, perché a figura*, v. 153, «non mai s'acquista ciò che 'n un'or va via» oppure *Ancor di dire non fino*, v. 161, «tardi s'acquista ciò che 'n un punto corre».

*Rvf* 44, 12, «mi vedete straziare a mille morti», 164, 13, «mille volte il dì moro et mille nasco» e 172, 12, «[...] perché mille volte il dì m'ancida»: l'espressione iperbolica è cara a Monte, per cui si vedano *Ancor di dire*, vv. 127-128, «ch'è per te messo / in centomila morti giorno e notte» e *Ahimè lasso*, vv. 79-80, «che mi disdegna, perch'io ne faccia il giorno mille [...]» (soggetto è la morte). Si vedano anche Chiaro Davanzati, *Com' forte vita e dolorosa, lasso*, v. 4, «e face mille morti notte e dia», e Cecco Angiolieri, *Me' mi so cattiveggiar su 'n un letto*, v. 11, «fo mille morti 'l dì [...]» e *Con gran malinconia sempre i' sto*, v. 7, «ché mille morti il dì o vie più fo».

*Rvf* 45, 4, «più che 'n guisa mortal soavi et liete», da confrontare con *Ahi doloroso lasso, più non posso*, v. 62, «di sì mortale guisa Amor m'à colmo» che ha però significato completamente diverso.

*Rvf* 73, 16-18, «Nel cominciar credia / trovar parlando al mio ardente desire / qualche breve riposo [...]», il motivo del parlare come sfogo ricorre in *Ancor di dire non fino*, vv. 9-10, «[...] 'n ciò dire son vago, / ch'allora alquanto mia volotnà si sfoga».

*Rvf* 82, 3, «[...] d'odiar me medesimo giunto a riva», il disprezzo per la propria persona è tema caro a Monte, per cui si vedano *S'eo portai mai dolore fu neiente*, v. 9, «a morte odio me coralemente»; *Follia ed orgoglio, quanto in voi prossiede*, v. 11,

«Ond'io a me medesimo voglio male» e nell'attacco «Coralment'ò me stesso 'n ira».

*Rvf* 107, 3-4, «ch'i' temo, lasso, no 'l soverchio affanno / distruga 'l cor che triegua non à mai» riprende, con ritorni lessicali, un motivo presente in *Tanto m'abbonda materia di superchio*, vv. 5-8, «La maraviglia è pur che lo coperchio / e lo vassello, ove il cor dimora, / non è spezzato, tanto si sbatte ognora, / per li colpi mortal' che non dan triegua». Si badi anche che l'*incipit* del sonetto, «Non veggio ove scampar mi possa omai», ricorda per tono l'*incipit* montiano «Lasso me, ch'io non veggio mai difesa / possa avere [...]».

*Rvf* 109, 5, «[...] et son condotto a tale» può ricordare *Ahi doloroso lasso*, v. 11, «e solo Amore m'à condotto a tale», e si veda pure Neri de' Visdomini, *Crudele affanno e perta*, vv. 13-14: «Ai Deo, crudel peccato! / perché a tal m'à condotto».

*Rvf* 125, 14-15, «Però ch'Amor mi sforza / et di saver mi spoglia» può essere accostato intanto a *Ahi doloroso lasso*, v. 33, «Conoscenza, saver tutta mi tolle» (dove pure a compiere l'azione è l'Amore), secondo un *topos* ben diffuso; data poi l'occorrenza nel testo petrarchesco della triade al v. 18 «ramo, né in fior, né in foglia», si possono vedere anche i vv. 52-53 di *Ahi Deo merzé*, «De l'amoroso bene / Amor tutto mi spoglia» (e i vv. 48-49 «che né fiore né frutto / per me non par, né foglia» che reagiscono con 360, 43-44: «così in tutto mi spoglia / di libertà»).

*Rvf* 126, 55, «Costei per fermo nacque in paradiso», per ricorrenza del motivo e tangenza lessicale si può citare *Eo veggio, donna, in voi tanta valenza*, v. 10, «ond'ò fermenta ch'è Dio voi formare», ma pure *Chi ben riguarda, donna, vostre altezze*, vv. 7-8, «[...] ciascheduno pare aver certezze / vostre grandezze sian di paradiso».

*Rvf* 132, 5, «[...] onde 'l pianto e lamento?», come verbi ricorrono anche in *Più sofferir non posso*, v. 124, «e s'io lamento

e doloroso piango» e *Ahimè lasso, perché a figura*, v. 46, «piangere e lamentare assai mi posso»; si vedano pure l'anonima, *Giamai null'om nonn à si gra· ricchezze*, v. 43, «e tutor mi lamento e vo piangendo», nonché Chiaro Davanzati, *Lo mio doglioso core*, vv. 17 e 19-20, «S'io piango e mi lamento / [...], / non credo nulla cosa / possami rallegrare».

*Rvf* 157, 7-8, «facean dubbiar, se mortal donna o diva / fosse che 'l ciel rasserenava intorno», con stesso dubbio che ricorre in *Come il sol segnoreggia ogni splendore*, vv. 7-8, «sì che la gente n'è tutta 'n errore / che terrena figura esser possiate».

*Rvf* 165, 8, «ch'i non curo altro ben né bramo altr'esca» che si può confrontare con il più lapidario *Nel core aggio un foco*, v. 24, «poi ch'altro non bramo».

*Rvf* 216, 3, «[...] raddoppiansi i mali», con formula simile a *Ahimè tapino, che t'odo contare*, v. 10, «ch'ogni tormento al cor m'è radoblato»

*Rvf* 247, 12-13, «Lingua mortale al suo stato divino / giunger non pote [...]», per il tema dell'ineffabilità divina si veda *Tutta gente fate meravigliare*, vv. 9-10, «Non si porria co lingua divinare, / gentil mia donna, / quant'è vostra altezza».

*Rvf* 307, 7, «[...] A cader va chi troppo sale», l'espressione proverbiale (già classica, cfr. Massimiano, *Elegie*, I «et gravius summo culmine missa ruunt») è presente in *Ancor di dir non fino*, vv. 111-113, «Qual è più alto, se gli dà lo stoscio, / òdesi ben lo scroscio, / sì è mortale il colpo [...]» e nell'attacco: «Intenda, 'ntenda chi più montat'è alto, / e pensi ben ciascun chent'è lo scroscio / facendo di caduta poi lo salto».

*Rvf* 325, il cui *incipit* «Tacer non posso, et temo non adopre / contrario effecto la mia lingua al core» presenta un motivo che caratterizza l'attacco montiano «Tanto m'abbonda materia di soperchio, / tanto costringe core, lingua e bocca, / di dire ancora ciò ch'e' sente e tocca, / celar non posso ch'io lo cor non segua!».



*Rvf* 351, 7, «[...] fontana di beltate», con riproposizione di una metafora presente pure nell'*incipit* montiano «Radice, pome, fontana amorosa».

Va da sé che il discorso sull'intertestualità non esaurisce l'aspetto più interessante e complementare di questo tipo di ragionamenti, che è quello materiale, e con questo si ritorna all'interpretazione dello Zingarelli che ho citato all'inizio del contributo: nel senso che è opportuno chiedersi dove Petrarca abbia potuto leggere gli autori di lirica del Duecento e del Trecento. Questa operazione è anzi necessaria proprio per convalidare i riscontri intertestuali e interdiscorsivi. La questione poi diventa ancora più spinosa se si considera che la geografia e la cronologia di Petrarca non corrispondono troppo agilmente a quelle dei canzonieri della lirica italiana delle Origini, ovvero il Vaticano Latino 3793, il Laurenziano Rediano 9, il Banco Rari 217: manoscritti, per quello che si sa, rimasti abbastanza confinati entro i luoghi di produzione.

Per quanto riguarda il confronto con Monte Andrea, purtroppo si dispone per il grosso dei suoi testi del conforto di un solo manoscritto, il Vaticano Latino 3793: questa lacuna purtroppo lascia come tali tutti gli interrogativi che si possono fare su quale Monte abbia potuto leggere Petrarca. Affidandoci a uno dei pochi testi tramandati da più manoscritti, *Tanto m'abbonda matera di soverchio*, il cui v. 63, «e 'n molte parti già il suon ne rimbomba» (il Laurenziano Rediano ha *lo suon rinbonba*), è forse richiamato in *Rvf* 23, 12-13, «[...] et quasi 'n ogni valle / rimbombi il suon de' miei gravi sospiri», si può forse affermare che Petrarca abbia ricevuto la suggestione da un codice diverso dal terzo testimone canzone, il Chigiano L VIII 305, o

un suo affine, perché sconda il testo con la lezione *solo ne rimbombo* (con buona pace per la rima in *-omba*). Ma questo è davvero troppo poco per saziare i nostri interrogativi di natura materiale sul rapporto Monte-Petrarca.

**Michele Piciocco**

## SOMMARIO

L'articolo prende in esame i luoghi del Canzoniere accostabili alla produzione poetica di Monte Andrea, uno degli autori toscani del '200 maggiormente rappresentati all'interno del manoscritto Vaticano Latino 3793. Saranno analizzati i passi di Monte indicati nei commenti più recenti al Canzoniere e, allo stesso tempo, verranno forniti alcuni riscontri inediti.

## SUMMARY

This paper reads some passages of Petrarch's Canzoniere in relation to the lyric production of Monte Andrea, a poet of the XIII century whose work is widely present in the manuscript Vat. Lat. 3793. I will offer an analysis of Monte's passages mentioned in the most recent editions of the Canzoniere and propose some new findings.

## II. Eziologia e fenomenologia del dolore tra Cavalcanti e Petrarca

di Sara Ferrilli

Indagare la presenza cavalcantiana all'interno dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* ha significato, e significa tuttora, dover fare i conti con due dati di fatto suggeriti dallo stesso Petrarca: la menzione di *Donna me prega* all'interno della canzone delle citazioni *Lasso me, ch'i' non so in qual parte pieghi*, e il richiamo a Cavalcanti nel *Triumphus Cupidinis* tra «i duo Guidi che già fur in prezzo» (TC, IV 34)<sup>1</sup>. Stando a quanto accade nel Canzoniere, Cavalcanti sembra configurarsi come un'*auctoritas* volgare inserita in un *unicum* lirico in cui compaiono per il provenzale lo pseudo-Arnaut Daniel, a cui si aggiungono, per la lingua di sì, Cino da Pistoia, Dante e per l'appunto Guido, che costituiscono

---

<sup>1</sup> I *Trionfi* saranno sempre citati da F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzi*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Mondadori, Milano 1996. Per un sunto sulle modalità interpretative di tali menzioni rimando a R. Pelosini, *Guido Cavalcanti nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, in *Studi Petrarqueschi*, IX, 1992, pp. 9-76, in particolare pp. 9-19. Su RVF 70 si vedano F. Neri, *La canzone di quattro rime*, in *Atti della Reale Accademia delle Scienze di Torino. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche*, XLIX, 1913-1914, pp. 305-309; I. Frank, *La chanson "Lasso me" de Pétrarque et ses prédécesseurs*, in *Annales du Midi*, LXVI, 1954, pp. 259-268; M. Perugi, *Trovatori a Valchiusa. Un frammento della cultura provenzale del Petrarca*, Antenore, Padova 1985; R. Caputo, *Cogitans fingi. Petrarca tra "Secretum" e "Canzoniere"*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 119-170.

«la grande triade prepetrarchesca»<sup>2</sup> assunta poi a modello anche nell'epistola proemiale della *Raccolta Aragonese* e nella *Giuntina di Rime antiche*<sup>3</sup>. Di tutt'altra natura la menzione dei *Trionfi*, di chiara derivazione dantesca, in cui l'accostamento con Guinizelli pare voler confinare i due Guidi, insieme a Onesto da Bologna e ai Siciliani che seguono nell'enumerazione, all'interno di una stagione ormai conclusa della lirica italiana.

I due richiami espliciti sembrerebbero fornire chiari indizi sulla ricezione petrarchesca di Guido come di un autore a pieno diritto entrato nel canone, eppure, se messi in relazione con le consuetudini stilistiche di Petrarca, rendono il posizionamento di quest'ultimo rispetto alla poesia cavalcantiana piuttosto ambiguo. La citazione di *Donna me prega* in *Rvf* 70, lungi dall'essere un tributo a Cavalcanti *tout court*<sup>4</sup>, appare infatti in controtendenza rispetto alla consueta 'sprezzatura' di Petrarca nei confronti delle proprie fonti letterarie, specialmente volgari<sup>5</sup>, e sembrerebbe dunque individuare nella terna Cavalcanti-Dante-Cino un riferimento imprescindibile per la poesia amo-

---

<sup>2</sup> *Sonetti e canzoni di diversi antichi autori toscani*, vol. I, *Introduzione e indici*, di D. De Robertis, Le Lettere, Firenze 1977, p. 57.

<sup>3</sup> Cfr. N. Cannata Salamone, *L'Antologia e il canone: la Giuntina delle Rime antiche* (Firenze, 1527), in *Critica del testo*, II, 1, 1999, pp. 221-247 e P. Stoppelli, *La Giuntina di Rime Antiche*, in *Antologie d'autore. La tradizione dei florilegi nella letteratura italiana*, Atti del Convegno internazionale di Roma, 27-29 ottobre 2014, a cura di E. Malato e A. Mazzucchi, Salerno, Roma 2016, pp. 157-171, alle pp. 160-161.

<sup>4</sup> P. Possiedi, *Petrarca petroso*, in *Forum Italicum*, VIII, 1974, pp. 523-545, a pp. 529-530.

<sup>5</sup> Cfr. *Ibid.*, pp. 523-545. Cfr. anche il passo delle *Seniles*, II, 3.

rosa dei *Fragmenta*. In tutt'altra direzione interpretativa sembrano invece procedere i copiosi prelievi dal canzoniere di Cavalcanti, già ampiamente rilevati<sup>6</sup>, che più che suggerire un effettivo peso stilistico o concettuale di Guido, spesso ne rivelano l'inadeguatezza. L'impiego della lirica come esternazione di un'esperienza soggettiva della sofferenza è infatti un aspetto caratterizzante nel canzoniere di Cavalcanti, sottolineato a più riprese sia dai contemporanei che dai moderni lettori di Guido, tra cui va menzionato almeno il suo illustre traduttore Ezra Pound<sup>7</sup>; resta dunque da indagare quali aspetti dello 'specifico' cavalcantiano furono assimilati nel *Canzoniere* e con quali modalità.

---

<sup>6</sup> In particolare da N. Scarano, *Fonti provenzali e italiane della lirica petrarchesca*, in *Studi di Filologia Romanza*, VIII, 1900, pp. 250-360; F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Olschki, Firenze 1977, pp. 45-63; R. Pelosini, *Guido Cavalcanti nei Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit.; M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1990. Per le questioni metriche riguardanti la forma sonetto rimando a M.C. Camboni, *Il sonetto tra Petrarca e Cavalcanti*, in Ead., *Contesti. Intertestualità e interdiscorsività nella letteratura italiana del Medioevo*, ETS, Pisa 2011, pp. 89-116.

<sup>7</sup> Si veda l'introduzione a *The Sonnets and Ballate of Guido Cavalcanti*, with translation and introduction by Ezra Pound, Small, Maynard and Company, Boston 1912, p. XII. Su Pound traduttore di Cavalcanti cfr. almeno J.J. Wilhelm, *Guido Cavalcanti as a Mask for Ezra Pound*, in *Publications of the Modern Language Association of America*, LXXXIX, 2, 1974, pp. 332-340; D. Anderson, *Pound alla ricerca di una lingua per Cavalcanti*, in *Lettere Italiane*, XXXVII, 1, 1985, pp. 24-40.

Malgrado i due poeti siano stati spesso accostati in quanto cantori dell'io lirico e dell'interiorità<sup>8</sup>, mancano infatti studi che prendano in esame da un punto di vista stilistico e contenutistico la poetica cavalcantiana del dolore mettendola in relazione con quella petrarchesca, e lo scopo di questo contributo sarà pertanto quello proporre alcune possibili piste di indagine in questa direzione. Si procederà dunque a un raffronto che terrà in considerazione da un lato gli aspetti speculativi e dall'altro quelli rimico-stilistici che caratterizzano la fenomenologia cavalcantiana del dolore. Nella prima parte passerò in rassegna la primissima ricezione di *Donna me prega*, prestando particolare attenzione alla caratterizzazione cavalcantiana di Marte in quanto tale pianeta viene considerato la principale causa degli effetti negativi dell'amore. Procederò poi a un raffronto con le descrizioni di Marte nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, al fine di stabilire se le dispute accademiche sulla canzone d'amore di Guido abbiano avuto un impatto sulla cosmologia petrarchesca. La seconda parte sarà invece dedicata a una delle parole chiave della fenomenologia del dolore, ovvero il termine *martiri*, che ricorre in Cavalcanti sempre in posizione di clausola e sempre associato al rimante *sospiri*, e sarà assimilato quasi esclusivamente in tale forma anche nel Canzoniere di Petrarca. Lo scopo

---

<sup>8</sup> Mi riferisco in particolare a tre numeri monografici della rivista *Critica del Testo* che, in tre annate consecutive, hanno indagato la preistoria dell'io lirico in Cavalcanti, il suo sviluppo nell'epoca contemporanea e infine, in occasione del centenario petrarchesco del 2004, la sua pregnanza nei *RvF*. Cfr. *Alle origini dell'io lirico. Cavalcanti o dell'interiorità* (*Critica del Testo*, IV, 1, 2001); *Tra dispersione e riconoscimento: l'io lirico nella contemporaneità* (*Critica del Testo*, V, 1, 2002); *L'io lirico: Francesco Petrarca. Radiografia dei "Rerum Vulgarium Fragmenta"* (*Critica del Testo*, VI, 1, 2003, ma 2004).

è quello di andare oltre il mero dato intertestuale e mettere in luce il posizionamento di quest'ultimo rispetto ad alcuni aspetti formali e di contenuto della lirica cavalcantiana, per verificare la natura della menzione di Guido all'interno di *Lasso me* e il riverberarsi della fenomenologia negativa dell'esperienza amorosa nella poesia volgare di Petrarca.

### 1. *Marte da Cavalcanti a Petrarca*

L'onda lunga dell'impatto di *Donna me prega* sulla poesia del XIV secolo si evidenzia non solo in termini di diffusione manoscritta, ovvero nel momento in cui il testo di Guido entra a far parte dei primi canzonieri della lirica italiana<sup>9</sup>, ma anche attraverso la fortuna dei suoi primi commenti tra i quali va menzionata almeno la glossa latina di Dino del Garbo<sup>10</sup>, trasmessa dal

---

<sup>9</sup> M. Casella, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti*, in *Studi di Filologia Italiana*, VII, 1944, pp. 97-160.

<sup>10</sup> Gli antichi commenti alla canzone di Cavalcanti sono stati pubblicati nel volume di E. Fenzi, *La canzone d'amore di Guido Cavalcanti e i suoi antichi commenti*, Il Melangolo, Genova 1999 (per la glossa di Dino del Garbo Fenzi riproduce il testo critico di G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Favati, Ricciardi, Milano-Napoli 1957, pp. 349-378, con integrazioni di A.E. Quaglio, *Prima fortuna della glossa garbiana a "Donna me prega" del Cavalcanti*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CXLI, 1964, pp. 336-368. Il volume è stato recentemente ristampato con un'introduzione di Paolo Borsa per Ledizioni, Milano 2015). Sulla sua tradizione si vedano anche O. Bird, *The Canzone d'Amore of Cavalcanti According to the Commentary of Dino del*

codice Chig. L.V.176 della Biblioteca Apostolica Vaticana, di mano del Boccaccio, e presto volgarizzata dal notaio fiorentino Jacopo Mangiatroia<sup>11</sup>. La presenza di *Donna me prega* e del commento garbiano in questo codice riveste non poca importanza nell'ambito degli studi petrarcheschi in quanto tale testimone trasmette, oltre alla suddetta glossa, alcuni testi di Dante e di Boccaccio, nonché la cosiddetta forma-Chigi dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, suggellando quindi tra le mani del Certaldese la fortuna di Guido e del suo illustre commento scientifico, ma anche uno snodo fondamentale per la costituzione della raccolta

---

Garbo, in *Mediaeval Studies*, II-III, 1940-1941, pp. 150-203, in particolare pp.117-160 e G. Favati, *La glossa latina di Dino del Garbo a "Donna me prega" del Cavalcanti*, in *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa*, XXI, 1-2, 1952, pp. 70-103, in cui Favati forniva una prima versione del testo, poi riproposta in appendice alla sua edizione delle *Rime* di Guido.

<sup>11</sup> Il primo editore del volgarizzamento è stato Antonio Cicciporci, per il quale cfr. *Rime di Guido Cavalcanti*, edite ed inedite, aggiuntovi un volgarizzamento antico non mai pubblicato del comento di Dino del Garbo sulla canzone *Donna mi prega*, per opera di A. Cicciporci, presso Niccolò Carli, Firenze 1813, pp. 73-115. Per la discussione sui rapporti con il commento di Dino si vedano J.E. Shaw, *The Commentary of Dino del Garbo on Cavalcanti's "Canzone d'Amore" Compared with the Italian Translation*, in *Italica*, XII, 1935, pp. 102-105; G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Favati, cit., pp. 349-358. Un riesame della tradizione in vista di una nuova edizione critica è in A. Ducati, *Osservazioni sul codice roveretano delle "Rime" di Dante e sul commento di Dino Del Garbo volgarizzato da Jacopo Mangiatroia*, in *Medioevo Letterario d'Italia*, XII, 2015, pp. 55-65. L'edizione critica era stata annunciata anche da F. Casna, *Un raro commento garbiano*, in *Il Furore dei libri*, IX-X, 2013, pp. 80-83.



poetica di Petrarca<sup>12</sup>. Seguendo le direttive del commento garbiano, uno dei maggiori motivi di contesa destati dal testo di *Donna me prega* fu la designazione di Marte come pianeta preposto alla nascita della passione amorosa e la sua conseguente

---

<sup>12</sup> Il codice è descritto in Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, 1. *I documenti*, Le Lettere, Firenze 2002, t. II, pp. 745-747, ed è riprodotto dallo stesso in D. De Robertis, *Il codice Chigiano L.V.176 autografo di Giovanni Boccaccio*, ed. fototipica, Archivi Edizioni-Fratelli Alinari, Roma-Firenze 1974. Si vedano anche *La Vita Nuova* di Dante Alighieri, ed. critica per cura di M. Barbi, Bemporad, Firenze 1932, pp. XXII-XXV; G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Favati, cit., pp. 349-358; A.E. Quaglio, *Prima fortuna della glossa garbiana*, cit., pp. 341-345 (per la bibliografia pregressa); E. Fenzi, *La canzone d'amore*, cit., pp. 166-168; T. Salvatore, *Boccaccio editore di Petrarca (e Dante): il codice Chigi L.V.176*, in *Misure critiche*, XII-XIII, 2013-2014, pp. 62-86 (con ampia bibliografia). Sulle redazioni dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* si veda innanzitutto E.H. Wilkins, *The Making Of the Canzoniere and Other Petrarchan Studies*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 1951; ma cfr. anche M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1992; C. Pulsoni, *Il metodo di lavoro di Wilkins e la tradizione manoscritta dei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, in *Giornale Italiano di Filologia*, LXVII, 2009, pp. 257-270. Sulla forma Chigi si vedano, infine, M. Eisner, *Boccaccio and the Invention of Italian Literature. Dante, Petrarch, Cavalcanti and the Authority of the Vernacular*, Cambridge University Press, Cambridge 2013, pp. 1-28; T. Salvatore, *Sondaggi sulla tradizione manoscritta della "forma Chigi" (con incursioni pre-Chigiane)*, in *Studi Petrarqueschi*, n. s., XXVII, 2014, pp. 47-105. Riguardo alla ricezione di Cavalcanti in Boccaccio rimando a J. Usher, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone 'Donna me prega' and Dino's Glosses*, in *Heliotropia. An Online Journal of Research to Boccaccio Scholars*, II, 1, 2004, Article 1.

anteposizione a Venere. Guido, infatti, dopo aver descritto l'amore come un «accidente, – che sovente – è fero / ed è sì altero» (vv. 2-3)<sup>13</sup> e aver dichiarato l'intenzione di volerne esaminare eziologia e fenomenologia, nella seconda stanza espone il fondamento scientifico di tale teoria del dolore operando appunto una sostituzione all'interno della teoria cosmologica normalmente preposta alla descrizione del sentimento amoroso. Egli scrive:

In quella parte — dove sta memora  
 prende suo stato, — sì formato — come  
 diaffan da lume, — d'una scuritate  
 la qual da Marte — vène, e fa demora.  
 Elli è creato — da sensato; — nom'è,  
 d'alma costume — e de cor volontate.  
 Vèn da veduta forma che s'intende,  
 che prende — nel possibile intelletto,  
 come in subietto, — loco e dimoranza;  
 in quella parte mai non ha posanza  
 perché da qualitate non descende  
 (resplende — in sé perpetüal effetto:  
 non ha diletto — ma consideranza);  
 sì ch'e' non pote largir simiglianza.  
 (*Donna me prega*, vv. 15-28)

In sostanza Cavalcanti, cercando di fornire le basi per una teoria anche ottica e medica dell'amore, ne descrive gli effetti a partire

---

<sup>13</sup> Il testo di Cavalcanti sarà sempre citato da Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Carocci, Roma 2011, pp. 147-161, alle pp. 153-156.

dalle teorie medievali sulla visione e sulla correlazione tra immagine veduta e immagine mentale. Marte, in tal senso, è il pianeta che produce la «scuritate» (v. 17) e che dunque non trasmette alla visione femminile e alle modalità con cui essa si imprime «nel possibile intelletto» (v. 21) caratteristiche positive, conferendo invece alla passione amorosa tratti che appartengono alla sfera del dolore.<sup>14</sup> I versi in questione destarono non poche reazioni tra i primissimi lettori di *Donna me prega*<sup>15</sup>, e prova ne è lo stesso commento del medico Dino del Garbo che per l'appunto sottolinea come Marte, pianeta preposto alla guerra, produca in congiunzione con Venere un effetto deleterio sull'amore, stimolandone piuttosto i lati lussuriosi:

Hoc autem ostendit in verbo illo quod premisit cum dixit *Lo quale da Marte viene e fa dimora*: nam ista passio dicitur procedere a Marte isto modo, quoniam astrologi ponunt quod, quando in nativitate alicuius Mars fuerit in domo Veneris, ut in

---

<sup>14</sup> Sull'analisi di questi versi si vedano in particolare E. Savona, *Per un commento a "Donna me prega" di Guido Cavalcanti*, Edizioni dell'Ate-neo, Roma 1989, pp. 23-33 e N. Tonelli, *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2015, pp. 36-51.

<sup>15</sup> Ad esempio cfr. Z. Barański, *Guido Cavalcanti and His First Readers*, in *Guido Cavalcanti tra i suoi lettori*, a cura di M.L. Ardigzone, Cadmo, Firenze 2003, pp. 149-176, ma si vedano ancora N. Tonelli, *Fisiologia della passione*, cit., pp. 36-70 e S. Gentili, "Largire somiglianza". *Pour l'interprétation de "Donna me prega", v. 15-28*, in *Les deux Guidi Guinizelli et Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, eds. M. Gagliano, P. Guérin, R. Zanni, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 2016, pp. 219-235.

Tauro vel in Libra, et fuerit significator nativitatis eius, significabit natum fore luxuriosum, fornicatorem et omnibus venereis abusivis scieleratum. Unde quidam sapiens qui dicitur Aly, in *Comento Quadripartiti*, dicit quod, quando in nativitate alicuius Venus participat cum Marte, dat inamoramentum, fornicationem, luxuriam et talia similia, que omnia pertinent ad passionem amoris de quo loquitur auctor in hac cantilena<sup>16</sup>.

L'esegesi garbiana sembra dunque rilevare come il ricorso di Cavalcanti a Marte chiami in causa i risvolti astrologici del pianeta e le sue implicazioni sul piano fisiologico-sensuale. Come ha notato Inglese, già Roberto Anglico nel suo commento alla *Sphera Mundi* dell'astronomo inglese Giovanni Sacrobosco (John Holywood), ma anche Tommaso d'Aquino, avevano distinto tra una *virtus concupiscibilis*, derivante da Venere e rappresentante la volontà di disporre di un bene piacevole per i sensi, e una *virtus irascibilis*, che desidera disporre di tale bene all'infinito e sarebbe influenzata da Marte<sup>17</sup>. D'altronde, anche altre celebri enciclopedie medievali come il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico o il *De motibus animalium* di Al-

---

<sup>16</sup> E. Fenzi, *La canzone d'amore*, cit., p. 96.

<sup>17</sup> Cfr. Roberto Anglico, *Commento al De Sphera*, lectio IV, in L. Thorndike, *The Sphere of Sacrobosco and its Commentators*, The University of Chicago Press, Chicago 1949, p. 162 e Tommaso d'Aquino, *Sententia de Anima*, III 14. Per il commento di Inglese si veda G. Cavalcanti, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, cit., p. 153, n. 18. Si notino anche i riscontri testuali posti in rassegna in Guido Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1986, p. 99, n. 18.

berto Magno insistevano sugli effetti negativi di Marte e dell'*obscuritas*<sup>18</sup>, per cui risulta evidente che Cavalcanti intenda fare riferimento a un immaginario culturale e cosmologico ben definito, che era passibile di suscitare aspre reazioni negli ambienti accademici e intellettuali coevi. Infatti, accordando la preferenza al *Mars irascibilis*, le cui caratteristiche da Dino del Garbo confluiranno più tardi anche nelle *Esposizioni* di Boccaccio (V I, 162-163)<sup>19</sup>, Guido avrebbe inteso puntare sulla *ferinitas* dell'amore e sui suoi effetti deleteri anche in termini di desiderio perpetuo e inestinguibile, che coinvolge sia il suo concepimento intellettuale che la sua effettiva corporeità<sup>20</sup>. L'interpretazione

---

<sup>18</sup> Su questi aspetti e sui riferimenti si veda P. Falzone, *Sentimento d'angoscia e studio delle passioni in Cavalcanti*, in *Les deux Guidi*, cit., pp. 181-197, a pp. 193-194.

<sup>19</sup> «Secondo che gli astrologi vogliono, e così affermava il mio venerabile precettore Andalò, quando avviene che, nella natività d'alcuno, Marte si truovi esser nella casa di Venere in Tauro o in Libra, e truovisi esser significatore della natività di quel cotale che allora nasce, ha a dimostrare questo cotale, che allora nasce, dovere essere in ogni cosa venereo. E questo dice Alì nel commento del *Quadripartito* che, qualunque ora nella natività d'alcuno Venere insieme con Marte partecipa, avere questa cotale partecipazione a concedere a cuoi che nasce una disposizione atta agl'inamoramenti e alle fornicazioni» (Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, Mondadori, Milano 1994, vol. I, pp. 318-319). Sul rapporto tra Dino del Garbo, le *Esposizioni* e *Genealogie* cfr. J. Usher, *Boccaccio, Cavalcanti's Canzone*, cit., pp. 6-10.

<sup>20</sup> Roberto Rea nota che, nelle cinque occorrenze dell'aggettivo *fero* nel canzoniere cavalcantiano, esso «non qualifica mai, come da convenzione, la donna (né ricorre nell'ambito consueto della richiesta di

cavalcantiana, dunque, coniuga filosofia e scienza e apre scenari inediti nella riflessione medievale sulla *natura Amoris*, malgrado la poesia tra Due e Trecento, a partire dalle implicazioni ottiche nella lirica dei Siciliani, non fosse scevra da richiami scientifici che corroboravano da un punto di vista concettuale le manifestazioni sensibili del sentimento amoroso<sup>21</sup>. In sostanza *Donna me prega*, malgrado sia stata probabilmente sollecitata da un sonetto nient'affatto innovativo sulla questione come *Onde si move, e donde nasce Amore?* di Guido Orlandi<sup>22</sup>, rilancia i termini del dibattito non solo trasferendo il sapere accademico all'interno della poesia volgare, ma anche proponendone una lettura filosofica che funge da appiglio concettuale a tematiche

---

pietà). Mediante procedimenti metonimici viene rigenerato in iuncturae per lo più originali che definiscono come 'fera' la passione amorosa in sé, intesa come esperienza psichica dolorosa» (R. Rea, *Cavalcanti poeta. Uno studio sul lessico lirico*, Edizioni Nuova Cultura, Roma 2008, p. 298).

<sup>21</sup> Per una sintesi sulle conoscenze ottiche dei poeti medievali cfr. S. Tarud Bettini, *Luce amore visione. L'ottica nella lirica del Duecento*, Aracne, Roma 2013, con ampia bibliografia.

<sup>22</sup> Per il testo si veda V. Pollidori, *Le Rime di Guido Orlandi*, in *Studi di Filologia Italiana*, LIII, 1995, pp. 55-202, riprodotto anche recentemente in G. Cavalcanti, *Rime*, a c. di R. Rea e G. Inglese, cit., pp. 289-290. Che il sonetto sia indirizzato a Guido Cavalcanti è dichiarato nella rubrica del Chig. L.VIII.305, c. 115v e confermato dalle annotazioni del Bembo nella *Raccolta Bartoliniana*, ma è difficile dire se esso sia effettivamente stato all'origine della composizione di *Donna me prega* o se, come ha sostenuto Favati, il rapporto tra i due testi debba considerarsi cronologicamente inverso (cfr. G. Favati, *Inchiesta sul Dolce Stil Nuovo*, Le Monnier, Firenze 1975, pp. 101-102).

già ampiamente presenti nel canzoniere di Guido, ma di cui egli si era occupato portando all'estremo *topoi* derivanti dalla letteratura cortese.

Se quindi la menzione diretta della canzone d'amore di Cavalcanti all'interno di *Lasso me* «suggella il pieno riconoscimento alla poesia cavalcantiana»<sup>23</sup> e lo fa attraverso il componimento che, secondo l'opinione comune, era il più rappresentativo del 'secondo Guido'<sup>24</sup>, vero è che resta da indagare quanto Petrarca abbia effettivamente assimilato i contenuti di *Donna me prega* prendendo le tesi cavalcantiane a modello per la propria fenomenologia lirica del dolore. Lo slittamento tra Venere e Marte aveva infatti destato reazioni anche in autori come Cecco d'Ascoli<sup>25</sup>, che di sicuro fu una fonte privilegiata per i *Fragmenta*<sup>26</sup>; tuttavia, la diffusione di tale associazione tra passione e *virtus irascibilis* potrebbe non aver lasciato traccia nel

---

<sup>23</sup> R. Pelosini, *Cavalcanti nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, cit., p. 11.

<sup>24</sup> F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., p. 47.

<sup>25</sup> Cecco contesta esplicitamente le tesi di *Donna me prega* in *Acerba*, III 1, menzionando la canzone cavalcantiana mediante l'incipit, come poi farà lo stesso Petrarca. Sulle modalità della citazione e sulle sue implicazioni anche filologiche sulla ricezione della poesia cavalcantiana mi permetto di rimandare a S. Ferrilli, "Donna me prega perch'io debbia dire"? Un incipit cavalcantiano nell'"Acerba", in *Stilnovo e dintorni*, a cura di M. Grimaldi e F. Ruggiero, Aracne, Roma 2017, pp. 295-314.

<sup>26</sup> Si veda il fondamentale M. Santagata, *Per moderne carte*, cit., pp. 223-246. Sulla paternità di un presunto scambio di sonetti tra Petrarca e Cecco, oltre allo stesso Santagata, si vedano anche E. Sicardi, *Il Petrarca e Cecco d'Ascoli*, Tipografia Innocenzo Artero, Roma 1904; R.

canzoniere petrarchesco. In linea con le teorie cosmologiche classiche, nei *Rvf* Marte compare sempre come pianeta capace di esercitare influssi estremamente negativi e responsabile della propensione degli uomini alla guerra. Esso è nominato in opposizione a Giove già in *Rvf* 4, sonetto in cui viene lodato il luogo natale di Laura sulla base dell'esempio cristologico. Qui Petrarca, nella lunga perifrasi della prima quartina che designa l'opera creatrice di Dio, lo descrive come colui che «crïò questo e quell'altro hemispero, / e mansüeto più Giove che Marte» (vv. 3-4)<sup>27</sup>, un'associazione tra i due pianeti che risente, con ogni probabilità, del *Somnium Scipionis* e del *Filocolo*<sup>28</sup> e che viene confermata anche in *Rvf* 325. In questa canzone il dolore per la morte di Laura è inserito in una complessa raffigurazione allegorica, dove tuttavia Marte e Giove rappresentano le rispettive divinità e sono per questo menzionati in una rassegna di personaggi mitologici che sorreggono l'impianto visionario dell'intera canzone<sup>29</sup>:

---

Antonelli, *Rima equivoca e tradizione rimica nella poesia di Giacomo da Lentini*. 1. *Le canzoni*, in *Bollettino del centro di studi filologici e linguistici siciliani*, XIII, 1977, pp. 20-126, a p. 110; F. Troncarelli, *Il Petrarca e Cecco d'Ascoli*, in *Seminario su Cecco d'Ascoli. Anno accademico 1993*, Accademia Tiberina, Roma 1994, pp. 26-31.

<sup>27</sup> Il testo del Canzoniere verrà citato seguendo Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, nuova ed. aggiornata, Mondadori, Milano 2004.

<sup>28</sup> Per le fonti cfr. *Ibid.*, p. 23 e Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, vol. I, pp. 19-20.

<sup>29</sup> Si veda A. Noyer-Weidner, *Zur Mythologieverwendung in Petrarcas "Canzoniere"* (mit einem Ausblick auf die petrarckistische Lyrik), in



A le pungenti, ardenti et lucide arme,  
 a la victoriosa insegna verde,  
 contra cui in campo perde  
 Giove et Apollo et Poliphemo et Marte,  
 ov'è 'l pianto ognor fresco, et si rinverde,  
 giunto mi vidi: et non possendo aitarne,  
 preso lassai menarme  
 ond'or non so d'uscir la via né l'arte.  
 (*Rvf* 325, 31-38)

Marte appare di nuovo designato come Dio in due componimenti del Canzoniere, ovvero nella canzone 28 *O aspectata in ciel beata et bella*, dove Romolo viene indicato come «figliuol di Marte» (v. 79) e in *Rvf* 53, 26, dove sono i Romani a essere designati come «popol di Marte», appellativi che si ritrovano anche nei *Trionfi* (TF, II 2: «il buon popol di Marte»), nel *De viris illustribus*, I 3, e nelle epistole di Petrarca<sup>30</sup>, e il cui modello risiede principalmente in Tito Livio<sup>31</sup>. Una variazione sul tema degli influssi marziali si ha invece in *Rvf* 41, componimento che, insieme ai due successivi, costituisce il cosiddetto trittico dei 'sonetti metereologici', in cui l'effetto dell'allontanamento di Laura da Avignone viene paragonato a quello esercitato dal Sole sulle condizioni atmosferiche. In particolare, *Quando dal proprio sito*

---

*Petrarca 1304-1374. Beiträge zu Werk und Wirkung*, herausgegeben von F. Schalk, Klostermann, Frankfurt 1975, pp. 221-242.

<sup>30</sup> Cfr. Francesco Petrarca, *Lettere disperse. Varie e miscellaneae*, a cura di A. Pantheri, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, Parma 1994 (Var., 42 – Disp., 11)

<sup>31</sup> Per le fonti classiche cfr. Livio, *Ab Urbe condita libri*, I 4, ma si veda anche Eutropio, *Breviarium ab Urbe condita*, I 1.

*si remove* si apre sulla descrizione del *planctus naturae* causato dalla lontananza di Laura, rievocando l'episodio mitologico di Giove e Capaneo, mentre nelle terzine Petrarca espone gli effetti negativi dei pianeti sulla Terra, con l'accostamento di «Saturno e Marte / crudeli stelle» (vv. 9-10). Al di là delle qualità nefaste di Marte, evidenti anche nella trattazione di Cavalcanti ma che non vengono qui legate alla trattazione amorosa, in *Rvf* 41 l'autore si mostra fondamentalmente indenne anche alla riabilitazione dantesca di Saturno. Il pianeta più lento, alto, freddo e buio del firmamento, da sempre considerato la causa di ogni sventura, in *Cv*, II 14 conferiva alla disciplina dell'astrologia le sue caratteristiche nobili e positive, mentre in *Par.*, XXI era stato assunto a simbolo di moderazione e ascetismo attraverso la figura di Pier Damiani<sup>32</sup>. Si tratta di interpretazioni cosmologiche che paiono non lasciare tracce in Petrarca, come si evince anche altrove nella produzione latina<sup>33</sup>. Una medesima connotazione negativa di Marte, nuovamente designato come pianeta preposto alla guerra, si ha invece nella canzone *Italia mia, benché 'l parlar sia indarno* (*Rvf* 128), dove la menzione di «Marte superbo e fero» (v. 13) da un lato è funzionale alla successiva trattazione politica, riguardante appunto l'impiego di mercenari nelle guerre condotte sul suolo italico, ma dall'altro si richiama

---

<sup>32</sup> Cfr. M. Giansante, *Col favore di Saturno. Dante e Cecco: astrologie a confronto*, in "Il mondo errante". Dante fra letteratura, eresia e storia, Atti del Convegno internazionale di studio (Bertinoro, 13-16 settembre 2010), a cura di M. Veglia, L. Paolini e R. Parmeggiani, CISAM, Spoleto 2013, pp. 45-55.

<sup>33</sup> Cfr. *Epystole metrice*, I, 10, 17-39, passo ricordato da Bettarini nel suo commento per cui cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit., vol. I, p. 221, n. 9.

alla *ferinitas* del pianeta, tratto appartenente alla poesia amorosa e ugualmente presente nelle *Familiares*<sup>34</sup>.

Gli attributi negativi di Marte persistono anche nel momento in cui esso viene accostato a Venere, sebbene per vie differenti rispetto a quelle che avevano contraddistinto la trattazione di *Donna me prega*. In primis, il pianeta che domina il quinto cielo è menzionato nell'atto di ferire nel sonetto *Mille piagge in un giorno et mille rivi* (*Rvf* 179) in cui Petrarca narra della traversata delle Ardenne. Qui l'accostamento con Venere non è diretto ma solo evocato dal «terzo cielo» (v. 4), designazione simbolica che indica il cielo degli spiriti amanti e qui, per

---

<sup>34</sup> Si veda *Fam.* XVIII, 16, 1: «Meministi enim, credo, clarissime ducum, ante hoc ferme triennium, cum iam duos prestantissimos populos arma terrifica Mars funestus indueret, prius tamen quam mare ceruleum sanguine rubuisset, non michi sed Italie metuens, in qua, fateor, mea quoque temporalis salus includitur, quam longam et quanti amoris quanteque solitudinis atque formidinis plenam epystolam ad te misi» (ed.: Francesco Petrarca, *Le familiari*, ed. critica per cura di V. Rossi, Le Lettere, Firenze 1997). Riguardo a questa canzone vale la pena sottolineare come essa sia inserita nel blocco delle cosiddette 'canzoni di lontananza' (*Rvf* 125-129), con rimandi interni anche di tipo metrico e stilistico. Si veda T. Barolini, *The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, in *Modern Language Notes*, CXIV, 1987, pp. 1-38. Tale sequenza è stata ritenuta tra i luoghi di maggior ispirazione cavalcantiana per Petrarca, ad esclusione della canzone *Italia mia* la quale, tuttavia, è funzionale nella delineazione di una cosmologia petrarchesca in opposizione con quella di Cavalcanti. Cfr. R. Pelosini, *Cavalcanti nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, cit., pp. 47-48.

sineddoche, l'intero Paradiso, che anche in altri luoghi petrarcheschi risente del dettato dantesco<sup>35</sup>. Marte compare invece nella seconda quartina dove si rimarca il carattere inospitale delle Ardenne proprio in opposizione alla gioia paradisiaca suscitata da Amore:

Dolce m'è sol senz'arme esser stato ivi,  
dove armato fier Marte, et non acenna,  
quasi senza governo et senza antenna  
legno in mar, pien di penser' gravi et schivi.  
(*Rvf* 177, 5-8)

Un'ulteriore variazione sul tema si ha invece nel sonetto *Questa anima gentil che si diparte* (*Rvf* 31), nel quale Petrarca descrive una grave infermità che avrebbe colpito una donna, da identificarsi probabilmente con Laura, cercando di individuare la sua probabile collocazione nell'ordinamento celeste dopo la morte. I presagi negativi che caratterizzano la prima quartina sono accompagnati da una serie di perifrasi astronomiche con le quali il poeta loda la bellezza della donna in rapporto alle caratteristiche dei vari pianeti. In particolare, il cielo del Sole è evocato tramite la perifrasi che lo vuole frapposto fra Venere, il «terzo

---

<sup>35</sup> Cfr. *Rvf* 142, 3; 287, 9; 302, 3, nonché 31, 5, del quale si parlerà a breve. Il modello dantesco più immediato è naturalmente *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. Bettarini distingue, tuttavia, tra la menzione di *Rvf* 177, in cui il terzo cielo si riferirebbe al rapimento estatico che conduce in Paradiso e avrebbe come sottotesto il modello paolino di 2 *Cor.*, XII, 2-3, e quello evocato dalla sestina di *Rvf* 142, dove esso sarebbe da riferire propriamente al cielo di Venere come cielo degli spiriti amanti. Cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere, Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit., vol. I, p. 823, n. 4.

lume», e Marte, un espediente con cui i due corpi celesti sono per la prima volta menzionati congiuntamente nel Canzoniere:

S'ella riman fra 'l terzo lume et Marte,  
fia la vista del sole scolorita,  
poi ch'a mirar sua bellezza infinita  
l'anime degne intorno a lei fien sparte.  
(*Rvf* 31, 5-8)

Se quindi la donna protagonista del sonetto non può accostarsi al Sole in quanto ne sovrasterebbe la bellezza, il poeta si trova costretto a riflettere su una sistemazione nelle gerarchie celesti che risulti adeguata al suo valore. Nei versi successivi si dichiara quindi che essa non può essere collocata «sotto al quarto nido», ovvero sotto il cielo del Sole, perché le tre stelle sottostanti, Venere, Mercurio e la Luna, non potrebbero rivaleggiare con la sua bellezza; la sua giusta sede sarebbe dunque al di là dei cieli che sovrastano il Sole («se vola più alto», v. 13), cioè oltre Giove, Saturno e le Stelle Fisse, perché la grazia di tale donna sarebbe in grado di vincere «ogni altra stella» (v. 14). Questa qualificazione della virtù femminile, oltre a fornire qualche spunto di riflessione sulla cosmologia petrarchesca, probabilmente sottintende l'identificazione tra la figura della donna e le gerarchie angeliche del Primo Mobile, il primo cielo menzionato da Petrarca a non essere definito dalla presenza o dalla predominanza di un singolo astro. In questo iter siderale risulta fondamentale, inoltre, la maniera in cui viene qualificato il cielo di Marte:

Se si posasse sotto al quarto nido,  
ciascuna de le tre saria men bella,  
et essa sola avria la fama e 'l grido;  
nel quinto giro non habitrebbe ella;

ma se vola più alto, assai mi fido  
 che con Giove sia vinta ogni altra stella.  
 (*Rvf* 31, 9-14)

Nella carrellata di gerarchie celesti Petrarca non prende in considerazione il «quinto giro», cosa che ribadisce gli epiteti riservati a Marte e a Saturno i quali, come si è visto, in *Rvf* 41 vengono definiti «stelle crudeli». È evidente, dunque, che in *Rvf* 31 Petrarca stia tentando di elevare la donna al di sopra di ogni possibile influsso planetario e che Marte non possa contribuire né a descrivere le derive nefaste del sentimento amoroso, né a fornire una valida sede per la celebrazione femminile. Se infatti si mette in relazione la cosmologia di questo sonetto con la perifrasi astronomica di *Già fiammeggiava l'amorosa stella* (*Rvf* 33) con cui, secondo Cochin e Balduino, esso formerebbe una sequenza omogenea attorno allo stesso episodio biografico<sup>36</sup>, le teorie astronomiche di Petrarca risultano consonanti con quelle dantesche:

Già fiammeggiava l'amorosa stella  
 per l'oriente, et l'altra che Giunone

---

<sup>36</sup> La tesi, già cinquecentesca, è stata riproposta da H. Cochin, *La chronologie du Canzoniere de Pétrarque*, Bouillin, Paris 1898, p. 48 e da A. Balduino, *Il sonetto XXXII*, in *Lectura Petrarce*, I, 1981, pp. 25-47, a pp. 39-42 (ora in Id., *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Olshki, Firenze 1984). Infine, Cherchi ha suggerito di delimitare la sequenza ai sonetti 31-34 (in P. Cherchi, *La malattia di Laura*, in *Studi filologici e letterari in memoria di Danilo Aguzzi-Barbagli*, a cura di D. Boccassini, Forum Italicum, New York 1997 (suppl. n. 13), pp. 1-11), idea accolta anche nel commento di Bettarini (Francesco Petrarca, *Canzoniere, Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit., vol. I, pp. 181-182).

suol far gelosa, nel septentrione  
 rotava i raggi suoi lucente et bella.  
 (*Rvf* 33, 1-4)

In questo caso i versi dedicati all'aurora sottolineano come questa parte del giorno sia nociva per gli amanti, rievocando in più punti immagini dantesche, e sono legati a *Rvf* 31 anche dall'impiego della stessa coppia rimica *stella : bella*, che qui caratterizza le quartine, laddove in *Questa anima gentil* veniva collocata nelle terzine. Notevole, inoltre, il riferimento a Lucifero-Venere come a un'«amorosa stella», in cui sono riscontrabili sia un'eco virgiliana di *Aen.*, III 521, sia le immagini poste in incipit di *Purg.*, IX («La concubina di Titone antico / già s'imbiancava al balco d'oriente», vv. 1-2)<sup>37</sup>, in cui il richiamo al pianeta indica appunto il sopraggiungere dell'aurora.

In conclusione, la costante descrizione di Marte come pianeta preposto alla guerra e come astro dagli effetti nefasti e la sua opposizione a Venere, «amorosa stella», dimostrano che la cosmologia petrarchesca aderisce totalmente al sistema aristotelico di ordinamento dei cieli e rispecchia i dettami dell'astrologia medievale per quanto riguarda le proprietà di ogni singolo astro. In questo senso la raccolta petrarchesca, pur riflettendo nei contenuti le connotazioni negative di Marte, non risente delle innovazioni cavalcantiane di *Donna me prega* né riguardo all'eziologia dell'amore doloroso, né riguardo a una rilettura delle teorie astrologiche medievali finalizzata a una dottrina fi-

---

<sup>37</sup> Il testo è citato da Dante Alighieri, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, edizione critica a cura di G. Petrocchi, Mondadori, Milano 1966-1967, 4 voll.

losofico-cosmologica della passione. Risulta ugualmente significativo che anche il *Paradiso* dantesco, dove astri tendenzialmente nocivi come Marte e Saturno venivano riletti in senso cristiano come portatori di virtù, non abbia prodotto un allontanamento dalle teorie canoniche. Per questo, malgrado i copiosi riscontri intertestuali tra il canzoniere cavalcantiano e la poesia dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, la presenza di *Donna me prega* in *Rvf* 70 non corrisponde a una conseguente adesione del Petrarca volgare a una delle tesi più radicali della canzone di Guido, segno che l'autore del Canzoniere fu in grado di riconoscere la pregnanza di un canone che andava formandosi mettendo in atto una sprezzatura stilistica e contenutistica al contempo.

## 2. *Semiorimica cavalcantiana del dolore: la serie martiri : sospiri*

Se da un lato *Donna me prega* rappresenta uno spartiacque per i suoi contenuti filosofici, è innegabile che l'intera produzione poetica di Cavalcanti abbia costituito anche un modello stilistico per gli Stilnovisti e oltre, e prova ne sono i lasciti rimici nella *Commedia*, le menzioni nel *De vulgari eloquentia*<sup>38</sup> e in Petrarca, nonché la descrizione di Guido come «un de' migliori

---

<sup>38</sup> Sulla presenza cavalcantiana nel *De vulgari eloquentia* cfr. G. Inglese, «... illa Guidonis de Florentia 'Donna me prega'» (Tra Cavalcanti e Dante), in *Cultura Neolatina*, LV, 1995, pp. 179-210, e si veda ora anche Dante Alighieri, *Le opere*, vol. III, *De vulgari eloquentia*, a cura



loici che avesse il mondo» all'interno della celebre novella VI 9 del *Decameron*, in cui la sua caratterizzazione come filosofo è operata sottolineando l'uso magistrale che egli fece della parola<sup>39</sup>.

Se si analizzano le peculiarità della poesia cavalcantiana si nota che il modello fisiologico negativo dell'amore passa anche da una delimitazione dei suoi effetti sull'amante da un punto di vista corporale. Non a caso, come è stato notato da Rea, in Cavalcanti è impossibile non riscontrare una drammatizzazione dell'atto amoroso, «i cui attori, spesso legittimati sul piano retorico tramite personificazione, 'chiave figurale' della poesia cavalcantiana, sono organi, facoltà, sentimenti, insomma ogni entità psicofisica sublimabile in ipostasi dell'io disgregato»<sup>40</sup>. Tale connotazione dell'Amore come *pathos*, ovvero come sofferenza e patimento corporale che si oppone alla visione intellettuale del *logos*, comporta non solo una risemantizzazione di termini am-

---

di E. Fenzi, con la collaborazione di L. Formisano e F. Montuori, Salerno, Roma 2012, pp. 390-396. Sui lasciti cavalcantiani in Dante sottolinea solo la celebre rima imperfetta *come : lume : nome* di *Donna me prega*, 16 che tornerà nel dialogo con Cavalcante in *Inf.*, X 65, mentre per la sua portata complessiva rimando al classico G. Contini, *Cavalcanti in Dante*, in Id., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1976, pp. 143-157.

<sup>39</sup> Si veda Giovanni Boccaccio, *Decameron*, a cura di V. Branca, Einaudi, Torino 1980, vol. II, pp. 755-756. Cfr. anche le *Esposizioni*, X 62 (ed.: Giovanni Boccaccio, *Esposizioni sopra la Comedia di Dante*, a cura di G. Padoan, cit., vol. I, p. 526).

<sup>40</sup> R. Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., pp. 97-98.

piamente in uso nella lirica amorosa precedente con valore metaforico<sup>41</sup>, ma anche un'insistenza su alcuni aspetti stilistici che diverranno tra i marcatori principali della stessa poesia di Guido. Tra essi si può annoverare il lessico dello 'sbigottimento', un'invenzione tutta cavalcantiana che permeerà nella lirica amoroso-cortese già a partire dalla *Vita Nuova*<sup>42</sup> producendo echi significativi in svariati punti dei *Fragmenta*<sup>43</sup>, ma un

---

<sup>41</sup> «Una serie di termini codificati nella lirica cortese nell'accezione traslata per indicare genericamente la pena amorosa, a discapito dell'originaria semantica di patimento fisico, tendono a recuperare nella drammatizzazione cavalcantiana il loro valore primario» (*Ibid.*, p. 103).

<sup>42</sup> Cfr. R. Rea, *Per il lessico di Guido Cavalcanti: «sbigottire»*, in *Critica del Testo*, VI, 2, 2003, pp. 885-896, ora in Id., *Cavalcanti poeta*, cit., pp. 408-414. Riguardo alle occorrenze non liriche di *sbigottire* e dei suoi derivati attraverso il corpus OVI si recuperano numerosi passi tratti da Bono Giamboni. Si notino, ad esempio, le occorrenze nel *Libro dei vizi e delle virtù* di Bono Giamboni, specialmente capp. 3, 4, 38, 51, 76 (ed. Bono Giamboni, *Libro de' Vizi e delle Virtù*, a cura di C. Segre, Einaudi, Torino 1968), o anche quelle all'interno del volgarizzamento degli *Historiarum adversus paganos libri septem* di Paolo Orosio, II, 11; III, 2; IV, 7; VI, 18; VII, 5; e VII, 37 (ed. *Delle storie contra i pagani di Paolo Orosio libri VII. Volgarizzamento di Bono Giamboni*, a cura di F. Tassi, Baracchi, Firenze 1849), nel volgarizzamento dell'*Epitoma rei militaris* di Vegezio, I, 9 (*Di Vegezio Flavio Dell'arte della guerra libri IV. Volgarizzamento di Bono Giamboni*, a cura di F. Fontani, Marenigh, Firenze 1815) e infine nella redazione β del *Fiore di rettorica*, cap. 51 (ed. Bono Giamboni, *Fiore di rettorica*, a cura di G.B. Speroni, Università degli Studi di Pavia, Pavia 1994).

<sup>43</sup> Per un elenco della memoria del termine cavalcantiano in Petrarca si vedano F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., pp. 54-

ruolo di spicco va riservato anche agli impieghi del termine *martiro* in posizione di clausola, non inediti nella lirica del Duecento ma inseriti all'interno di un sistema rimico-formale ben definito solo da Guido e dai suoi epigoni.

Come ha rilevato Rea, il termine *martiro* era già documentato nei trovatori, nei Siciliani e nella lirica toscana, sia al singolare, sia nella forma plurale *martiri*, ma in Cavalcanti esso rientra in uno specifico piano di drammatizzazione che, come si vedrà a breve, si avvale di determinati espedienti rimici e formali. Per quanto riguarda la poesia dei Siciliani si segnalano in clausola o in rima interna i casi di *Ispendiente stella d'albore* di Giacomino Pugliese, con la coppia *partire : martire* (v. 21)<sup>44</sup>, una doppia occorrenza in *aequivocatio* nel congedo del discordo *Dal core mi vene* di Giacomo da Lentini (*dire : (martiri) : dolire : (martire)*, al v. 171)<sup>45</sup>, nonché in Pier della Vigna (*Amore, in cui disio ed ò speranza*, v. 17, con la coppia *disiro : martiro*, dove si

---

55 e R. Pelosini, *Cavalcanti nei "Rerum Vulgarium Fragmenta"*, cit., pp. 56-58.

<sup>44</sup> La coppia si presenta identica in entrambe le redazioni della canzone, per le quali si veda il testo curato da G. Brunetti in *I poeti della Scuola Siciliana*, ed. promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, vol. II, *Poeti della corte di Federico II*, ed. critica con commento diretta da C. Di Girolamo, Mondadori, Milano 2008, pp. 631-642.

<sup>45</sup> Ma per i problemi metrici posti da tale componimento si veda l'ampia discussione in *I poeti della Scuola Siciliana*, cit., vol. I, *Giacomo da Lentini*, ed. critica con commento a cura di R. Antonelli, Mondadori, Milano 2008, pp. 105-112.

segnala che «*disiro* non è mai in rima presso i Siciliani»<sup>46</sup> e due ulteriori occorrenze in Rinaldo d'Aquino (nel congedo di *In gioia mi tegno tuta la mia pena*, v. 33 con la coppia *serviri : martiri* e nella canzone *In amoroso pensare*, v. 10, dove compare nella rima siciliana *martiri : dire*)<sup>47</sup>. I poeti toscani ripropongono alcune delle parole-rima dei Siciliani: tra essi figura Brunetto Latini, il quale in *S'eo son distretto inamoratamente* inserisce il termine *martire* al v. 6 all'interno di una struttura strofica arcaizante, che si compone di cinque stanze *unissonnans* costruite anche sulla ripetizione dei rimanti in *-ire*<sup>48</sup>, ma notevoli sono anche altri esempi fiorentini e toscani coevi a Cavalcanti, come ad

---

<sup>46</sup> Si cita dalla n. 17 dell'edizione curata da G. Macciocca per *I poeti della Scuola Siciliana*, cit., vol. II, p. 282, ma cfr. *disire* già nel siculo-toscano (ma senese) Ruggeri Apugliese, *Umile sono ed orgoglioso*, 61, dove compare nella serie *fuggire : disire : servire : ubidire : morire : dire* (ed. a cura di C. Calenda in *Ibid.*, pp. 645-650) e nel sermone dello stesso *L'amor di questo mondo*, 5 (pubblicato da P. Papa, *Ruggiero Apugliese e la leggenda di S. Caterina d'Alessandria*, in *Miscellanea nuziale Rossi-Teiss*: Trento 25 settembre 1897, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo 1897, pp. 453-509).

<sup>47</sup> I componimenti sono stati editi da A. Comes per *I poeti della Scuola Siciliana*, cit., vol. II.

<sup>48</sup> Sulle peculiarità metriche si veda S. Lubello, *Brunetto Latini, "S'eo son distretto inamoratamente" (V 181): tra lettori antichi e moderni*, in *A scuola con ser Brunetto. Indagini sulla ricezione di Brunetto Latini dal Medioevo al Rinascimento*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Università di Basilea, 8-10 giugno 2006), a cura di I. Maffia Scariati, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2008, pp. 515-534. Il testo è stato edito dallo stesso Lubello in *I poeti della Scuola Siciliana*, cit., vol. III, *Poeti siculo-toscani*, ed. critica con commento diretta da R. Coluccia, Mondadori, Milano 2008, pp. 309-310.

esempio quelli di Pallamidesse di Bellindote, Guglielmo Beroardi e Bonagiunta<sup>49</sup>.

---

<sup>49</sup> Tra i numerosissimi esempi possibili segnalo qui i principali casi in cui *martire/martiri/martiro* compaiono a fine verso, ricavandoli incrociando le *Concordanze della Lingua Poetica Italiana delle Origini* (CLPIO), vol. I, a cura di D'A. S. Avalle e con il concorso dell'Accademia della Crusca, Ricciardi, Milano-Napoli 1992, e il corpus OVI: Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, 1, in rima siciliana con *volere : servire : martiri : (sentire) : partire*; Guglielmo Beroardi, *Gravosa dimoranza*, 22, nella serie *languire : (disire) : martire : (reddire)*; Palamidesse di Bellindote, *Amore, grande peccato*, 50, *martiri : tiri*; nei *Quindici segni del giudizio*, 262, *martiri : sofferire*; Bonagiunta da Lucca, *Quando apar l'aulente fiore*, 31, *partire : martire*; Ciolo de la Barba di Pisa, *Compiutamente mess'ò intenzione*, 22, *martiri : disiri*; Petri Morovelli, *S'a la mia donna piacesse*, 8, *gire : disire : dire : martire*; Guittone d'Arezzo, *Tutto mi strugge 'n pensiero e 'n pianto*, 19, *enter-venire : martire* (ma nella strofa precedente compaiono anche *isbaldire : fallire*); l'anonima *Del meo disio spietato*, con due occorrenze al v. 19 (*volere : partire : soferire : martire*) e al v. 49 (*partire : martire*); si noti inoltre la presenza del rimante nelle tre canzoni anonime e tramandate contigualmente nel codice Vat. Lat. 3793 (V277-279), ovvero *Umilmente vo merzé cherendo*, 25 (*adire : languire : [martire]*); *Per gioiosa baldanza*, 14 (*sallire : [martire] : servire : [gradire]*); *Come per diletanza*, 9, (*miro : martiro*). Sempre tra gli anonimi del Vaticano si segnalano i sonetti *Quando gli ausignuoli e gli altri agelli*, 10 (*gioire : audire : martire*); *S'eo pato pena ed aggio gran martire*, 1 (*martire : dire : ardire : sovenire*) e *Per ciò non dico ciò ch'ò in voglienza*, 9 (*dire : [volere] : soferire : [martiri]*). Si vedano inoltre la lauda *Stomme allegro et latioso*, 46 delle *Laude cortonesi*, (*vedere : martire*) e il rimante irrelato

Malgrado dunque questa ampia diffusione della parola-rima, Cavalcanti risulta un punto di svolta nella definizione di una precisa semiorimica dei *martiri* che coinvolge sia le strutture rimiche, sia la loro contestualizzazione. Il termine, infatti, nel canzoniere cavalcantiano presenta quattro occorrenze in cui compare sempre nella forma al plurale, sempre in posizione rimica, e costantemente associato al rimante *sospiri*. Tale coppia non era del tutto inedita nella poesia del Duecento<sup>50</sup>, ma acqui-

---

*martiri* in *Mare amoroso*, 247. Numerose, inoltre, le occorrenze dantesche della singola parola-rima. Per le più significative si veda *infra*, pp. 71-72, n. 62.

<sup>50</sup> Tra i vari esempi di cooccorrenza dei due rimanti (alcuni dei quali schedati in Guido Cavalcanti, *Rime*, ed. critica, commento, concordanze a cura di L. Cassata, De Rubeis, Anzio 1993, p. 94, n. 1; p. 111, n. 9) si possono infatti menzionare Neri de' Visdomini, *Crudele affanno e perta*, 17 (*sospiri* : *martiri*); Carnino Ghiberti, *Disioso cantare*, 9 (*martiri* : *sospiri*); le anonime canzoni *Son stato lungiamente*, 31 (*miro* : *ramiro* : *sospiro* : *martiro*) e *Quando fiore e fogli'æ la nama*, 27 (*martiri* : *sospiri*); nonché gli esempi tratti da Chiaro Davanzati, *A san Giovanni a Monte, mia canzone*, 59 (*miri* : [*martiri*] : *disiri* : *sospiri* : *consiri*), e da Monte Andrea, ovvero: *Più soferir no m posso ch'io non dica*, 30 (*martiri* : *sospiri*); *Abi lasso doloroso, più non posso*, 20 (*martiri* : *sospiri*), e il sonetto *Sì m'è legato Amor, quanto più tiro*, 1 (*tiro* : *martiro* : *giro* : *sospiro* : *miro*). Le due parole-rima si ritrovano anche in vari rimatori stilnovisti, tra cui Gianni Alfani, *Se quella donna ched i' tegno a mente*, 5 (*sospiri* : *martiri*); Dino Frescobaldi con la canzone *Voi che piangete nello stato amaro*, 16 (*martiri* : *giri* : *sospiri*) e i sonetti *In quella parte, ove luce la stella*, 2 (*disiri* : *martiri* : *miri* : *sospiri*) e *Deh, giovanetta, de' begli occhi tui*, 2 (*giri* : *martiri* : *miri* : *sospiri*); Lapo

sisce grazie a Guido un valore emblematico sia per l'uso sistematico della clausola, sia perché i *martiri*, da *topos* letterario di derivazione provenzale, diventano simbolo di quella semantica del dolore che caratterizza in toto il canzoniere del poeta fiorentino. Tra gli esempi precavalcantiani spicca sicuramente il modello guinizzelliano del sonetto *Vedut'ò la lucente stella diana*<sup>51</sup>:

Vedut'ho la lucente stella diana,  
 ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore,  
 c'ha preso forma di figura umana;  
 sovr'ogn'altra me par che dea splendore:  
 viso de neve colorato in grana,  
 occhi lucenti, gai e pien' d'amore;  
 non credo che nel mondo sia cristiana  
 sì piena di biltate e di valore.  
 Ed io dal suo valor son assalito  
 con sì fera battaglia di sospiri  
 ch'avanti a lei de dir non seri' ardito.  
 Così conoscess'ella i miei disiri!  
 ché, senza dir, de lei seria servito  
 per la pietà ch'avrebbe de' martiri<sup>52</sup>.

---

Gianni, *Donna, se 'l prego de la mente mia*, 38 (*martiri : disiri : miri : sospiri*).

<sup>51</sup> Così viene ribadito anche in Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, cit., p. 105, dove si sostiene che il rimante *martiri* proviene dal modello di Guinizzelli, nonostante Cavalcanti abbia modulato sul bolognese l'intera serie rimica.

<sup>52</sup> Traggio il testo da *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, Ricciardi, Milano-Napoli 1960, t. II, p. 469.

Il sonetto è giocato sul contrasto tra la teofania della donna amata, evocata nelle quartine anche mediante il ricorso alla personificazione femminile di Venere («lucente stella diana / ch'apare anzi che 'l giorno rend'albore», vv. 1-2), e l'effetto che tale visione produce sull'amante, rapito in una «fera battaglia di sospiri» (v. 10), ammutolito e trasfigurato, con immagini che saranno care anche al Dante di VN XIV. Il componimento si chiude con l'augurio che la donna, rappresentata come onnisciente, arrivi a conoscere e a esaudire i desideri del poeta e provi pietà per i suoi «martiri», a suggellare una progressione retorica che conduce dalle immagini epifaniche delle quartine fino alla descrizione del tormento che attraversa le terzine. In questo moto discendente l'impiego del termine *martiri* in clausola e in chiusura di componimento risulta cruciale, in quanto si tratta di un *hapax* assoluto della poesia di Guinizzelli che però verrà ben recepito dalla poesia stilnovista all'interno della terna *sospiri* : *disiri* : *martiri*, malgrado in questo caso i *martiri* siano da intendersi «more blandly, "suffering"»<sup>53</sup>, ovvero come semplice variazione sinonimica sul tema della sofferenza.

In Cavalcanti l'eredità rimico-stilistica guinizzelliana viene rielaborata all'interno della semantica del dolore, da un lato traghettata dai significati associati ad ogni parola-rima, dall'altro traslata nella specifica poetica dell'autore, in cui, ad esempio, i *sospiri* e i *martiri* sono manifestazione fisica e tangibile di un preciso patimento interiore. Si veda, ad esempio, il caso del sonetto *O donna mia, non vedestù colui*, «sotto il quale sembra eccezionalmente ravvisabile la sinopia di una puntuale

---

<sup>53</sup> *The Poetry of Guido Guinizzelli*, edited and translated by R. Edwards, Garland, New York & London 1987, p. 125.



situazione cortese»<sup>54</sup>, ovvero il colloquio tra gli amanti, ma «la circostanza esterna viene completamente introiettata, ciò che viene narrato nell'episodio è il vissuto emozionale, che, drammatizzato mediante le consuete ipostatizzazioni di facoltà e sentimenti e inverato mediante la sua riorganizzazione sul piano logico-temporale [...] si sostituisce integralmente al vissuto storico»<sup>55</sup>. In esso la drammatizzazione del dolore è simboleggiata non solo dallo 'sbigottimento' del v. 11<sup>56</sup>, ma anche dalla coppia *sospiri : martiri* (v. 9) che compare nelle terzine, termini che istituiscono tra loro una relazione di causa-effetto per cui i sospiri scagliati nel cuore dell'amante rappresenterebbero l'inevitabile sintomo di un tormento incontenibile e mortifero<sup>57</sup>:

E' trasse poi de li occhi tuo' sospiri,  
i qua' me saettò nel cor sì forte,  
ch'i' mi partì sbigotito fuggendo.  
Allor m'aparve di sicur la Morte,  
acompanata di quelli martiri  
che soglion consumare altru' piangendo.  
(*O donna mia, non vedestù colui*, 9-13)

---

<sup>54</sup> R. Rea, *Cavalcanti poeta*, cit., p. 32.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>56</sup> «Il verbo, nell'accezione di 'turbarsi profondamente, sgomentarsi' [...] si configura come un termine-chiave della rappresentazione cavalcantiana, esprimendo il violento sgomento che assale l'Io al momento della vista dell'amata stravolgendone le facoltà psicofisiche, [...] fino a pervaderne le consuete ipostasi, cui è affidata la verbalizzazione della stessa esperienza dolorosa» (*Ibid.*, p. 409)

<sup>57</sup> Sulla serie rimica e i suoi reimpieghi cfr. R. Mercuri, *Il poeta della morte*, in *Critica del Testo*, IV, 1, 2001, pp. 173-197 a p. 183.

Gli stessi rimanti si ritrovano in *Vedete ch'i' son un che vo piangendo* (*sospiri : martiri : miri*), una ballata che insiste retoricamente sulle manifestazioni del dolore, con la riproposizione del termine in figura etimologica, e sulla loro amplificazione, di cui si fanno emblema gli «spirite' già consumati» (v. 14), la reiterazione del verbo *piangere*, l'assenza di «sospiri» compassionevoli da parte degli interlocutori, e i «novi martiri» (v. 12) a cui l'amante è sottoposto. Le stesse tematiche sono svolte nel sonetto *Se Mercé fosse Amica a' miei disiri*, dove l'incapacità di ottenere la benevolenza di Mercé, in questo caso personificata, conduce l'amante a un destino in cui si affollano sentimenti come la solitudine (v. 8), la «noia» (v. 12), il «danno» (v. 13) e il «disdegno» (v. 14), iscrivendo conseguentemente la liberazione dal dolore nell'ambito degli *impossibilia*. Tale effetto è prodotto anche da una complessa costruzione formale basata su un «debordante periodo ipotetico [che] si protrae per ben undici versi»<sup>58</sup> e su rimanti che si configurano come semanticamente cardinali. Tra essi, spiccano la *Reimbildung* incipitaria *disiri : martiri : sospiri : miri*, che include la terna guinizzelliana, ma anche coppie antitetiche come *gioia : noia* (v. 11) o l'accostamento in versi consecutivi di *Amore : dolore* (v. 6)<sup>59</sup>.

I motivi topici finora evidenziati formano una vera e propria metaforologia del dolore nella ballata *Gli occhi di quella gentil foresetta* collocata nell'ordinamento della *Giuntina* tra la ballata tolosana delle 'foresette nove' (*Era in penser d'amor*

<sup>58</sup> G. Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, cit., p. 104.

<sup>59</sup> Quest'ultima coppia si trova all'interno della serie *core : valore : Amore : dolore*, che ricorre nei versi B delle quartine.

*quand' i' trovai*) e la celebre pastorella. In questo caso, nonostante l'apparente connotazione umile dell'amata, la tessitura retorica suggerisce che «una foresetta può a sua volta essere oggetto d'amore: con sindrome passionale per nulla distinguibile da quella provocata dalle altre donne»<sup>60</sup>, e prova ne sono le immagini dei sospiri che 'tremano nel cuore' (v. 5) e che il poeta sente «pianger for» (v. 11), del «gentileto spirito d'amore» (v. 7) che esce dagli occhi della foresetta e mette l'anima in fuga, e dei martiri che piovono nell'aria (v. 13), provocando una sensazione di rapimento e di smarrimento («in guisa ch' i' non so là 'v' i' mi sia», v. 16). Anche in questo caso la semantica cavalcantiana della sofferenza fa ricorso alla coppia *sospiri : martiri* (v. 11) che era già nel sonetto *O donna mia, non vedestù colui*, ma nel caso della ballata essa si pone a suggello di immagini del patimento altamente evocative.

Malgrado, dunque, il celebre precedente guinizzelliano, Cavalcanti è l'unico che trasla la topica del dolore all'interno di un preciso sistema rimico e semantico che sarà ben riconoscibile per i poeti Stilnovisti. Non a caso, se si analizzano gli usi danteschi dei due rimanti, si nota che essi compaiono più frequente-

---

<sup>60</sup> G. Cavalcanti, *Rime. Con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, cit., p. 121.

mente nella produzione lirica dell'Alighieri, mentre nella *Commedia* il loro impiego, seppur significativo<sup>61</sup>, va man mano diradandosi, fino a scomparire completamente nel *Paradiso*<sup>62</sup>. Gli usi petrarcheschi di *martiro/martiri* dimostrano che la sistematicità rimica cavalcantiana fu forse ben recepita nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* e che Petrarca, almeno su questo aspetto, diede la preferenza al secondo dei due Guidi<sup>63</sup>. Nel Canzoniere,

---

<sup>61</sup> Si segnala la significativa presenza della terna guinizzelliana *martiri : sospiri : disiri* in *Inf.*, V 116, dove la rielaborazione della lirica amorosa duecentesca passa anche attraverso la narrazione di Francesca, vero epilogo di una concezione della passione che presenta la dannazione eterna come apice della fenomenologia cavalcantiana del dolore.

<sup>62</sup> Per quanto riguarda la presenza della coppia nella poesia dantesca si noti che, malgrado le numerose occorrenze singole dei due rimanti, essi appaiono combinati solo nel sonetto *Lasso, per forza di molti sospiri* di VN XXXIX 8-10 (*sospiri : miri : disiri : martiri*, 1), nel sonetto *Volgete li occhi a veder chi mi tira*, 1 (*tira : martira : ira : sospira*), e nella canzone *E' m'incresce di me sì duramente*, 3 (*martiro : sospiro : fiero*). Nella *Commedia* si hanno invece i casi di *Inf.*, IV 26 (*sospiri : martiri : viri*); *Inf.*, XXIII 113 (*sospiri : miri : martiri*); *Purg.*, IV 128 (*martiri : aggiri : sospiri*); *Purg.*, VII 26 (*disiri : martiri : sospiri*); *Purg.*, XXIII 86 (*martiri : sospiri : giri*).

<sup>63</sup> Sul modello guinizzelliano cfr. F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., p. 23: «Innesti del poeta bolognese [...] per lo più non sembrano decisivi da un lato in ordine all'effettiva capacità di attivare il dettato poetico petrarchesco, di costituire fulcro di invenzione e sviluppo, dall'altro di offrire materiale costruttivo per tutto l'arco del *Canzoniere*». Tra i potenziali traghettatori della serie rimica verso Petrarca va ricordato almeno Nicolò de' Rossi, che impiega i due rimanti nei seguenti sonetti (si cita da F. Brugnolo, *Il canzoniere*

infatti, le uniche occorrenze del termine che non si presentano in posizione di clausola sono limitate alla forma *martir*, difficilmente impiegabile a fine verso dove darebbe origine a rima tronca<sup>64</sup>. In tutti gli altri casi troviamo come *Reimwort* sia il poco comune *martire*, con due occorrenze<sup>65</sup>, sia *martiro/martiri*,

---

di Nicolò de' Rossi, vol. I, Antenore, Padova 1977): *Ai, perfido Amore, co' no miri*, 1 (*miri* : *martiri* : *sospiri* : *tiri*); *Si m'è gravoso essere luntan da vui*, 11 (*martiri* : [*sospiri*] : *tiri*); *La bella donna che nil cor mi sede*, 2 (*martiri* : *sospiri* : *desiri* : *çiri*); *Dal core me si parte un sospiro*, 1 (*sospiro* : *çiro* : *asaliro* : *martiro*); *Nel duro cor che per força s'umilia*, 13 (*sospiri* : *martiri*); *Chi no mi crede, udendo 'l mio sospiro*, 1 (*sospiro* : *assaliro* : *desiro* : *martiro*); *Çonçime Amor plu volte a tal partita*, 2 (*desiro* : *sospiro* : *fuçiro* : *martiro*). Si veda inoltre Cino da Pistoia, *Poi ched e' t'è piaciuto ched i' sia*, 9 (*sospiri* : *martiri*); *Tu che sei voce che lo cor conforte*, 10 (*martiri* : *sospiri*); *Una donna mi passa per la mente*, 10 (*martiri* : *miri* : *disiri* : *sospiri*); *Audite la cagion de' miei sospiri*, 1 (*sospiri* : *desiri* : *martiri* : *miri*); *O giorno di tristizia e pien di danno*, 11 (*martiri* : *sospiri*); *Lo gran disio, che mi stringe cotanto*, 30 (*martiro* : *giro* : *sospiro* : *disiro* : *miro* : *tiro*), il sonetto dubbio *I' trovo 'l cor feruto nella mente*, 10 (*sospiri* : *giri* : *martiri*).

<sup>64</sup> Cfr. *Rvf* 29, 10; 55, 3; 164, 12; 171, 3; 239, 24 e 332, 12.

<sup>65</sup> Si tratta di *Rvf* 236, 1 (*fallire* : *martire* : *desire* : *ardire*) e 359, 24 (*martire* : *salire*), ma si veda anche TM, II 80 (*martire* : *ire* : *desire*). L'abbinamento con l'altrettanto poco comune *sospire* in Petrarca si ha solo nel sonetto 125 delle disperse *Quando fra l'altre donne avvien ch'io mire*, v. 1, nella serie *mire* : *ardire* : *sospire* : *martire* (per la numerazione si faccia riferimento a *Rime disperse di Francesco Petrarca o a lui attribuite*, per la prima volta raccolte a cura di A. Solerti, Sansoni, Firenze 1909). I due rimanti si trovano insieme solo in Fazio degli Uberti, *Dittamondo*, II 11, 8 (*sospire* : *morire* : *martire*) e nell'anonimo

forme che nel Canzoniere vengono sempre abbinate a *sospiro/sospiri*, proprio come accadeva in Cavalcanti. Tale binomio assume i connotati di *usus scribendi* petrarchesco anche al di là dei *Fragmenta*, come dimostrano non solo le occorrenze riscontrabili nelle *Disperse*<sup>66</sup> ma anche la significativa presenza di *sospiri : martiri* in apertura dei *Trionfi*, all'interno della perifrasi temporale che dà avvio alla narrazione<sup>67</sup>:

Al tempo che rinnova i mie' sospiri  
per la dolce memoria di quel giorno  
che fu principio a sì lunghi martiri,  
già il sole al Toro l'uno e l'altro corno  
scaldava, e la fanciulla di Titone  
correa gelata al suo usato soggiorno.  
(TC, I 1-6)

Nei *Rerum Vulgarium Fragmenta* la prima occorrenza si trova nelle terzine di *Se la mia vita da l'aspro tormento*, in cui la terna *martiri : desiri : sospiri* (v. 10) si intreccia ad *Amore : ore : dolore*

---

sonetto *L'alma e lo spirto e la mia mente trista*, 2 (*martire : finire : sospiro : fuggire*).

<sup>66</sup> Si vedano, oltre al già citato son. 125, anche i sonn. 39, *Io ho, molti anni già, piangendo aggiunte*, v. 9 (*martiri : sospiri*); n. 43, *A guisa d'uom che pauroso aspetta*, 9 (*sospiri : martiri : desiri*); n. 70, *Il tempo e 'l loco ove primo mi giunse*, 9 (*martiri : sospiri : desiri*).

<sup>67</sup> E si noti che i sospiri «aprono sia il poemetto sia il Canzoniere (*Rvf* 1, 2), a suggello emblematico di un'esperienza totalizzante» (Francesco Petrarca, *Trionfi*, cit., p. 48).

nella rappresentazione dell'«amata incanutita»<sup>68</sup>, con l'io lirico che ammette la possibilità di trovare conforto al suo patimento amoroso. Il sonetto mostra un debito rimico e stilistico verso il cavalcantiano *Se Mercé fosse Amica a' miei disiri*, di cui riprende la stessa terna rimica nonché l'incipit, che pare confluito nel verso «et se 'l tempo è contrario ai be' desiri» (v. 12)<sup>69</sup>. Potrebbe invece essere *Gli occhi di quella gentil foresetta* un probabile modello per la rappresentazione nella sofferenza di *Rvf* 17, un sonetto in cui la topica del dolore si intreccia con la rappresentazione fisica e spirituale degli effetti provocati dalla visione della donna:

Piovonmi amare lagrime dal viso  
 con un vento angoscioso di sospiri,  
 quando in voi adiven che gli occhi giri  
 per cui sola dal mondo i' son diviso.  
 Vero è che 'l dolce mansueto riso

---

<sup>68</sup> L'espressione si deve al saggio di Nella Giannetto, *Il motivo dell'«amata incanutita» nelle Rime di Petrarca e Boccaccio*, in *Miscellanea di studi in onore di Vittore Branca*, vol. II, Boccaccio e dintorni, Olschki, Firenze 1983, pp. 23-49, che per questo componimento segnala anche i rapporti con il sonetto di Boccaccio *L'alta speranza, che li mia martiri*.

<sup>69</sup> Lo rileva De Robertis nel suo commento a Cavalcanti, ma Santagata segnala anche il probabile influsso dell'incipit di Chiaro Davanzati, *Quand'è contrado il tempo e la stagione*, e di *Inf.*, V 118 «al tempo d'i dolci sospiri» (cfr. Francesco Petrarca, *Canzoniere*, ed. commentata a cura di M. Santagata, cit., p. 57, n. 12). Per Bettarini la terna rimica in *-iri* sarebbe molto genericamente «stilnovistica, dantesca (*Inf.* V 116-120) e ciniana (*Audite la cagion; Dante, i' ho preso l'abito*, terzine), ecc.» (Francesco Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit., vol. I, p. 57, n. 12).

pur acqueta gli ardenti miei desiri,  
 et mi sottragge al foco de' martiri,  
 mentr'io son a mirarvi intento et fiso;  
 ma gli spiriti miei s'aghiaccian poi  
 ch'i' veggio, al departir, gli atti soavi  
 torcer da me le mie fatali stelle.  
 Largata alfin co l'amorose chiavi  
 l'anima esce del cor per seguir voi;  
 et con molto pensiero indi si svelle.

La metafora della pioggia di lacrime fonde tra loro «pianger for li miei sospiri» (v. 11) e «piover per l'aere martiri» (v. 13) della ballata cavalcantiana, a cui il sonetto petrarchesco è accomunato anche dalla presenza di *sospiri : martiri* nelle quartine e dal «gentiletto spirito d'amore» (v. 7) di Cavalcanti, che genera perdita di sé e smarrimento, forse rievocato dagli «spiriti miei» (v. 10) di Petrarca, simboleggianti l'avvenuta perdita delle facoltà vitali. Sulla metaforologia negativa della passione insiste anche *Rvf* 360, contrasto dialogato tra il poeta, l'Amore e la Ragione che preannuncia il *Secretum*, e in cui il legame tra la percezione del dolore e la scrittura, tra patimento e terrore della morte, è veicolato anche dai versi che presentano la coppia rimica in questione («Quinci nascon le lagrime e i martiri, / le parole e i sospiri», vv. 72-73). Tra le occorrenze dei *Fragmenta* si segnala inoltre la ballata di lontananza di *Rvf* 14, che ruota intorno al tema della vista dell'amata che conduce alla morte, in cui alla coppia *giro : sospiro* della ripresa (v. 1) fa eco il rimante *martiro* (v. 14) che chiude la stanza, all'interno della locuzione «lungo martiro» con la quale si insiste sul perdurare nel tempo del tormento d'amore. La coppia rimica viene inoltre impiegata in contesti non strettamente legati alla topica amorosa ed essa ricorre



anche nella prima canzone di tutta la raccolta, ovvero la giovanile *Nel dolce tempo de la prima etade* (Rvf 23, 13: *sospiri : martiri*), intrisa di echi danteschi e ciniani, dove la storia dell'innamoramento per Laura viene ripercorsa attraverso una serie di metamorfosi. La canzone rivela un forte debito testuale con la tradizione degli Stilnovisti, già ampiamente indagato<sup>70</sup>, ed è un nodo cruciale del Canzoniere. A questo proposito non sarà del tutto anodino rilevare che *Nel dolce tempo* non solo chiude la serie di incipit menzionati in *Lasso me* (Rvf 70, 50), sancendo una avvenuta metamorfosi stilistica dell'autore rispetto alla lirica precedente e alla propria produzione poetica<sup>71</sup>, ma anche

---

<sup>70</sup> Per brevità rimando solo a M. Santagata, *La canzone XXIII*, in *Lectura Petrarce*, I, 1981, pp. 49-78; D. De Robertis, *Petrarca petroso*, in *Revue des Études Italiennes*, XXIX, 1983, pp. 13-37, ora in Id., *Memoriale petrarchesco*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 11-44; P. Kuon, "Sol una nocte" ed altre "delire imprese": Petrarca narratore in RVF 21-30, in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Longo, Ravenna 2007, pp. 73-95.

<sup>71</sup> «Questa "piccola Metamorfosi" (Daniello) [...] è un'autobiografia intellettuale tentata in età giovanile, con un primo verso che funge da titolo, quello giustappunto intarsiato in chiusura della canzone delle citazioni *Lasso me* (LXX), con riferimento a un testo lontano nel quale il poeta si riconosce e dal quale comincia a sgorgare la memoria poetica di se stesso allo specchio dei grandi auctores d'un selezionato giardino letterario» (F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit., vol. I, p. 107).

che essa è affine a *Rvf* 135, la ‘canzone dei prodigi’, in cui compare nuovamente la coppia *sospiro : martiro* (v. 68)<sup>72</sup>, uso evidenziato dal frequente impiego dell’*enjambement*:

L’anima mia, ch’offesa  
 anchor non era d’amoroso foco,  
 appressandosi un poco  
 a quella fredda, ch’io sempre sospiro,  
 arse tutta: et martiro  
 simil già mai né sol vide né stella,  
 ch’un cor di marmo a pietà mosso avrebbe.  
 (*Rvf* 135, 65-71)

I due rimanti tornano anche nel narrare la vana attesa dell’amore in *Rvf* 96, 2 (*sospiri : desiri : miri : martiri*), nella celebre canzone di lontananza *In quella parte dove Amor mi sprona* (*Rvf* 127, 9, con la serie *martiri : sospiri : miri*), e in *Io canterei d’amor sì novamente* (*Rvf* 131), sonetto responsivo di Messer Francesco, con *Amor sovente*, di Geri Gianfigliuzzi<sup>73</sup>, di cui riprende tutte le rime inclusa la serie *sospiri : desiri : giri : martiri* che si trova nelle quartine.

Sembra dunque che in Cavalcanti la coppia *martiri : sospiri* sia perfettamente intarsiata tra rappresentazione della pena

---

<sup>72</sup> Sui legami tra le due canzoni e altri testi simili dei *Fragmenta* cfr. C. Berra, *L’arte della similitudine nella canzone CXXXV dei “Rerum Vulgarium Fragmenta”*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXIII, 1986, pp. 161-199; M. Picone, *I paradossi e i prodigi dell’amore passione* (*RVF* 130-140), in *Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, cit., pp. 313-333, specialmente pp. 319-326.

<sup>73</sup> La complessa questione attributiva è riassunta in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum Vulgarium Fragmenta*, cit., vol. I, pp. 637-639.

d'amore e sua traduzione in termini formali, laddove in Petrarca essa si presta a uno spettro più ampio di emozioni dolorose, nonostante la sistematicità dei suoi impieghi risulti del tutto affine a quella di Guido. A tale varietà petrarchesca fanno eco i numerosissimi richiami interni che creano un fitto tessuto tra i componimenti dei *Fragmenta*, in cui le singole riprese rimiche sono funzionali anche a un dialogo tra la poesia giovanile, più legata ai modi della tradizione, e quella più matura, che esperisce il dolore come effetto della lontananza dell'amata, o del terrore della morte, o come risultato della semplice visione della donna. Non a caso, il patimento dei *martiri* in Petrarca è sempre un'esperienza tangibile, e a dimostrazione di ciò si può menzionare il fatto che il binomio rimico cavalcantiano ricorre quasi sempre nella sezione dei *Fragmenta* in vita di Laura, un elemento che rende la poetica del dolore estremamente funzionale al contatto con un soggetto altro, di cui il poeta può ancora avere una conoscenza diretta.

L'analisi fin qui condotta ha inteso proporre due possibili piste di indagine per la ricezione di Cavalcanti in Petrarca non tanto attraverso allusioni o rievocazioni fonico-sintattiche, quanto da un punto di vista speculativo e concettuale. Finora chi si era cimentato con la questione aveva sottolineato l'apporto di Guido sulla stagione 'petrosa'<sup>74</sup> e la rilevanza di Cavalcanti unicamente come modello 'tecnico' dei *Fragmenta*, a cui faceva seguito un generale distacco sul piano dei contenuti<sup>75</sup>. Infatti, nonostante la menzione di *Donna me prega*, la maniera in

---

<sup>74</sup> Cfr. a questo proposito M. Santagata, *Per moderne carte*, cit., p. 138.

<sup>75</sup> Questa la tesi di fondo di F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., pp. 45-63.

cui Petrarca raffigura il pianeta Marte rappresenta più un comiato che un tributo alla poesia cavalcantiana, in quanto le connotazioni negative del pianeta, pur ampiamente marcate nel Canzoniere, non esercitano un effetto diretto sulla nascita del sentimento amoroso. Anzi, si potrebbe dire che la maniera perentoria con cui Petrarca liquida il quinto cielo in *Rvf* 21 si pone esattamente all'estremo opposto rispetto alle teorie della canzone di Guido, e che essa aggira anche la sistemazione dantesca del *Paradiso*, che vede le 'crudeli stelle' caricarsi di connotati positivi. Solo una verifica della cosmologia petrarchesca all'interno delle opere latine permetterebbe di accertare quanto i richiami dei *Fragmenta* siano frutto di una visione classica dell'astrologia, da riservare alla poesia volgare, e quanto invece Petrarca abbia attinto dalle dispute accademiche e dalle innovazioni della lirica coeva sul tema. L'analisi andrebbe ugualmente estesa a un altro macrotesto, quello della lirica del Due e Trecento, anche per quanto riguarda la serie *martiri : sospiri*. Fin qui, infatti, si è dimostrato che Cavalcanti è colui che ha recepito le innovazioni guinizzelliane elevandole a norma rimica e stilistica del dolore e che Petrarca, con i suoi impieghi simultanei delle due parole-rima, ha ben assimilato un tratto della poesia di Guido, e forse di tutto lo Stilnovo, facendone un mezzo di coesione della sua raccolta poetica. Resta difficile stabilire quanto tale consuetudine rappresenti un omaggio o una specifica presa di posizione rispetto alla fenomenologia dolorosa di Cavalcanti. Di certo ciò che emerge dal confronto tra i vari passi dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è che il debito nei confronti della lirica precedente in Petrarca non scende mai a un livello meramente imitativo, ma si presta alle più svariate declinazioni,

dalla visione allegorica dei *Trionfi* e della canzone delle metamorfosi, fino alla drammatizzazione dell'esistenza come percorso che conduce inevitabilmente alla morte.

**Sara Ferrilli**

## SOMMARIO

All'interno dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* viene elaborata una specifica e originale topica amorosa che si avvale, in molti casi, dei lasciti della lirica precedente. Tra gli autori che furono presenti a Petrarca spicca sicuramente Cavalcanti, non solo per i copiosi prelievi testuali, ma anche perché la sua poesia costituiva un sicuro modello per quanto riguarda la fenomenologia dell'amore doloroso. Lo scopo di questo contributo è dunque quello di indagare se e in quale misura l'opera di Cavalcanti sia stata funzionale nella costituzione della poetica petrarchesca del dolore passando in rassegna la maniera in cui nel *Canzoniere* vengono rielaborate due peculiarità della poesia di Guido, ovvero il ruolo riservato al pianeta Marte nell'innamoramento e l'impiego della coppia rimica *martiri* : *sospiri*.

## SUMMARY

In his *Canzoniere* Petrarch developed an original and detailed treatment of the topic of love, often drawing from the legacy of the earlier lyric poetry. Among the authors that Petrarch took into account, Cavalcanti certainly stands out, not only for stylistic and textual reasons but also because he was a reliable model for the phenomenology of painful love. This paper aims to investigate whether and to what extent the work of Cavalcanti shaped Petrarch's poetics of pain, through analysing how the latter reworked two Cavalcanti's specific points: the

role of planet Mars in the process of falling in love, and the use of the rhymic couple *martiri : sospiri*.

### III. Da un centonista a un dissimulatore: Dino Frescobaldi e i *Rvf*\*

di Maria Rita Traina

0. Su una cosa parevano concordare i recensori al volume di Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, uscito ormai più di quarant'anni fa<sup>1</sup>: che uno dei punti forti dell'analisi complessiva portata avanti dall'allora giovane studioso riguardava proprio i rapporti tra Petrarca e Dino Frescobaldi, di cui si trovavano «inedite e [...] sorprendenti concordanze»<sup>2</sup>, tali da indurre «l'importante sorpresa della presenza ben radicata di Dino Frescobaldi nel *Canzoniere*»<sup>3</sup>: di un poeta, cioè, che, tra tutti i cosiddetti «stilnovisti minori», col suo *corpus* dava adito al «manipolo più consistente di contatti»<sup>4</sup>. Estrapolata dal suo contesto più propriamente discorsivo, questa messe di rilievi – alcuni dei quali antecedenti allo studio di Suitner, che li sottoponeva a discussione critico-filologica – è poi confluita, pur se filtrata, in

---

<sup>1</sup> F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Firenze, Olschki, 1977.

<sup>2</sup> G. Capovilla, recensione a Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., in *Giornale storico della letteratura italiana*, CLV, 1978, pp. 448-456, p. 449.

<sup>3</sup> G. Tanturli, recensione a Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., in *Studi medievali*, XX, 1979, pp. 698-703, p. 702.

<sup>4</sup> B. Martinelli, recensione a Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., in *Italianistica*, VIII, 1979, pp. 431-436, p. 433.

molti dei commenti successivi dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* [da ora *RVF*]<sup>5</sup>, o in analisi critiche più articolate<sup>6</sup>.

Ma veramente si può dire che la presenza della poesia del Frescobaldi nei *Rvf* è così cogente? E se sì, le possiamo attribuire un significato specifico? Per rispondere a queste domande lo spazio di questo intervento non è sufficiente: si cercherà pertanto di proporre un metodo di verifica attraverso alcuni *specimina*.

1. Alcune difficoltà ineliminabili pendono su un'indagine di questo tipo. La prima è completamente imputabile a Petrarca e alla sua teoria dell'imitazione, improntata alla massima trasformazione dei modelli, la cui presenza, quando il lavoro poetico risulta efficacemente svolto, dovrà dissimularsi fino all'irricoscibilità. Per raggiungere questo obiettivo Petrarca lavora di cesello trasformando le parole altrui nelle proprie, scrivendo, ripulendo, assemblando «sicut apes mellificant» (*Fam.*, XXIII 19)<sup>7</sup>. Da questo presupposto deriva la «vischiosità, [...] tratto caratteristico della memoria petrarchesca»<sup>8</sup>, che si traduce, in poesia, nella stratificazione e nel rimpasto di modelli classici e

---

<sup>5</sup> Si citano i versi dell'opera da F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2018 (collana Oscar Classici) [1<sup>a</sup> ed. 1996; da ora Ed. Santagata].

<sup>6</sup> Cfr. M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1990 e C. Pulsoni, *La tecnica compositiva dei Rerum vulgarium fragmenta. Riuso metrico e lettura autoriale*, Bagatto, Roma 1998, pp. 126-130.

<sup>7</sup> Si cita da F. Petrarca, *Le familiari*, ed. critica per cura di Vittorio Rossi, 4 voll., Sansoni, Firenze 1933-1942.

<sup>8</sup> M. Santagata, *Per moderne*, cit. p. 106.



romanzi, spesso compresenti e resi difficilmente riconoscibili perché difficilmente richiamati in maniera univoca. Questa difficoltà ineliminabile è complicata ulteriormente nel caso preso in esame perché la poesia frescobaldiana – al di là della discussa appartenenza di Dino alla “scuola” stilnovista – è caratterizzata di per sé da scarsa originalità, essendo il risultato di una combinazione, a livello linguistico e tematico, di elementi danteschi, cavalcantiani e, in subordine, ciniani<sup>9</sup>. Non pare esagerato affermare che quella del Frescobaldi è una «pratica imitativa che dà quasi al termine “stilnovista” un’accezione simile a quella con cui usiamo abitualmente la parola “petrarchista”»<sup>10</sup>; cosa che comporta un ostacolo ulteriore qualora l’obiettivo della ricerca coincida con l’individuazione dell’ipotesto frescobaldiano nei *Rvf*. Dietro un sintagma, un’immagine (o meglio, una serie di immagini), una consonanza semio-rimica ci sarà Dino o non piuttosto Guido o Dante? E come evitare il rischio del fraintendimento, eludendo la dicotomia tra *langue* e *parole*, quando si considera che «un poeta così poco caratterizzato» come il Frescobaldi, nei *Rvf* «non è certo presente per quel che ha di più tipico [...], ma al contrario proprio per quel che ha di più tradizionale sia, sul versante soprattutto topico, di cavalcantiano, sia, su quello stilistico, di ciniano»?<sup>11</sup>

---

<sup>9</sup> Cfr. almeno D. De Robertis, *Il caso Frescobaldi*, in *Studi Urbinati*, XXVI, 1952, pp. 31-63; *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960, vol. 2, p. 615, M. Marti, *Storia dello stil nuovo*, 2 voll., Milella, Lecce 1973, vol. 2, pp. 557-576.

<sup>10</sup> G. Baldassarri, *Considerazioni sul corpus di Dino Frescobaldi*, in *Studj romanzi*, n.s., IX, 2013, pp. 157-211, p. 173.

<sup>11</sup> Entrambe le citazioni in F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., p. 95.

Per stabilire l'influenza di Dino sui *Rvf* bisognerà tenere conto di alcuni presupposti metodologici che possano fare al caso particolare. Innanzitutto, sarebbe necessario passare al vaglio i *loci* già allegati finora dalla critica e dai commenti sottoponendoli a una contestualizzazione più specifica: non basta, infatti, fermarsi a una mera tangenza lessicale, o ritmica, o più ampiamente ritmico-sintattica o ancora stilematica per stabilire una sicura derivazione da un poeta all'altro. I rilievi puntuali di questo tipo, al massimo, potrebbero dirci qualcosa sulla memoria involontaria attivata da Petrarca in fase compositiva, ma non sono in grado di dirci se e quale valore di senso attribuire alla concordanza: di fronte a un autore che persegue il fine di occultare i propri modelli e di appropriarsene attivamente a livelli vari, potrebbe sfuggire quell'eventuale riferimento intertestuale apportatore di «un plusvalore semantico»<sup>12</sup> al componimento in cui si riscontra la ripresa testuale. Però, se è vero che queste precisazioni di metodo valgono soprattutto quando gli autori confrontati sono due personalità poetiche di enorme rilievo – come Dante e Petrarca, cui si riferiscono le riflessioni di Kuon – potrebbero rivelarsi insufficienti o inadatte nella fattispecie. Il Frescobaldi, poeta a cavallo di due secoli e sul crinale di diverse esperienze poetiche, non è, infatti, solo un rimatore che attinge a piene mani e riconoscibilmente ai suoi modelli – quindi, quanto a prassi poetica, trovandosi agli antipodi rispetto a Pe-

---

<sup>12</sup> P. Kuon, *L'aura dantesca. Metamorfosi intertestuali nei Rerum Vulgarium Fragmenta di Francesco Petrarca*, Franco Cesati Editore, Firenze 2004, p. 41 (ma si vedano, per le dichiarazioni metodologiche, le pp. 15-54).

trarca –, ma vanta una produzione tutto sommato modesta e ripetitiva e una fortuna manoscritta fondamentalmente limitata agli ambienti fiorentini<sup>13</sup>.

Date le caratteristiche più vistose di entrambi i rimatori ci troviamo quindi di fronte a un caso-limite di studio intertestuale – già di per sé rischioso – che voglia superare il mero dato materiale per giungere a un'interpretazione più organica. La critica non ha però dubbi nel sostenere che la lettura del Frescobaldi da parte di Petrarca sia stata diretta ed anzi cronologicamente circoscrivibile al praticantato poetico più precoce quando, secondo Santagata, Frescobaldi si è costituito come polo d'attrazione perché riconosciuto quale esponente di una linea ideale che, nella rendicontazione del fenomeno amoroso in quanto dolore e distruzione portata avanti attraverso un linguaggio connotato espressionisticamente, partiva da Monte Andrea<sup>14</sup>, passava per Cavalcanti e arrivava poi nei suoi versi<sup>15</sup>. Ma per quanto, a mio avviso, le punte crude toccate da Monte nella

---

<sup>13</sup> D. Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di F. Brugnolo, Einaudi, Torino 1984, p. VII: da qui le citazioni (ma con passaggio di *se'* in *sé* per la seconda persona singolare del verbo essere all'indicativo presente); i corsivi nei versi, tranne diversa segnalazione, sono miei.

<sup>14</sup> Anche se un acceso espressionismo linguistico e figurativo pervade trasversalmente il *corpus* montiano, ci si riferisce nella fattispecie ai sonetti dell'amore doloroso in ultimo studiati da B. Arduini, *Per una corona di sonetti di Monte Andrea da Firenze*, in *Acme*, LVI, 2003, pp. 167-193, che parla, a proposito dello stile adottato dal poeta, di *realismo espressivo*.

<sup>15</sup> M. Santagata, *Per moderne*, cit., pp. 137-138; agli anni Quaranta la vorrebbe far risalire Pulsoni, *Il metodo di lavoro di Wilkins*, in *La tecnica compositiva*, cit., p. 130.

sua poesia in generale e nei sonetti d'amore doloroso in particolare, tanto a livello di lessico quanto di immagini, risultano molto più spinte, molto più aspre, molto più originali e direi molto più comiche di quelle del Frescobaldi, non per questo si rivela insensato parlare di una linea di questo tipo, che meriterebbe di essere indagata per se stessa e che, avendo Cavalcanti come perno, potrebbe da un lato farlo dialogare in modo più organico con la poesia che gli fu contemporanea e concorrente<sup>16</sup>, dall'altro evidenziare in che modo l'innesto lessicale e linguistico del Dante petroso e infernale sulle immagini e le griglie figurative di Guido si traduca nel Frescobaldi in un risultato personale, esteticamente inferiore a entrambi i modelli ma tuttavia apportatore di una nuova immaginazione, in parte traghettata nella poesia trecentesca. Si tratta, in definitiva, di misurare il tasso di comicità della poesia frescobaldiana, che difficilmente, però, risulterà elevato.

2. Poste tali premesse, soffermarsi proprio sulla celeberrima *Rvf* 23 per rispondere alle esigenze di questa dissertazione parrebbe proprio la scelta peggiore. Della canzone si conoscono in parte

---

<sup>16</sup> Mentre sul fronte montiano e su quello frescobaldiano il tema merita di essere scaverato a fondo, su quello cavalcantiano si è fatto molto. Basti rimandare, senza pretesa di essere esaurienti, agli studi più recenti di R. Rea e di M.L. Ardizzone e alle raccolte *Guido Cavalcanti laico e le origini della poesia europea, nel 7° centenario della morte. Poesia, filosofia e ricezione*, Atti del convegno internazionale (Barcellona 16-20 ottobre 2001), a cura di R. Arqués, Edizioni dall'Orso, Alessandria 2004 e *Les deux Guidi. Guinizzelli e Cavalcanti. Mourir d'aimer et autres ruptures*, M. Gagliano, P. Guérin et R. Zanni (éds.), Presses Sorbonne Nouvelle, Paris 2016.

le lunghe vicende redazionali, se per la prima parte (fino al v. 89) la trascrizione nel Vat. Lat. 3196 è collocabile tra il 1336 e il 1337, mentre per la seconda parte si scende all'aprile del 1350 e poi a quello del 1351. Ci sono però ottime prove esterne per sostenere che «la canzone era già completa almeno alcuni anni prima dell'ultima trascrizione»<sup>17</sup>. *Nel dolce tempo* è un componimento ancora lontano dall'applicare in modo raffinato e certosino la pratica dell'*imitatio*, tanto che fa dichiaratamente mostra dei numerosi materiali desunti dalla tradizione volgare – afferenti soprattutto all'ambito linguistico ed espressivo – inframischiatì alle puntuali riprese dei classici (ovidiani su tutti). Se, però, esuliamo dal generale e scendiamo alla fattispecie, non stupisce che sia proprio questo il componimento su cui si è misurata maggiormente la presenza frescobaldiana nel *Canzoniere*: quando un autore poco connotato sul piano dei contenuti e debitore, a livello di espressione, di altri e ben identificati poeti come Dino viene introdotto nella questione interpretativa, diventa imprescindibile partire da marche lessicali e linguistiche ben precise, nella consapevolezza che il margine d'errore si fa via via più ampio man mano che l'occultamento, nel testo d'arrivo, si infittisce. Non solo: i rimandi della canzone alla produzione del Frescobaldi hanno riguardato soprattutto la canzone *Poscia che dir conviemmi ciò ch'io sento*; trattandosi di un potenziale rapporto da testo a testo diventa in linea di principio più probabile riuscire a stabilire un'eventuale trama allusiva.

La presenza di un paio di sintagmi isolati in comune è segnalata nel commento di Bettarini: in particolare, nella descrizione dei vv. 32-34, «Ché sentendo il crudel di ch'io ragiono / infin allor *percosa di suo strale* / non essermi passato oltra la

---

<sup>17</sup> Ed. Santagata, p. 101 a cui si rimanda per la discussione specifica.

gonna», il sintagma *percossa di suo strale* viene ricondotto al sonetto di Frescobaldi *La foga di quell'arco*, v. 9, «ne la presta *percossa di costui*» e cioè “nel veloce e preciso colpo di Amore” (che poi è il *crudel* di cui si sta ragionando in *Rvf* 23, 32). Con Santa-gata, la studiosa conviene che il vero antecedente andrebbe individuato nel dantesco *Amor, da che convien*, v. 72 («E questa sbandeggiata di tua corte, / signor, non cura *colpo di tuo strale*: / fatt'ha d'orgoglio al petto schermo tale, / ch'ogni saetta li spunta suo corso; / per che l'armato cor da nulla è morso», vv. 71-75)<sup>18</sup>. Sul lemma *percossa*, sostantivo femminile funzionalizzato a esprimere il colpo d'Amore, è opportuno soffermarsi. Intanto, se consideriamo la lirica d'arte d'argomento amoroso<sup>19</sup>, non sembra che con questo specifico significato se ne abbiano riscontri prima delle due occorrenze nel *corpus* frescobaldiano, dove *percossa*, che appare anche nella canzone *Poscia che dir convienmi ciò ch'io sento*, v. 46, «poi che nel cuor la *percossa* m'è

---

<sup>18</sup> Edizioni di riferimento: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Sismel-Edizioni del Galluzzo, Firenze 2005; Id. *La Commedia secondo l'antica vulgata*, a cura di G. Petrocchi, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1966-1967.

<sup>19</sup> Diverso, anche se di poco, sarebbe il discorso se lo allargassimo alla poesia di argomento religioso. Quando non altrimenti specificato le ricerche sui testi si sono svolte principalmente sul *Corpus LirIO* (*Corpus della poesia lirica italiana delle origini. Dagli inizi al 1400*, a cura di L. Leonardi, A. Decaria, P. Larson, G. Marrani, P. Squillacioti), disponibile on line all'indirizzo: [http://li-rioweb.ovi.cnr.it/\(S\(2wtz5345zoto5gewdsyhnykn\)\)/Cat-Form01.aspx](http://li-rioweb.ovi.cnr.it/(S(2wtz5345zoto5gewdsyhnykn))/Cat-Form01.aspx).

giunta»<sup>20</sup>, è sostantivo e indica esattamente il colpo ricevuto dalla freccia scoccata da Amore (vittima è il cuore), come nel passo di *Rvf* 23 appena ricordato. Viene utilizzato in analogo sintagma e in contesto apparentabile da Lapo Gianni in *Angelica figura novamente*, v. 12, dove però la *percossa* che ferisce non è causata da una freccia, bensì da uno *spiritello*, il quale colpisce genericamente e non una parte specifica del corpo del poeta. L'uso di questo sostantivo – non si danno occorrenze del verbo – allontana per una volta Dino da Cavalcanti, poiché né il sostantivo *percossa*, né il verbo *percuotere* fanno parte del lessico di Guido; il rilievo è rimarchevole se si considera che «si riscontra [...] una netta prevalenza in Dino del lessico doloroso di marca cavalcantiana. Termini come *angoscia*, *disfare*, *ira*, *irare*, *martir(i)*, *nimistate*, *pesanza*, *soccorso*, *smorto*, *sconfortare*, *sconcolato*»<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Il verso riassume e parafrasa i versi di chiusura della stanza precedente: «ma ella [scil. l'anima] attende il suo crudel fedire, / e fascia il cuor, nel punto ch'e' saetta, / di quel forte disire / cui non uccide colpo di saetta» (vv. 32-34).

<sup>21</sup> A. Decaria, *Lessico delle emozioni e lessico familiare nei poeti toscani fra Due e Trecento*, in «Ragionar d'amore». *Il lessico delle emozioni nella lirica medievale*, a cura di A. Decaria-L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2015, pp. 175-200, p. 180: di quelli elencati, non passano in Petrarca il provenzalismo *pesanza*, il sostantivo *nimistate* – sostituito dall'aggettivo o dal sostantivo *nemico* – e il verbo *irare*. La ricchezza lessicale dei *Rerum vulgarium fragmenta*, anche rispetto al lessico della paura (come sentimento dell'amante cortese frustrato) è pari solo a quella dantesca: si

Dante, invece, tanto nelle *Rime* quanto nella *Commedia* predilige nettamente il verbo sul sostantivo. Quanto alle *Rime*, vanno segnalati i passi di *Così nel mio parlar*, v. 35, «E m'ha percosso in terra, e stammi sopra», ma soprattutto di *Amor, da che convien*, vv. 52-54, «Com'io risurgo, e miro la ferita / che mi disfece quand'io fui percosso, / confortar non mi posso» e di *E m'incresce di me*, vv. 64-65, «subitamente, sì ch'io caddi in terra, / per una luce che nel cuor percosse»<sup>22</sup>. Nel poema, invece, lo spettro semantico del verbo viene utilizzato in tutta la sua ampiezza, con modificazioni delle sfumature di significato conformi alle esigenze della mimesi descrittiva delle tre diverse cantiche e, soprattutto nel *Paradiso*, dei diversi episodi. I colpi veri e propri li troviamo nell'*Inferno*: quelli dei diavoli sui ruffiani e i seduttori in Malebolge (*Inf.*, XVIII 38, una delle sole due occorrenze del sostantivo), quelli sulla pancia gonfia di Mastro Adamo (quel *li percosse* reiterato in *Inf.*, XXX 102 e 104), quello del piede che inciampa (*Inf.*, XXXII 78) o ancora quelli che indicano l'azione di un elemento naturale: il turbine che percuote la nave di Ulisse (*Inf.*, XXVI 138), la frana che precipita sull'Adige (*Inf.*, XII 5) e, nel *Purgatorio*, i colpi dell'acqua sulle piante che lambiscono la riva dell'isola dove approdano Dante e Virgilio appena usciti dall'*Inferno* (ed è l'unica altra occor-

---

veda a proposito lo schematico prospetto di R. Rea, *Lessico e psicologia della paura nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, in «*Ragionar*», cit., pp. 259-280, part. pp. 260-261.

<sup>22</sup> Per P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Olschki, Firenze 1979, *Così nel mio parlar*, vv. 35-36, sarebbe una sequenza trasversale ripresa in *Rvf* 71, 55-56, mentre *Rvf* 23, 75-77, risentirebbero di *E' m'incresce di me*, vv. 61-62 (i due rilievi rispettivamente a p. 143 e 142).



renza del sostantivo: «null'altra pianta che facesse fronda / o indurasse, vi puote aver vita, / però ch'a le percosse non seconda», *Purg.*, I 103-105); finiamo, in contesto metaforico, con l'azione delle parole torrenziali di San Domenico sugli sterpi eretici (*Par.*, XII 100). Nel *Purgatorio* il verbo *percuotere* si lega quasi sempre all'azione della luce sugli occhi, come nella similitudine di *Purg.*, XVII 40-45, dove si tratta del sole: «Come si frange il sonno ove di butto / nova luce percuote il viso chiuso, / che fratto guizza pria che muoia tutto; / così l'imaginar mio cadde giuso, / tosto che *il lume il volto mi percosse* / maggior assai che quel ch'è in nostro uso». È però soprattutto dall'incontro con Beatrice che esplode il legame lessicale e semantico, già abbozzato nella canzone *E' m'incresce*<sup>23</sup>, tra l'amore e il suo manifestarsi come *percossa* della *luce* che parte dall'oggetto amato e arriva agli occhi dell'amante (*Purg.*, XXXIII 18: «quando con li occhi li occhi mi percosse»), implicando a corollario, almeno in un caso, anche il classico tremore del corpo al solo sentore della donna, «Tosto che ne la vista *mi percosse* / l'alta virtù che già m'avea trafitto / prima ch'io fuor di puerizia fosse» (*Purg.*, XXX 40-42), o, in un altro, la temporanea cecità a causa dell'eccesso di luminosità (che è eccesso d'amore: *Purg.*, XXXII 11: «ne li occhi pur testé dal sol percossi»). L'acme di questo campo semantico, invero non così pervasivo nella terza cantica, sarà poi raggiunto nell'illuminazione ultima e totale della chiusa della contemplazione di Dio: «se non che la mia mente fu *percossa* / da un *fulgore* in che sua voglia venne» (*Par.*, III 140-141).

---

<sup>23</sup> Il passo della canzone dantesca non è tuttavia di unanime interpretazione: si veda la sintesi della discussione in Dante Alighieri, *Vita nuova. Rime*, 2 voll. (il II in preparazione), a cura di D. Pirovano e M. Grimaldi, Salerno Editrice, Roma 2015, vol. I, pp. 750-751 e p. 766.

La metaforica della donna-luce, che è sfruttata da Dino in buona parte dei suoi componimenti, si lega talvolta alla rappresentazione dell'ottundimento dell'*agens* poetico attraverso il fulgore femminile: anche se la dinamica dell'innescato amoroso può essere espressa con analitica drammatizzazione – esemplare è a questo proposito *Voi che piangete nello stato amaro* 53-58, su cui ritornerò sotto – il Frescobaldi sembra più incline alla rappresentazione cavalcantiana, piuttosto che alle trovate dantesche (o quanto meno del Dante purgatoriale). L'osservazione è del resto eloquente, se si considera che *La foga di quell'arco*, da cui siamo partiti, denuncia sostanziali tangenze con *E' m'incresce*, come la donna che agisce con 'le mani d'Amore' (*E' m'incresce*, vv. 8-9: «quando li [gli occhi] aperse Amor co le sue mani / per conducermi al tempo che mi sface»; *La foga di quell'arco*, vv. 1-2: «La foga di quell'arco che s'aperse / per questa donna con le man d'Amore») o come la connotazione epitetica dell'anima scombussolata dagli effetti negativi dell'innamoramento, definita *sconsolata* (*E' m'incresce*, v. 31, *La foga di quell'arco*, v. 11).

Cino da Pistoia utilizza solo il verbo in *O voi che siete ver me sì giudei*, vv. 9-11, «nel tempo che de li occhi suoi si mosse / uno spirito fero e pien d'ardore, / che passò dentro sì ch'el cor percosse» e *Perché voi state forse ancor pensivo*, v. 5, «Già mi percosse un raggio [gli occhi della donna] sì vivo»: lontani da qualsivoglia sceneggiata bellica, nei due contesti mancano archi, frecce, arcieri.<sup>24</sup> Refrattario a quest'uso del verbo *percuotere* e al

---

<sup>24</sup> Si può qui ricordare anche l'*incipit* del sonetto missivo di Gherardo da Reggio a Cino, *Con sua saetta d'or percosse Amore*. Le rime di Cino e dei suoi corrispondenti sono citate da *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di F. Pirovano, Salerno Editrice, Roma 2012, pp. 367-760.

sostantivo derivato sembra invece Sennuccio del Bene. Fuori dal perimetro Toscano e in rimatori che possono rientrare nel nostro discorso, basterà menzionare Niccolò de' Rossi, nella cui lirica la quasi totalità dei casi identifica la *percossa* con quella data da Amore o dalla donna al cuore dell'amante (occasionalmente attraverso gli occhi), o il Quirini, che in un paio di casi si allinea invece alla metaforica luminosa già esperita da Dante della *Commedia*. Per quanto riguarda Boccaccio, andrà segnalato che nelle opere narrative in versi pare prevalere l'uso di *percosse* come 'colpi dati in battaglia' (soprattutto nel *Teseida*), mentre proprio in virtù di un'analogia di fondo con la *Commedia* – la necessità di adattare la lingua a una descrizione non passata dal filtro depurativo del linguaggio lirico e il prevalere della narratività sulla liricità – il verbo viene sfruttato con le sue diverse valenze semantiche. In questo quadro appare tanto più cogente l'uso del verbo *percuotere*, riferito al cuore, nella descrizione degli effetti della donna luminosa sul poeta come la troviamo in *Amorosa visione*, XV 55-60, che nell'ottica di una recente analisi di Iocca diventa vero e proprio tassello intertestuale riferentesi a una tradizione ben attestata cui si allude consciamente<sup>25</sup>.

Veniamo finalmente alle *percosse* petrarchesche, dove possiamo isolare tre gruppi tematici in cui il verbo (nettamente prevalente sul sostantivo) viene attivato. 1) Il verbo *percuotere* nei *Rvf* esprime anzitutto l'azione del sole su un paesaggio quasi sistematicamente carico di valenze simboliche implicato con la presenza, spesso solo memoriale, di Laura, che col sole può notoriamente identificarsi: è il caso di *Rvf* 162, 7-8, «ombrese

---

<sup>25</sup> I. Iocca, *Lo Stilnovo nel Trecento*, in *Stilnovo e Dintorni*, a c. di M. Grimaldi-F. Ruggiero, Aracne, Roma 2017, pp. 255-293, pp. 273-276.

selve, ove *percote il sole* / che vi fa co' suoi *raggi* alte et superbe» o di *Rvf* 125, 66-68, «Ovunque gli occhi volgo / trovo un dolce sereno / pensando: Qui *percosse* il vago lume» (dove, si noti, non per semplice amore di *variatio* è stabilita la contrapposizione tra gli *occhi* del soggetto poetico e il *lume* di Laura). Ma se il sole si riversa sul verde dei prati e dei boschi, minando l'oscurità dell'ombra, non meno attivo si dimostra nei confronti del bianco: da qui il ritornare del verbo nelle descrizioni paesaggistiche, di ascendenza petrosa, di *Rvf* 30, 1-3, «Giovane donna sotto un verde lauro / vidi più bianca et più fredda che neve / non *percossa* dal sol molti et molt'anni», dove la donna viene a identificarsi con la neve non colpita dal sole (cioè dall'amore), rimanendo per questo tanto pura quanto catafratta e il passo, complementare e simmetrico a quello, di *Rvf* 127, 43-45, «Qualor tenera neve per li colli / dal sol *percossa* veggio di lontano, / come 'l sol neve, mi governa Amore»: qui è più canonicamente l'innamorato a identificarsi con la neve, che è colpita dal sole e per questo distrutta. Si può pensare che rispetto alla metaforica dantesca della donna luminosa che percuote gli occhi dell'amante – metafora ampiamente purgatoriale – Petrarca abbia qui fatto un passo avanti nel senso della contiguità metonimica, sussumendo nel suo sistema simbolico complessivo la traslazione di senso: ad un primo livello passando dalla luce generica alla luce del sole e poi dal sole all'amata (essa stessa sole), quindi, a un secondo livello, dal sole come elemento del paesaggio alla donna-sole come elemento del e *nel* paesaggio, con tutte le conseguenze narrativo-descrittive del caso. La lode degli occhi come fulcro luminoso persino più intenso del sole trova il suo punto di sbocco in *Rvf* 154, quando l'irradiazione della luce dello sguardo nell'*aere* riversa i suoi effetti di corale salvezza – tema già stilnovistico e lessicalmente vicino qui al Cavalcanti di

*Chi è questa che ven* –, anzi di virtù e onestà, in chiunque vi si trovi da presso: «l'aere *percosso* da' lor [degli occhi] dolci rai / s'infiamma d'onestate, e tal diventa, / che 'l dir nostro e 'l pensier vince d'assai».

A proposito di paesaggio, il gruppo tematico 2) associa il verbo *percuotere* all'azione degli elementi naturali, come abbiamo visto nel poema dantesco. Può essere il movimento dell'acqua che colpisce «la fragile navicella dell'Io» per portarla alla deriva, un'immagine «corrente nei *Fragmenta*»<sup>26</sup> che per due volte è espressa col verbo *percuotere*. Eccezionalmente come sostantivo, in *Rvf* 235, 5-8, «né mai saggio nocchier guardò da scoglio / nave di merci preziose carcha, / quant'io sempre la debile mia barcha / da le *percosse* del suo [della donna] duro orgoglio» (qui per effetto metaforico, l'orgoglio femminile si fa onda del mare in burrasca); due volte, attivamente, nella canzone delle “visioni” *Rvf* 323: la prima come verbo che indica insieme l'azione dell'aria proveniente da oriente e quindi del mare (la peste) sulla navicella (Laura) che fino a quel momento stava navigando in acque tranquille decretandone la morte (vv. 18-20: «poi repente tempesta / oriental turbò sì l'aere et l'onde, / che la nave *percosse* ad uno scoglio»); la seconda, nella stanza seguente, a segnare l'impeto del fulmine di Giove che si scaglia sul lauro, distruggendolo: «cangiossi 'l cielo intorno, et tinto in vista, folgorando 'l *percosse*, et da radice / quella pianta felice / subito svelse: (...)» (vv. 32-35).

Lasciamo invece da parte per la sua particolarità *Rvf* 343, 12 («poiché 'l di chiaro par che la *percota*»), dove è il giorno

---

<sup>26</sup> F. Petrarca, *Rerum vulgarium fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, 2 voll. [da ora ed. Bettarini], vol. II, p. 1076.

(ovvero la sua luce) che percuote, dissolvendole, le notturne immaginazioni di Laura morta in visita al poeta, anche se si può considerare un sotto-caso del primo nucleo metaforico isolato sopra, quello della luce che percuote gli occhi, intesi come occhi della mente (e il motivo delle visioni, stante anche al linguaggio dantesco del *Purgatorio* e del *Paradiso*, sarà servito da stimolo alla soluzione linguistica). Il terzo sistema lessicale che ci interessa è proprio quello in cui, finalmente, possiamo inserire anche la cit. di *Rvf* 23 da cui abbiamo preso avvio e cioè 3) la *percossa* intesa come ‘ferita’ degli occhi al cuore. L’unico passo a poter esservi ricondotto con pertinenza risulta essere *Rvf* 75, *I begli occhi ond’i’ fui percosso in guisa*, sonetto che tiene dietro alle tre canzoni degli occhi (*Rvf* 71-73)<sup>27</sup> sviluppando, come quelle e come *Rvf* 74, il tema della lode degli occhi e dell’impossibilità di attuare con efficacia tale lode nella poesia, impossibilità combattuta, nella realtà dei fatti, dalla coercizione a scrivere imposta da Amore. Il ricordo dell’innamoramento, quando i begli occhi della donna hanno colpito il soggetto poetico provocando quella ferita (anzi, una *piaga*, che è termine ben petrarchesco, ma non certo della tradizione lirica precedente) che solo loro possono sanare – è il motivo del mito della lancia di Peleo – si esaurisce in pochissimi tratti nelle quartine, anzi si direbbe nei primi due distici, e non è preponderante, né rievocato nei dettagli: proprio per rispondere a questa funzione di sintesi sarà dovuta la scelta del verbo sul sostantivo (e si veda, a proposito,

---

<sup>27</sup> Sopravvivrà alle correzioni testimoniate dal Vat Lat 3196 l’espressione *percote gli orecchi* di *Rvf* 73, 28-29, i cui componenti, inizialmente separati da un verso, vengono accostati nella versione definitiva.

il frammentario *Felice stato aver*, vv. 5-7, «L'alma de' be' pensier' nuda e digiuna / si stava e negligente, / quand'Amor di quest'occhi la *percosse*»<sup>28</sup>, quest'ultimo più adatto quando i singoli elementi del discorso assumono uno spessore plastico, emergendo dalla descrizione come veri e propri protagonisti del testo. Dino Frescobaldi è rievocato ancora al v. 73 per via di un «altro segno rituale di ascendenza stilnovistica»<sup>29</sup>, e cioè l'immagine della donna che, squarciato il petto dell'amante, ne sottrae il cuore: «*Questa che col mirar gli animi fura, / m'aperse il petto, e 'l cor prese con mano, / dicendo a me: Di ciò non far parola*» (*Rvf* 23, 71-73). Nella quinta stanza di *Voi che piangete nello stato amaro* la narrazione allegorica portata avanti nelle tre stanze precedenti tocca la sua *Spannung* nel momento in cui gli occhi della donna e quelli dell'*agens* si incontrano: la luce che emana dallo sguardo femminile è così forte da non poter essere sopportata e, come topicamente accade (lo abbiamo visto sopra), squarta il cuore dell'amante, sempre attraverso *le mani d'Amore*:

Negli occhi suoi<sup>30</sup> gittò tanto splendore,  
 ch'e' non ebbe valore  
 di ritenerlo, sí ch'e' non s'avide  
 come *per mezzo aperto gli fue il cuore*  
 per man di quel signore

---

<sup>28</sup> Si cita da F. Petrarca, *Frammenti e rime estravaganti*, a cura di L. Paolino, in Id. *Trionfi, Rime*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Mondadori (i Meridiani), Milano 1996, pp. 627-754, p. 637.

<sup>29</sup> Ed. Bettarini, p. 117, che segnala l'ipotesto biblico di *Cant.*, IV 9: «Vulnerasti cor meum in uno oculorum tuorum».

<sup>30</sup> A parlare è direttamente la canzone, per cui il poeta parla di se stesso alla terza persona, come protagonista del racconto inscenato.

che con tormento ogni riposo uccide  
(vv. 53-58);

in *Per tanto pianger quanto gli occhi fanno*, dove né la donna né Amore compaiono nella rappresentazione degli effetti, visibili esteriormente, che il soggetto patisce a causa della ferita amorosa – al centro del testo è l'impossibilità del *celar* la propria condizione agli altri per via del pianto che sale agli occhi come massimo effetto disforico del colpo ricevuto<sup>31</sup> – è invece una freccia (oggetto privo di un agente che lo inneschi) a causare il medesimo effetto: «Oi spietata saetta e sottile, / che *per mezzo del fianco il cor m'apristi*, / com'è ben morto chi 'l tu' colpo attende!», vv. 12-14). La ferita del cuore – il verbo *aprire* varrà “squarciare” come anche altrove nel Frescobaldi<sup>32</sup> – è espressa nei due casi attraverso un'unica immagine, in cui l'“apertura” riguarda direttamente il cuore: in questo squartare l'evento si esaurisce. Petrarca, invece, in *Rvf* 23, 72-74, scompone e drammatizza ulteriormente il gesto, soffermandosi prima sulla lacerazione del costato («m'aperse il petto»), poi sul furto del cuore («e 'l cor prese con mano»). Che per il poeta la lacerazione del fianco, da intendere quindi fuor di metonimia, non si traduca automaticamente in ferita al cuore potrebbe anche confermarlo

---

<sup>31</sup> Il precedente dantesco è nell'episodio della donna pietosa nella *Vita nuova* e nel sonetto *L'amaro lagrimar* (cfr. Ed. Brugnolo, pp. 72-73).

<sup>32</sup> Sempre dalla luce procede la ferita, stavolta connotata meno distruttivamente, in *Un sol penser che mi ven ne la mente*, vv. 42-45: «ché quel piacer che prima il cor t'aprio / soavemente co la sua dolcezza, / così come si mise umile e piano, / or disdegnoso s'è fatto lontano» (dove si noti la contrapposizione antitetica *umiltà-disdegno*, per cui vedi *infra*).



la variazione dell'immagine nella prima quartina di *Rvf* 228, 1-3 (altro luogo in cui i commenti allegano i versi frescobaldiani succitati)<sup>33</sup>: «*Amor co la man dextra il lato manco / m'aperse, et piantòvi entro in mezzo 'l core / un lauro verde (...)*». Secondo Santagata la violenza petrosa del passo di *Rvf* 23, 72-74 consisterebbe proprio in questo squartamento, in questa spaccatura: così rimanda al movimento tratteggiato nei vv. 53-54 di *Così nel mio parlar*, «*Così vedess'io lui [Amore] fender per mezzo / il cuore a la crudele che 'l mio squatra*»<sup>34</sup>. Qui è ancora il cuore – ma della donna – a essere diviso a metà da Amore nel sogno del soggetto: diviso, ed anzi, vittima di un *fendere* che, verbo guinizelliano<sup>35</sup>, non passa nel lessico petrarchesco – così come sembra non aver toccato le simpatie di Cavalcanti – laddove l'unica occorrenza del verbo nel *corpus* di Dino è praticamente una parafrasi del distico dantesco appena citato e per di più in dittologia sinonimica col ben più usuale *aprire* (ancora in *Poscia che dir* 31-32 «*Il consolar che fa la vostra vista / è che per mezzo 'l fianco m'apre e fende / e quivi tanto attende / che 'l cor convien che rimanga scoperto*»; dove si noti, dall'apertura consegue l'assenza di difesa e quindi la possibilità di un'ulteriore azione distruttrice). I versi di *Così nel mio parlar*, che sottostanno tanto alle scelte figurative dei passi frescobaldiani – meno marcate in senso petroso – quanto alla rappresentazione petrarchesca, nella loro icasticità suppongono poi una maggiore sequenzialità d'azione, un rifrangersi delle conseguenze del primo atto: «*Egli [Amore] mi fere sotto il lato manco / sì forte che 'l dolor nel cuor*

---

<sup>33</sup> Cfr. Ed. Santagata, p. 956.

<sup>34</sup> Santagata, *Per moderne*, cit., pp. 284-285.

<sup>35</sup> Non tanto il Guinizelli di *Volvol te levi*, quanto quello di *Lo vostro bel saluto e 'l gentil sguardo*.

rimbalza» (vv. 48-49); tanto è vero che è al movimento ottativo più statico, dell'inizio della quinta stanza, cioè i vv. 53-54 appena citati, che si fa risalire l'antecedente di *Rvf* 23, 72-74 e *Rvf* 288 1-3.

Potrebbe darsi, quindi, che a livello generale *Nel dolce tempo* risenta del precedente di *Così nel mio parlar* e che le tangenze con l'analiticità frescobaldiana del primo colpo amoroso dipendano dalla comune ispirazione, ma data la comunanza lessicale e la variazione d'immagini sul momento del ferimento, la vicinanza con *Poscia che dir* è probabilmente più cogente, poiché le due rappresentazioni, petrarchesca e frescobaldiana, si avvicinano quando il momento dell'apertura del petto/fianco e lo scoprimiento del cuore, che resta privo di difesa e in balia degli eventi esterni, vengono isolati come momenti marcati del fenomeno dell'innamoramento doloroso. Il discorso, beninteso, vale relativamente ai versi di *Rvf* 23, 72-74 e 288, 1-3, ma non in assoluto, dal momento che Petrarca in alcuni casi propende per un allineamento al motivo a prima vista più 'tradizionale', come in *Rvf* 83, 5-8 «Non temo già che più mi strazie o scempie, / né mi ritenga perch'anchor m'invischi, / né m'apra il cor perché di fuor l'incischi / con sue saette velenose et empie»; e si tratta di un sonetto in cui l'oltranza fonica e lessicale rimanda a un sostrato più corposamente comico.

Come anticipato, *Poscia che dir* è la più menzionata quando si tratta di identificare i precedenti romanzi di *Rvf* 23. In particolare dietro ai vv. 104-05 (di seguito i vv. 101-107),

Ben mi credea dinanzi agli occhi suoi  
d'indegno far così di mercé degno,  
et questa spene m'avea fatto ardito:  
ma talor humiltà spegne disdegno,

talor l'enfiamma; et ciò sepp'io da poi,  
lunga stagione di tenebre vestito:  
ch'a quei preghi il mio lume era sparito,

si è voluto vedere un riecheggiamento dei vv. 54-60 della canzone frescobaldiana:

La qual [ultima virtù] di me poco cura  
in consumarmi quanto facci Amore,  
ché per lo suo valore  
i' posso dir ched io or non sia morto,  
che saria fuor del mal ched io sostegno,  
dove m'è fatto torto,  
ché l'umiltà vi fa crescer disdegno.

A livello concettuale i due contesti sono accomunati dalla massima per cui l'umiltà dell'innamorato nei confronti della donna anziché stimolarne la pietà ne provoca un aumento di disprezzo; il concetto generale ha una fonte ciceroniana, identificata da Castelvetro in *De Inv.*, I 15: «Nam ab iratis si perspicue pax et benivolentia petitur, non modo ea non invenitur, sed augetur atque inflammatur odium»<sup>36</sup>, ma quel che qui conta è il modo della sua trasposizione in volgare e la sua applicazione alla casistica dell'amore doloroso. Mentre il motivo dell'umiltà che vince il disprezzo di madonna è molto diffuso, il suo opposto – l'umiliazione dell'amante accende ancora di più il disdegno – lo è decisamente meno. Nel suo piccolo *corpus* il Frescobaldi vi si mostra incline almeno due volte. In *Poscia che dir* il disdegno di madonna è palesato già nei vv. 24-30, peraltro di non limpidissima interpretazione: il soggetto poetico è addolorato a causa

---

<sup>36</sup> Così stando a Ed. Bettarini, p. 120, da cui si cita.

del desiderio che Amore gli ha posto nella mente e che ingannevolmente gli ha fatto credere potesse essere ricambiato; la donna, però, è appagata proprio dal vederlo soffrire (v. 25: «questo [il pensiero d'amore] move il dolor che vi contenta») e una eventuale attenuazione delle sue pene, anche se momentanea, ne provoca il disprezzo «e sed e' fior m'allenta / [...] / voi disdegnate [...]» (vv. 26, 28). Segue la dettagliata descrizione del ferimento amoroso – abbiamo già ricordato i vv. 46 ss. – con la fuga di tutte le virtù vitali dal cuore, ad eccezione di una, che impedisce al poeta di morire, contravvenendo al suo estremo desiderio; la morte, infatti, lo sottrarrebbe dalla condizione acerba in cui si trova suo malgrado, «che l'umiltà vi fa crescer disdegno» (v. 60). L'unico rimedio per vincere il disdegno femminile sarebbe quindi la morte, ma è preclusa dalla stessa donna: alla possibilità di morire – definita pace – si appella il poeta nel congedo. Analogo concatenamento di motivi si vede in *In quella parte ove luce la stella* – la cui tangenza del v. 10 con *Rvf* 23, 104 venne rilevata dal Tassoni ed è arrivata ai commenti moderni – dove l'angoscia amorosa è causata da una donna luminosa, giovane e spietata (protagonista di un gran numero di testi frescobaldiani). Pur nella sua incoerenza narrativa, il sonetto potrebbe contenere *in nuce* una sorta di variazione della metaforica della donna-sole che si muove nel paesaggio, caratteristica della simbologia petrarchesca, anche se nel caso specifico si tratta di una metafora priva di un compiuto sviluppo nel testo, giustapposta a quanto la circonda: «In quella parte ove luce la stella / che del su' lume dà novi disiri / si trova la foresta de' martiri / [...] / quivi conven che la mia luce [la donna] miri». Nella foresta dei martiri non c'è spazio per la Pietà e soprattutto «né umiltà contra disdegno sale, / se del tormento morte non si cria» (vv. 10-11): perciò, come nella situazione di *Poscia che dir,*

pare che solo la morte per le sofferenze d'amore possa fornire un argine al disdegno della donna, indifferente alla massima sottomissione dell'*agens* poetico. Aggiungeremo inoltre che anche se il *disdegno* della donna amata è un motivo cavalcantiano, il concetto di una proporzionalità inversa tra l'umiliazione dell'amante e la misericordia della donna non viene direttamente toccato da Guido; al massimo, l'ipotetica richiesta di pietà che si protrae per ben undici versi in *Se Mercé fosse amica a' miei disiri* si conclude con il *disdegno* di chiunque veda, dall'esterno, lo stato disastroso del derelitto innamorato («Ma sì è al cor dolente tanta noia / e all'anima trista è tanto danno / che per disdegno uom non dà lor salute», vv. 12-14)<sup>37</sup>. Il Frescobaldi è forse l'unico poeta della rimeria duecentesca a esprimere, per ben due volte, in maniera stringata e con analoghe parole il concetto che anche Petrarca farà proprio in *Rvf* 104-105.

Certo, almeno al livello ritmico non ci sono consonanze preganti tra i due contesti, ma non si può negare che a livello sintattico *Rvf* 23, 104, e *Poscia che dir*, v. 58, concordano nella disposizione quasi prosastica degli elementi della frase (che segue un normale andamento SOV), raddoppiata nel caso della canzone petrarchesca col parallelismo dell'emistichio seguente. La concordanza conferma inoltre l'interpretazione di Santagata circa il significato da dare all'*umiltà* del v. 104<sup>38</sup>, la quale, sulla base del rimando esterno a *Rvf* 21, 12-14, è stata identificata con

---

<sup>37</sup> Si cita da Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Inglese e R. Rea, Carocci, Roma 2011.

<sup>38</sup> Santagata, *Per Moderne*, cit., pp. 301-302.

la morte;<sup>39</sup>; il massimo dell'umiliazione è infatti la sofferenza accettata fino alle estreme conseguenze, tanto per Dino, quanto per Francesco, ma con una sostanziale differenza: il primo la invoca come "egoistica" terminazione di tutti i mali, il secondo, pur facendo intuire la sua docilità, ne attribuisce l'onta a chi ne sarebbe causa, cioè la donna medesima. Nel commentare il passo di *Poscia che dir* 60, inoltre, Brugnolo ricorda che tale antitesi viene «ripresa in formule affini anche da Petrarca»<sup>40</sup>, ma stando alle occorrenze rilevabili e fuori dalle sinonimie, questa coppia non è poi molto diffusa e lo è ancor meno col significato che abbiamo visto in *Poscia che dir* e *Rvf* 23. La tentazione di vedere un precedente di prima mano nel verso frescobaldiano è forte, se non fosse che c'è almeno un altro caso che, per analogia metrico-sintattica e tematica va tenuto presente, e cioè *Inf.*, XIII 71-72 «credendo col morir fuggir disdegno / ingiusto fece me contra me giusto». È vero che qui non è attiva l'antitesi *disdegno-umiltà* ma è altrettanto vero che, come nei casi precedenti, il *morire* di Pier delle Vigne – un morire che va ben fuori dalla metafora – è visto come estremo rimedio per vincere il *disdegno* di chi, diremmo per palesare il conguaglio, 'ha signoria' su chi sta parlando: e può essere l'imperatore o madonna, senza che la soluzione linguistica ne risenta.

---

<sup>39</sup> Diversamente, ad esempio, Dotti, per cui l'*umiltà* consisterebbe «(dato l'erroneo modo di vedere del poeta stesso) di avere ambito di farsi celebratore della bellezza di Laura» (F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di U. Dotti, 2 voll., Roma, Donzelli, 1996, vol. I, p. 62).

<sup>40</sup> Ed. Brugnolo, p. 17.

Meno convincente è il rilievo che riguarda *Rvf* 23, 136-140: «Ma nulla à 'l mondo in ch'uom saggio *si fide*: / ch'ancor poi ripregando, i nervi et l'ossa / mi volse in dura selce; et così scossa / *voce* rimasi de l'antiche some, / *chiamando* Morte, et lei sola per nome» che è una libera traduzione di *Met.*, III 395-399, passo ovidiano in cui viene raccontata la metamorfosi di Eco, richiamata puntualmente nella trasformazione petrarchesca. Secondo Suitner «Petrarca pare svolgere il motivo classico servendosi anche del materiale lessicale, qui sì mero repertorio, della citatissima canzone XVI [*Poscia che dir*] di Frescobaldi (vv. 64-71)»<sup>41</sup> (di seguito l'intera stanza, vv. 61-75):

Dunque, se l'aspro spirito che guida  
 questa spietata guerra e faticosa  
 vi vede disdegnosa  
 di quanto cheggio per aver diletto,  
 come così nella morte si fida?  
 La quale esser non può tanto gravosa,  
 se la vita è noiosa,  
 che non sia pace: ed io così l'aspetto.  
 Se ascolterete, nel vostro 'ntelletto  
 voi udirete, che sentir mi pare,  
 una voce chiamare  
 che parla con pietà vint'e tremando  
 e viene a voi per pace di colui  
 che la morte aspettando  
 vede la fine de' martiri suoi.

---

<sup>41</sup> F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., p. 89.

Il materiale di repertorio si riduce così alla clausola *nella morte si fida*, del v. 65 e *una voce chiamare* del v. 71, che però verrebbero diversamente ricomposti nel testo petrarchesco: *si fide* in un verso ritmicamente affine e parimenti in rima, ma in contesto di diverso significato; una *voce* che *chiama*, cioè che ‘invoca’: in *Rvf* 23 oggetto dell’invocazione della *scossa voce*, unica superstita di una disumanizzazione estrema, è la *morte*, mentre in *Poscia che dir*, apparentemente, la *voce* non ha un oggetto da invocare: comprendiamo poi, dal senso della chiusa – che circolarmente riprende l’assunto della prima stanza («ché so che l’ascoltar vi fia soave / udendo quel ch’Amor per voi mi face, / se non vi fosse grave / la fine, ov’io attendo aver pace») – che è la morte ad essere richiesta. Tuttavia, non c’è motivo di scomodare *Poscia che dir* se il sintagma *chiamando Morte* «ha una nutrita tradizione»<sup>42</sup>, che include almeno il Dante della *Vita nuova* e Cino, e se il motivo della sopravvivenza di una mera e singola voce agli scombussolamenti amorosi non è esclusivo di Dino, anzi, si ritrova in uno dei suoi autori di riferimento, Cavalcanti (*Voi che per li occhi* 7-8 «riman figura sol en signoria, / et voce alquanta che parla dolore»). Si aggiunga che *si fida-si fide* in rima non è neppure peregrino<sup>43</sup> e neppure è rara la costruzione per cui la cosa/persona di cui ci si fida è introdotta dalla preposizione *in*, tant’è vero che Petrarca la riutilizzerà in *Rvf* 366, 72 «ma pur in

---

<sup>42</sup> Ed. Santagata, p. 120.

<sup>43</sup> Cfr. ad es. *Inf.*, V 19: «guarda com’entri e di cui tu *ti fide*»; *Inf.*, XI 52-53: «La frode, ond’ogne coscienza è morsa / può l’omo usare in colui che ’n lui si fida»; *Fiore*, 26, 10: «che chi di fior guardar di voi si fida», molto più affine concettualmente al verso petrarchesco; Nicolò de Rossi, *Amor, un che gi crette stretto tene*, 7-8 «“Misero, guarda: chi troppo se fida / e mal<e> li prenda, molto gi sta bene”» (dove affine è anche dinamica silenzio-palesamento).



te l'anima mia si fida». Non c'è quindi alcun motivo di presupporre il passo frescobaldiano dietro il petrarchesco: del resto, per la sua scarsa puntualità linguistica, che diventa grammatica, questo rilievo non passa nei commenti più recenti al *Canzoniere*.

4. Tiriamo brevemente le fila di quanto detto finora. Non si può dire, innanzitutto, che si verifichino riprese puntuali da testo a testo: per ogni contesto di *Rvf* 23 analizzato che possa risentire del precedente frescobaldiano di *Poscia che dir* senza mediazioni dantesche o cavalcantiane – nella fattispecie la drammatizzazione analitica della *percossa* amorosa e l'*apertura* del fianco o del cuore (in entrambi i casi con le implicazioni linguistiche che ne derivano) o l'utilizzo della coppia antitetica *umiltà* e *disdegno* secondo le modalità viste sopra – ci sono almeno un paio di componimenti di Dino da ricordare. Il motivo è semplice, e dipende, si ribadisce, dalla notevole compattezza stilistica, linguistica e tematica del *corpus* frescobaldiano, marcato vistosamente dalla ricorsività. In tutti i casi, inoltre, le tangenze coi versi di Frescobaldi sono sembrate più cogenti di quelle dantesche o cavalcantiane ma, anche stavolta, non sono mai presentate come esclusive. È vero, risulta preponderante la presenza di *Poscia che dir convienmi*, canzone-emblema del «dilettantismo d'alta classe»<sup>44</sup> del Frescobaldi, ma è una presenza che si attesta al livello di lessico e di immagini e non va oltre. L'impossibilità di determinare, quindi, un'eventuale ripresa diretta e pertanto coscientemente allusiva, mina l'eventualità, peraltro a mio avviso debole, di vedere nella canzone petrarchesca un richiamo intertestuale specifico ai versi frescobaldiani. Si potrà al limite par-

---

<sup>44</sup> M. Marti, *Storia dello stil novo*, cit., p. 563.

lare di un influsso memoriale attivo proprio dove ci aspetteremmo di trovarlo, cioè nei passi descrittivi della fenomenologia di amore doloroso, ma semantizzare ulteriormente queste affinità diventerebbe rischioso. Anche la possibilità che la simbologia della donna-luce che risplende agli occhi del poeta attraverso il verde della foresta – l’abbiamo vista nel sonetto *In quella parte ove luce la stella* – possa essere considerato un antecedente scialbo delle più innervate e complesse soluzioni petrarchesche intorno a Laura luminosa è invero remota, così come distanti sono i procedimenti immaginativi dei due poeti. Frescobaldi tende all’allegorizzazione narrativa, laddove Petrarca scivola nella metonimia e nella metafora assolutizzante.

5. Quanto detto finora è ovviamente insufficiente a rispondere esaustivamente alla necessità di confermare, circoscrivere, specificare l’influsso frescobaldiano sui *Rvf*, perché limitato a un solo componimento petrarchesco e perché saldamente ancorato alla dimensione linguistica. Si è tuttavia cercato di giustificare questo approccio come necessario, date le caratteristiche complessive dei due rimatori a confronto: è anche per questo che semantizzare riprese tutto sommato di repertorio è sembrato eccessivo. Varrebbe inoltre la pena soffermarsi su almeno altre due questioni: la prima riguarda quei casi in cui la tangenza lessicale tra un luogo frescobaldiano e uno petrarchesco è così precisa e così esclusiva da non lasciar adito a dubbi circa la trafila dell’acquisizione. La seconda, dovrebbe partire invece da un sonetto frescobaldiano, *Un’alta stella di nova bellezza*, proponendo un cammino inverso di analisi: dal testo (eventualmente) imitato ai testi petrarcheschi che imitano. Mi soffermo però, in questa sede, solo sulla prima questione.

Il più eclatante richiamo a Dino, ricordato da Scarano<sup>45</sup>, è probabilmente la clausola che incontriamo in *Rvf* 15, 7 (di cui riportiamo tutta la quartina): «Poi ripensando al dolce ben ch'io lasso, / al cammin lungo et al mio viver corto, / fermo le piante *sbigottito e smorto*, / et gli occhi in terra lagrimando abbasso»; analoga dittologia è attribuita agli spiriti che si allontanano dal cuore dell'amante colpito a morte in *Per tanto pianger*, vv. 5-6: «fuor de la labbia *sbigottita e smorta*, / partîrsi vinti, e ritornar non sanno». La dittologia che, come sottolinea Brugnolo nel suo commento, accoppia l'aggettivo tipicamente cavalcantiano *sbigottito* e quello dantesco *smorto* (sarei invece più cauta nel sostenere che sempre da un uso dantesco deriverebbe la sua collocazione a fine verso)<sup>46</sup> non pare avere ulteriori riscontri in prosa o in lirica<sup>47</sup> – vi si avvicina al limite, nella rappresentazione allegorica di *Tu me menasti, Amor*, Nicolò de' Rossi, «Et eo romasi *scolorito et smorto* / denanti de soa [della rosa-donna] beltà vergognosa»<sup>48</sup> – ed è probabilmente per questa esclusiva e completa coincidenza che il rilievo passa in quasi tutti i commenti al

---

<sup>45</sup> Così F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, cit., p. 85.

<sup>46</sup> Entrambe le citazioni in Ed. Brugnolo, p. 73. I riferimenti rispettivamente a Cavalcanti *Deh, spiriti miei*, v. 4, *Perch'î no spero*, v. 37 e al dantesco *Spesse fiate vegnommi alla mente*.

<sup>47</sup> Data la puntualità dell'occorrenza si è esteso il riscontro a tutto il corpus OVI (*Corpus OVI dell'italiano antico*), direttori P. Larson e E. Artale, consultabile all'indirizzo: [http://gateweb.ovi.cnr.it/\(S\(wyuaqz55wvfrf12wggowdvax\)\)/Ca-Form01.aspx](http://gateweb.ovi.cnr.it/(S(wyuaqz55wvfrf12wggowdvax))/Ca-Form01.aspx).

<sup>48</sup> Si cita da *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, a cura di F. Brugnolo, 2 voll., Antenore, Roma-Padova 1974-1977.

*Canzoniere*. In *Rvf* 15, 7, Petrarca tiene presente una fonte classica, l'Ovidio di *Rem. am.*, 215-218, «Flebis, et occurret desertae nomen amicae / stabit et in media pe sibi saepe via. / Sed quanto minus ire voles, magis te memento: / Prefer et invitos currere coge pedes!»<sup>49</sup>: il sonetto, insieme ai contigui (*Rvf* 14 e 15) svolge il tema del viaggio e della separazione fisica dall'amata, cui sono subordinati i motivi dell'aria che, spirando da dove si trova la donna, porta conforto al soggetto poetico e quello, filosofico, della possibilità per il corpo dell'innamorato di vivere senza lo spirito, che è invece rimasto presso la donna.

Una debole affinità contestuale potrebbe aver portato alla mente di Petrarca l'emistichio frescobaldiano, dal momento che nella rappresentazione di *Per tanto pianger* c'è in gioco l'allontanamento degli spiriti dal viso dell'innamorato, che non sanno se ritorneranno (v. 8), mentre in *Rvf* 15 la lontananza, su ben altro piano, è quella spaziale del soggetto poetico dalla donna amata. E qui è la realizzazione mentale e memoriale di questa separazione a causarne l'attonimento, il blocco sussultorio, la mortificazione del pianto («gli occhi in terra lagrimando abasso», *Rvf* 15, 8), in concomitanza con il sorgere del dubbio filosofico («[...] come posson queste membra / da lo spirito lor viver lontane?»). Basta però la risposta dell'*auctoritas* Amore in chiusa di sonetto a far superare l'ingombro del corpo e le titubanze dell'anima, poiché ogni tentativo di sopravvivenza è dichiarato innecessario – laddove *Per tanto pianger* si chiude proprio rimarcando la morte estrema come conseguenza fatale e quasi ammonendo il lettore della sua inevitabilità – dal privilegio di ogni amante: di chi ama, infatti, è il potere di vivere senza anima.

---

<sup>49</sup> Cfr. Ed. Santagata, p. 66.

Che la concordanza tra il passo frescobaldiano e *Rvf* 15, 7, possa essere non casuale potrebbe anche essere suggerito da i *tristi pianti* del v. 9 «Talor m'assale in mezzo a' *tristi pianti* / un dubbio [...]» (vv. 9-10), sintagma per il quale è possibile che Petrarca risenta della presenza che nel sonetto frescobaldiano lega gli occhi e il pianto, uniti strutturalmente nel primo verso della fronte e nel primo della sirma e in quest'ultimo caso con la medesima attribuzione: «Per tanto *pianger* quanto gli occhi fanno» – «Quest'è quel *pianto* che fa li occhi *tristi*». Tuttavia, anche considerando questo ipotetico addentellato, è molto difficile affermare di essere di fronte a un riecheggiamento allusivo di *Per tanto pianger*: le vere affinità, infatti, *Rvf* 15, 9 le trova nei versi boccacciani, dove la clausola *tristo pianto*, di ascendenza dantesca (già in *Inf.*, XXIII, 69), si alterna con *tristi pianti*, in numerose occorrenze nel *Teseida* e nel *Filostrato*: ben oltre, quindi, al solo passo di *Filostrato*, IV 91, ricordato da Santagata tra i luoghi allegati per dimostrare la possibile influenza del Boccaccio napoletano sui *Rvf*,<sup>50</sup> dove, peraltro, l'unica occorrenza di *tristi pianti* è solo ed esclusivamente quella che abbiamo ricordato. Ora, non fosse altro che per il mero dato quantitativo – un Boccaccio che fa proprio e reitera il sintagma *vs* un Petrarca che vi indulge una sola volta – si sarebbe spinti a credere che sia proprio Petrarca quello su cui ha agito una qualche memoria boccacciana: non è questo, però, il luogo per discutere di un'ipotesi del genere, considerando come i rapporti tra i due,

---

<sup>50</sup> M. Santagata, *Per moderne*, cit., p. 260.

soprattutto per la difficoltà di datare i testi dei *Rvf*, sono questione spinosa per la critica<sup>51</sup>. Quindi, a meno che non si voglia dare per buona l'influenza di *Per tanto pianger*, considerando anche che «questo binomio allitterativo [*sbigottito e smorto*] non torna più [...] nel *Canzoniere*» e che quindi può trattarsi di una «testimonianza dell'influsso di Frescobaldi sul giovane Petrarca»<sup>52</sup>, non si può escludere che ci troviamo di fronte a una autonoma rielaborazione di lessico cavalcantiano che ha dato analoghi risultati (e si ricordi che *Per tanto pianger* è definibile come un testo «intensamente cavalcantiano») <sup>53</sup>. La possibilità che *sbigottito* appaia in dittologia, nella lirica di amore doloroso, non è proprio remota: mentre Petrarca è propenso significativamente all'uso dell'aggettivo recuperandone «l'originaria semantica cavalcantiana di paura sconvolgente e paralizzante»<sup>54</sup> (la stessa semantica di cui si appropria Frescobaldi) premerà segnalare che lo stesso non si potrà dire del Boccaccio il quale, se non mi sbaglio, usa (poco) l'aggettivo e quelle volte che lo fa non indulge a dittologie.

---

<sup>51</sup> Una rassegna di luoghi di opere giovanili boccacciane riprese da un Petrarca di più avanzata età è ad esempio proposta da N. Tonelli, *Petrarca (Rvf 2-3), Boccaccio e l'innamoramento nel tempio*, in Ead., «Per queste orme». *Studi sul canzoniere di Petrarca*, Pacini, Pisa 2016, pp. 35-54, pp. 46-49 a cui si rimanda anche per i riferimenti bibliografici.

<sup>52</sup> R. Baher, *Il sonetto XV*, in *Lectura Petrarce: letture del Canzoniere, 1981-2000*, Accademia Galileiana di scienze, lettere ed arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca, a cura di M. Bianco, La Garangola, Padova 2010, pp. 153-167, entrambe le cit. a p. 162.

<sup>53</sup> Ed. Bettarini, p. 67.

<sup>54</sup> R. Rea, *Lessico*, cit., p. 265.

L'utilizzo dell'avverbio *caldamente* nella lingua delle origini, prosa o rima che sia, è affatto raro. Stando al *corpus OVI* – e di conseguenza al *corpus LirIO* – la prima attestazione sarebbe da ricondurre al responsivo di Frescobaldi nella corrispondenza col Verzellino sulla questione se sia da amare una giovane pulzella o non piuttosto una vedova. Frescobaldi, in conformità a un'idea più volte declinata nei suoi versi, in cui la protagonista è una giovinetta bella, così si esprime: «Dico che, se 'l valletto è saggio e 'nteso, / lascia la donna e prenda la pulzella: / ché, s'ell'è gaia giovanetta e bella, / dé 'l core aver più caldamente acceso» (*Al vostro dir, che d'amor mi favella*, vv. 4-6)<sup>55</sup>. Insomma, meglio preferire la giovane che è più predisposta al desiderio d'amore rispetto alla donna sposata, la quale al limite può prendersi un'infatuazione (così interpreterei la contrapposizione tra *desio d'amore* della pulzella e *vaghezza* della maritata, perché mi pare poco aderente al tipo di discorso svolto l'identificazione del *disio d'amore* con un amore «puro e disinteressato, autoriflessivo»)<sup>56</sup>. In *Rvf* 292 viene svolta la descrizione per *disiecta membra* di Laura, ormai ridotta in polvere e la cui assenza luminosa ha gettato nella cupa oscurità il poeta che, suo malgrado, vive ancora: da qui la necessità di passare dal canto d'amore all'elegia («Or sia qui fine al mio amoroso canto: / secca e la vena de l'usato ingegno, / et la cetera mia rivolta in pianto», vv. 12-14). Se il sonetto si chiude sulla poesia, sul dire poetico si apriva: «Gli occhi di ch'io parlai sì caldamente» (v. 1); e notiamo subito, intanto, che non c'è ripresa ritmico-sintattica tra i due luoghi,

---

<sup>55</sup> *Caldamente* «è, nella sua affettuosa concretezza, un hâpax nel lessico stilnovistico» (ed. Brugnolo, p. 65).

<sup>56</sup> *Ibid.*

anche se, evidentemente, il significato del termine è il medesimo “più intensamente, più fervidamente”<sup>57</sup>.

L'avverbio è di natura decisamente prosastica: lo utilizza un paio di volte Giovanni Villani per descrivere l'accesa concitazione di certi *rumores* oppure lo troviamo, in un caso, nelle istruzioni ad ambasciatori fiorentini diretti a San Miniato intorno alla metà del XIV secolo, per sottolineare il fervore con cui si deve portare avanti l'opera di persuasione dei samminiatesi, o ancora, in senso mistico, si trova una volta nelle lettere di Giovanni Colombini. In nessun caso il riferimento è alla scrittura, come in Petrarca. Un calco dei versi frescobaldiani sembra invece riscontrarsi nel *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, dove *caldamente* è legato apertamente a *disio*, ma si tratta di una consonanza di superficie. Siamo nel momento in cui il personaggio Fazio incontra Solino il quale, come il Virgilio dantesco, costituisce la guida del suo fantastico viaggio, quando i due iniziano a incamminarsi: «Senza più dire, allora si partì / e io appresso sempre dando il loco, / acceso caldamente d'un disio. / Ond'ello accorto: “Per sfogare il foco, / mi disse, fa che svampi fuor la fiamma, / che l'andar senza il dir sarebbe poco»<sup>58</sup>. Il *desio* di cui Fazio è *caldamente* acceso è un desiderio di sapere, direttamente dalla fonte, le nozioni geografiche di cui poi intesserà la sua opera. La citazione del passo del *Dittamondo* non vuole insinuare nessun rapporto tra Fazio e Dino, quanto illustrare

---

<sup>57</sup> E si veda TLIO (*Tesoro della lingua italiana delle origini*, fondato da P.G. Beltrami, direttore P. Squillacioti, consultabile on-line all'indirizzo <http://tlio.oiv.cnr.it/TLIO/>), s. v. *caldamente* § 2. Ricorda Ed. Bettarini, p. 1298, che il rilievo è di Quaglio.

<sup>58</sup> Fazio degli Uberti, *Il Dittamondo e le Rime*, a cura di G. Corsi, 2 voll., Laterza, Bari 1952.



come in certi contesti – l'utilizzo del verbo *accendere* in relazione a un sentimento qualunque, il *desiderio* che come l'*amore infiamma* – la metaforica soggiacente ad un uso linguistico che è norma è di per sé sufficiente a spiegare alcune tangenze. Non c'è alcuna ragione per supporre che il verso di Frescobaldi sia stato dietro il verso di Petrarca, neanche come stimolo memoriale: è solo una coincidenza lessicale. In *Al vostro dir* è l'avverbio che meglio compendia la differenza, che poi è di sottile qualità, tra il desiderio della giovane e quello della vedova, che ha bisogno di una martellante insistenza lessicale per essere ribadito: «perciò che la pulcella, c'ha lo core / mosso ad amare, è fatta disiosa, / ch'altro non chiede che'l disio d'amore» (vv. 9-11); per esprimere questo ardore Dino ha selezionato un termine d'uso, piuttosto che tradizionale. Nel caso di Petrarca si è trattato dell'occasionale selezione di un lemma, sinonimo e concorrente al ben più utilizzato *fervidamente* (*Tr. Cup.*, IV 23-24, in relazione alla poesia amorosa), o *fervide* (*Rvf* 197, 2, in relazione alle rime); ma del resto lo slittamento metonimico parte comunque da un conguaglio di fondo: si parla in rima *caldamente* perché *caldo* è il *desio* d'amore (*Rvf* 127, 52 e *Rvf* 126, 5)<sup>59</sup>.

**Maria Rita Traina**

## SOMMARIO

Si propone in questo intervento la verifica di alcuni passi frescobaldiani tradizionalmente identificati dalla critica come antecedenti di versi petrarcheschi (sono stati selezionati in particolare *Rvf* 23, 15 e 292). Lo scopo è duplice: in generale, comprendere fino a che punto

---

<sup>59</sup> Ed. Bettarini, vol. II, p. 1298.

si può parlare di allusività quando il poeta di partenza è un centonista e quello di arrivo un dissimulatore; nel particolare, attribuire un valore alla presenza frescobaldiana nei *Rvf*.

## SUMMARY

This paper proposes the verification of some frescobaldian passages traditionally identified by critics as antecedents of Petrarchian verses – in particular, I selected *Rvf* 23, 15 and 292. The purpose of this work is twofold: in general, to understand to what extent one can talk about allusion when the reproduced poet is a *centonista* and the reproducer is a dissimulator; in particular, to assign some value to the frescobaldian presence in the *Rvf*.

#### IV. Cino da Pistoia e i *Fragmenta*: presenza testuale o funzione?

di Paolo Rigo

Ipotizzare una presenza di Cino da Pistoia nei *Rerum vulgarium fragmenta* non è cosa nuova. La definizione di Francesco de Sanctis (che reputava, ossimoricamente, Cino come «il precursore del grande suo discepolo»)<sup>1</sup> e la celebre collocazione “mediana” di marca continiana (Cino posto «fra lo stilnovismo fiorentino, o si dica l'ideale melodico o di “unione” che fu quello di Dante [...], e il melodismo supremo dell'altro suo più giovane amico, il Petrarca»)<sup>2</sup> sono posizioni che, ormai, hanno assunto lo statuto di luoghi comuni della critica letteraria. Si tratta di nozioni ampiamente condivise e, dunque, in parte superate<sup>3</sup>. Le due considerazioni – più o meno antiche – rispondevano a una

---

<sup>1</sup> Cito dall'edizione F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Rizzoli, Milano 2006, p. 43.

<sup>2</sup> *Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Ricciardi, Milano-Napoli 1960, vol. II/t. 2, p. 630.

<sup>3</sup> Tra De Sanctis e Contini si colloca il lavoro di G. Bertoni, *Fra la lingua di Dante e del Petrarca. La poesia di Cino da Pistoia*, in *Lingua e cultura*, I, 1939, pp. 223-249. Per un inquadramento è fondamentale, poi, la lettura del lavoro di A. Roncaglia, *Cino tra Dante e Petrarca*, in *Colloquio. Cino da Pistoia* (Roma, 25 ottobre 1975), Accademia nazionale dei Lincei, Roma 1976, pp. 7-31. Tra gli altri contributi che verranno citati nel corso della nota, una menzione la merita anche il troppo spesso dimenticato saggio di E.L. Boggs, *Cino and Petrarch*, in *Modern Language Notes*, XCIV, 1979, pp. 146-152.

sorta di *débâcle* insita alla natura del caso Cino: dove collocare questo assiduo reiteratore, in pieno Trecento, degli stilemi e dei modi dello Stilnovo?<sup>4</sup> La risposta comportava e comporta, per forza di cose, la necessità di un confronto tanto con Dante (che del movimento stilnovistico fu il vero *deus ex machina*)<sup>5</sup> quanto con Petrarca. Entrambi condivisero un curioso dato in comune rispetto al poeta di Pistoia: sia Dante, sia Petrarca furono toccati o quasi totalmente attraversati dall'esperienza terrena di Cino. Rispetto a Dante i rapporti sono ben noti: iniziarono con la *Vita nova* (sicuramente con la consolatoria dedicata a Beatrice, forse, con il sonetto responsivo *Naturalmente chere ogni amadore*, ancora conteso, appunto, tra Cino e Terino da Castelfiorentino); perdurarono nel corso degli anni – lo dimostrano alcuni testi di corrispondenza (che manifestano una comune direzione poetica) –; furono interessati da un primo momento di distacco (e forse anche di esplicita rottura se fu Cino a iniziare la serie di componimenti in cui si discute dei difetti della *Commedia*)<sup>6</sup>; e,

---

<sup>4</sup> Un giudizio molto riduttivo della figura di Cino da Pistoia si legge nel contributo di M. Corti, *Il linguaggio poetico di Cino da Pistoia*, in *Cultura neolatina*, XII, 1952, pp. 185-223, dove l'ispirazione del pistoiese viene, addirittura, relegata nel mondo del rito (p. 223).

<sup>5</sup> A partire dalla meccanica di paradossale superamento/continuazione della lirica cavalcantiana nella *Vita nova*, passando per l'ermeneutica del *De vulgari eloquentia* fino a giungere agli episodi metapoeitici della *Commedia*, mi sembra scontato assegnare a Dante la palma di vero e proprio fautore della maniera stilnovistica. Per le linee guida del movimento, si veda D. Pirovano, *Il dolce stil novo*, Salerno editrice, Roma 2013.

<sup>6</sup> Mi riferisco alla polemica che inizia con *Infra gli altri difetti del libello*, su cui si dirà più avanti.

infine, compresero il celebre elogio funebre, *Su per la costa, Amor, dell'alto monte*, dedicato alla scomparsa dell'amico fiorentino. Fra Dante e Cino, però, i rapporti travalicarono la dimensione letteraria e finirono con l'incrociarsi nella Storia: è, ormai, certo che i due poeti frequentarono la corte che ruotava attorno alla figura di Moroello di Malaspina – protettore di entrambi, forse fautore del ritorno di Cino a Pistoia e responsabile, in un certo senso, del dibattito letterario che procurò la divisione poetica tra i due – ma essi vissero, ascritti nelle file dei sostenitori di Enrico VII seppur con ruoli (e modi) diversi, la celebre avventura imperiale del biennio 1311-1313<sup>7</sup>.

La storicità dei legami tra Cino e Petrarca, invece, non è documentabile e al massimo pertiene al campo della leggenda o delle fascinazioni<sup>8</sup>. Al contrario, la frequentazione dei materiali poetici del pistoiese da parte dell'aedo di Laura è cosa certa: lo dimostrano gli omaggi espliciti presenti nella produzione volgare che sono almeno quattro (e che ne fanno il poeta nominato più frequentemente). In primo luogo vi è la menzione di Cino e Selvaggia nel *Triumphus cupidinis*, dove i due sono in compagnia delle altre grandi coppie amorose della tradizione lirica pas-

---

<sup>7</sup> Benché in ruoli diversi: Cino da Pistoia «fece parte dei consiglieri che nel 1310 accompagnarono il conte Ludovico di Savoia in ambasceria a Firenze» – come si legge nella recente voce (vol. XCII, 2018) del *Dizionario biografico degli italiani*, a firma di S. Carrai e P. Maffei (disponibile online) –, fu dunque più al servizio del Savoia; Dante, invece, appoggiò Enrico da una posizione più vicina e autonoma (almeno apparentemente).

<sup>8</sup> In passato si è supposto che Petrarca abbia potuto conoscere Cino nell'aprile del 1324 quando entrambi si trovavano a Bologna. Ma non vi sono prove di tale episodio, né racconti diretti.

sata. Ma a tale, quasi doverosa, presenza rispondono, per i *Rerum vulgarium fragmenta*, tre menzioni esplicite: *in primis*, Cino, attraverso il suo testo manifesto, *La dolce vista e il bello sguardo soave*, contribuisce alla trama di *Rvf* 70, la celebre canzone *cum auctoritate* dei *Fragmenta*; in secondo luogo, al poeta di Selvaggia è dedicato il sonetto – fortemente costruito, però, guardando alla *Vita nova* – *Piangente amanti, e con voi pianga Amore* (si tratta del testo epigrafico per la morte di Cino); a corollario vi è, infine, una terza menzione, presente in un altro testo funebre, dove si canta la morte del giovane Franceschino degli Albizzi, poeta e parente di Petrarca.

Al di là di questi omaggi espliciti la presenza di Cino nel Canzoniere di Petrarca, dopo gli studi di Marco Santagata e, soprattutto, di Franco Suitner è stata posta in chiara evidenza<sup>9</sup>. Scopo di questa nota, allora, non sarà esclusivamente portare qualche nuova possibile presenza lessicale quanto piuttosto analizzare alcuni testi emblematici che possano svolgere la funzione di raccordo tematico (e memoriale) tra la produzione in versi di Cino e i *Rerum vulgarium fragmenta*. Si parte dalla prospettiva secondo cui Cino potrebbe svolgere un ruolo diverso da quello di esclusivo “bacino lessicale”, collettore di tessere singole o di sintagmi. L’assunto alla base di questa nota lo vedrebbe, invece, in grado di influenzare la poetica volgare di Petrarca in direzione tematico-contenutistica. L’obiettivo, in altre parole, è cercare di capire se sia possibile rintracciare una “funzione Cino”

---

<sup>9</sup> Mi riferisco a F. Suitner, *Petrarca e la tradizione stilnovistica*, Olshki, Firenze 1997; e a M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, il Mulino, Bologna 1990. Ma specialmente dopo le pagine di Suitner, aggiungere nuovi riscontri sarebbe un obiettivo altamente difficile.

nel Canzoniere e quale ruolo questa stessa funzione – se esiste – può svolgere. I rischi sono diversi: per esempio, si può parlare di una presenza mediata o di un vero e proprio confronto con il pensiero ciniano? Ma, soprattutto, qual è il pensiero di Cino? Cosa lo distingue dagli altri autori coevi? La seconda e la terza domanda sono fondamentali rispetto alla questione che si cercherà di esporre nelle prossime pagine: per ravvisare un'influenza di Cino vi è la necessità di scorgere l'individualità dello stesso Cino rispetto all'unisono coro delle prove stilnovistiche. Del resto, se Petrarca subì un'affascinatione davvero in grado di operare in profondità tra le liriche che compongono i *Fragmenta*, allora, essa andrebbe ricondotta – per forza di cose – nel campo della specificità – se così si può dire – della poetica di un dato autore.

Ma su quali basi si snoda il pensiero poetico di Cino? L'autore di Pistoia è, forse, il più evasivo tra la brigata formata da quanti sono gli scrittori riconducibili allo Stilnovo. La sua poetica è consumata tra temi più o meno condivisi dai suoi sodali ed è costruita con uno stile che si può definire “controllato” o, addirittura, “pacato” se messo al confronto con la prosodia più inarcata degli altri stilnovisti maggiori. Questa originalità è, però, difficile da inquadrare proprio per il suo carattere intrinseco. L'adesione rituale e diffusa alla forma e ai temi dello Stilnovo obietta, in altre parole, al riconoscimento della peculiarità del pensiero ciniano.

D'altro canto, proprio se si ragiona con una lente tematica si noterà che i motivi di cui sembra discorrere con più frequenza Cino – a parte Amore (che rappresenta il minimo comun denominatore di tutta la tradizione letteraria delle origini e, non solo, dello Stilnovo ma su cui Cino potrebbe, forse, vantare una

propria originalità)<sup>10</sup> – sono due: Visione e Morte. Già Mario Marti gli riconosceva il titolo – davvero trasmesso a Petrarca – di poeta degli occhi.<sup>11</sup> Meno evidente, almeno all'apparenza, è la seconda parte della dicotomia, cioè la Morte. Eppure, mentre un elemento costitutivo del tema consolatorio, una presenza che alla morte rimanda (quali sono le lacrime), fu accostato con perizia e ottimi risultati da Luca Marcozzi<sup>12</sup>, perfino a una lettura cursoria della raccolta di rime ciniane (e pur limitandosi ai componimenti certi) appare ben chiaro che Cino fu il primo poeta a cantare sistematicamente la Morte fino a farne il perno dell'esperienza virtuale dell'io-cantore, storia biografica che attraverso le rime viene mutuata e narrata. Su questo impianto poematico, senz'altro, deve aver influito la concezione cavalcantiana della *passio* amorosa (considerata quale termine di un processo distruttivo dell'amato) ma Cino fu anche il primo lirico italiano – assieme all'autore della *Vita nova* (che, però, per ripe-

---

<sup>10</sup> È il parere di J. Took, *Cino da Pistoia and the poetics of sweet subversion*, in *Reflexivity: critical themes in the Italian cultural tradition*, a cura di P. Shaw e J. Took, Longo, Ravenna 2000, pp. 183-201.

<sup>11</sup> Si ricorderà che «occhi» è una delle parole più usate nei *Rerum vulgarium fragmenta*. Per Mario Marti si rimanda alle pagine su Cino incluse in *Storia dello stil nuovo*, 2 voll., Milella, Lecce 1973.

<sup>12</sup> L. Marcozzi, *Fisiologia e metafora del pianto fra Cino e Petrarca*, in *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2-4 novembre 2006), a cura di F. Mosetti Casaretto, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2011, pp. 325-253.



tere un dato banale è comunque un prosimetro, dunque non risponde in *toto* alla caratteristica del genere “libro di rime”)<sup>13</sup> – a versificare compiutamente la morte dell’amata. Eppure, al trapasso di Selvaggia sembrerebbe mancare un elemento: la palinodia. Quel decesso, a differenza del Dante vitanovilistico, non genera alcun cambiamento di stato. L’*auctor* resta fedele alla sua maniera. Ma questo dato – mi chiedo – non è rilevabile anche nel tessuto icastico dei *Fragmenta*? Il “libro dell’oblio” poetico<sup>14</sup> dove l’io non riesce mai a mutare il segno della propria passione e sempre è immerso in un presente eterno (e agostiniano), fondato sul ricordo ancora dannoso di Laura? Naturalmente sì. Tralasciando la questione dei parallelismi strutturali, per tornare al canzoniere ciniano, qualunque lettore rileverà con chiarezza e facilità tanto che l’Amore per messer Cino è fortemente indirizzato alla distruzione della propria persona, quanto che sulla scena delle canzoni del pistoiese compare sempre il lutto. Emblema della morte è, poi, la donna vestita di nero<sup>15</sup>, a cui fa

---

<sup>13</sup> Che, in realtà, avrà una sua normalizzazione solo con Petrarca, da cui deriva, come è tautologico ricordare, il diffusissimo stile del petrarchismo.

<sup>14</sup> Si intitola *Il poeta dell’oblio* il saggio che scrive Giuseppe Ungaretti su Francesco Petrarca (si legge in Id., *Vita d’un uomo. Saggi e interventi*, a cura di M. Diacono e L. Rebay, Mondadori, Milano 1974, pp. 398-422).

<sup>15</sup> Cfr. L.M.G. Livraghi, *Il motivo della donna nero-velata in Cino ed epigoni*, in *Cino da Pistoia a la història de la poesia italiana. Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*. Atti del convegno di Barcellona (26-27 settembre 2014), a cura di R. Arqués Corominas e S. Tranfaglia, Cesati, Firenze 2016, pp. 185-297, ma già A. Pézard, *Le Sonnet*

da pallio l'annosa questione della dicotomia qualificativa *bianco-nero*; binomio che, come si vedrà, è ancora oggi (mal)interpretato in chiave quasi esclusivamente politica. Ma, forse, a questi due temi (e alle funzioni di cui sono portatori) è possibile affiancare, parlando di specificità, almeno altri due macro-motivi: il primo riguarderà l'uso del mito – soprattutto quello efebeo, su cui tornerò – l'altro concerne la formalizzazione stilistica<sup>16</sup>. Cino, con un deciso a parte per la varietà rimica dei sonetti, attuò, infatti, una politica di riduzione dei metri d'uso e ciò avviene anche in Petrarca: nell'improprio *liber fragmentorum* del primo si registrano solo canzoni, sonetti e ballate. Vi fu, dunque, una possibile ispirazione strutturale? È possibile ma tale dato resta inverificabile per due motivi: uno, anche in questo caso, è insito nella natura del fenomeno stesso – in altre parole è difficile, se non impossibile, proporre un confronto tra registri che sono così ridotti – inoltre, la variabilità degli elementi micro-strutturali in gioco nel canzoniere ciniano, come quelli rimici già ricordati, fanno supporre che se si verificò un'influenza del modello, essa non fu sistematica e precipua ma si limitò a una patina superficiale. Una patina che – al netto delle suggestioni – sicuramente andrà riconosciuta come “forma” comune.

Esposta, quindi, brevemente la specola delle indagini, nelle prossime pagine si tenterà di offrire un'analisi – di certo parziale – del rapporto tra Cino e Petrarca. Una proposta che si

---

*de la Dame Verte* (Dante à Cino, Rime XCV), in *Revue des études italiennes*, XI, 1965, pp. 329-380, era intervenuto sulla questione.

<sup>16</sup> Inoltre sono molte le rime arcaiche, come, per esempio, quelle che escono in *-anza*. Sulla metrica di Cino si veda la monografia di E. Benzi, *Ricerche sintattiche sui sonetti di Cino da Pistoia*, Aracne, Roma 2008.

dipanerà su alcuni accostamenti in parte più o meno inediti. Queste vicinanze non saranno focalizzate attraverso la lente esclusiva del rapporto intertestuale ma saranno poste a un vaglio critico di tipo tematico-interdiscorsivo: l'obiettivo è, in altre parole, cercare di capire se le presenze ciniane qui rilevate svolgono o meno una funzione significazionale rispetto ai testi del canzoniere, dove quelle stesse tessere sono reperibili. Lavorando in tale direzione, si cercherà di valorizzare la presenza di Cino all'interno dei *Fragmenta*, quale uno dei principali poli attivi tra le fonti, maggiori e volgari, dello stesso volume.

1. *La dicotomia bianco-nero: dai sonetti di corrispondenza con Dante al Canzoniere*

Franco Suitner in un paragrafo del capitolo dedicato al confronto tra Petrarca e Cino presente nella sua celebre monografia sulle presenze stilnovistiche nei *Rerum vulgarium fragmenta* propone un'importante riflessione sulla poetica ciniana (p. 110):

Fino ad oggi l'opinione più vulgata voleva il contatto fra Cino e Petrarca in termini principalmente di «genericità» di linguaggio, di comunanza di movenze colloquiali e allocutorie, di ricerca di un melodismo programmatico. E non è certamente opinione infondata, che però potrebbe attenuarsi e in parte correggersi ove si sia disposti a riconoscere la pur sporadica formazione di immagini nuove (ad esempio quella, da Petrarca amatissima, del «nero» e del «bianco» degli occhi di madonna).

Come ho già ricordato, il libro di Suitner è il punto di partenza imprescindibile per ogni lavoro teso a ricostruire i punti di contatto tra Cino e Petrarca e anche nel caso della nuova “immagine” ossimorica del bianco e del nero, proposta da Cino, Suitner offre dei riscontri eccellenti. Assunto il dato testuale, varrà la pena cercare di evidenziare la funzione che tale presenza dicotomica assume ora nelle rime di Cino, ora nel libro di Petrarca così da poterne valutare affinità e differenze d'uso. Un'analisi di tal fatta potrebbe suggerire anche una nuova interpretazione del lessico ciniano troppo genericamente ricondotto alle lotte intestine tra i Guelfi bianchi e quelli neri, gruppi politici che con l'ispirazione e il canto d'amore non c'entrano (quasi) nulla<sup>17</sup>. I versi in questione sono i seguenti:

Ma prima che m'uccida il nero e il bianco,  
Dante, in quine stato dentro ed estra,  
vorre' saper se 'l mi' creder è manco.  
(*Rime*, CXXVIII 12-14)

---

<sup>17</sup> In assenza di un'edizione critica, le rime di Cino sono ancora citate da *Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Le Monnier, Firenze 1969, ma si è tenuto conto anche di *Poeti del Dolce stil novo*, a cura di D. Pirovano, Salerno editrice, Roma 2012. Mi riferirò ai commenti di entrambi, menzionando solo i cognomi dei curatori affiancati dal numero di pagina delle note. A proposito della dicotomia *nero-bianco* Pirovano, *Commento*, p. 592, scrive che si tratta di un «probabile allusione alle lotte tra Bianchi e Neri che causarono l'esilio di Cino dalla sua Pistoia (1303-1306)».

Si tratta dell'ultima terzina di un sonetto tutto amoroso, *Dante, quando per caso s'abbandona*, inviato all'Alighieri, a cui quest'ultimo rispose non sole per le rime ma anche attraverso un'epistola, la terza, intitolata *Exulanti Pistoriensi Florentinus exul inmeritus per tempora diuturna salutem et perpetue caritatis ardorem*. L'esilio di entrambi e la presenza reiterata nel canzoniere di Cino di accenni alle parti avverse di Pistoia e ai colori bianco e nero avevano già dato luogo a una disputa letteraria, avvenuta agli inizi del secolo scorso<sup>18</sup>: nel corso della quale diversi grandi filologi discussero, con toni non sempre moderati, sull'identificazione della fazione guelfa a cui il pistoiese appartenne. Oggi, anche grazie alla nuova concezione storica del periodo medievale italiano, la divisione tra bianchi e neri appare molto più sfumata. Certo, ciò non significa che tra le due parti non vi furono battaglie o sgarri politici ma in una società ancora comunale e dedita al commercio non era ammissibile una chiusura ermetica tra fazioni opposte<sup>19</sup>. Ricostruire il quadro politico dell'Italia a cavallo tra XIII e XIV secolo non pertiene, comunque, all'obiettivo principale di questo contributo: basterà aver ricordato che, non per forza di cose, in lirica debba entrare l'avversità politica

---

<sup>18</sup> Cfr. M. Barbi, *Cino fu di parte bianca?*, in *Studi danteschi*, VI, 1923, pp. 113-130; dello stesso autore *Se Cino fu di parte bianca o nera*, in *Studi danteschi*, IX, 1924, pp. 175-177; poi G. Zaccagnini, *Cino da Pistoia fu di parte bianca o nera?*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXXII, 1923 pp. 337-347 e ancora L. Chiappelli, *Cino da Pistoia fu di parte bianca*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, LXXXIV, 1924, pp. 201-205.

<sup>19</sup> Di recente è uscita la preziosa monografia di P. Grillo, *La falsa inimicizia. Guelfi e ghibellini nell'Italia del Duecento*, Salerno editrice, Roma 2018, eloquente fin dal titolo.

che non fu poi, soprattutto per il periodo in questione, sempre così netta. Semmai è evidente la presenza del binomio oppositivo dà il via a una intelaiatura retorica che è replicata anche nel verso successivo (attraverso la menzione di «dentro ed estra»). Se vi fosse davvero una marcatura politica nel testo, essa riguarderà, invece, in prima istanza Dante, il quale, esule a Bologna e forse alle prese con il *De vulgari eloquentia*, venne interpellato da Cino e, dunque, riconosciuto – come ha saggiamente mostrato Enrico Fenzi – quale vera autorità vivente in campo amoroso<sup>20</sup>. Che il gusto petrarchesco potesse essere attirato da binomi oppositivi non sorprende: del resto, la *concordia oppositorum* è una marca tipica dei *Rerum vulgarium fragmenta*, vivissima anche in nessi semplici come quello che contrappone il colore bianco al nero<sup>21</sup>. Ma a cosa si riferiva Cino? Per Mario Marti si tratterebbe degli occhi dell'amata<sup>22</sup>.

Le presenze ravvisabili nel Canzoniere che potrebbero essere riconducibili al nesso cromatico ciniano sono quattro: dall'insieme, però, andrà almeno parzialmente esclusa l'ultima, relativa alla canzone delle visioni. Nella prima stanza di *Rvf* 323, la cerva, raffigurazione topica di Laura tra le trame del *Liber fragmetorum*, è inseguita e «cacciata» da due veltri di entrambi i colori. Ora, benché il componimento si dipani nel campo delle visioni, dunque, lo sguardo dell'io svolge un ruolo preminente, i due aggettivi si riferiscono a una coppia di entità singolari (non

---

<sup>20</sup> E. Fenzi, *Ancora sull'«Epistola» a Moroello e sulla «montanina» di Dante (Rime, 15)*, in Tenzzone, IV, 2003, pp. 43-84.

<sup>21</sup> Si veda il capitolo di M. Ariani, *Petrarca*, Salerno editrice, Roma 1999, dedicato ai *Fragmenta*.

<sup>22</sup> M. Marti, *Commento*, p. 735.

a una figura che conserva i due valori connessi), ergo a due cani e gli animali poco c'entrano con gli occhi. La presenza strutturale più importante è riscontrabile nella celebre *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* e si trova al verso 23 («nel bel nero et nel bianco»). Il colore verde della veste è stato spesso associato alla *Vita nova*<sup>23</sup>; in realtà una mortale dama verde compare anche nel canzoniere di Cino<sup>24</sup>: in aggiunta, per valorizzare una vicinanza del pistoiese a Petrarca, basterà ricordare che nella lunga disputa tra Dante e Cino compare un doppio riferimento al verde, l'uno oppositivo con l'oscurità («che peggio che lo scur non mi sia 'l verde», v. 14 del ciniano *Novellamente Amor mi giura e dice*), l'altro recuperabile nella risposta di Dante che menziona una pericolosa «giovane donna a cotal guisa verde» (v. 9 di *I'ho veduto già senza radice*). Ragionare su testi così vicini non è inopportuno: la corrispondenza tra Dante e Cino forma, in effetti, un sistema all'interno del “canzoniere ciniano” che è ravvisabile, e non sorprende, nella tradizione manoscritta. Come stiano le cose, è molto importante rilevare che alcune tessere di questo mosaico siano effettivamente presenti in testi che sono accomunati tra loro. Tornando alla canzone da cui si è partiti, Petrarca, nella stanza citata, si riferisce agli occhi della donna che hanno scatenato, nel gioco miracoloso dell'incontro,

---

<sup>23</sup> Si veda la nota *ad locum* contenuta in F. Petrarca, *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*, 2 voll., a cura di R. Bettarini, Einaudi, Torino 2005, i versi di Petrarca sono citati sempre da questa edizione ma, a volte, si è fatto riferimento anche al commento al *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Mondadori, Milano 2011 (anche in questo caso, se si cita il commento, si riporterà solo il cognome del curatore seguito dalla pagina).

<sup>24</sup> Cfr. la nota 12 di questo studio.

l'innamoramento. La situazione contestuale è dunque assimilabile a quella ciniana: mentre il pistoiese interroga Dante sull'esautorazione dell'Amore e sul trasferimento del sentimento da una persona all'altra, Petrarca costituisce lo sfondo per l'adozione di «uno strumento tecnico enigmatico»<sup>25</sup> che, mentre è riconducibile a una sorta di negazione dell'io (come succede nello Stile della Loda dantesco), pone inevitabilmente in discussione la natura d'Amore. Utile una comparazione dei testi: Cino parla di una nascita («nascere», v. 3) procurata dal «disio amoroso de la speme» (v. 2) presso gli occhi («la mia finestra» è scritto al verso 11 e non serve ricordare l'importanza accordata nel Canzoniere a tale *imagery*). Petrarca nella stessa stanza dov'è collocato l'ossimoro rimette il suo pensiero all'immagine della «radice», che conserva, naturalmente, un valore di profondità ma anche di primigenia (si trova al v. 25, strettamente connessa all'attività iniziatrice, essa è corroborata anche dalla novità dell'atto, «novella», stesso verso del precedente; ma, attenzione, «radice» compare pure nel primo verso di corrispondenza del sonetto, già ricordato, *I'ho veduto già senza radice*, diretto da Dante a Cino, dove il lessema è usato a proposito dell'*exemplum* del «legno» apollineo, parola che rafforza i legami visto che torna anche nel testo petrarchesco a riguardo di un'*imagery* di gusto tradizionale, di cui si dirà fra poco). Dalla «radice» l'io polarizza i propri occhi secondo un'azione che allude a un gesto speranzoso («le luci apersi», v. 22)<sup>26</sup>. Significativo, invece, nella stanza della canzone un riferimento al *topos*

---

<sup>25</sup> R. Bettarini, *Note*, p. 156.

<sup>26</sup> Sulla gestualità nel mondo medievale si veda J.C. Schmitt, *Il gesto nel medioevo*, Laterza, Bari 1990, testo davvero fondamentale sull'argomento.



dell'uomo "meccanico": «piombo o legno» (v. 27). Si tratta di un nesso che non è strettamente riconducibile a Cino certo, ma che pertiene alla tradizione duecentesca e in specie stilnovistica alle cui linee guida il pistoiese naturalmente afferrisce fortemente. Non entro nel merito dei significati sottesi nella figura, a tal proposito sono già intervenuto in altra sede<sup>27</sup>, ma, come viene spiegato in un passo del *Convivio* (VII 10), si ricorderà che l'uomo meccanico non è dotato di senso intellettuale, dunque neanche di forza vitale. La situazione è in parte assimilabile alla terzina finale del testo? Se l'interpretazione del binomio «nero» e «bianco» nel sonetto ciniano permettesse di riferire davvero la dicotomia agli occhi, Petrarca non starebbe facendo altro che effettuare un'esegesi della terzina, ottenuta offrendo una lettura basata su un'immagine consona alla tradizione: gli occhi, come nei *Fragmenta*, si renderebbero responsabili della distruzione della persona dell'amante. Considerata tale possibilità bisognerà cercare, prima di andare avanti con le occorrenze presenti nel Canzoniere, un precedente del nesso o almeno una presenza ossimorica che giustifichi il valore insito nella dualità. Vige, in verità, la presenza (non segnalata dai commentatori) di un testo che è significativo per la tradizione lirica italiana delle origini: si tratta del *Cantico dei cantici*; dove l'amato è definito «candidus et rubicundus» (*Ct* V 10). Nella semantica della coppia aggettivale mi sembra che sia ravvisabile una contrapposizione tra chiarezza (*candidus*) e oscurità (*rubicundus*) che, a mio avviso, verrebbe sciolta da Cino nei più semplici bianco e nero. La seconda

---

<sup>27</sup> Ho avuto modo di studiare la figura nel contributo «*Io vo come colui ch'è fuor di vita*». *Un topos letterario del Duecento*, in *La poesia in Italia prima di Dante*, a cura di F. Suitner, Longo, Ravenna 2017, pp. 115-129.

occorrenza non vanta un sistema di rimandi così diffuso ma è una tessera significativa rispetto alla struttura del Canzoniere, riguarda, infatti, una delle canzoni degli occhi, *Rvf* 72, 50: «soavemente tra 'l bel nero e 'l bianco». L'autore sembra – stante il senso della stanza – usare la coppia in senso fisiologico-medico, dunque, offre una descrizione specifica dell'areola dell'iride con il bulbo bianco e la pupilla oculare nera. In un discorso teso a riscontrare funzioni della coppia aggettivale, l'occorrenza – che al massimo può manifestare la fascinazione del nesso ciniano – svolgerà una funzione prossima a quella del grado zero poiché – semanticamente parlando – essa non conserva altro significato oltre a quello letterale-descrittivo.

L'ultima presenza è contenuta, infine, nella seconda quartina di *Non d'atra et tempestosa onda marina*, versi che riporto per intero:

Né mortal vista mai luce divina  
vinse, come la mia quel raggio altero  
del bel dolce soave bianco et nero,  
in che i suoi strali Amor dora et affina.

La situazione cantata corrisponde alla tipica prima fase dell'innamoramento, allude cioè alla trasmissione della figura d'Amore dagli occhi dell'Amata all'Amante. Se questo è il quadro, la presenza aggettivale di natura ossimorica rispetto a Cino non avrà alcuna valenza se non quella di registrare un'altra possibile tessera dalla qualità esclusivamente testuale. Forse, è possibile correggere il ragionamento in corso. Bene è rifarsi ancora una volta al sistema “chiuso” formato dai testi di corrispondenza tra Cino e Dante. Se si prende il sonetto diretto a Moroe-llo Malaspina (che risponderà, però, per mano dell'Alighieri), si

noterà che Cino aveva impostato il proprio discorso poetico sulla malinconia provata per un nuovo amore – forse una cortigiana della famiglia del marchese – che lo struggeva di passione. Proprio in *Cercando di trovar miniera in oro* non solo compare (e nel primo verso il lessema «oro») elemento che, in quanto cercato in miniera (la donna), mi sembra, finisca con l'assomigliare, in un gioco equazionale, a un'azione molto simile da quella svolta da Amore nel testo di Petrarca (in un luogo Amore cerca oro, nell'altro lo crea), ma è presente anche il verbo «fina» (v. 6), da cui, chiaramente, deriva l'«affina» di Petrarca. Non sorprenderà riscontrare, a questo punto, che il «fina» di Cino nel suo sistema di parole-rime (con «inchina», «spina» e «destina») si ergerà a presenza attiva per il testo del Canzoniere (dove i lessemi in rima sono: «marina», «'nchina» e «divina»)²⁸.

## 2. *L'aura ciniana: la poesia e la fenice.*

L'insistenza di Cino sulla coppia ossimorica «bianco/nero» non si limita al solo testo di corrispondenza con Dante. Nella ballata monostrofica *Io guardo per li prati ogni fior bianco* si assiste a una vera e propria variazione cromatica del primo elemento della coppia: ai versi 4 e 5 inoltre, al «bianco», si affianca il neologismo «verdebrun». Anche in questo caso il secondo termine valorizza la componente d'oscurità insita nella dicotomia. Si tratta di un triplice stato qualificante, composto dalla bianchezza, dal «bruno» e, appunto, dal verde. Ma i colori non appartengono *strictu sensu* alla natura della donna: ella, infatti, è

---

²⁸ Mi domando se un legame semantico non possa esserci, in un certo senso, anche tra *divina* e *destina*.

vestita da «Amore», esattamente come accadrà per i *Verdi panni, sanguigni, oscuri o persi* del Canzoniere (uno dei pochi tricolon aggettivali dell'opera assieme alla celebre *Chiare, fresche et dolci acque*). La ballata ciniana è estremamente significativa, nel testo viene valorizzato l'enigmatico nesso tra occhio e colore bianco da cui si era partiti nel paragrafo precedente. Gli ultimi versi, inoltre, conservano una presenza interessante: l'aura. Non servirà sottolineare che l'aura è uno dei temi più presenti e importanti del libro di rime di Petrarca:

E quando l'aura move il bianco fiore,  
 rimbembro de' begli occhi il dolce bianco  
 per cui lo mio desir mai non fie stanco.

In un saggio recente dedicato all'immaginario del vento nella lirica antica, Maria Sofia Lanutti riconduce la ballata di Cino all'influenza del XXIV canto del *Purgatorio*, anche se la studiosa ammette che non si può «a rigore escludere un'inversione delle parti»<sup>29</sup>. Lanutti basa la sua analisi su una serie di affinità di movenze tra i due testi, vicinanza dimostrata dal «comune impiego di *muovere* e di *dare per mezzo* 'colpire al centro di'»<sup>30</sup> e riscontra un paio di presenze dell'immagine del "vento che smuove i fiori" anche, appunto, nel libro per eccellenza dell'aura, cioè i *Fragmenta*. Una riguarderebbe la canzone *In quella parte dove amor mi sprona*, e si tratta precisamente dei vv. 80-84:

---

<sup>29</sup> M.S. Lanutti, *Il paradiso perduto. Sull'origine e il significato dell'aura nel canzoniere di Petrarca*, in *Cara scientia mia, musica. Studi per Maria Caraci Vela*, a cura di A. Romagnoli, D. Sabaino, R. Tibaldi e P. Zappalà, ETS, Pisa 2018, pp. 991-1026.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 993.

Ma pur che l'òra un poco  
 fior' bianchi et gialli per le piagge mova  
 torna a la mente il loco  
 e 'l primo di ch'i' vidi a l'aura sparsi  
 i capei d'oro, ond'io sì sùbito arsi.

Secondo la Lanutti, in questo luogo, tornerebbe una corrispondenza tra il *bianco fiore* e i *fior' bianchi*, dissimulata dal rapporto *prati/piagge* ma valorizzata altresì dal verbo che regge l'azione, praticamente replicato: *move/mova*. Ora, la suggestione di un rapporto d'influenza è senz'altro forte. Direi che il meccanismo di camuffamento petrarchesco sulle fonti d'ispirazione (spiegato negli epistolari latini con la celeberrima immagine della *mellificatio*) – seppur sembra essere in parte svelato dalle trame intertestuali ricostruite nel corso del saggio (in questo caso si scorge la possibile mediazione della dantesca di *Io son venuto al punto della rota*, vv. 46-48) – potrebbe nascondere anche un valore riflessivo-tematico e fare del testo di Cino un referente funzionale alla costruzione della fenomenologia dell'“aura laurana” (scusando il gioco di parole). Cino opererebbe – assieme certo a Dante e ad Arnaut Daniel (che era colui che, per primo, era solito “amare il vento”) – un'influenza ideologica. La strofa della canzone di Petrarca interessata dalla figura, infatti, corrobora la forza di un'epifania che era già operante quale perno centrale nella ballata di Cino: per il pistoiese il componimento nasceva nel confine della «rimembranza», v. 2, allo stesso modo pure per Petrarca l'aria che “smuove i fiori” fa «tornare alla mente» il luogo del fatale primo incontro. L'obiettivo di entrambi si dipana, insomma, sulla dimensione memoriale.

Di carattere più meramente testuale sono altri due riferimenti scorti dalla studiosa. Entrambi riguardano la sestina *Là*

*ver' l'aurora, che sì dolce l'aura.* La prima occorrenza si sita a cavallo tra il verso iniziale e il secondo, dove l'«aura» compie l'azione di «muovere i fiori» (e, in questo caso, non aggiunge molto a quanto già ricostruito a proposito di *In quella parte dove amor si sprona*). La seconda presenza riguarda invece i versi 16-18:

Ella si sta pur com'aspr'alpe a l'aura  
dolce, la qual ben move frondi et fiori  
ma nulla po' se 'ncontra maggior forza

In questo caso, però, direi che, pur trovandosi davanti a una coppia predicativa del tutto simile alla ballata ciniana, si è piuttosto nel campo della *koinè* linguistica tipica della lirica del XIII e del XIV secolo.

Rispetto a tali presenze, è possibile registrarne un'altra, quella della prima terzina del sonetto *Lasso, quante fiате Amor m'assale*:

L'aura soave che dal chiaro viso  
move col suon de le parole accorte  
per far dolce sereno ovunque spira.

Anche in questa occasione non vi è un legame situazionale o attivo, ma solo una vicinanza lessicale. Il sonetto in questione, però, mi offre l'opportunità di riflettere sull'ermeneutica compositiva di Petrarca in rapporto a quella ciniana. La terzina che ho citato riguarda il problema del canto, e dunque dell'ispirazione poetica: l'io fa la sua comparsa nella pagina non solo come soggetto ma anche come oggetto. Ora, nella produzione del pi-

stoiese spuntano alcuni riferimenti alla fenice, uccello mitologico che rinasce dalle sue ceneri, che assumono un valore “metaletterario”. In un caso – ma l’attribuzione è dubbia – il lessema compare in un sonetto, *Infra gli altri difetti del libello*, che diede vita a una celebre disputa sul valore intrinseco della *Commedia* di Dante. Secondo Luca Carlo Rossi<sup>31</sup>, che accorda al testo la paternità ciniana, la disputa in questione segnerebbe una sorta di ultimo distacco tra Cino e Dante, avvenuta prima della morte di quest’ultimo ma successivamente alla scrittura, almeno, del *Purgatorio*. Rossi interpreta la “fenice” come un riferimento a Selvaggia. Fabian Alfie<sup>32</sup>, invece, mentre reputa non dissimilmente la polemica di mano ciniana, crede che dietro le vestigia della fenice vi sarebbe un riferimento a Paolo di Tarso: a Dante verrebbe rinfacciata l’assenza nel poema del grande apostolo delle genti. Si tratta di un dibattito interessante con delle possibili (e importanti) ricadute anche sulla biografia di Cino. In questa nota, però, la questione, poiché si rivelerebbe troppo lunga e fuori fuoco con il tema principale, verrà accantonata: basti l’aver ricordato la vivacità della problematica ancora lontana dall’essere sanata. A tal proposito, ragionando sulla raccolta di rime del pistoiese, varrà la pena affermare di essere d’accordo almeno su un punto scorto da Alfie: allo studioso americano, benché l’interpretazione allegorica-evangelica del volatile sia discutibile, spetta il merito di per aver notato che la fenice, nelle

---

<sup>31</sup> L.C. Rossi, *Una ricomposta tenzone (autentica?) fra Cino da Pistoia e Bosone da Gubbio*, in *Italia medievale e umanistica*, XXXI, 1988, pp. 45-79.

<sup>32</sup> F. Alfie, *Re-reading the Phoenix: An Interpretation of Cino da Pistoia’s ‘Infra gli altri difetti del libello’*, in *Italian Culture*, XXI, 1, 2003, pp. 1-17.

poche occorrenze del canzoniere di Cino, si riferisce – in comparazione – sempre al poeta e non alla donna. Dunque, l'uccello assume una funzione metaletteraria direttamente riconducibile all'ispirazione e al dolore amoroso. La prima presenza in questione riguarda, comunque, un testo diretto a Dante: si tratta di *Novellamente Amor mi giura e dice*. Al v. 8, Cino, dopo aver dichiarato di conoscere la forza devastatrice di Amore, afferma che gli è impossibile «contraffar la fenice», ergo il poeta innamorato è incapace a rinascere. Dante risponde molto bene a Cino, cogliendo, tra l'altro il riferimento allusivo a Ovidio: il quale aveva nominato la fenice non solo nelle *Metamorfosi*<sup>33</sup>, ma anche negli *Amores*, più precisamente nel carme II 6<sup>34</sup>. Perché questo secondo rimando sembra essere più opportuno? Perché il testo di Ovidio è una risposta – in ritardo – al terzo carme di Catullo, testo consolatorio atto a dare voce al compianto per il *passer* di Lesbia. La situazione, un confronto tra poeti (seppur in differita), e la tematica alla base della disputa (di carattere amoroso ma anche ispirativo) sono due indizi che fanno preferire una lettura del testo più lontana dall'evidente epicità delle *Metamorfosi*. Il sostrato classico non viene, invece, riconosciuto da Onesto da Bologna a cui Cino, discutendo sui possibili consigli da dare a un innamorato, rivolgeva *Anzi ch'Amore ne la*

---

<sup>33</sup> Dove l'uccello compare in XII 531 e, più ampiamente, in XV 391-407.

<sup>34</sup> Mi domando se l'indicazione «Colle sub Elysio» del verso 49 non possa aver giocato una qualche influenza con la nozione riferita agli Appennini di *Infra gli altri difetti del libello*. Sulla presenza di Ovidio in Cino cfr. L.M.G. Livraghi, *Due usi di Ovidio a confronto in Cino da Pistoia lirico* ('Se mai leggeesti versi de l'Ovidio' e 'Amor, che viene armato a doppio dardo', in Arzanà, XIX, 2017, pp. 9-22.



*mente guidi*, dove, al v. 3, è presente l'altra occorrenza del volatile («Non sei fenice»).

Come risaputo, la fenice è uno dei simboli del Canzoniere: al di là delle presenze allusive, due sonetti sono dedicati al volatile in aperta comparazione con la sfuggente Laura (mi riferisco a *Rvf* 185 e 321)<sup>35</sup>; in un altro caso, Petrarca, si serve dell'uccello quale corrispettivo tropico atto a valorizzare l'unicità dell'amore (*Rvf* 210, 4); vi è poi la celebre e "strana" «fenice» della canzone delle visioni (*Rvf* 323, 49-60), dove ora si opera ampiamente l'Ovidio delle *Metamorfosi*. Tra le varie occorrenze dei *Fragmenta* vi è anche un riferimento che – al netto delle altre possibili influenze<sup>36</sup> – potrebbe legarsi a Cino. Nella prima stanza di *Qual più diversa et nova*, la fenice viene paragonata allo stesso io: il «voler» del qual «sol si ritrova» (v. 8) e, dopo un iconico volo alla maniera di Icaro, condotto puntando verso il sole (tra i versi vi è un accenno alla *hybris*?), esso, ormai desiderio, «torna al suo stato di prima: / arde, et more» (vv. 13-14, è replicato, dunque, il fallimento della *passio* e della penitenza). Ora, l'insistenza esplicita sulla morte come volontà strettamente connessa con il desiderio amoroso potrebbe nascondere un *fil rouge* che giunge fino al poeta pistoiese e che potrebbe dipanarsi su una questione spinosa come quella mitologica.

Di recente Leyla Livraghi, in un solido articolo, ha studiato le modalità d'uso della tradizione mitologica in Cino. Tra

---

<sup>35</sup> Per entrambi si rimanda allo studio di G. Ferroni, *La fenice di Petrarca (Rvf CLXXXV e altri testi)*, in *Lectura Petrarce*, XXI, 2001, pp. 213-229-

<sup>36</sup> Come, per esempio, Raimbaut d'Aurenga con *Après mon vers*, v. 64: «plus que ja fenis fenics» (cfr. R. Bettarini, *Note*, p. 657).

gli esempi esaminati, quello più esplicito – ma non per questo meno interessante – compete il sonetto *Se concesso mi fosse da Giove*. Scrive Livraghi che

il riferimento incipitario a Giove ha fatto ipotizzare che Cino alludesse al mito di Filemone e Bauci, trasformati da Zeus in una quercia e in un tiglio uniti per il tronco. Sebbene questo mito possa aver dato spunto alla rappresentazione ciniana, essa se ne discosta in alcuni elementi essenziali: in primo luogo è soltanto la donna a subire la metamorfosi vegetale, inoltre lo scopo della trasformazione non è quello di perpetrare un'unione già esistente, ma di forzarne una che non sarebbe altrimenti possibile<sup>37</sup>.

Del sonetto si era interessata anche Giuseppina Brunetti che ricondusse lo scenario alla caccia di Diana da parte di Apollo.<sup>38</sup> Si tratta, anche in questo caso, di uno degli assi principali dei *Fragmenta*. Se il pensiero corre subito ad *Apollo, s'anchor vive il bel desio* (che, secondo Ernst H. Wilkins, apriva una fase primordiale del Canzoniere)<sup>39</sup>, l'insistenza sulla doppia metamorfosi fa volgere la lente del critico a *Nel dolce tempo della prima etade*.

---

<sup>37</sup> L. Livraghi, *Due usi di Ovidio*, cit., 17

<sup>38</sup> Cfr. G. Brunetti, *Canzoniere. All'ombra del lauro: nota per Cino e Petrarca*, in *La lirica romanza del Medioevo. Storia, tradizioni, interpretazioni*. Atti del VI Convegno triennale della Società Italiana di Filologia Romanza (Padova-Stra, 27 settembre-1 ottobre 2006), 2 voll., a cura di F. Brugnolo, F. Gambino, Unipress, Padova 2009, vol. II, p. 825-850; è vero che la studiosa, come fa notare Livraghi (nel suo studio *Due usi di Ovidio*, cit., alla nota 49), non cita *Amor, che viene armato a doppio dardo*, ma il sonetto, però, non sembra avere riscontri con i *Fragmenta*.

<sup>39</sup> E.H. Wilkins, *The Making of the 'Canzoniere' and Other Petrarchan Studies*, Storia e letteratura, Roma 1951, pp. 81-87, e pp. 146-150.

Che Petrarca leggesse le *Metamorfosi* è fuor di dubbio, e non si vuole certo supporre una concorrenza volgare al testo latino di Ovidio, piuttosto, l'obiettivo è ricordare che nella terza stanza della canzone l'io, trasformatosi in lauro, diviene cigno senza, però, che tale metamorfosi sia esplicitamente menzionata come, invece, accade per le altre. Lo schema della consequenzialità del passaggio da «ellera» a «uccel» (vv. 13-14 di *Se conceduto mi fosse da Giove*) in *Rvf* 23, 49-51 (dai «rami» alle «bianche piume»), mentre è appena accennato, rispetta pienamente la serialità parallela tra i due testi.

### 3. Una presenza in filigrana: Cino, l'arte, il ladro, lo sdegno.

Uno dei sonetti più indagati dell'intero *corpus* di rime di Cino risulta essere *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo*, supposto testo di corrispondenza con Guido Cavalcanti. La corposa bibliografia comprende interventi di Armando Balduino, Guglielmo Gorni, Enrico Malato e altri ancora.<sup>40</sup> La critica, ragionando tanto su alcuni lessemi quanto sulle corrispondenze rimiche, ha scorto dei precisi legami con vari passi della *Commedia*: il «vil ladro» del secondo verso richiama alla memoria la figura di Vanni Fucci (compaesano di Cino), il termine «squadro» del verso 8, in rima con il precedente, come accade in *Inf.*, XXV, sembrerebbe amplificare tale ombrosa presenza attraverso le

---

<sup>40</sup> L'ultimo esegeta è stato R. Arqués Corominas, *L'ignoranza dell'artista. 'Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo' di Cino da Pistoia*, in *Cino da Pistoia nella storia della poesia italiana*, cit., pp. 233-245, a cui, per non appesantire la nota, rimando per la bibliografia pregressa (comprensiva dei saggi degli autori che ho menzionato a testo).

«fiche» che, appunto, il dannato *squadra* davanti a Dio; ancora il problematico «disdegno» coperto dall'«ingegno» di cui viene accusato Guido nel sonetto non può che essere in forte correlazione con l'episodio infernale che vede il peregrino celeste posto a colloquio con il padre di Guido, Cavalcante. Il magnate fiorentino rimaneva sorpreso di non scorgere appresso a Dante il proprio figlio: lo stupore nasceva dal fatto che anche Guido, come Dante, era dotato dell'altissimo ingegno necessario al viaggio presso il cieco carcere infernale, ma Guido, come non manca di ricordare a sua volta stizzito il primo amico, era disdegnoso di «colui ch'attende» (*Inf.*, X 62). A chi o a cosa alludesse Dante almeno in questa nota non interessa, è più opportuno tornare al sonetto cininano. La quasi unanimità di interventi propone una datazione bassa per il testo, precedente al 1301, cioè la canonica data della morte di Guido (a cui il componimento è appunto indirizzato). Se si accetta tale cronologia, naturalmente, il sonetto diviene il punto di partenza del rapporto intertestuale esistente con la *Commedia*.

Di recente, ho provato a proporre, invece, una lettura di questi legami dalla direzione d'influenza opposta: dalla *Commedia* a Cino. Il motivo che mi spinse a tale considerazione è principalmente quantitativo: essendo molti i luoghi sparsi nel poema a essere in rapporto con il sonetto se si accetta l'indirizzo canonico d'ascendenza bisognerà ammettere che, rispetto a tutta la produzione di Cino, comprensiva per giunta anche di testi di corrispondenza con Dante stesso, la memoria dell'autore della *Commedia* torna nelle prime due cantiche sempre e solo su questo sonetto.

Resta la supposta data. Innanzitutto, essa nasce da una congettura: essendo diretto a Guido, il sonetto in questione dovrebbe essere stato scritto entro il 1301, data della morte di

Guido, ben prima della composizione della *Commedia*. L'ingombrante richiamo all'autore di *Donna me prega* può spiegarsi, però, con l'obiettivo di poter vantare un destinatario famoso ma, *de facto*, assente. Cino, secondo la mia proposta, avrebbe composto il testo successivamente alla scrittura di *Inferno* e *Purgatorio* (importante, per la spiegazione del termine «artista»). Come stiano le cose, i problemi relativi all'interpretazione del sonetto non sono pochi: innanzitutto, non si capisce perché Cino allo scopo di difendere la sincerità della sua ispirazione debba – in un certo senso – sminuirla affermando di non essere egli un'«artista» (verso 9). Ma il significato di tale lessema andrebbe contestualizzato; per ora, le spiegazioni degli studiosi<sup>41</sup> si limitano a ricondurlo alle competenze accademiche o all'aristotelismo di Guido: l'uno è giurista, l'altro filosofo, dunque artista. L'interpretazione, però, non mi sembra del tutto convincente, anzi, nel testo ciniano non vi è alcuna menzione alle qualifiche universitarie.

Mi sembra che nessuno abbia provato a far reagire il sonetto di difesa con il Canzoniere di Petrarca, eppure vi sono alcune presenze che, mentre sembrano combinarsi con un testo

---

<sup>41</sup> «Artista», secondo Domenico De Robertis (G. Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Einaudi, Torino 1987, p. 216, sufficiente il solo rimando a De Robertis), varrebbe «appartenente [...] alla facoltà delle arti ossia di medicina, con distinzione significativa in bocca ad uno che aveva frequentato l'altra, quella di diritto, e rivolgendosi a un "filosofo naturale" o che *si* pretendeva a tale».

in particolare dei *Fragmenta*, potrebbero manifestare la necessità di un confronto puntuale<sup>42</sup>. Mi riferisco alla prima strofa della canzone *Ben mi credea passar mio tempo omai*:

Ben mi credea passar mio tempo omai  
 come passato avea quest'anni a dietro,  
 senz'altro studio et senza novi ingegni:  
 or poi che da madonna i' non impetro  
 l'usata aiata, a che condotto m'ài,  
 tu 'l vedi, Amor, che tal arte m'insegni.  
 Non so s'ì me ne sdegni  
 che 'n questa età mi fai divenir ladro  
 del bel lume leggiadro,  
 senza 'l qual non vivrei tanti affanni.  
 Così avess'io primi anni  
 preso lo stil ch'or prender mi bisogna,  
 ché 'n giovenil fallier è men vergogna.

Il significato della canzone non è scontato: si è davanti a un testo dalla raffinata patina palinodica? Stante questa possibilità l'io si accorgerebbe, dunque, del passaggio del tempo, come viene sottolineato al primo verso e, mentre non riesce a distaccarsi dalla passione che gli oscura la ragione e l'intelletto («senz'altro studio et senza novi ingegni»), sente un mutamento nell'amore provato. Se tale interpretazione non è del tutto peregrina per ciò che concerne i primi versi, nella seconda parte della stanza, attraverso l'intervento di Amore, il rimpianto muta destinatario e

---

<sup>42</sup> In verità un piccolo riferimento a Petrarca è stato fatto proprio da Arqués Corominas, *art. cit.*, p. 238 ma *passim*, il quale si serve di un passo del *De ignorantia* per spiegare l'uso – secondo lo studioso ironico – del termine “artista”.

il lettore si accorge che il supposto pentimento non è indirizzato alla *passio*. Semmai, l'io sembra dispiacersi a causa della continuità del sentimento amoroso in un'età («che 'n questa età») in cui tale passione non dovrebbe più competergli. Si è, dunque, davanti a un'assunzione – e al contempo a una riconsiderazione – dell'antico *topos* del *senex-puer* che Petrarca stesso non mancò di discutere ampiamente nelle opere latine. In *Rvf* 207 non vi sarebbe, dunque, la dichiarazione di un passaggio temporale quanto semmai l'insistenza, ancora una volta, sul celebre primo attimo dell'innamoramento: occasione, *kairos*, avvenimento centrale della storia d'amore così fortemente alla base dell'opera da tornare spesso quale primo tema dei vari componimenti che il libro compongono. Nella storia narrata nel volume della memoria che coincide con il Canzoniere, insomma, non vi sarebbe, almeno rispetto a questo testo, un passo in avanti o un nuovo rimpianto quanto piuttosto la perpetuazione del tempo della stessa mente che – come avviene nel virgiliano sistema dell'*horresco referens* – dal passato si proietta con assidua continuità nel presente. Torno a Cino. Mi sembra che nessun commentatore abbia notato come il primo verso di Petrarca possa echeggiare un sonetto dantesco diretto proprio al pistoiese: di solito si tende a collegare l'esordio della canzone a Bonagiunta Orbicciani, *Ben mi credea in tutto esser d'Amore* (Santagata), oppure alla tradizione provenzale (Bettarini: «Bernard de Ventadorn, “Be·m crudei de chantar sofrir”»). Benché i rimandi possano anche essere effettivamente opportuni, credo che, considerato il significato complessivo del testo, sia utile affiancare la canzone al componimento che pose fine – o ne causò una pausa – al sodalizio poetico tra Dante e Cino, ergo *Io mi credea del tutto esser partito*. Dove Dante valorizza il cambiamento di poetica che dalle rime della *Vita nova* lo stava conducendo verso il progetto

della *Commedia*. D'altro canto, Petrarca – utilizzando per altro la metafora del cammino, e riflettendo su un cambiamento temporale (assente in Bonagiunta e in Bernard de Ventadorn) – rimpiange di non aver assunto in gioventù uno stile che ora sarebbe stato più opportuno. Ma fondamentali rispetto a Cino sembrano essere i termini, per altro in rima, *ladro-leggiadro-arte e sdegni*. Si tratta delle stesse parole che compongono l'ossatura di *Quai son le cose vostre ch'io vi tolgo* da cui si era partiti. Petrarca sta pensando al sonetto di Cino? Si vuole porre in una situazione di confronto con la tradizione? Se così fosse, comporrebbe un gioco *à memoir*e con i predecessori che contempla tanto la problematica dello sdegno quanto l'artificiosità della scrittura, motivi assimilabili a quelli principali contenuti nella disputa tra Dante e Cino. In effetti, tornando al termine «artista», se si accetta la cronologia extracavalcantina, se il testo si colloca successivamente al 1301, bisognerà ammettere che la presenza nel sonetto di Cino non coincide, come si è in precedenza reputato, con la prima attestazione della parola in lingua italiana: forse, piuttosto che demandare il significato alle differenze accademiche, allora, bisognerà accontentarsi di un valore semantico più vicino al latino *artifex* (non per forza ricavato dal XXX canto del *Paradiso* ma, probabilmente, simile all'«arte» menzionata da Dante, assieme all'ingegno, in *Purg.*, IX 125 e XXVII 130): ecco il perché dell'onestà poetica vantata dal pistoiese. Egli non è artista appunto poiché non è un meccanico *faber* dell'ispirazione amorosa. Ma in cosa consiste davvero l'errore a cui fa riferimento Petrarca e che, per rimandi, è imputabile anche a Cavalcanti? Si tratta – fuor dal significato *strictu sensu* – di una mancanza, di uno sbaglio: Petrarca rimpiange non tanto l'attività amorosa a cui è costretto ora quanto piuttosto l'incapacità passata di accorgersi della straordinarietà della natura che aveva (e,



ancora, ha) di fronte. Ma chi è che prova «sdegno» e, stante il rimando in filigrana al sonetto di Cino, con esso copre la propria ignoranza? Potrebbe trattarsi di una questione “sapienziale” – sia essa intellettuale o teologica – relativa a una sorta di rivelazione non compresa: in effetti, Petrarca non coglie da subito le potenzialità del personaggio di Laura che pure sembrano celesti fin dall’inizio della storia, quando in *Rvf* 16, per esempio, l’esperienza visiva di “mirare” la donna viene posta in comparazione con la Veronica; e Laura è dichiarata proprietaria di una divina «forma vera». Ma vi fu un precedente importante di chi scelse di coprire con disdegno la propria ignoranza: stante il racconto di Agostino nelle *Confessioni* (VII 21, dove si cita *Mt* 11, 25), furono i filosofi platonici a “disdegnare” l’insegnamento di Cristo perché mite e umile di cuore («dedignantur ab eo discere, quondam mitis est et humilis corde»)<sup>43</sup>. Petrarca attraverso i riferimenti al testo di Cino – che, se il filo del discorso tiene, sembra paragonarsi all’esperienza escatologica di Cristo – delinea, dunque, una vera e propria questione conoscitiva. Una conoscenza assunta, però, attraverso Amore: in un caso dittatore, nell’altro vero e proprio insegnante («tal’arte mi insegni»). Ora, sfogliando il repertorio tematico compilato da Eugenio Savona si noterà che tra gli *Effetti di Amore*, Cino compare, assieme a Lapo, tra le uniche due presenze che riguardano la trasmissione di valore da Amore al poeta con i versi<sup>44</sup>:

---

<sup>43</sup> Di questa esemplificazione se ne ricorderà, in questo caso si può affermarlo con certezza piena, sempre Petrarca nel *De Ignorantia.*, I 14.

<sup>44</sup> E. Savona, *Repertorio tematico del Dolce Stil Nuovo*, Adriatica, Bari 1973, p. 24.

Lasso! Ch'amando la mia vita more;  
e già non oso sfogar la mia mente,  
sì altamente m'ha locato Amore!

Benché non vi sia una chiara tessera testuale che dimostri la vicinanza tra i testi, a livello situazionale la riflessione di Cino sembra molto vicino al tema che sarà proprio della canzone petrarchesca citata: ai versi 5-6 vi è un riferimento all'azione subita (se per Cino il percorso sarà ascensionale, nel secondo caso vi è comunque un nesso passivo), ma tutta la prima stanza di *Ben mi credea passar mio tempo omai* è tesa verso una dichiarazione di incapacità poetica che può essere fruita e superata solo attraverso l'intervento diretto di Amore.

#### 4. Altre opportunità di riflessione.

Un capitolo a parte meriterebbe il vaglio di alcune (possibili) presenze in filigrana di Cino nei *Fragmenta*. Gianfranco Contini, per esempio, avvicinava la similitudine delle vespe contenuta in *Disio pur di vederla, e s'eo m'apresso*<sup>45</sup> a Petrarca ma vi sono altri riferimenti riconducibili a strutture e sistemi che potrebbero conservare un certo grado di ispirazione. Il sintagma qualificativo che dà il via al sonetto *Omo smarruto che pensoso vai* potrebbe essere posto in rapporto con lo stato riflessivo dello stesso io del celebre *Solo e pensoso i più deserti campi*, dove la base dell'introspezione è condivisa con il precedente ciniano in questione. Altresì il peccato di laude verso la donna, consumato preferendola a Dio, contenuto in *Sì mi stringe l'amore*, anticipa

---

<sup>45</sup> *Poeti del Duecento*, cit., vol. II p. 669.

quanto Agostino rinfaccia a Francesco nel secondo libro del *Secretum* (ma la questione dell'infrazione teologica è topica della poesia d'amore del Duecento e il riferimento a Guido Guinizelli è quasi scontato). Assai puntuale potrebbe essere il legame che congiunge il «traendo guai», primo verso di *Con gravosi sospir' traendo guai*, al «trar guai» di *Rvf*, 37, 96. Più sfuggenti alcuni nessi come quello *fera-altera* attribuibile a Selvaggia e ben replicato nella natura di Laura, o ancora l'«anima smarrita» del v. 82 di *Sì mi stringe l'amore* che, seppur assente nei *Fragmenta*, è caratteristica vicinissima all'«anima sconsolata» di *Che fai? Che pensi? che pur dietro guardi* (v. 3). Ragionando sullo stesso tipo di rapporti è possibile accostare il primo verso di *Moviti, Pietate, e va incarnata a Movesi il vecchierl canuto e stancho* (e si ricordi che le figure peregrinanti sono diverse in Cino) ma si potrebbe anche ragionare sui riferimenti alla guerra d'amore, presto trasformati nell'ossimorica ricerca del conflitto in pace. Entrambe le azioni sono elementi tematici tipici dei *Fragmenta*, e ben presenti tra le rime del pistoiese<sup>46</sup>. Stuzzica, ancora, l'anacolutico sintattico costruito tra il primo, vocativo verso e il quarto di *O voi che siete ver' me sì giudei...guarda*, valorizzato dal significato palinodico alla base di tutto il testo: potrebbe costituire un interessante precedente del sonetto proemiale del Canzoniere che si apre, esattamente, con la celebre rottura tra persona evocata, il voi, e l'inarcato verbo posto al singolare.

Forse, però, la più grande invenzione di Cino, che, seppur dotata di uno statuto ineffabile, sembra poter aver avuto un

---

<sup>46</sup> Si consideri, per esempio, il «guerra in pace» del v. 3 di *Quando potrò io dir: «Dolce mio dio»*. Ma interessante è anche la ferita d'Amore il cui carattere rinnovatore è vivissimo in entrambi i poeti e potrebbe sottintendere una comune conoscenza del mito di Peleo.

qualche grado di influenza sui *Fragmenta*, riguarderà tanto la già ricordata morte dell'amata quanto la fisionomia sfuggente della donna. In apertura di questo contributo ho, appunto, scritto che la morte di Selvaggia avviene compiutamente in un libro di rima mentre quella di Beatrice nella *Vita nova* è strutturante sì ma pertiene a un prosimetro. Si può aggiungere che, «libro della memoria» dantesco alla mano, il trapasso della gentilissima è appena accennato dal suo autore nell'ultimo verso di *Lasso! Per forza di molti sospiri* («e de la morte sua molte parole»), trovando invece sfogo nella parte in prosa. Per Cino, la morte di Selvaggia diviene evento organico con la maestosa *Oimè, lasso, quelle trezze bionde* a cui, a un inverificabile livello narrativo, seguirà anche la visita verso il duro «sasso» («duro» è vivo nel Canzoniere e per quanto riguarda Cino si tratta di una mia aggiunta, egli parla di «santo sasso», v. 2), dove sono serbate le spoglie mortali di Selvaggia (*Io fui 'n su l'alto e 'n sul beato monte*).

Sciogliere i nodi che stringono questi fili è impossibile. Vorrei chiudere, però, la nota con una riflessione sulla natura di Selvaggia e, dunque, di Laura. Alcuni anni fa, Luca Marcozzi ha scritto, a proposito dell'avignonese, che dopo secoli (e finalmente) la critica si è avvicinata al Canzoniere evitando di dare troppa importanza ai caratteri verosimiglianti dell'opera, non cercando più, in altre parole, forzati riferimenti a luoghi e a realtà contemporanee a Petrarca:

Ci sono state ragioni di carattere storico, ed esigenze di pubblico, per cui gran parte degli sforzi esegetici, fin dai primi commenti, è stata riservata a indagare il senso storico dei componimenti petrarcheschi, la sola *veritas* letterale: se Laura fosse «viva e vera» [citazione da Gior-

gio Caproni, n.d.a.] o immaginata, se fosse malata o no, se il tale sonetto fosse stato scritto a Valchiusa o altrove; come se la bella menzogna della poesia di Petrarca non nascondesse *phantasmata* ma solo ed esclusivamente verità materiche o *realia*<sup>47</sup>.

Ecco, Selvaggia rispetto alla tradizione precedente al poeta che viveva vicino alla Sourgue è forse il *phantasma* mentale che più delle altre ha subito, come l'avignonese, una fortuna storica: la sua evanescenza l'ha portata, negli studi ottocenteschi e nelle vite rinascimentali, a essere presto dotata di un cognome di cui, in realtà, non vi è traccia nelle *Rime*. Un tratto in comune che non si riverserà, certo, su rapporti testuali tra gli autori ma che avvicina le due donne nella dimensione ineffabile della letteratura. La sola in grado di superare tempo e spazio alla ricerca della Verità.

**Paolo Rigo**

## SOMMARIO

Il contributo si propone di esaminare le presenze testuali riconducibili a Cino e presenti nei *Fragmenta* con lo scopo di individuare un valore tematico e una funzione poetica.

## SUMMARY

The paper examines the testual presence of Cino in the *Fragmenta* for the purpose to find a structural function and a thematical connection.

---

<sup>47</sup> L. Marcozzi, *Biblioteca di Febo. Mitologia e allegoria in Petrarca*, Cesati, Firenze 2003, p. 13.

## **Sezione miscellanea**

## V. Gli ultimi giorni del Leopardi personaggio sulla scena

di Marco Dondero

In un recente articolo ho presentato i primi risultati di una ricerca su un fenomeno particolare individuabile all'interno delle molte esperienze culturali novecentesche incentrate sulla figura e sulle opere di Leopardi: la presenza di una serie di testi creativi che raffigurano il "motivo" letterario del "Leopardi personaggio", testi che rappresentano cioè il poeta in qualità di personaggio puramente di finzione, non necessariamente legato alle reali contingenze storiche: un vero e proprio personaggio letterario<sup>1</sup>.

Le opere della nostra letteratura del Novecento e Duemila che la mia ricerca prenderà in considerazione sono diciassette: quattro romanzi (di Michele Mari, Giampaolo Rugarli, Vladimiro Bottone, Alessandro Zaccuri), sei racconti (di Giovanni Papini, Alberto Savinio, Umberto Saba, Giovanni Mosca, Primo Levi, Antonio Tabucchi), cinque testi teatrali (di Vitaliano Brancati, Achille Campanile, Enzo Moscato, Giuseppe Manfridi, Tiziano Scarpa) e due storie per bambini (di Roberto Pavanello e Paolo Di Paolo). Tenendo conto ovviamente del fatto che le intersezioni tematiche costituiscono la norma e non l'eccezione, è possibile racchiudere i testi in sei gruppi: «La luna» (Mosca, Mari, Tabucchi), «Gli ultimi giorni» (Papini,

---

<sup>1</sup> Cfr. M. Dondero, "Apparizioni" *primonovecentesche del Leopardi personaggio*, in *Critica letteraria*, XLVII, 2019, pp. 259-270.

Moscato, Manfredi, Bottone), «Dopo la morte» (Rugarli, Zacuri), «Apparizioni» (Brancati, Savinio, Saba, Scarpa), «Iperintertestualità» (Campanile, Levi), «Per i bambini» (Pavanello, Di Paolo).

In questa sede vorrei proporre un'anticipazione del percorso che intraprenderò nel gruppo degli «Ultimi giorni», soffermandomi in particolare su due testi teatrali: *Partitura* di Enzo Moscato e *Giacomo, il prepotente* di Giuseppe Manfredi. Una precisazione necessaria: anche senza tener conto dei numerosissimi *recital* leopardiani o degli spettacoli ispirati alle sue opere<sup>2</sup>, sono state molte le opere teatrali che hanno rappresentato il personaggio Leopardi. Tratterò qui però solo dei testi drammaturgici che hanno raffigurato specificamente la fine della vita del poeta: una tematica che si presta indubbiamente alla messa in scena, tanto da essere stata affrontata già nel corso dell'Ottocento, anche fuori d'Italia<sup>3</sup>.

Diversi testi appaiono interessanti: si può ricordare innanzitutto l'«azione scenica» *Processo a Giacomo Leopardi*

---

<sup>2</sup> Sono decine gli spettacoli censiti solamente in un ventennio, a partire dal centocinquanterario della morte nel 1987, nella *Nota* (pp. 128-134) che chiude il saggio di F. Pierangeli, «*Gli affanni di funerea vita*»: «*Giacomo, il prepotente*» di Giuseppe Manfredi, in *Esplorazioni leopardiane*, Vecchiarelli, Manziana (RM) 2008, pp. 103-134. Ma già all'inizio del secolo, nel 1905, Alfredo Panzini scriveva la commedia *La giovinezza di Giacomo* (ora a cura di M. Franchi, Pacini Fazzi, Lucca 2010).

<sup>3</sup> Cfr. N. Primo, *Leopardi in scena. Appunti sparsi sui travestimenti di un personaggio performativo*, in *Mantichora*, I, 2011, pp. 594-609, che ad esempio ricorda il dramma in un atto di Camille de Bainville, *Le dernier jour de Leopardi* (1894).



dell'attore e regista Renzo Giovampietro (Velletri 1924-Roma 2006)<sup>4</sup>, un'opera dalla forte connotazione politica che si presenta come un riuscito amalgame di invenzione e messa in scena di testi leopardiani. Ad esempio, nella scena 3 del I Atto (pp. 55-72), ambientata nella «Reggia di S. E. il Mondo», un «Essere di mostruoso aspetto» con cui Leopardi «sogna di conferire», si rappresenta il leopardiano *Dialogo Galantuomo e Mondo* (una delle «prosette satiriche» del 1820-1821 che «anticipano» le *Operette morali*). Tra le battute del Galantuomo e del Mondo, Giovampietro intercala anche brani ricavati dall'epistolario e dall'Operetta *Dialogo di Torquato Tasso e del suo Genio familiare*. Allo stesso modo, nella scena 3 del II Atto (pp. 97-106) si rappresenta l'Operetta *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*; e nell'ultima scena (pp. 107-115), ambientata a Napoli a casa Ranieri nel giugno 1837, viene rappresentata l'Operetta *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggiere*, riservando al personaggio Leopardi la voce del «passeggiere» e al servitore Pasquale le battute del «venditore».

Un'altra opera interessante è *Di libertà l'amore*, commedia in due atti di Carlo Ferrucci (Roma 1947)<sup>5</sup>. Il testo, nel quale ampio risalto è riservato al pensiero filosofico leopardiano (del resto Ferrucci, professore di estetica, è autore anche di studi critici sul recanatese), è ambientato in luoghi e momenti diversi della vita del poeta: la casa di Ranieri a Napoli nel 1837, il pa-

---

<sup>4</sup> R. Giovampietro, *Processo a Giacomo Leopardi*. Azione scenica da scritti di G. Leopardi e da documenti del suo tempo, s.i.t. [Union Printing, Viterbo 1989].

<sup>5</sup> C. Ferrucci, *Di libertà l'amore*, *La carrozza di Giacomo*, prefazione di M. Luzi, Liberilibri, Macerata 1997.

lazzo Leopardi di Recanati nell'estate del 1819, l'abitazione fiorentina di Leopardi nel 1827 (dove si svolge un dialogo tra Gino Capponi e Giacomo, il quale si scaglia contro il falso "progresso" propugnato dal circolo di Vieusseux: «i veri sovversivi siamo già noi, i paladini dell'incalcolabile utilità dell'inutile e del suo richiamo a un progresso più autentico e più pieno!», A. II, sc. 2, p. 62). Suggestivi appaiono i momenti in cui sono messe in scena la lettura dell'*Infinito* («Voilà l'ultimo parto letterario del vostro geniale signor fratello», dichiara autoironicamente Giacomo, p. 32) da parte di Carlo e Paolina (A. I, sc. 2), e la lettura della *Ginestra* da parte di Paolina Ranieri (A. II, sc. 1), dopo la quale Giacomo afferma di sforzarsi coi suoi versi di «fornire agli uomini una medicina che li aiuti a non morire di presunzione» (p. 49). Notevole è in particolar modo l'insistita riflessione sul "riso" leopardiano: il testo si apre proprio sotto il segno di una risata del poeta (il quale domanda a Ranieri: «O non sei d'accordo con me, che un uomo non è mai così vivo come quando ride?», p. 7), e con la sua ultima risata, sul letto di morte, si conclude. Quanto ai testi leopardiani di riferimento, oltre alla citazione o alla rielaborazione di alcuni dei più famosi tra i *Canti* e le *Operette* (ma il titolo deriva dagli ultimi due versi della favola *L'Uccello*, uno dei "puerili", evocato anche da Giuseppe Manfridi: «Di libertà l'amore / regna in un giovin cuore»)<sup>6</sup>, Ferrucci in particolare riusa molte lettere, trasponendole in un linguaggio contemporaneo. Per fare due soli esempi: in un dialogo col fratello Carlo in occasione del fallito tentativo di fuga da Palazzo il Leopardi personaggio di Ferrucci esclama: «Devi capire che, se non ti ho messo a parte del mio piano, se

---

<sup>6</sup> G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose* (1997), a cura di L. Felici e E. Trevi, Newton Compton, Roma 2018, p. 332.

non ti ho chiesto consiglio, è stato solo perché ero certo che mi avresti disapprovato, e che la tua disapprovazione avrebbe reso ancora più intollerabile l'angoscia che mi torturava!» (A. 1, sc. 2, p. 37): una rielaborazione di un passo della lettera scritta da Giacomo al fratello alla fine di luglio del 1819: «Parto di qua senz'avertene detto niente, prima perché tu non sia responsabile [...] poi perché il consiglio giova all'uomo irresoluto, ma al risoluto non può altro che nuocere: ed io sapeva che tu avresti disapprovato la mia risoluzione, e postomi in nuove angustie col cercare di distogliermene»<sup>7</sup>. Nella stessa scena, confrontandosi con Monaldo, il personaggio Leopardi afferma: «Non mi sono forse rovinato la salute vivendo per troppi anni, e non certo per freddezza di natura, più come un vecchio, paziente certosino che come un adolescente?» (p. 41): una riscrittura di un brano della lettera di Giacomo a Saverio Broglio d'Ajano del 13 agosto 1819: «crede che s'io ho menato fin qui quella vita che non si ricercerebbe da un cappuccino di 70 anni [...] ciò sia provenuto dalla freddezza della mia natura?»<sup>8</sup>.

Si può ricordare infine l'atto unico di Chiara Ferronato *L'ultimo inverno di Giacomo Leopardi*<sup>9</sup>, nel quale, tra riprese e citazioni dei *Canti*, di lettere e di luoghi dello *Zibaldone*, si segnalano in particolare due dialoghi "risarcitori" tra il personaggio Leopardi e rispettivamente il fantasma dell'amata Fanny Targioni Tozzetti-Aspasia (pp. 11-14) e il fantasma della madre

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 1185.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 1188.

<sup>9</sup> C. Ferronato, *L'ultimo inverno di Giacomo Leopardi*, Biblos, Cittadella (PD) 1999.

Adelaide Antici (pp. 29-36): contrastando con la realtà biografica, in entrambi i dialoghi le figure femminili si mostrano piene di benevolenza e addirittura affettuose col poeta.

Due opere sugli “ultimi giorni” però indubbiamente spiccano nel panorama drammaturgico, e dunque su di esse è giusto soffermarsi: *Partitura* di Enzo Moscato e *Giacomo, il prepotente* di Giuseppe Manfridi.

Enzo Moscato (Napoli 1948), attore, regista e autore teatrale, tra i principali esponenti della “nuova drammaturgia napoletana” nata negli anni Ottanta dello scorso secolo, compose *Partitura* nel 1988<sup>10</sup>.

Il testo si compone di tre sezioni: *Meduse*, *Rondò* e *Schiume*. La prima (pp. 5-25) è costituita da un monologo del personaggio Giacomo Leopardi, ambientato durante le sue ultime settimane di vita. Il testo è in versi, e costruito con l'originale impasto plurilinguistico che caratterizza le opere poetiche di Moscato: una base italiana frammista al dialetto napoletano – sia di ascendenza letteraria sia parlato –, arricchita da inserti di lingue straniere, in particolare in questo caso l'inglese e il francese<sup>11</sup>. Il monologo non è strutturato in forma narrativamente lineare, ma procede per accumulo di immagini e riflessioni.

---

<sup>10</sup> E. Moscato, *Partitura*, atto unico lirico, acquerelli di L. Fiorito, s.i.t. [Teatri Uniti, Napoli 1988]; prima rappresentazione il 19 febbraio 1988 al Teatro Comunale di Caserta, regia di Toni Servillo.

<sup>11</sup> Cfr. (incentrato sulla commedia *Pièce noire*) C. Giovanardi, *Plurilinguismo e antirealismo nel teatro napoletano dopo Eduardo*, in *Studi di Italianistica per Maria Teresa Acquaro Graziosi*, a cura di M. Savini, Aracne, Roma 2002, pp. 405-438.

Centrale nel testo è la raffigurazione di Napoli/Neapolis: la città dei «nuovi credenti», il «paese barbaro e semiaffricano» dove Leopardi visse «in un perfettissimo isolamento da tutti»<sup>12</sup>. Eppure, sia detto per inciso, all'ostilità della città egli reagì con la poesia. Sembra anzi che l'animosità dell'ambiente abbia funzionato da catalizzatore delle sue energie: a Napoli Leopardi compose alcuni dei suoi testi più impegnati e più belli, dalle «sepulcrali» ad *Aspasia*, dalla *Palinodia* al *Tramonto della luna*, fino alla *Ginestra*. Moscato raffigura la metropoli «ammalata» e soffocante sottolineandone l'immodificabilità grazie alla presenza di diversi anacronismi, utili a segnalare l'identità tra la nostra contemporaneità e il tempo del personaggio Leopardi, il quale pronuncia ad esempio le frasi «Mo' pare ca so' già tre ghiurne c'o camion e ll'acqua, visto ca nu chiove» (pp. 18-19), «na radio stutata, / cu na spia cilestrina appiccicata» (pp. 47 e 49), «alla città uterina e fetida / che non meno di un ebreo mi ha nascosto / alla caccia dei Nazisti» (p. 53), oppure si riferisce a «containers» e a «film» (pp. 56-57).

Interessante per la prospettiva di un Leopardi “personaggio-poeta” proprio una delle prime considerazioni del monologo, dove si afferma che la poesia non può «competere» con la realtà “infernale” della città:

Nisciun' esametro, nisciunu spondèu,  
nisciunu verso alessandrino, nessuna gloria di parola di Bisan-  
zio,  
nessuna innocenza, nessuna purezza estratte  
dai fuochi, dai roghi poetici  
potranno mai competere coi fumi, coi miasmi,

---

<sup>12</sup> G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 1433 (lettera al padre del 27 novembre 1834).

con i mali odori delle tue viscere ammalate, (p. 8)

La voce recitante ribadisce l'impossibilità della poesia di risarcire l'amarrezza degli ultimi giorni in più occasioni: ad esempio quando ripete come un refrain il distico:

Nc'è rimmasto sulo chesto: o ritmo d'a lengua,  
a rumba de' parole! (pp. 14 e 15)

oppure quando proclama con aperta autodenigrazione la propria qualità di «Scriba»:

ccà schiatta o Ranavuòttolo,  
Il Rospo forestiero brutto, che scrive d'idilli  
e di splendide Aspasie  
Ccà iette o sanghe lo Scriba, maleodorante e scartellato (p. 17)

Nell'ultima citazione si osserva come la stessa espressione dell'insoddisfazione del personaggio, non solo per la propria vita («brutto», «maleodorante» e «scartellato», ovvero 'gobbo') ma anche per il proprio destino di poeta, contenga al suo interno il rinvio ad opere leopardiane (gli idilli e *Aspasie*) che per Moscato riscattano la delusione dichiarata dal protagonista.

Il rimando ai testi leopardiani (e in diversi luoghi a quelli di altri autori) è d'altronde frequente, come si può notare ad esempio nei versi «sto diventando cieco / ANCHE nella fantasia dell'Infinito» (p. 13), dove si rinvia ovviamente all'Idillio, oppure «ultimo, assolato mio *ostello*: non più *paterno*, né *vago*» (p. 16), dove si recupera il verso 19 di *A Silvia*, «d'in su i veroni del *paterno ostello*» (riutilizzando anche il «*vago avvenir*» del v. 12), o infine la ripetizione (pp. 46 e 49) del verso «Nostra ignuda

natura», ricavato dal *Coro di morti* che apre l'Operetta morale *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*<sup>13</sup>.

Intessuto di riferimenti alla lirica leopardiana è anche l'episodio più sorprendente narrato nel monologo (ma correlato ad altre opere di Moscato, innanzitutto *Pièce noire*, del 1983, incentrata sulla transessualità), ovvero la visita, preparata dall'infido «Rainer», ad un «lupanare» (pp. 23-25). Nel postribolo, osservando le donne che gli si offrono, il personaggio Leopardi rievoca le tre figure femminili che nel corso della sua vita sono state oggetto del suo amore, espresso in alcuni dei Canti più noti: Gertrude Cassi Lazzari (*Il primo amore*), Teresa Fattorini (*A Silvia*), Fanny Targioni Tozzetti (*Aspasia* e le altre liriche del “ciclo”):

Addirittura leggevo nei loro sguardi  
i nomi scritti dei miei bizzarri, infelici amori:  
Fanny, Gertrude, Teresa,  
e i capoversi, le righe, le cancellature del mio tradito  
dolore.

La donna con «labbra dipinte di viola, gli occhi fieramente / bistrati» che conduce Leopardi in una stanza, si rivela un uomo dal «sesso decapitato», che dapprima cerca di lusingarlo con le parole suggerite da Ranieri:

«S' agapò! S' agapò!» gli aveva suggerito di sospirarmi  
Rainer,  
a perfido spregio del mio amore per la lingua e il mito  
dei Greci

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 552.

ma in seguito (dopo la fuga di Leopardi nei vicoli, dove il grido «S'agapò!» viene ripetuto in segno di derisione: «e neppure sapevano che volesse dire ti amo») gli si rivolge con dei versi nei quali compare un'esplicita citazione della poesia *Ultimo canto di Saffo*:

Su di me si chinò l'eunuco del bordello  
senza più ridere né cantare.  
«La tua Saffo», mi sussurrò, «lei sola è viva.  
Io l'ho servita in volontario servizio.  
Non mi diffamare...»

Varrà la pena segnalare come questo episodio sia alla base di alcune scene che hanno lasciato sconcertati diversi spettatori del bellissimo film di Mario Martone *Il giovane favoloso* (2014), scene che dunque andranno lette come un omaggio di Martone a Moscato – il quale nel film appare anche in un breve cameo, nelle vesti del sacerdote che guida la processione organizzata per scongiurare il colera: d'altronde i due artisti hanno condiviso molte esperienze, a partire dalla Compagnia Teatri Uniti, e in particolare Martone ha curato la regia del testo di Moscato *Rasoi* (1991, poi nel 1993 in lungometraggio), nel quale è ripreso anche il *Rondò* che costituisce la seconda sezione di *Partitura*.

Il secondo testo teatrale che mette in scena tre momenti degli ultimi mesi di vita di Leopardi è *Giacomo, il prepotente*, del 1989, opera del drammaturgo e romanziere Giuseppe Manfridi



(Roma, 1956)<sup>14</sup>, il quale avrebbe poi composto un altro testo incentrato sugli ultimi giorni di un artista: *L'osso d'oca: gli ultimi giorni di Puccini a Bruxelles* (2007). *Giacomo, il prepotente*, in prosa, è diviso in tre Atti, ambientati in luoghi e tempi diversi (si tratta però sempre di camere da letto).

Il primo Atto si svolge nella stanza di Giacomo («Così come la descrive Leonardo Sinisgalli ne *L'età della luna*», si legge nella didascalia) a Torre del Greco, dove a partire dall'aprile 1836 egli si trasferì con Antonio Ranieri e la sorella di lui Paolina per sfuggire al colera. Al centro dell'Atto, inequivocabilmente, vi è il corpo di Leopardi. All'inizio assistiamo al suo tenace diniego di fronte alle insistenze di Ranieri affinché si spogli per entrare nella vasca da bagno (diniego espresso anche in un «napoletano tozzo e falso»: la sua prima battuta è «No, Totonno, no... M'hai 'ntiso?... T'a-ggio-di-tto-'e-no!»<sup>15</sup>), e alla minuta descrizione dei malanni fisici e delle cattive abitudini igieniche del poeta, esemplata sui *Sette anni di sodalizio con Giacomo Leopardi* di Ranieri (in una battuta Giacomo sembra rivendicare una «ritorsione» contro il proprio stesso «corpiciatolo»: «Ha deciso di essermi nemico? E gli sono nemico anch'io», p. 29). Alla fine dell'Atto le condizioni miserevoli del

---

<sup>14</sup> G. Manfridi, *Giacomo, il prepotente*, nota introduttiva di P. Puppa, nota finale di P. Maccarinelli, Clueb, Bologna 2003, da cui cito; prima rappresentazione il 15 febbraio 1989 al Teatro Duse di Genova, regia di Piero Maccarinelli (il testo venne pubblicato nel febbraio 1989 dalle Edizioni Teatro di Genova e dal mensile *Ridotto*, pp. 15-38).

<sup>15</sup> Un'analisi sul «plurilinguismo» del dramma in F. Pierangeli, *op.cit.*, pp. 118-119.

suo corpo<sup>16</sup> vengono svelate direttamente in scena a Ranieri, il quale «dà segni di evidente impressione di fronte alla nudità dell'amico», provocando una reazione di Giacomo, che «duro come non è stato mai» gli si rivolge con le frasi «Beh, cosa vuoi?... Che guardi?... Non lo sapevi che a me m'ha succhiato tutto il cervello?» (p. 33).

La miseria del corpo di Giacomo è messa ancor più in risalto dal confronto con la prestantza fisica di Ranieri, il quale tra l'altro diverte il poeta col racconto assai sboccato di alcune sue conquiste femminili, reali o immaginarie. Nei loro discorsi compaiono anche riferimenti ad un passato, infelice amore bolognese di Leopardi, quello per la contessa Teresa Carniani Malvezzi, letterata e traduttrice: Giacomo non le risparmia l'epiteto di «troia», e Ranieri ribatte: «Tu fai così con le donne: prima le adori a vanvera poi le insulti» (p. 30). In effetti il 30 maggio 1826, in una lettera al fratello Carlo, Giacomo ancora entusiasta della relazione scrisse di lei: «Sono entrato con una donna [...] in una relazione, che forma ora una gran parte della mia vita. Non è giovane, ma è di una grazia e di uno spirito che (credilo

---

<sup>16</sup> Quali effettivamente in quegli anni dovettero essere: basti ricordare la testimonianza del poeta tedesco August von Platen, il quale dopo aver conosciuto Giacomo nel 1834 lasciò scritto nel suo *Diario*: «Il primo aspetto del Leopardi, presso il quale il Ranieri mi condusse il giorno stesso che ci conoscemmo, ha qualche cosa di assolutamente orribile, quando uno se l'è venuto rappresentando secondo le sue poesie. Leopardi è piccolo e gobbo, il viso ha pallido e sofferente, ed egli peggiora le sue cattive condizioni col suo modo di vivere, perché fa del giorno notte e viceversa... Tuttavia, conoscendolo più da vicino, scompare quanto v'è di disagiata nel suo esteriore» (cit. da M. Picchi, *Storie di casa Leopardi*, BUR Rizzoli, Milano 1990, p. 18).

a me, che finora l'avevo creduto impossibile) supplisce alla gioventù, e crea un'illusione meravigliosa. Nei primi giorni che la conobbi, vissi in una specie di delirio di febbre»<sup>17</sup>; poco meno di un anno dopo, quando la donna, per salvare le convenienze, volle che la loro frequentazione si diradasse, Leopardi, deluso e amareggiato, reagì con il disprezzo, come testimoniato da una lettera all'amico Antonio Papadopoli del 21 maggio 1827: «Come mai ti può capire in mente che io continui d'andare da quella puttana della Malvezzi? voglio che mi caschi il naso, se da che ho saputo le ciarle che ha fatto di me, ci sono tornato, o sono per tornarci mai; e se non dico di lei tutto il male che posso»<sup>18</sup>.

Alla sfera del corpo di Giacomo fanno riferimento anche i numerosi rimandi a quattro dei cinque sensi: il gusto, l'olfatto, la vista e il tatto. Al gusto rinviano i tanti richiami alla sua proverbiale golosità, con la menzione di «sciroppi e cremolati», di «condensata di pistacchio» (p. 26), dei confetti di Sulmona («I confettilli miei!» prorompe Giacomo quando Ranieri gliene consegna un sacchetto, p. 27), e col rimpianto espresso da Leopardi per i caffè Pinto e Italia. All'olfatto il personaggio Leopardi dedica un vero elogio, dichiarandolo «il principe dei sensi»:

A chiunque tu domandassi: dovendo, di quale ti priveresti?... Ma di questo, subito! Chi ti direbbe altrimenti?... In verità da ciò consegue che è il principe dei sensi. Umile e occulto. Non riposa mai. Ma sprezzatore, impietoso: può denunciare il ridicolo nelle sublimità e tutto quel che è terreno lo tiene ancorato a terra – e lì, dove ci appare più meschino: è lì che si fa sommo e maggiormente si avvicina all'anima.

---

<sup>17</sup> G. Leopardi, *Tutte le poesie e tutte le prose*, cit., p. 1319.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1341.

Negli scenari che crea e in quelli che conserva la memoria e il mistero hanno una gran parte. (p. 10)

La vista è invece il senso che Leopardi sta perdendo, con rammarico (e molti sono gli accenni al proposito); nella sua progressiva scomparsa egli tra l'altro avverte una tragica "astuzia" divina:

Ranieri mio, che tu non debba mai sapere in che paurosi ferri di tortura possono trasformarsi le membra del tuo corpo! – L'anima ci sta impigliata. S'agita ma non si libera. La gravità non mi sembra nell'aver fede in Dio ma nella sua volontà d'amarci. Non è astuto?... Mi fa distinguere solo ciò che è chiaro... i miei fogli... la luce delle ginestre là fuori – tra le vigne arse e mangiate – e poi si trova che non c'è nulla di peggio per le mie retine di questi fogli, o delle mie ginestre... Che la ricetta è la tenebra definitiva. (*Una breve pausa*) Va' là... Vedi perché è meglio scriverle le cose? Così sembra, dicendole, di imporle a chi le ascolta. Povero Ranieri mio... (p. 29)

L'accento ai «fogli» e alla «luce delle ginestre» (con un richiamo al Canto) costituisce uno dei pochi riferimenti alle opere leopardiane. Manfredi è estremamente parco nei rimandi, poiché nel suo dramma il protagonista non è il poeta, ma l'uomo malato con le sue nevrosi: si noterà infatti come la prima menzione degli strumenti materiali della scrittura (Leopardi, capriccioso, vuol sedersi a tutti i costi allo «scrittoio») sia effettuata anch'essa tramite il riferimento ad uno dei sensi – il tatto –, ma per negare addirittura la possibilità della composizione artistica:

ANTONIO: Perché è un'anima pia, eccolo perché. (*Altro tono*)  
Ti proverai mica a scrivere mettendoti qui?

GIACOMO: (*sfiorando i fogli sul ripiano*) Li tocco. Li tocco e basta. Bello sarebbe che mi trovassi a scrivere! (p. 19)

La sola scrittura cui Giacomo sia riuscito faticosamente ad attendere è una lettera al padre, che Ranieri con disappunto scopre tra le sue carte e di cui decifra con difficoltà alcuni passi: Manfridi riusa con poche modificazioni qualche riga della missiva dell'11 dicembre 1836<sup>19</sup>: «coi miei infelicissimi occhi *incomincio* la presente. [...] Il *tuono* delle sue lettere alquanto secco, [...]. *Ella crede certo ch'io abbia passati* fra le rose questi 7 anni, ch'io *ho passati* fra i giunchi marini» (nel dramma: «*comincio* la presente», «Il *tono* delle sue lettere», «*Ella credette ch'io trascorsi* fra le rose questi sette anni, ch'io *ho passati invece*», p. 25).

L'unica citazione esplicita di versi dei *Canti* compare nel secondo Atto, nel quale il personaggio Leopardi è addirittura assente: l'ambientazione si sposta infatti a Recanati (dove la domestica Lucella è stata inviata a recuperare libri e carte), nella stanza di Giacomo presso il palazzo Leopardi, e la protagonista incontrastata è Paolina Leopardi: il suo personaggio (il più interessante, dopo quello del poeta) presenta «qualche deviante segno di follia» (p. 35), ed è straziato dalla nostalgia per il fratello (dice a Lucella: «Voi abitate, mia cara, nelle sue giornate. Dove, per anni, fui io l'unica cittadina», p. 39) e per la propria funzione di copista («E mi diceva, lui, che trovare un buon copista è l'ottimo tra i guadagni possibili. E così mi carezzava... – Mi molceva 'l core», sostiene a p. 41, recuperando il v. 44, «non ti molceva il core», di *A Silvia*), tanto da abbandonarsi infine (anche in segno di sfida alla figura incombente della madre) ad un atto di masturbazione compiuto sul letto che fu di Giacomo,

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 1440-1441.

pensando a lui: a rimarcare come il suo corpo, diversamente da quello del fratello, sia ancora capace di slanci vitali («Ho bisogno grande d'emozioni forti; ho bisogno estremo, furioso, di veder cose nuove, di respirare un'aria diversa da questa essiccatrice di polmoni» aveva poco prima affermato, p. 47). È Paolina Leopardi, dunque, a recitare gli unici versi esplicitamente derivati da un Canto, non a caso i primi 11 versi di *Nelle nozze della sorella Paolina*, «un canto quasi di guerra» (pp. 47-48).

I pochi altri rimandi ad opere leopardiane, assai rarefatti e talvolta criptici, compaiono in alcune frasi che Giacomo pronuncia nel terzo Atto, nel quale la scena si sposta di nuovo in una camera da letto, a Napoli, in vico Pero, ultima dimora di Leopardi, che vi si ritrasferì con i Ranieri a partire dal febbraio 1837 e vi trovò la morte il 14 giugno. Nell'Atto la maggior parte delle battute è riservata a Ranieri (il quale dimostra il suo affetto per il poeta – oltre che, nuovamente, il vigore del proprio corpo – distruggendo il letto vecchio e montando un letto nuovo che ha fatto costruire per lui, «Una bella scocca nuova di pialla, eh... Lustra lustra, che nella camera d'un re potrebbe stare», p. 100), a sua sorella e alla domestica Lucella. Al personaggio Leopardi, ormai in fin di vita, sono riservate solo poche battute, nelle quali però come accennato si rinvergono dapprima un riferimento all'ultima frase dell'Operetta *Tasso e Genio* («In quel bicchiere mi trovi... nel fondo d'un bicchiere... generoso...», p. 58), quindi, nel momento del definitivo delirio (pp. 69-70), rimandi a due componimenti “puerili”, *Contro la Minestra* e *L'Uccello*, e al Canto *Il passero solitario*:

Via la *minestra* dal tavolo! [...] Non farla soffrire è un *passero*... Là sopra a quella *torre* - o in quella *gabbia*, mamà... che accostavate voi... apritela!...

**Marco Dondero**

## SOMMARIO

L'articolo studia diversi testi drammaturgici che hanno raffigurato la fine della vita di Giacomo Leopardi, rappresentando il poeta in qualità di personaggio letterario, puramente di finzione. L'analisi si concentra in special modo su *Partitura* (1988) di Enzo Moscato e *Giacomo, il prepotente* (1989) di Giuseppe Manfridi.

## SUMMARY

The article studies some dramaturgical texts which represent the end of Giacomo Leopardi's life. In these works, the poet is depicted as a fictional character. The analysis focuses in particular on *Partitura* (1988) by Enzo Moscato and *Giacomo, il prepotente* (1989) by Giuseppe Manfridi.

## **VI. La conciliazione delle «opposte maschere»: l'ultimo Gozzano oltre le forme dell'antitesi**

di *Monica Bisi*

Gozzano è stato «il primo che abbia dato scintille facendo cozzare l'aulico col prosaico»<sup>1</sup>: questo il celebre giudizio con cui Montale, in un saggio divenuto imprescindibile nella storia della ricezione critica del poeta torinese<sup>2</sup>, rilancia, non senza innovarlo, un modo di interpretare i suoi versi che aveva goduto di una certa fortuna già presso i suoi contemporanei. Si tratta della lettura dell'opera gozzaniana secondo la categoria, in generale, dell'antitesi, il cui dominio, come è noto, si estende non solo al rapporto fra i registri linguistici, ma anche a quella che sembrerebbe la visione del mondo del poeta, segnata dalla contrapposizione fra vita e morte, passato e presente, lontano e vicino, movimento e stasi, salute e malattia, possesso e mancanza, desiderio e disillusione, per ricordare solo le antinomie più ricorrenti<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> E. Montale, *Gozzano dopo trent'anni* (1951), in Id., *Il secondo mestiere. Prose 1920-1979*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1996, vol. 1, pp. 1270-1280, p. 1274.

<sup>2</sup> Così G. Di Donato, *Lo spazio poetico di Guido Gozzano*, Editori Riuniti, Roma 1991, p. 4 e L. Lenzini, *Gozzano*, Palumbo, Napoli 1992, pp. 96-99.

<sup>3</sup> Prima ancora che i contenuti, è lo stesso fare poetico di Gozzano ad essere interpretato da critici del primo Novecento come una risposta in termini oppositivi rispetto a forme e temi tipici di Carducci e di



Come gli interpreti hanno ben messo in luce anche dopo Montale, tale chiave di lettura, che va estesa al rapporto dialettico tra il poeta e i suoi modelli, non solo risulta essere molto efficace, ma quasi si impone da sé a partire dai versi della *Via del rifugio* e dei *Colloqui*<sup>4</sup>. Il paradigma antitetico, tuttavia, sembra entrare

---

d'Annunzio: celebri restano a riguardo le osservazioni di E. Cecchi, *Guido Gozzano*, in *La Voce*, XXXV, 12 agosto 1909, ora in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, Mondadori, Milano 1972, pp. 474-497, lettura la cui eco si riconosce in parte delle osservazioni di G. Contini, *Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968*, Sansoni, Firenze 1968, pp. 635-637. Si leggano anche G. Scalia, *I Crepuscolari*, in *L'Officina*, VIII, 1957, pp. 301-310 e E. Sanguineti, *Da D'Annunzio a Gozzano*, in Id., *Tra Liberty e Crepuscolarismo*, Mursia, Milano 1961, pp. 40-79; N. Tedesco, *La condizione crepuscolare*, La Nuova Italia, Firenze 1970.

<sup>4</sup> Oltre alle osservazioni disseminate nei commenti alle raccolte gozzaniane, in particolare G. Gozzano, *Poesie* (1977), a cura di G. Bàrberi Squarotti, BUR, Milano 2004, sull'argomento si vedano: P. Pancrazi, *Guido Gozzano senza i crepuscolari*, in *Pan*, 1933, pp. 30-40, poi in Id., *Ragguagli di Parnaso: dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, Ricciardi, Milano-Napoli 1967, vol. II, pp. 221-229; *Guido Gozzano*, in *La poesia tra il sentimento e la riflessione*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di F. Flora e L. Nicastrò, Mondadori, Milano 1940, vol. III, *L'Ottocento e il Novecento*, pp. 589-594; A. Stäuble, *Sincerità e artificio in Gozzano*, Longo, Ravenna 1972; S. Zatti, *Desiderio e rifiuto borghese: due letture gozzaniane*, in *Lavoro critico*, X, 1977, pp. 103-139; L. Lenzini, *Gozzano*, cit., pp. 11-26; B. Porcelli, *Nomi della lirica di Gozzano e dintorni (con Ermione, Arsenio, Dafne, Arletta)*, in *Il Nome nel Testo. Rivista internazionale di onomastica letteraria*, II-III, 2000-2001, pp. 145-162, poi Id., *Nomi*

in crisi non appena ci si imbatte nel poema incompiuto delle *Epistole entomologiche*, nei versi estremi e non conclusi di un Gozzano che si rappresenta asceta, negromante e che è più delicatamente ironico: per il loro ritmo, la rinuncia (apparente) alle rime, l'ampiezza delle strofe, l'impianto poematico scandito in monografie, anche solo ad una prima lettura questi versi manifestano infatti alla vista e all'orecchio interiore del fruitore la loro eterogeneità, almeno formale, rispetto a quelli delle ben più famose raccolte precedenti.

Le origini di questa poesia, altra perché in ascolto della Natura, sono da ricercare già nell'ultima sezione dei *Colloqui*, non solo nell'esplicita – e per questo da alcuni ritenuta non completamente attendibile<sup>5</sup> – promessa che chiude *Pioggia d'agosto*

---

nella lirica di Gozzano, in *In principio o in fine il nome: studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Giardini, Pisa 2005, pp. 151-160; E. Tonello, *Guido Gozzano. Dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia*, in *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, CLXXXIX, 2012, pp. 110-128, p. 111. Riconducendo i motivi della poesia di Gozzano alla cultura della sua epoca, Marzot sottolinea l'opposizione fra estetismo e antiestetismo, cultura e morale, artificio e semplicità, umanità superiore e umanità comune (G. Marzot, *Guido Gozzano*, in *Bel-fagor*, IV, 1949, pp. 1-20).

<sup>5</sup> Una feconda problematizzazione di *Pioggia d'agosto* nel contesto culturale di Simbolismo e Positivismo e nella cornice delle stratificate citazioni riconoscibili nei versi è offerta da N. Lorenzini, *Le «personae» della «Pioggia d'agosto»*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, Atti del convegno nazionale di studi, Torino, 26-28 ottobre 1983, Olschki, Firenze 1985, pp. 135-147. Ritiene sincere le affermazioni e le promesse della poesia Calcaterra, per il quale nel cuore dell'umanità tor-

(«Con altra voce tornerò poeta!», v. 48), ma anche tra le attività di Totò Merùmeni, il quale «dopo lo studio grave, scende in giardino, gioca / coi suoi dolci compagni sull'erba che l'invita» (vv. 33-34) e questo gli consente di accedere all'universo della Natura, di cui il giardino è sineddoche, forse premessa necessaria per intendere «la vita dello Spirito che non intese prima» (v. 56). Per ritrovare un riferimento più circostanziato alla prima ispirazione, almeno tematica, della poesia delle *Epistole entomologiche* la critica invita a spingersi poco oltre, ai versi di *Una risorta*, in cui il poeta rivela all'amica il progetto del poema didascalico sulle farfalle: «Le [le crisalidi] segui per vedere / lor fasi e lor costume? / Sì, medito un volume/ su queste prigioniere» (vv. 93-96). Se il Gozzano di *Torino* e il «reduce» di *In casa del sopravvissuto*, che seguono a breve distanza *Una risorta*, tornano poi a cristallizzare l'elemento naturale nella fissità di «una stampa antica bavarese» (v. 31) o a farne una leva che innesca il ricordo, in *Pioggia d'agosto* la Natura assume finalmente il volto di una «antica maga» (v. 27)<sup>6</sup>, e incarna l'«unica verità non convenuta» (v. 35) capace di mettere in crisi il disincanto del poeta, di stupirlo ancora, se è vero che solo davanti ad essa si «arresta» il suo «sogghigno» (v. 36). Nell'ultima sezione dei *Colloqui*, dunque, l'osservazione della Natura appare quale contenuto privilegiato e significativo approdo («fonte» e «meta» in *Pioggia d'agosto*, v. 45) della meditazione e della produzione poetica di Gozzano, che congeda il lettore della raccolta con l'immagine di

---

mentata di Gozzano alberga il «fanciullo tenero e antico» che si occupa delle cetonie e delle stelle e che non lascia che il sofisma e l'estetismo spengano in lui il sentimento (cfr. C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Zanichelli, Bologna 1944, pp. 107-108).

<sup>6</sup> Cui forse risponde il poeta «negromante» delle *Epistole*.

sé fanciullo che contempla il macrocosmo (stelle) e il microcosmo (rondini, erba, cetonie), l'inanimato e l'animato, e li preferisce alla filosofia, la cui presenza nei versi è tuttavia indizio di un non definitivo abbandono:

il fanciullo sarò tenero e antico  
che sospirava al raggio delle stelle,  
che meditava Arturo e Federico

ma lasciava la pagina ribelle  
per seppellir le rondini insepolti,  
per dare un'erba alle zampine delle

disperate cetonie capovolte....<sup>7</sup>

Più del ricordo, più del tentativo della ripetizione del passato<sup>8</sup> o dell'arretrare di fronte all'esistenza per guardarla accadere,

---

<sup>7</sup> Gli ultimi due endecasillabi sono stati definiti da Slataper «un verso meraviglioso» che Gozzano offre quale «garanzia» della «nuova poesia, dei segreti piccoli della grande natura» (S. Slataper, *Perplexità crepuscolare (A proposito di G. Gozzano)*, in Id., *Scritti letterari e critici*, raccolti da G. Stuparich, Mondadori, Milano 1956, pp. 245-252, p. 252, già in *La Voce*, 16 novembre 1911). Un'acuta corrispondenza fra le «cetonie capovolte» e il didascalismo settecentesco delle *Epistole entomologiche* è stabilita da Elena Salibra in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di E. Salibra, Mursia, Milano 1993, p. 42.

<sup>8</sup> Per la consolazione data dal mondo fiabesco e per il significato e le modalità del meccanismo della ripetizione nella poesia di Gozzano si leggano rispettivamente: E. Tonello, *Guido Gozzano. Dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia*, cit., e M. Paino, *Gozzano, Carlotta e il sogno della ripetizione*, in *Otto/Novecento*, XXXVI, 1, 2012, pp. 161-176.

l'ascolto dei responsi della Natura sarà forse in grado di consolare e di dare pace al tormento del poeta, tormento che già nei primi versi di *Pioggia d'agosto*, proprio di fronte al manifestarsi di un fenomeno naturale, da «angoscia» (v. 6) si riduce a «tristezza» (v. 8) per poi farsi «perplexità» (v. 12), in un *climax* discendente nell'ordine del turbamento.

Sul piano dei contenuti, lo scarto delle *Epistole entomologiche* rispetto alla precedente produzione in versi non si limita ad una sostituzione dei vecchi temi con immagini, sfondi, ambientazioni tratti quasi esclusivamente dal mondo naturale. Lo indica il poeta stesso, con discrezione e fermezza, proprio nell'epistola proemiale, dove per due volte, in contesti diversi ma correlati, insiste sull'idea della novità unita a quella della vita, focalizzando così l'attenzione su una dinamica che si rivelerà cardine dell'opera: la nascita della vita nuova, trasformata, che passa necessariamente per il travaglio. Uno sguardo in avanti, dunque, che segue i ritmi naturali del divenire e non più le ipotesi del poeta<sup>9</sup>. All'interlocutrice, Amalia Guglielminetti,

---

<sup>9</sup> Mi pare che solo nelle *Epistole* si colga la proiezione dello sguardo verso il futuro: nelle raccolte precedenti la vita appartiene unicamente al passato, al ricordo o alla conquista impossibile, mentre nella parabola dei bruchi essa è osservata ed esperita in fasi molteplici che trovano piena realizzazione nel «risveglio alato». Nelle monografie dedicate alle specie non c'è l'aperta contrapposizione vita-morte che pesa invece su alcune liriche precedenti: la morte è assunta come momento della vita, si colloca 'dentro' la vita e ad altra vita lascia spazio (per questo si legga V. Boggione, *Poesia come citazione. Manzoni, Gozzano e dintorni*, Edizioni dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 139-145 in particolare). Sarebbe interessante approfondire l'analisi delle – rare – occorrenze dei termini «vita» e «nuova» e dei loro derivati nelle prime

egli infatti offre, «come s'offre / *nova* un'essenza in un cristallo arcaico» (v. 80), un tormento, il proprio, che consiste, con un verso della Guglielminetti stessa, nel «vano spasimo oscuro d'esser *vivi*» (v. 86) e che coincide con il dipanarsi dell'intera opera, il cui contenuto sembra dunque essere la vita con i suoi tormenti, illuminati da una prospettiva nuova. Pochi versi più sotto, il poeta, implicitamente identificato con l'«asceta d'oggi», sente nel cuore un «bene» nel quale ancora si uniscono vita e novità, in quanto esso coincide con una «grazia *nova*», un'«acqua *viva*» (vv. 109, 110), una sorta di intuizione filosofico-esistenziale, che illumina lo sguardo. Per quanto riguarda la materia trattata («essenza»), dunque, la novità del poema consiste nella rappresentazione del tormento dell'«esser vivi», rappresentazione che vuole andare oltre non solo rispetto alle soluzioni offerte dalla poesia di Amalia, ma anche oltre quelle già sperimentate da Guido nelle pubblicazioni precedenti e che per fare questo passerà attraverso i «responsi» della Natura. Già dai primi versi delle *Epistole* si ha l'impressione di essere di fronte ad un cambiamento di prospettiva, una sorta di conversione poetica, il cui sfondo settecentesco è uno dei molti modi del consueto espediente del travestimento, che enfatizza questa volta la propria funzione straniante.

Se rimaniamo nell'ambito dei contenuti, la maggior ricchezza della visione del mondo delle *Epistole*, che rispetto ai *Colloqui* vantano una più generosa, eclettica messe di espliciti riferimenti di carattere filosofico, viene confermata anche dalla presenza di una trama evangelica che percorre audacemente

---

due raccolte per verificare, alla luce anche dei contesti, se e come cambia la prospettiva dell'autore di fronte alla percezione dello scorrere del tempo e dunque dell'esistenza.

proprio il proemio, non senza sfrontatezza, ma nemmeno senza tradire un certo rimpianto. L'«acqua viva» indicata all'interlocutrice come bene da ricercare più di ogni altro, pur nell'immanenza nella quale è attratta da un punto di vista spaziale oltre che concettuale (l'asindeto del v. 111 nutre l'idea di una identificazione: «lo Spirito immanente l'acqua viva»), richiama infatti senza dubbio l'acqua promessa da Cristo alla donna samaritana nel brano di Gv 4, 10-26, come paiono confermare le costellazioni semantiche comuni ai due testi<sup>10</sup>. Il già citato v. 111 dell'epistola di Gozzano ripete, dislocandola nella dimensione immanente, l'identificazione che i teologi operano fra l'«acqua viva» di Gv 4, 10 e lo Spirito indicato da Gesù come natura di Dio in Gv 4, 24 («Spiritus est Deus»); come nel brano evangelico, inoltre, anche nei versi di Gozzano le parole sono rivolte ad una donna che ha sete e che si dirige a «sorgenti» inadatte o

---

<sup>10</sup> E come confermerebbe anche l'appunto degli *Abbozzi e frammenti* relativi alla prima epistola (G. Gozzano, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti, Mondadori, Milano 2016, p. 450, nuova edizione, integrata nella bibliografia e rivista in alcuni punti, del volume, curato sempre da Rocca, edito nella collana «i Meridiani» nel 1980): in esso si legge «Solo chi vive in disparte sente lo spirito immanente. La sorgente – che mai non troverete, o sitibonda. La sete natural che mai non sazi se non con l'acqua», evidente citazione, quest'ultima, di *Pg XXI* 1-2 (dove però è «non sazia») non conservata nella versificazione e che continua, come è noto: «onde la femminetta / samaritana domandò la grazia», (*Pg XXI* 2-3). Proiettando la memoria del lettore dalla sete dell'interlocutrice di Gozzano a quella della donna samaritana, l'abbozzo si rivela utile a legittimare e a connotare una serie di relazioni semantiche fra il testo del poeta e l'episodio evangelico.

introvabili: la concentrazione di «disseta», «sorgenti», «siti-bonda» ai vv. 112-113 ripercorre, non senza enfasi, quanto è analogamente sottolineato e disposto ai vv. 13-14 del testo giovanneo: «omnis qui bibit ex aqua hac, *sitiet* iterum; qui autem biberit ex aqua quam ego dabo ei, *non sitiet in æternum*, sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo *fons aquæ salientis in vitam æternam*», in cui si riconosce l'antitesi gozzaniana e l'analoga soluzione nelle «sorgenti»). Infine, non pare del tutto illegittimo un accostamento tra il v. 93, in cui Gozzano elenca i rifugi dello spirito moderno – tra cui anche l'adorazione delle «forme prime» («adorando») – e l'insolita concentrazione di occorrenze consecutive del verbo «adorare» ai vv. 20-24 del testo di Giovanni («adoraverunt», «adorare», «adorabitis», «adoratis», «adoramus» «adorabunt», «adorent», «adorant», «adorare»); né è trascurabile, benché più generico, il richiamo di Gozzano alla «salute» (sempre al v. 93), intesa etimologicamente come salvezza, che rimanda a quanto Cristo porta alla samaritana con l'acqua del proprio Spirito («quia salus ex Judæis est», Gv 4, 22). Benché forse una prima lettura e una certa consuetudine con i testi gozzaniani potrebbero indurre a pensare ad un semplice rovesciamento parodico, l'operazione risulterebbe forse troppo evidente e addirittura stonata, a causa dell'abbondanza dei richiami e del senso attribuibile alle altre citazioni, soprattutto dantesche<sup>11</sup>: più probabilmente Gozzano si limita qui ad

---

<sup>11</sup> Un'analitica classificazione delle tessere dantesche posta alla base di una precisa interpretazione del loro impiego è fornita da A. Casella, *Le fonti del linguaggio poetico di Gozzano*, La Nuova Italia, Firenze 1982. Per il significato delle citazioni dantesche si vedano A. Rocca, *Fra le carte di Guido Gozzano: materiali autografi per «I colloqui»*, in



un abbassamento della materia evangelica all'orizzonte terreno, coerente con la privazione del divino («senza Dio»), o con la presunta autonomia rispetto ad esso, che caratterizza l'«asceta d'oggi» (v. 108). Il poeta che interroga, medita e adora ha dunque qualcosa di nuovo da rivelare sull'esistenza, pur nell'ambito delimitato dell'immanenza, che si definisce come tale – giova ricordarlo – sempre in rapporto alla trascendenza, implicandone dunque almeno la pensabilità.

Una dimensione, quella immanente, la cui integrità ed esclusività sono destabilizzate e rese problematiche non solo da un certo effetto dei richiami evangelici fin qui segnalati, ma anche dalla luce purgatoriale che i versi conclusivi finiscono per gettare sull'intera epistola d'apertura: tra i vv. 114 e 132 si trova infatti una serie significativa di rimandi alla *Commedia*, e in par-

---

*Studi di filologia italiana*, XXXV, 1977, pp. 395-471; G.L. Beccaria, *Canto e contro canto di Gozzano*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., pp. 79-84; P. Fasano, *Il bello stile negli esili versi. Colloqui con Dante di Guido Gozzano*, in *La rassegna della letteratura italiana*, XCVIII, 3, 1994, pp. 5-29; D.M. Pegorari, *Cercando «il volume foglio a foglio»: il dantismo di Gozzano fra anticapitalismo e scientismo*, in *Dante*, V, 2008, pp. 76-108; per il cambiamento di prospettiva nell'impiego della citazione nel passaggio dalle due prime raccolte alle *Epistole entomologiche* si legga V. Boggione, *Poesia come citazione*, cit., pp. 87-89 in particolare. Inscrive le citazioni dantesche e petrarchesche in una «particolare tensione al sublime» Patrizi, nella *Prefazione* a G. Gozzano, *Le farfalle. Epistole entomologiche*, nota di G. Manacorda, prefazione e cura di G. Patrizi, Empiria, Roma 2003, pp. 7-16, p. 11. Sull'argomento mi permetto di rimandare anche a M. Bisi, «*Pellegrini della forma*»: la conversione della scrittura ne «*Le farfalle*» di Gozzano, in *Critica letteraria*, XLV, 2, 2017, pp. 357-380, pp. 374-380.

ticolare al *Purgatorio* («a paro» XXIV, 93; «il velen dell'argomento» XXXI, 75; «di penter sì mi punse ivi l'ortica» XXXI, 85), che chiudono il cerchio – o riaprono la prospettiva – rispetto ai versi d'esordio: «la creatura per volar su nata / susciti in cuore di colui che sogna, / col suo lento mutare e trasmutare» (vv. 4-6). Se queste tessere iniziali scendono verticalmente dall'implicita, purgatoriale, metaforica identificazione fra uomo e farfalla alle oscurità delle metamorfosi infernali (richiamando rispettivamente *Pg* XII, 95; *Inf* XXX, 137; *If* XXV, 143), i versi conclusivi del proemio si spingono senza dubbio alle vette del *Purgatorio* dantesco, nei significativi luoghi del pentimento e della confessione del pellegrino: cornice letteraria ed esperienza tutt'altro che radicate nell'immanenza. In *Storia di cinquecento vanesse* la decettiva sovrapposizione del dettato evangelico alle filosofie con le quali l'autore ha – o fa credere di avere – maggiore familiarità e la ricerca di una «salute» in apparenza tutta terrena tradiscono allora, grazie anche al rimprovero all'interlocutrice che riattiva la costellazione dantesca di significati, il desiderio, forse inammissibile, di un'acqua che disseti in modo definitivo.

La complessa e obliqua intertestualità che il testo di Gozzano, forse più del consueto, presenta lo colloca certamente nella temperie culturale reduce – e ancora influenzata – dall'esaltazione nietzscheana e dannunziana dell'elemento terrestre e di quanto ad esso si può ricondurre, ma non senza una certa tentazione di guardare alla dimensione trascendente<sup>12</sup>, a

---

<sup>12</sup> A. Piromalli, *Ideologia e arte in Guido Gozzano*, La Nuova Italia, Firenze 1972 ricorda che la formazione del poeta si compie in un

ciò che si colloca oltre il fenomeno, in quello ‘spazio’ a partire dal quale nella poesia di d’Annunzio si anima la vita degli esseri mitologici nascosti nella Natura, o in cui, addirittura, si scopre l’autentico volto della Volontà schopenhaueriana. A conferma dell’instaurarsi di quella che, secondo quanto fin qui osservato nel prologo delle *Epistole*, si potrebbe ipotizzare una tensione fra immanenza e trascendenza o, più genericamente, fra terra e cielo, basso e alto, emergono dall’analisi alcune spie semantiche che sembrano rinforzare la consueta ipotesi della struttura binaria del testo costruita secondo categorie apparentemente opposte: il «bene / sommo» (vv. 109-110) e le dantesche «false immagini di bene» (v. 89); il «cuor pacificato» (v. 109) e il «tormento» (v. 85); il cuore «spento» (v. 102) e la grazia «illuminante» (v. 110); la «sete d’esistere» della donna (v. 87, ripetuto al v. 113: «o sitibonda») e il «si disseta» dell’«asceta d’oggi» (v. 112).

Tuttavia, anche alla luce dell’epistola successiva, *Le farfalle*, programmaticamente dedicata ad Alba Nigra, ossimorico e sintetico pseudonimo del «buon compagno» Amalia, le contrapposizioni che in prima battuta sembrano strutturare *Storia di cinquecento vanesse* così come la produzione precedente, si rivelano nella loro natura dinamica, nella tensione dei termini opposti verso una relazione dialettica: quello che il poeta cerca fin dal prologo è infatti, in realtà, una conciliazione<sup>13</sup>, tanto che

---

clima di crisi del Positivismo e di contemporanea rinascita dell’Idealismo (cfr. p. 20). Sugli anni della formazione di Gozzano si legga naturalmente C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, cit.

<sup>13</sup> Di conciliazione come frutto della ricerca formale ha parlato G. Sangirardi, *Vergogna e desiderio: lettura della «Signorina Felicità» di Gozzano*, in *Between*, II, 5, 2013, pp. 1-15, p. 13, <http://www.Between-journal.it/>.

il cuore dell'asceta moderno, nel momento in cui sente dentro di sé il «bene / sommo», la «grazia nova illuminante», è «pacificato» (vv. 68-69). Allora nel «bene sommo» diventa possibile riconoscere non tanto l'opposto, ma il dover-essere delle «false immagini di bene», così come nell'«acqua viva» è trovata la risposta autentica e definitiva alla sete, illusoria ma premonitrice, di cui il poeta rimprovera Amalia. Pur nell'ambiguità di uno sguardo immanente che tuttavia non disdegna di volgersi verso l'alto,<sup>14</sup> sembra certo che la consapevolezza della possibilità di un compimento, in cui i termini che appaiono contrari possano trovare conciliazione, deriva al poeta dalla contemplazione delle «poche forme prime» (v. 53) nel contesto di una condizione di isolamento e di distacco rispetto ai beni della società borghese<sup>15</sup> (il «piacere», l'«oro» e l'«alloro» della *Signorina Felicita* che Gozzano cita e poi espunge dai versi di *Storia di cinquecento vannesse*) e dalla conseguente intuizione di uno Spirito immanente alla Natura.

Tra le «poche forme prime», che all'«asceta d'oggi senza Dio» restano come «bene» e quindi come oggetto di meditazione e di adorazione destinato ad essere chiuso in versi, alcune voci della critica<sup>16</sup> hanno incluso anche le farfalle, come fossero una sorta di archetipo in grado di avvicinare chi lo contempla

---

<sup>14</sup> Come suggerisce anche Manacorda nella nota a G. Gozzano, *Le farfalle. Epistole entomologiche*, cit., pp. 5-6.

<sup>15</sup> Per la presenza della poesia nel mondo borghese rimando ancora, naturalmente, a G. Gozzano, *Poesie*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, cit., e a G. Bàrberi Squarotti, *Poesia e ideologia borghese*, Liguori, Napoli 1976, *passim*.

<sup>16</sup> Si veda sopra la bibliografia della nota 11.

alle origini – in senso ontologico più che cronologico – dell'esistenza. Le anticipazioni del prologo, il fenomeno metamorfico descritto e interpretato nell'epistola *Le farfalle* e l'architettura che tiene insieme le monografie delle varie specie inducono effettivamente ad una lettura di carattere simbolico-esistenziale<sup>17</sup>: non si tratta, tuttavia, solamente di cogliere nel destino delle farfalle il correlativo oggettivo del destino dell'uomo, né di leggere le traiettorie del loro volo quale metafora della mancanza di or-

---

<sup>17</sup> Nota è la posizione di Bàrberi Squarotti sul valore simbolico delle farfalle (si vedano, tutti del medesimo: *Realtà, tecnica e poetica di Gozzano*, in Id., *Astrazione e realtà*, Rusconi e Paolazzi, Milano 1960, pp. 85-119; *Le farfalle di Torino* in Id., *Poesia e ideologia borghese*, cit., pp. 152-169 e l'introduzione a G. Gozzano, *Poesie* (1977), a cura di G. Bàrberi Squarotti, BUR, Milano 2010, pp. 7-21, p. 20). Sulla funzione simbolica delle farfalle si leggano anche L. Mondo, *Natura e storia in Guido Gozzano (e due capitoli gozzaniani)*, Silva, Roma 1969, pp. 115-116; Id., *L'amico delle crisalidi*, in *La stampa*, 25 gennaio 1981; G. Baldissoni, *Gozzano consolatore di sé stesso in Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., pp. 379-393, p. 388; G. Gozzano, *Tutte le poesie*, a cura di E. Salibra, cit., p. 43; V. Boggione, *Poesia come citazione*, cit., pp. 138-147. Conferma alla necessità di indagare ulteriormente le novità di carattere formale delle *Epistole* viene offerta anche dalle osservazioni della Tonello, che aprono ipotesi di ulteriori percorsi di analisi: «Le farfalle sono la prova dell'incorruttibilità dell'amore per la natura, un esperimento di poesia completamente nuova, in una veste epistolare antica e desueta, che doveva rappresentare, nella visione del poeta, il superamento dei conflitti e il rinnovamento degli orizzonti della sua poetica» (E. Tonello, *Guido Gozzano. Dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba alla poesia*, cit., p. 127). Sul tema del superamento dei conflitti si tornerà nel corso di questo contributo.

dine e di orientamento che già mina il pensiero filosofico continentale e la coeva produzione letteraria sul finire del XIX secolo. Le *Epistole entomologiche* presentano una struttura molto più complessa che fa eco – e non solo per gioco o per provocazione – oltre che a numerose voci poetiche e alla loro visione del mondo, anche alla filosofia di Schopenhauer, allo Spiritualismo, in parte al Positivismo e, non da ultimo, al modello hegeliano: riferimento polemico (o dialettico) cui nessuna delle filosofie qui ricordate, per contiguità cronologica e spaziale, può ancora rinunciare. In questa cornice così apparentemente eclettica, ma nella quale è possibile scorgere i segni di un progetto ben calibrato, la farfalla come simbolo dell'esistenza umana (ma anche della fragilità della poesia)<sup>18</sup> si carica di una tensione ascensionale che molto potrebbe rivelare del cambiamento di prospettiva di Gozzano nell'ultimo periodo della sua attività poetica.

1. *Da Totò Merumeni al poeta negromante: nuove forme per nuove visioni*

La struttura fonica dei vv. 80-81 e 86-87 di *Storia di cinquecento vanesse* sembra indurre a riconoscere fra essi un legame intenzionale: da «nova un'essenza in un cristallo arcaico / queste pagine v'offro ove s'aduna» l'allitterazione di /s/ e di /v/ si ripercuote sui successivi: «vano spasimo oscuro d'esser vivi / a voi di me più tormentata, a voi», trovando ulteriore forza nella ripetizione, finché si riascolta nelle parole chiave dei versi 109 e 110 («nova»; «viva», ma anche «troverete»). La novità promessa dal

---

<sup>18</sup> Come si legge in G. Gozzano, *Poesie*, a cura di Bàrberi Squarotti, cit., p. 22.

poema ha dunque a che vedere con una rinnovata interpretazione dell'esistenza, rinnovata perché riletta alla luce di una grazia inattesa (che sembra quasi dettare le nuove parole), vale a dire l'intuizione dell'immanenza dello Spirito nella Natura<sup>19</sup>, affiancata dalla fatica della ricerca («interrogando, / meditando, adorando», vv. 92-93). Tale scoperta disseta l'anima di quel poeta che, si può congetturare, sappia cercare lo Spirito nei posti giusti, riconoscerlo e accoglierlo, diversamente da quanto fa l'interlocutrice di Gozzano. Il bene sommo che così si guadagna è come acqua che dovrebbe lenire la «sete d'esistere» insieme a quella, implicita, di poetare. Dietro la costellazione semantica della sete disseminata nel testo e relativa sempre alla donna («offro [...] / a voi di me più tormentata, a voi / che la *sete* d'esistere conduce / per sempre false immagini di bene», vv. 85, 87-89; «più che alle *sorgenti* / che mai non troverete, o *sitibonda*...», vv. 112-113) si intuisce forse il rimando ad un'idea di poeta che Gozzano vuole lasciarsi alle spalle e che ancora si incarna, ad esempio, nella figura di Totò Merùmeni, la cui anima «riarsa» chiede implicitamente acqua. È vero che Totò, tra le più celebri maschere di Gozzano, dalla conclusione dei *Colloqui* sembra già affacciarsi alla poesia delle *Epistole* per il suo interesse nei confronti della Natura e della «vita dello Spirito» (*Totò Merumeni*, v. 56), ma quanto egli trae dalla Natura è «una fiorita d'esili versi consolatori» (v. 52), mentre ciò che ne ricava il poeta delle *Epistole* sembra, a partire dall'insistenza proemiale sull'acqua viva, molto più di una consolazione. Si tratta di un nutrimento nuovo,

---

<sup>19</sup> È ancora Bàrberi Squarotti a mettere in guardia dal pensare che si tratti di una «mutazione d'intenti» (G. Gozzano, *Poesie*, cit., pp. 18-19).

di un'illuminazione (forse solo auspicata) che permette di accedere ad una pienezza mai sperimentata prima. Alternando l'indagine della natura e la rima Totò trova, sì, refrigerio all'«anima riarsa» dall'«analisi e il sofisma», ma resta ancora «chiuso in sé stesso» (v. 55), mentre nel proemio delle *Epistole* il «cuore spento» del poeta (che incarna «lo stanco spirito moderno») «vibra fraterno» ed approda ad una pacificazione («pacificato» v. 109) e all'estinzione della sete («si disseta», v. 112), dopo aver osservato i misteri della Natura in «poche forme prime». Il «cuore spento», dunque, si riaccende in virtù di una «grazia [...] illuminante»:

Forse lo stanco spirito moderno	90
altro bene non ha che rifugiarsi	
in poche forme prime, interrogando,	
meditando, adorando <sup>20</sup> ; altra salute	
non ha che nella cerchia disegnata	
intorno dall'assenza volontaria	95
come la cerchia disegnata in terra	
dal ramuscello dell'incantatore	
magico segno che respinge tutte	
e le lusinghe e le insensate cure,	
»del piacere dell'oro dell'[...]»	100
tutte le false immagini di bene«	
solo rifugio dove il cuore spento	
vibri fraterno e riconosca l'Uomo	
chè più non vede l'esemplare astratto	
ma la specie universale eletta al regno	105
del mondo. E come il Dio d'antichi tempi	
appariva all'asceta d'altri tempi	

---

<sup>20</sup> Totò, lo ricordiamo, «medita, s'accresce, esplora, intende / la vita dello Spirito» (vv. 55-56).



così l'asceta d'oggi senza Dio  
 sente nel cuor pacificato un bene  
 sommo una grazia nova illuminante 110  
 lo Spirito immanente l'acqua viva  
 e si disseta più che alle sorgenti  
 che mai non troverete, o sitibonda...

Nel passaggio dalle attitudini di Totò alle più sicure aspirazioni del poeta delle *Epistole* pare di avvertire una sorta di crescita nell'ordine della conoscenza di sé e della realtà, la conquista di una prospettiva più alta, più nitida, in grazia di una virata percepibile almeno sul piano poetico, senza voler necessariamente congetturare conversioni in atto sul piano esistenziale.

L'«altra voce» promessa da Gozzano non riguarda solamente la novità dei contenuti sui quali modulare i versi futuri: le *Epistole entomologiche* mostrano che la nuova ispirazione interessa, necessariamente, anche le forme, le quali, per seguire il destino della «creatura per volar su nata»<sup>21</sup> si svincolano dagli schemi prevalentemente chiusi, antitetici, circolari, ripetitivi delle prime due raccolte<sup>22</sup> a favore di architetture meno prevedibili, forse meno rassicuranti dal punto di vista tecnico, ma più

---

<sup>21</sup> *Storia di cinquecento vanesse*, vv. 5, 15.

<sup>22</sup> Come suggerisce Guglielminetti parlando del «mondo chiuso e ordinato dei *Colloqui*» nell'introduzione a G. Gozzano, *Tutte le poesie*, cit., p. XLII. L'introduzione è fedelmente riprodotta nella nuova edizione del volume (2016). Di forme chiuse, rime facili, ripetizioni, monotonia fonica parla anche N. Lorenzini, *I colloqui di Guido Gozzano*, in *Letteratura italiana. Le opere*, IV, *Il Novecento*, I (L'età della crisi), Einaudi, Torino 1995, pp. 149-175 e Lenzini corrobora la tesi della circolarità della *Via del rifugio* constatando che il livello di conoscenza

atte alla rappresentazione del rinnovato rapporto del poeta con la propria e l'altrui esistenza, di cui le farfalle delle *Epistole* si possono intendere, almeno in parte, come simboli. Le nuove architetture retoriche che caratterizzano lo stile delle *Epistole* rispondono in modo più evidente alla vocazione narrativa che Gozzano manifesta in parte già nelle prime raccolte, non senza incorrere in effetti paradossali<sup>23</sup>: prediletto nel poema sui lepidotteri, infatti, è l'endecasillabo, verso narrativo per eccellenza, il cui impiego risulta tuttavia inconsueto in un trattato entomologico cui conviene una preponderante vocazione descrittiva. La misura endecasillabica, allora, tradisce una sorta di inevita-

---

del reale da parte del poeta resta uguale dall'inizio alla fine, alimentando l'*impasse* che giustificherebbe la rinuncia (L. Lenzini, *Gozzano*, cit., pp. 36-37, ma anche Id., *Il «libro di passato»*. *Sull'istanza narrativa dei «Colloqui»*, in *Studi Novecenteschi*, XII, 30, 1985, pp. 275-307, in cui *I colloqui* appaiono nella loro tensione lirica più che non narrativa perché «l'unico viaggio dell'io» è quello «verso il passato», p. 297). Mengaldo aveva ricondotto l'adozione di «schemi chiusi» e la prevalenza di forme iterative e circolari nella metrica e nello stile dei *Colloqui* all'esigenza della narratività (*Poeti del Novecento* (1978), a cura di P.V. Mengaldo, Mondadori, Milano 1998, p. 92), come anche Pasolini aveva definito «forma rigidamente chiusa» quella della rima, in cui Gozzano «imballa, stipa, dispone e compone tutto» (P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, a cura di G. Chiarcossi, Einaudi, Torino 1979, pp. 136-140, p. 139).

<sup>23</sup> A riguardo si leggano almeno E. Montale, *Gozzano dopo trent'anni*, cit.; P.P. Pasolini, *Descrizioni di descrizioni*, cit., ma anche N. Lorenzini, *I colloqui di Guido Gozzano*, cit., pp. 158-163 e E. Esposito, *Metrica e poesia del Novecento*, FrancoAngeli, Milano 1992, p. 159.

bilità dell'andamento narrativo; e se quest'ultimo è cifra caratteristica di Gozzano, esso assume nell'estremo, inevaso, progetto poematico un ulteriore valore. L'esperienza dei bruchi, infatti, nella sua totalità, dal germe al compimento, attraversa uno spazio in un arco di tempo che ha inizio e fine: a prescindere dal carattere descrittivo dell'esposizione di alcuni contenuti, la parabola dei bruchi è dunque prima di tutto un movimento, un viaggio, anzi un pellegrinaggio, la cui corrispettiva forma espressiva è per natura la narrazione e che in quanto viaggio esula, e da subito fa esulare il lettore, dai confini del trattato entomologico. Per questo, anche alla luce delle stimolanti osservazioni di Livi su atemporalità e ripetizione quali vittorie sul tempo nella *Via del rifugio*<sup>24</sup>, ci si potrebbe forse spingere a sostenere che è solo nelle *Epistole* che l'esperienza del tempo, almeno ad un livello letterale, compare per la prima volta nella sua scansione

---

<sup>24</sup> F. Livi, *La parola crepuscolare. Corazzini, Gozzano, Moretti*, IPL, Milano 1986, p. 120, che offre spunti interessanti anche sulla diversa sostanza della temporalità nelle *Farfalle* rispetto alle raccolte precedenti. Così si esprime Jacomuzzi riguardo alla presenza della figura del tempo nella poesia di Gozzano: «Passato e immobile: altro aspetto dominante della poesia gozzaniana, così ripetutamente, ostinatamente segnata dalla fugacità del tempo e dall'illusione di arresto» (S. Jacomuzzi, *Guido Gozzano*, in *Letteratura italiana contemporanea*, diretta da G. Mariani e M. Petrucciani, Lucarini, Roma 1979, vol. I, pp. 505-530, p. 522); mentre Elena Salibra, a proposito delle prime due raccolte, sottolinea come il sovrapporsi di tempi verbali diversi (passato remoto e presente in particolare) nel medesimo contesto possa testimoniare «la propensione per la situazione irreal e anacronistica» e lasci intuire che per Gozzano il tempo, «non è mai movimento progressivo» (E. Salibra, *Lo stile di Gozzano*, Vallecchi, Firenze 1972, pp. 98-99).

più propria: nell'inevitabile, ma naturale e necessario, avvicinarsi delle stagioni e delle ore del giorno. Si allenta, così, la tensione verso la fuga dal presente tipica delle due raccolte precedenti. Numerosi, infatti, nei versi delle *Epistole*, sono i riferimenti a naturali archi di tempo intercorsi tra due eventi. In *Storia di cinquecento vanesse* «dal germe ai suoi perfetti giorni» (v. 12); «antichi tempi» / «oggi» (vv. 106, 108); «dico dissi» (vv. 114); «in quell'istante» / «più tardi» (vv. 129, 131) sono espressioni in cui i tempi non si sovrappongono confondendosi, ma, al contrario, delimitano una sezione di divenire, come fanno anche nello schema narrativo dell'intera epistola, dove presente e passato si alternano, sì, in quadri successivi, ma senza strappi e all'interno di strutture retoriche ben riconoscibili, quali il parallelismo e la contrapposizione. Nell'*Epistola VI*, che segue da vicino i bruchi nel loro misterioso pellegrinaggio nella forma, Gozzano non solo fornisce la generica coordinata della stagione estiva (v. 6), ma lascia pensare ad un itinerario già cominciato da giorni, di cui il poeta riporta fedelmente i progressi: «*Da tempo / convivo [...] con la mia brigata*» (vv. 11-12); «*li vidi [...] trarre i giorni primi [...] Volsero i giorni, crebbero gli alunni; [...] / Or fatti pesi*» (vv. 13-20), rilievi che dicono del parallelo procedere del tempo e del mutamento, vale a dire rappresentano il divenire. E ancora, preciso entomologo, registra: «*Ma il sesto dì la mia famiglia trovo*» (v. 124); «*Un giorno intero / resta pendulo immoto*» (vv. 152-153), fino all'ultima strofa, in cui il fenomeno che si manifesta ai suoi occhi – il passaggio del bruco alla crisalide – lo spinge a ricordare con «un velo di tristezza» (v. 191) le trascorse fasi della metamorfosi e a insistere sullo scarto fra il prima e il dopo: «*Ma già – mentre ch'io parlo...*» (v. 183) «*ripensando / che più non sono*» (vv. 192-193); «*Oggi tutto è silenzio*» (v. 200). Anche nell'inquietudine

generata dal cambiamento, il trascorrere del tempo è percepito qui da Gozzano non come una condanna cui tentare di sottrarsi, ma come naturale sfondo su cui muovere la propria memoria, l'esperienza e l'osservazione, la speranza: memoria del «germe»; esperienza e osservazione del mutamento in corso; speranza, più volte e variamente menzionata, del «risveglio alato» (vv. 30, 100).

Nelle monografie delle varie specie, l'esclusivo impiego del tempo presente in *Parnassus Apollo*, *Pieris Brassicae* e *Anthocaris Cardamines* si arricchisce, nei brani successivi, di disinvolti passaggi dal presente al passato, dalla descrizione alla riflessione, dalla percezione all'immaginazione: «E la farfalla che non so pensare / sui nostri fiori [...] / s'accorda coi paesi della favola / sopravvissuti al tempo delle origini» (*Ornithoptera Pronomus*, vv. 71-72, 77-78); in *Acherontia Atropos* sono i parallelismi a sottolineare le opposizioni fra passato e presente: «v'occorse certo / [...] Certo vi è nota» (vv. 2, 10); «Natura che dispensa [...] / Natura volle» (vv. 14, 16), mentre la scansione delle strofe alterna apostrofe al lettore (strofa I); descrizione (II-III); narrazione (IV-V); apostrofe alla farfalla (VI); proiezione nel ricordo (VII); narrazione (VIII). Infine, in *Macroglossa stelarum*, ad una prima strofa narrativa al passato remoto succede una previsione al futuro che lascia poi spazio al tempo presente del rilievo scientifico e poi ancora al passato che ne spiega le origini e le cause remote, fino alle ultime, assertive, strofe che per mezzo del tempo presente sanciscono l'universalità del loro messaggio.

La forma dell'endecasillabo sciolto, d'altra parte, non si limita ad assecondare la vocazione narrativa del poeta, ma assume una precisa funzione di schermo, di maschera dall'esito

straniante<sup>25</sup>. Nel proemiale *Storia di cinquecento vanesse* Gozzano non manca infatti di fornire preziosi indizi che rivelino il significato della scelta metrica che contraddistinguerà tutte le epistole: sono proprio gli endecasillabi sciolti della tradizione didascalica del XVIII secolo a scandire le dichiarazioni con cui, da subito, vengono prese le distanze dalla «galanteria settecentesca», mentre il «rituale arcadico», sfondo e pretesto all'avvio del dialogo con l'amata, viene smascherato quale «gioco», così come per gioco è impiegato il «bello stile altosonante» che caratterizza l'offerta dell'opera alla donna. La forma si pone dunque in contraddizione rispetto ai contenuti che esprime, e non solo negli espliciti termini che riducono l'operazione a un gioco, ma anche, all'opposto, nel momento in cui la cornice settecentesca fa emergere seriamente contenuti nuovi<sup>26</sup>. Come Gozzano stesso anticipa nella celebre lettera ad Amalia scritta da Ronco il 17 settembre 1908 («voglio iniziarvi a queste cose; e questo farò nel libro che v'ho detto: un volume epistolare: lettere a voi un po' arcaiche come quelle che scrivevano gli abati alle dame

---

<sup>25</sup> Sul valore del rifacimento settecentesco si leggano G. Bàrberi Squarotti, *Le farfalle di Torino*, cit., pp. 152-169; M. Mari, *Le «farfalle» di Gozzano e la tradizione didascalica cinque-settecentesca*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., pp. 149-167.

<sup>26</sup> Di uno sciogliersi dei contorni del genere didascalico ad opera delle relazioni fra le *Epistole* e i *Colloqui* ha parlato F. Carnasciali, *Didascalismo e poesia nel poemetto gozzaniano sulle farfalle*, in *Revue des études italiennes*, XXIII, 1, janvier-mars 1977, pp. 49-61 (cfr. p. 61 in particolare).

settecentesche [...] ma modernissime nel contenuto, fatte di osservazioni filosofiche nuove»<sup>27</sup>), le *Epistole* avranno, in effetti, quel carattere didascalico utile all'autore per rappresentarsi quale guida che avvicina la propria interlocutrice – già protagonista di *Una risorta* – alle «vite misteriose e belle»<sup>28</sup> delle crisalidi e poi delle farfalle, ma le forme riecheggianti il modello settecentesco saranno poste in discussione, con relativo effetto di straniamento, nel momento in cui il lettore le coglierà quali strumenti espressivi non tanto della natura dei lepidotteri, quanto del tormento dell'esistenza e delle risposte che, attraverso la vita dei bruchi-farfalle e le filosofie da lui predilette, il poeta tenta di trovare. Fedele alla promessa di *Pioggia d'Agosto*, infatti, Gozzano si discosta dai metri e dalle rime scanditi dalla ripetizione e dalla prevedibilità e modula un'«altra voce», affidando all'esclusiva forma dell'endecasillabo sciolto e al ritmo dell'*enjambement*<sup>29</sup> – il cui impiego, già in passato cospicuo, si intensi-

---

<sup>27</sup> *Lettere d'amore di G. Gozzano e A. Guglielminetti*, a cura di S. Asciamprener, Garzanti, Milano 1951, p. 123.

<sup>28</sup> *Una risorta*, vv. 101-102.

<sup>29</sup> Scelte retoriche che vanno in una direzione narrativa ancor più accentuata rispetto a quella già riconosciuta nelle raccolte precedenti. Sull'impiego dell'*enjambement* soprattutto nei *Colloqui* rimando ancora a E. Salibra, *Lo stile di Gozzano*, cit., pp. 85-87, che ne sottolinea l'efficacia come strumento di corrosione, di riduzione ironica della realtà ritmica. Nelle *Epistole* tale funzione destabilizzante permane, ma va oltre la dimensione dell'ironia rivolta alle forme tradizionali, per servire la capacità mimetica del verso nei confronti di una realtà in perenne divenire. Riguardo all'endecasillabo sciolto si ricordi quanto scrive Mari riconducendone la scelta alla fedeltà al modello

fica ulteriormente – la rappresentazione e la narrazione del pellegrinaggio nella forma vissuto dai bruchi: vale a dire del loro divenire, del loro passaggio dal non-essere-più, al non-essere-ancora, all'essere infine ciò che si deve essere. Un pellegrinaggio che, come si è anticipato, diventa simbolico in quanto interessa l'esistenza di tutti gli uomini<sup>30</sup>, oltre che l'essenza del poetare stesso. La scelta della maschera dell'endecasillabo settecentesco, che media letterariamente il tema della Natura, è finalizzata alla

---

didascalico: «con l'unica eccezione di *Ah! Difettivi sillogismi!*, poesia non pubblicata dall'autore, una tale scelta metrica non ha infatti altri riscontri nell'opera di Gozzano» (M. Mari, *Le «farfalle» di Gozzano e la tradizione didascalica*, cit., p. 151). Che a tale scelta si attribuisca, come fa Mari, la volontà di una «lunga [...] citazione» del poema didascalico oppure no, vale l'attestazione dell'eccentricità della scelta medesima, che potrebbe essere interpretata anche come adempimento della promessa di *Pioggia d'agosto*.

<sup>30</sup> Secondo Lorenzo Mondo «le farfalle riassumono [...] il complesso divenire dell'universo» e con il suo poema Gozzano si colloca «al centro» fra gli oggetti pascoliani e gli emblemi montaliani (L. Mondo, *Natura e storia in Guido Gozzano*, cit., pp. 115-116). Patrizi conferma che nelle *Epistole entomologiche* «il dettato didascalico, la descrizione minuta, la narrazione di un'esperienza da rendere con la maggiore oggettività possibile si trasformano in uno slancio che trascende i precisi confini del dato, per attingere i valori di una poesia capace di cogliere i processi dell'universale. [...] In questo senso sia le singole fasi, sia l'intero processo della nascita della farfalla, la trasformazione del suo corpo [...] si offrono all'osservazione del poeta come figure di più complessi modi dell'esistenza (G. Gozzano, *Le farfalle. Epistole entomologiche*, nota di G. Manacorda, prefazione e cura di G. Patrizi, cit., pp. 13-15). Per gli oggetti-simbolo di Gozzano si legga naturalmente anche L. Anceschi, *Le poetiche del Novecento in Italia*, Marzorati, Milano 1962, pp. 123-142.



creazione di un ritmo narrativo che più mimeticamente rappresenti il divenire e l'inquietudine che vi soggiace con il rigore di una forma collaudata e legittimata dalla tradizione e insieme con la libertà che tale forma consente, certamente più ampia rispetto a quella concessa dalle forme metriche più frequentemente impiegate da Gozzano.

## 2. *Le Monografie delle varie specie: contrasti, superamenti, conciliazioni*

Il disegno autografo *e* delle *Epistole entomologiche* riprodotto dall'edizione mondadoriana a cura di Andrea Rocca corrisponde, secondo la ricostruzione, all'ultima volontà dell'autore: come è noto, esso è caratterizzato da una struttura bipartita che distingue, da un lato, *Storia di cinquecento vanesse* e *Le farfalle* (nell'autografo *d* a propria volta suddivise fra *I bruchi*, *Le crisalidi*, *Il volo*) e, dall'altro, la seconda sezione interamente dedicata alle monografie delle varie specie. Quest'ultima prevede sei componimenti: *Parnassus Apollo*; *Pieris brassicae*; *Anthocaris cardamines*; *Ornithoptera Pronomus*; *Acherontia Atropos*; *Macroglossa stellatarum* (viene eliminata dal progetto quella che nell'autografo *d* era la prima monografia, dedicata al Macaone: *Papilio Macaon*). Di essi, lo ricordiamo, solo tre verranno pubblicati in rivista prima della morte del loro autore, fra il marzo 1914 e l'aprile 1916<sup>31</sup>.

---

<sup>31</sup> Si tratta delle epistole *Parnassus Apollo*; *Macroglossa stellatarum*; *Anthocaris cardamines*, cui va aggiunta l'epistola *Le farfalle* pubblicata nel febbraio 1914. La ricostruzione della progressiva elaborazione di

Le due epistole della prima sezione costituiscono, ognuna a proprio modo, la chiave di lettura dell'opera. *Storia di cinquecento vanesse* può essere considerata un vero e proprio prologo nel quale l'autore, prima di ricordare l'occasione che ha dato origine al poema, ne anticipa sommariamente, nei venti versi d'esordio, i contenuti: lo sviluppo delle vanesse dal «germe» ai «perfetti giorni» (v. 12); le «speranze buone» e le «fantasie» (v. 14) che la farfalla, nelle sue varie fasi di trasformazione, suscita nel cuore del poeta («colui che sogna», v. 16); infine il processo di metamorfosi (il «lento mutare e trasmutare», v. 17), temi che verranno più distesamente trattati nell'epistola *Le farfalle*; mentre «la meraviglia delle opposte maschere / la varia grazia delle varie speci» (vv. 19-20) – varietà e opposizione dunque – saranno materia delle diverse monografie che costituiscono la seconda sezione del poema. Insieme ai contenuti, nell'epistola inaugurale l'autore offre preziose coordinate sullo stile col quale essi verranno rappresentati, spostando quasi subito l'attenzione del lettore verso il loro valore simbolico, mentre nell'epistola dedicata ad Amalia-Alba Nigra egli segue da vicino l'esperienza dei bruchi, che significativamente chiama «pellegrini della forma» (v. 147). In essa, alla descrizione entomologica del corpo del bruco succede quella delle varie fasi della sua metamorfosi, fino al raggiungimento dello stadio della crisalide, già proiettato, al termine dell'epistola, verso «l'ora

---

ogni singola epistola, il luogo di edizione e l'elenco dei cinque disegni autografi impiegati per allestire l'edizione critica dell'intera raccolta si trovano in G. Gozzano, *Tutte le poesie*, testo critico e note a cura di A. Rocca, introduzione di Marziano Guglielminetti, cit., pp. 317-325, con alcune integrazioni rispetto all'edizione sempre mondadoriana del 1980.

certa del volo» (v. 205), pienamente e variamente rappresentata nelle monografie successive. Proprio l'aspetto esteriore della crisalide, che già «ritrae la farfalla mascherata» (v. 180), consente infatti all'osservatore di presagire il movimento del volo, in maniera apparentemente contraddittoria, pur nell'«attesa immobile» (v. 201) dell'ultima muta: in tal modo egli è spinto a riconoscere una potenzialità proiettata verso la propria attualizzazione, tanto da intuire il compimento prossimo di una realtà che ancora non è quello che deve diventare e da innescare una riflessione sulla convivenza del passato e del futuro; del ciò che non è più e del ciò che non è ancora. Dei contrari, insomma, che come voleva Eraclito coincidono nella via all'in su e nella via all'in giù<sup>32</sup>.

Alla luce degli indizi formali e materiali che il poeta dissemina nei due componimenti della prima parte dell'opera leggeremo ora anche le sei monografie. Una quantità facilmente riconducibile sia allo schema binario così familiare al Gozzano delle prime due raccolte, sia, d'altra parte, allo schema triadico secondo il quale nelle prime stesure era suddivisa l'epistola *Le farfalle* (*Dei bruchi*; *Delle farfalle*; *Del volo*)<sup>33</sup>; uno schema che

---

<sup>32</sup> Eraclito di Efeso, *Frammenti*, in *I presocratici*, prima traduzione integrale con testi originali a fronte delle testimonianze e dei frammenti nella raccolta di H. Diels-W. Kranz, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 2006, pp. 315-373: fr. 60: «la via in su e la via in giù sono una sola e medesima via» (pp. 354-355).

<sup>33</sup> Una quantità che sembra intenzionale, in quanto esito ultimo di una serie di elaborazioni del progetto: dai quattordici titoli dell'autografo *a*, agli otto, senza suddivisione tra una prima e una seconda parte, dell'autografo *b*, alle otto monografie che nell'autografo *c* seguono i tre brani dedicati alle metamorfosi, alla chiara distinzione, in *d*, di una

potrebbe costituire una 'figura' molto utile attraverso la quale provare ad orientarsi tra gli ultimi versi del poeta. Le sei epistole, infatti, si potrebbero agevolmente suddividere in tre coppie (apparentemente) oppositive<sup>34</sup> o, aprendo invece prospettive forse più dinamiche, in due gruppi di tre componimenti fra i quali si possono riconoscere interessanti relazioni reciproche. Proveremo qui a leggerle secondo questa seconda ipotesi. L'accordo tra la farfalla e il paesaggio alpestre e, d'altro lato, il vagheggiamento dei tempi delle origini sono temi cardine del testo dedicato al *Parnassus Apollo*, che «s'adagia / [...] in armonia perfetta» (vv. 27-28) su uno scenario di rododendri, abeti e nevai, perché «la natura, l'esteta insuperabile, / la mima senza pari, volle esprimere / la montagna in un essere dell'aria» (vv. 47-49), un essere che, «in altra età [...] quando l'Alpi / erano miti come Taprobane» (vv. 55-56) somigliava alle «felci i palmizi le orchidee / dei nostri monti in quell'età remote» (vv. 58-59). Il meraviglioso genietto dalla bellezza nobile e singolare, capace di sovrapporre l'immaginazione e la meditazione del poeta fino al «sorgere dei miti / nei primi giorni dell'umanità» (102-103) è

---

prima parte intitolata *Storia di cinquecento vanesse* e una seconda, che prevede sette *Monografie di varie speci*. Di «struttura ben meditata delle *Epistole entomologiche*», di «miglior temperatura di fusione» degli elementi rispetto al passato e della modernità dell'opera parla M. Forti, *Gozzano poeta nel cinquantenario*, in *Paragone*, n.s. XVIII, 204/24, 1967, pp. 36-61, p. 52.

<sup>34</sup> Una suddivisione binaria, che resta a mio avviso legittima, ma non del tutto convincente e meno ricca di spunti, vedrebbe opporsi il nobile Parnasso e la fantesca Cavolaia; la fragile e caduca Antocari e l'enorme, abbagliante, soprannaturale Ornitoptera; l'Acherontia, messaggera di morte e la Macroglossa, messaggera di speranze.

posto in evidente contrapposizione, nell'epistola immediatamente successiva, rispetto alla plebea cavolaia, che non assomiglia alla principessa evocata dalle forme del *Parnassus*, bensì a una «fantasca», a una «contadina» (v. 5). La cavolaia, lontana dalle altezze dei nevai, è attratta anch'essa dal bianco, ma dal bianco della città, al cui paesaggio artificiale però non si accorda e, lungi dall'evocare la vita piena dei «primi giorni dell'umanità», essa sa crescere e vivere «coi germi della morte» (v. 33): è dunque farfalla della contraddizione, la cui esistenza è contrassegnata dal dolore. Numerose sono le spie dell'opposizione fra il Parnasso e la Cavolaia: se nella prima epistola prevalgono le aree semantiche dell'altezza («orlo degli abissi», «pareti vertiginose»); dell'isolamento e della solitudine («silenzio primo, intatto», «alte solitudini montane»); della verginità («intatte», «miti», «primi giorni dell'umanità»); della solennità («volo solenne», «ritmico», «vibra, si libra, s'equilibra», «lascia / un solco di mistero al suo passaggio») che fanno del Parnasso un esemplare nobile, l'ambiente della Cavolaia, in cui al «candore dei nevai» si sostituisce il «bianco» delle «case», non solo si trova ad altitudini meno elevate («orti»; «case umane»; «muro»; «vie»; «città»; «discese»; «tetti»; «deserto di tegole»; «colmini»;), ma è anche inquinato dall'artificio umano («labyrintho di pietra»; «il giardino è degli uomini: ingannevole»; «E l'uomo meditò nel fiore l'ultima frode: / suggellò il nettario»), dall'inganno che tenta di vanificare le scaltrezze della natura celebrate nel *Parnassus Apollo*.

All'opposizione fra la «bella principessa alpestre» e la volgare Pieride fa seguito l'epistola dedicata alla «messenger marzolina», per vocazione esemplare 'di mezzo', sulla soglia tra una stagione e l'altra, che vive nelle campagne: paesaggio, anch'esso, in mezzo fra la montagna e la città. Come il Parnasso,

la Messaggera si accorda con la natura e con i fiori («quasi non vola, s'abbandona al vento», v. 51; «il vento marzolino fa tremare / petali ed ali dello stesso tremito», vv. 54-55); e nello specifico con l'anemone («E il fior primaverile alla farfalla / primavera diede i suoi colori: / dolce alleato nella vita breve», vv. 71-73); come la Cavolaia, è «sfuggevole alle dita» (v. 49). La sua peculiarità, che appare particolarmente significativa alla luce della prospettiva con cui stiamo leggendo i rapporti fra le tre epistole, consiste nella capacità di avvivare, di resuscitare la vita («avviva la linfa nelle scorze», v. 30; «risuscita l'incognito indistinto», v. 32), ponendosi così quale antidoto sia alla morte che abita il corpo della Pieride, sia al sopore della «principessa delle nevi / volta in farfalla per un malefizio», vv. 104-105, con cui il poeta trasfigura il Parnassus. L'Antocari dunque è in grado non solo di conservare e sintetizzare in un unico esemplare alcune fra le caratteristiche dei due che nel progetto delle *Epistole* la precedono, ma anche, par di intuire, di superarli, per la sua capacità di innestare nuova vita, di risvegliare ciò che non è più. Lo si può constatare anche esaminando l'approccio della farfalla rispetto ai fiori: se il Parnasso «s'arresta sulle cuspidi dei cardi» (v. 79) in atteggiamento superbo («s'adonta», si risente per la presenza di altri «commensali», vv. 80-81) e la Cavolaia, più sommessamente, «tenta le azalee ed i giacinti» (v. 135), l'Antocari, più umile del Parnasso e con maggior controllo rispetto alla Cavolaia, «visita la primula e l'anemone, / la pervinca, il galanto, il bucaneeve» (vv. 52-53), correggendo, per così dire, i vizi dell'uno e dell'altra. Se il Parnassus Apollo e la Pieris Brassicae si pongono dunque, dapprima, in una sorta di antinomia nei termini generali di nobiltà/volgarità, i versi dedicati all'Antocari

sembrano rappresentare una mediazione, recuperando temi, caratteristiche e immagini di entrambi gli esemplari e mostrando la possibilità di andare oltre l'opposizione vita/morte.

Un rapporto analogo a quello istituito fra le prime tre monografie sembra legare anche *Ornitoptera Pronomus*, *Acherontia Atropos* e *Macroglossa stellatarum*. L'*Ornitoptera* e l'*Acherontia* paiono infatti opporsi, in primo luogo ed in modo evidente, nei termini di luce/ombra e vita/morte: nella descrizione della farfalla della Nuova Guinea è infatti massiccia la presenza di immagini legate alla luce abbagliante e alla vita turgida, mentre nei versi di *Acherontia Atropos* è altrettanto fitta la rete di rimandi alla notte, all'oscurità e, in ultimo, alla morte. L'*Ornitoptera* appare al poeta «in un bagliore d'oro e di smeraldo» (v. 17); la sua mole è «abbagliante» (v. 27, dove l'*enjambement* «mole/abbagliante» sottolinea l'importanza dell'unione sostantivo/aggettivo); e, ancora, la sua «bellezza [...] abbaglia» (v. 43), le sue ali sono «accese» (v. 56) e in chiusura del componimento essa è paragonata a «un gioiello d'oro e di smeraldo» (v. 64), immagine che si ricongiunge idealmente ai versi iniziali. Tale splendore si lega a forme maestose, in accordo con i «mostri floreali» (v. 73), con «i paesi della favola / sopravvissuti ai tempi delle origini» (vv. 77-78): luoghi orientali, pressoché incontaminati, dove la farfalla abitualmente dimora. L'*Ornitoptera* è «enorme» (v. 18); «supera ed offusca» (v. 27) le più belle farfalle conservate nei musei occidentali; le sue forme sono «soprannaturali» (v. 36); «non terrestri» (v. 44), «seleniche» (v. 45); le sue ali sono «immense» (v. 56). Le sue fattezze, dunque, rimandano ad un tempo edenico, alle forme archetipiche, a quando, giusta un verso del *Parnassus*, «non era l'uomo ed il dolore» (v. 25). D'altra parte, invece, l'*Acherontia* è farfalla del paradosso, che nasce «la più tetra» (v. 8) da un bruco «a smalti chiari» (v. 7) e

che contraddice tutte le abitudini delle Diurne. Estranea, per natura, alle isole remote dell'Ornitoptera, l'Acherontia predilige più modestamente «le campagne, / i giardini degli uomini, le ville; / di giorno giace contro i muri e i tronchi, / nei corridoi più cupi, nei solai / più desolati, sotto le grondaie» (vv. 77-81), luoghi dunque frequentati anche dall'uomo, come esplicita il v. 78. Il suo passaggio è accompagnato dall'area semantica dell'oscurità: è dapprima definita «figlia della Notte / sorella della nottola e del gufo» (vv. 60-61), evocata «dalle profondità d'una caverna» (v. 64); ma anche «cupa farfalla» (v. 67) che agli occhi di Gozzano bambino era «fosca vittima» (v. 68) per le sue «raccolte» e il cui sacrificio rischiava di irritare una «potenza tenebrosa» (v. 69). Nella prima parte dell'ultima strofa, che mette in scena, verso la conclusione, un vero e proprio contatto tra la farfalla e gli uomini, l'area semantica dell'oscurità si infittisce: l'ora propizia per il volo dell'Acherontia è la «sera», specialmente se «illune» (v. 83), nel momento in cui «il crepuscolo già cede alla notte» (v. 85). La farfalla si libra nelle «tenebre» (v. 88) in un profondo «silenzio» (v. 94); ancora ricorre la «notte» al v. 97, che di nuovo è «illune» al v. 108 e che inghiottisce il giardino, la casa degli uomini. Colori smaglianti, misure straordinarie, spazi lontani, arborescenti, scintillanti e meravigliosi sono lo sfondo da cui emerge la figura dell'Ornitoptera; per contro colori tetri, «divisa fosca» (v. 19) impressa del «segno spaventoso» (v. 13),<sup>35</sup> spazi perlopiù campestri, modificati e abitati dall'uomo, immersi nel buio, ma anche lo spazio ristretto della

---

<sup>35</sup> Il medesimo «segno spaventoso» è «chiuso tra l'ali ripiegate a tetto» (vv. 213-214) dell'Atropo della *Signorina Felicità*, ulteriore, preventiva conferma della familiarità della specie rispetto agli uomini e ai luoghi umani dell'oblio e insieme del ricordo, come i solai.



«stanza» (vv. 28, 36) del poeta-entomologo e numerosi particolari della vita quotidiana sono il panorama cui è avvezza l'Acherontia, «cupa messaggera funeraria» (v. 116), così lontana per fattezze, per inclinazioni e per carica simbolica, dalla farfalla della Nuova Guinea.

L'*incipit* di *Macroglossa stellatarum* non lascia dubbi sulla sua continuità rispetto al testo di *Acherontia Atropos*<sup>36</sup>. Ponendo in scena la «passera-dei-Santi» (v. 4), infatti, il poeta ne denuncia da subito la distanza («non tenebrosa», v. 1) e, insieme, l'affinità («sfinge e parente», v. 2) rispetto all'Acherontia, distanza e affinità che si condensano nell'epiteto del v. 3, «messaggera di speranze»: messaggera, dunque, ma non «funeraria», bensì capace di suscitare sguardi in avanti<sup>37</sup>:

Non tenebrosa come l'Acherontia  
benché sfinge e parente, ma latrice  
di pace, messaggera di speranze

3

Questi elementi, sebbene esigui, paiono comunque incoraggiare verso un'interpretazione della *Macroglossa* come possibile sintesi delle due specie precedenti, in quanto capace di conservare alcune caratteristiche della parente notturna, ma anche di tra-

---

<sup>36</sup> Secondo Bonfiglioli la continuità fra le due epistole si misurerebbe sulla base della natura delle due specie: entrambe sono sfingi, e sarebbe solo un caso se alla «notte illune» di *Acherontia* si sostituisce il «mattino chiarissimo di giugno» di *Macroglossa* (cfr. P. Bonfiglioli, *Pascoli, Gozzano, Montale e la poesia dell'oggetto*, in *il Verri*, II, 4, 1984, pp. 34-54).

<sup>37</sup> Evidente la relazione che questi due esemplari stabiliscono anche con l'Antocari, messaggera della primavera.

svalutarle in direzione della speranza, dunque della vita. I medesimi elementi, che, giova ricordarlo, sono posti enfaticamente in posizione incipitaria, appaiono ancor più significativi se si osserva il rapporto fra il contenuto dei primi due versi dell'epistola e la loro forma retorica: la Macroglossa è posta in relazione con l'Acherontia nei termini di quella che dapprima pare un'antitesi, e che, dopo il breve spazio di una concessiva, si scopre essere una *correctio* («non [...] / [...], ma), traccia formale già di per sé decisiva per l'interpretazione del contenuto. La *correctio*, infatti, prende vita a partire dall'antitesi per poi trovare un esito differente, che supera l'opposizione attraverso una chiarificazione semantica<sup>38</sup>. Sembra allora che sussista un parallelismo – forse ricercato, forse naturale, perché sostanza della poesia – fra il piano dei contenuti e il piano delle scelte stilistiche<sup>39</sup>, entrambi occupati da una tensione a superare l'*impasse* dell'antitesi e a

---

<sup>38</sup> Per la struttura della *correctio* si rimanda, naturalmente, a H. Lausberg, *Elementi di retorica* (1967), trad. di Lea Ritter Santini, il Mulino, Bologna 1969, pp. 206-209: la *correctio* «consiste nel rifiuto di una parola [...] non appropriata [...] alla cosa, nell'interesse della parte dell'oratore, e anche nella sostituzione della parola con un'altra parola». Si cala in diverse formule sintattiche, tra cui *non x, sed y*, facilmente riconoscibile nei versi qui considerati.

<sup>39</sup> Convinto dell'«intensa collaborazione [...] tra significati e significanti» nella scrittura di Gozzano è L. Lenzini, *Il «libro di passato»*, cit., p. 278. Già Calcaterra notava come per Gozzano la forma fosse un modo dell'anima che si concreta nell'espressione: non solo, dunque, «perizia nel maneggio delle sillabe», ma «spirito che [...] si esprime con parole nuove» (C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, cit., p. 76).

generare così un movimento. Tale tensione, espressa retoricamente nella forma *non...ma*, presenta interessanti analogie rispetto alla dinamica centrale del sistema hegeliano, l'*Aufhebung* (superamento): attraverso di essa, infatti, l'apparente antitesi fra due realtà si risolve in una terza, che conserva caratteristiche delle precedenti e, contemporaneamente, è qualcosa di nuovo e di più alto; compie un passo in avanti in direzione del vero, sia sul piano dell'essere, sia sul piano del conoscere<sup>40</sup>. Senza voler

---

<sup>40</sup> Lungi dal poterne restituire tutta la complessità, la logica che sostiene la dialettica hegeliana e che trova nell'*Aufhebung* il suo, per così dire, 'movimento-cardine' vigente nei piani della storia, della conoscenza e dell'essere, si potrebbe così sintetizzare: nell'accadere dei fatti come nel modo di conoscerli e di individuarne le ragioni ultime, ad una prima istanza *A* (tesi) ne succede una opposta *non-A* (antitesi), che né la sostituisce né la contraddice semplicemente, ma la supera conservandone alcune caratteristiche (la vera e propria *Aufhebung*) e creando così con essa un rapporto sintetico (*A* e *non-A*) in cui ognuna delle due istanze rinuncia, per così dire, a parte di sé e parte di sé misura con l'istanza opposta per il guadagno di un più alto grado di verità. Essa si riconosce già in alcune delle opere giovanili di Hegel e trova una particolarmente esplicita formalizzazione nella celebre *Prefazione alla Fenomenologia dello Spirito* del 1807. Quella di riconoscere tracce della dinamica dell'*Aufhebung* nelle monografie gozzaniane è solo una possibilità che proviamo a suggerire, in quanto la corrispondenza fra la dialettica hegeliana e la struttura delle monografie non è perfetta: se, infatti, nel sistema hegeliano ogni raggiunta sintesi funge immediatamente da tesi per una nuova 'triade', nella struttura delle monografie, come vedremo, si possono riconoscere due triadi che si collocano a due livelli differenti, senza tuttavia poter affermare che la seconda sia generata dalla fase sintetica della prima.

necessariamente leggere Gozzano alla luce della dialettica hegeliana, si segnala qui solo l'ipotesi di un'analogia strutturale, che certamente non può sorprendere nella produzione di un autore così influenzato, soprattutto nelle *Epistole*, da Positivismo e Spiritualismo, entrambi derivati della filosofia di Hegel<sup>41</sup>.

Per verificare la presenza della dinamica dell'*Aufhebung* nel secondo gruppo delle epistole, è necessario esaminare anche i rapporti fra MacroGLOSSA e OrnitoPTERA. Esse sono entrambe slanciate: «addome snello» (v. 50) è quello dell'OrnitoPTERA; «sfuggente e affusolato» quello della MacroGLOSSA (v. 27) ed hanno familiarità con i «tempi delle origini» («I fiori precedettero gli insetti / sulla terra, nel tempo delle origini. / [...] / All'apparire della macroglossa / il caprifoglio congegnò se stesso / all'indole dell'ospite imprevista», vv. 82-83 e 88-90). Ma la MacroGLOSSA va oltre, e dalle origini rilancia in avanti, chiama a guardare verso il «destino», la «meta» dell'uomo: dalla constatazione dei progressi compiuti dai fiori per richiamare le farfalle, i versi a lei dedicati spostano l'obiettivo sul modo di operare del «genio della Terra» e, di lì, sul «compito dell'uomo» che «chiaro si legge [...] / nel suo cervello e nei suoi nervi acuti» (vv. 158-159), come anche il «destino della macroglossa» si può «leggere» «in ogni parte del suo corpo aereo» (vv. 154-155). Oltre a

---

<sup>41</sup> Conoscitore del pensiero di Hegel e in generale dell'Idealismo, da cui prende le distanze, è del resto Arturo Graf, alle cui lezioni «sabatine» all'università di Torino partecipavano, come è noto, Gozzano e i suoi amici. Per il rapporto di Graf con la filosofia si veda P. Mainenti, *Arturo Graf e il movimento critico-poetico tra il XIX e il XX secolo*, Alfredo Guida, Napoli 1937; per la partecipazione di Gozzano alle «sabatine» almeno C. Calcaterra, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, cit., e G. Bergami, *Gozzano e la «matta brigata» nel serraglio della Società di cultura*, in *Guido Gozzano. I giorni, le opere*, cit., pp. 239-254.

proiettarsi in avanti nel discernimento di un compito da svolgere, che è anche un fine da perseguire e una pienezza cui tendere, la prospettiva dei versi di *Macroglossa stellatarum* si sposta ad un livello superiore rispetto a quello di tutte le altre epistole: la natura descrittivo-narrativa dei versi assume carattere ermeneutico e quasi regolativo riguardo al rapporto uomo-Natura, col suo indicare all'uomo la strada da seguire per divenire sé stesso. In questo modo l'ultima epistola sembra davvero quella conclusiva, cui spetta il compito di offrire la chiave di lettura dell'intero *corpus*: i suoi argomenti, infatti, si estendono non solo dalla descrizione della singola specie a quanto in essa si riconosce del procedere della Natura, ma anche a cosa significhi questo per l'uomo. L'interlocutrice di Gozzano – ritrovata dopo alcuni silenzi – e con lei ogni lettore, è condotta, così, ad osservare la *Macroglossa* per scoprire in essa un simbolo dell'esistenza umana e i tratti di una prospettiva antropologica capace di pacificare il tormento annunciato e messo in scena nelle due epistole della prima sezione.

Considerando le monografie delle varie specie come organizzate in due gruppi composti ognuno da tre testi, si è rilevata la presenza, in entrambi, di una dinamica affine a quella della *Aufhebung* hegeliana, in cui ad un primo elemento succede un secondo che gli si oppone, mentre il terzo in parte conserva, in parte supera alcuni aspetti dei primi due. Ad una analisi più attenta non risulterà difficile rilevare che esiste un parallelismo anche fra le due triadi, la seconda delle quali sembra caratterizzata da un maggior grado di complessità: nella prima, all'esemplare del Parnasso, farfalla nobile e solitaria, si contrappone la plebea Cavolaia abituata ai giardini, e a correggere le loro traiettorie è posta l'Antocari, dalla vita breve e dalla vocazione al sa-

crifizio. Il secondo gruppo delle monografie riparte da una farfalla più nobile del Parnasso perché «supera ed offusca / le più belle farfalle dei musei» (vv. 27-28) e rispetto alla quale è «miserà» la «veste delle nostre Arginnidi / delle nostre Vanesse delle nostre / più belle specie» (vv. 37-39); ad essa si contrappone la tetra Acherontia, che come la Cavolaia ha uno strettissimo rapporto sia con l'uomo («frequenta le campagne / i giardini degli uomini, le ville», vv. 77-78 dove la Cavolaia «predilige gli orti», v. 67), sia con la morte (la Cavolaia «cresce vive coi germi della morte», v. 33; l'Acherontia ha «impresso / in giallo d'ocra il segno spaventoso», v. 13), ma va oltre la Cavolaia in quanto essa è «messengeria funeraria», v. 116, che ha il potere di designare le vittime. L'Acherontia è a sua volta trasvalutata nelle caratteristiche della Macroglossa, la cui epistola, come nel caso di *Anthocaris cadamines*<sup>42</sup>, esordisce con una *correctio* ed è percorsa dal tema delle nozze floreali, che, appena accennato nei termini del dialogo e dell'alleanza tra l'anemone e l'Antocari, con l'immancabile rimando al «tempo delle origini», guadagna ampio spazio nei versi centrali di *Macroglossa stellatarum*. La Macroglossa è definita «messengeria arcana» (v. 34) di vita da fiore a fiore, cui i fiori stessi si protendono «come ad un'offerta» (v. 36) e sanciscono così il suo più alto grado di sviluppo rispetto all'Antocari che invece li «visita»<sup>43</sup>. Analogamente, dunque, il rapporto che si stabilisce fra le tre monografie comprese in ognuno dei due gruppi, e schematizzabile nei termini di A (posizione di una tesi); non A

---

<sup>42</sup> *Anthocaris Cardamines* si apre coi versi: «Primavera per me *non* è la donna / botticelliana [...] / Primavera è per me questa farfalla» (vv. 1-3) in cui la *correctio* si esprime nella forma *non x...[sed] y*.

<sup>43</sup> La quale a propria volta si trova ad un livello più alto della Cavolaia che si limita a «tentare».

(opposizione di un'antitesi); A e non A (elaborazione di una sintesi), dove il terzo stadio si trova, proprio per la sua natura sintetica, ad un livello superiore agli altri due. Quella che abbiamo individuato come superiorità della seconda triade rispetto alla prima induce a pensare che con le *Monografie* il poeta volesse costruire un percorso in ascesa, verso una sempre maggior approssimazione a quello che può essere il massimo livello di conoscenza e, parallelamente, il più alto livello dell'essere delle farfalle, che simbolicamente rinvia all'estrema possibilità concessa all'uomo – e anche al poeta in particolare – di «uscire da sé stesso», verso il proprio compimento<sup>44</sup>.

Se l'ipotesi è lecita, davvero Gozzano ha cantato in versi come le farfalle giungano ai loro «perfetti giorni» non limitandosi alle metamorfosi dei bruchi delle vanesse, ma estendendo lo schema, in ampiezza e profondità, anche ad un più generale sviluppo delle diverse specie considerate in rapporto fra loro:

---

<sup>44</sup> Se è vero, come sostiene Luperini, che per Gozzano la letteratura è «la sede che può permettere le doppie e contrastanti ironie, il gioco delle neutralizzazioni reciproche», che «garantisce un equilibrio» (ma è quello dell'aridità) «della coercizione lucidamente accettata e subita» (cfr. R. Luperini, *Il Novecento. Apparati ideologici, ceto intellettuale, sistemi formali nella letteratura italiana contemporanea*, Loescher, Torino 1981, vol. I, p. 145), si potrebbe forse affermare che proprio da queste caratteristiche, forti nelle due raccolte maggiori, prendono le distanze le *Epistole*, testo in cui all'abbandono degli strali dell'ironia corrisponde la ricerca di nuove strutture che, attraverso la *correctio*, possano uscire dalla relazione binaria in cui gli opposti tendono a volersi neutralizzare. Anche in questo si può riconoscere il tentativo da parte di Gozzano di lasciarsi alle spalle una certa concezione della letteratura ed essere poeta «con altra voce».

come i bruchi sono pellegrini che, in un viaggio tripartito, scendono nello stadio della crisalide per poter salire verso il «risveglio alato», così le specie, nelle loro relazioni, seguono un'architettura tripartita nella quale è forse possibile riconoscere una serie di tentativi della Natura di mantenere i propri equilibri (la specie nobile in equilibrio con quella plebea, la specie vitale con quella funeraria) mentre progredisce verso il proprio dover-essere. Le monografie non sarebbero allora singoli pezzi di bravura da spendere sulle riviste, ma parti organiche di un progetto, anzi di un sistema, nel quale mi pare sia possibile rilevare un grado di elaborazione che va molto oltre quello dell'abbozzo. E che, anche per questo, testimonia di una svolta nella poesia di Gozzano: dalla stasi, delle forme e dei contenuti (la rinuncia, l'estraneità, la fissazione del tempo, il movimento solo apparente, rimpianto o desiderato che sia), che interessa l'architettura delle prime due raccolte, al dinamismo delle *Epistole*<sup>45</sup>, tutte attraversate dal tema del volo, che, anche quando finisce, senza poesia, raccolto dalla «scopa mattinatale», o anche quando accompagna un presagio di morte, non è mai una rinuncia, una volontaria eliminazione del desiderio e trova espressione non solo nel ricorrere di figure quali la *correctio* e l'*enjambement*, ma anche nella struttura per tripartizioni progressive che abbiamo fin qui cercato di descrivere, nella quale ogni sintesi raggiunta rilancia la possibilità di andare oltre, verso mete più alte, per un percorso di crescita che, di necessità, implica una trasformazione e sostanza il divenire.

**Monica Bisi**

---

<sup>45</sup> Bàrberi legge invece nelle *Farfalle* «un discorso della poesia che si ripropone in ogni momento, circolarmente ritornando su sé stesso» (G. Bàrberi Squarotti, *Le farfalle di Torino*, cit. p. 169).



## SOMMARIO

Il saggio riconosce nelle *Epistole entomologiche* l'opera con la quale Gozzano mantiene la promessa di *Pioggia d'Agosto* e canta davvero con «altra voce», superando gli statici schemi dell'antitesi tipici delle due raccolte precedenti. L'analisi della struttura del poema e delle figure retoriche più ricorrenti all'interno dei singoli testi porta infatti alla luce il ruolo fondamentale che la *correctio*, figura dinamica e progressiva, assume a livello macrotestuale, consentendo di leggere nelle sei *Monografie delle varie specie* un percorso in ascesa che, ripercorrendo forse inconsapevolmente le tappe della dialettica hegeliana, mostra come la Natura mantenga il proprio equilibrio, e insieme cresca, sulla base anche della conciliazione degli opposti, e non necessariamente dell'esclusione di uno fra essi. Le considerazioni sulla *dispositio* trovano corrispondenza sul piano dell'*inventio*: le numerose citazioni dal Nuovo Testamento e dal *Purgatorio* dantesco, contenute soprattutto nell'epistola proemiale, disegnano infatti anch'esse itinerari in salita, nutriti dal desiderio di acqua viva e di verità, che mettono in discussione la mera dimensione dell'immanenza nella quale si muove la precedente produzione del poeta e offrono chiavi di lettura utili a cogliere nelle sei monografie la risposta alla domanda di bene dell'«asceta d'oggi».

## SUMMARY

The essay recognizes in the *Epistole entomologiche* the work by which Gozzano keeps the promise of *Pioggia d'agosto* and sings with «altra voce», overcoming the static patterns of the antithesis typical of the two previous collections. The analysis of the poem's structure and of the most recurring rhetorical figures in the single texts brings out the fundamental role of *correctio* on a macroscopic level: this dynamic and progressive figure allows to detect in the *Monografie delle varie specie* an ascending path that, perhaps unconsciously retracing the steps of the Hegelian dialectic, shows how Nature maintains its equilibrium and grows on the basis of conciliation of opposites. The

considerations about *dispositio* are confirmed by *inventio*: indeed, the quotations from the *New Testament* and from the Dante's *Purgatorio* in the proemial epistle outline uphill itineraries, nourished by the desire for living water and truth. The dimension of immanence, that characterizes the previous production of Gozzano, is so called into question and these quotations can offer a key to read the six monographs as the answer to the question of the «asceta d'oggi».

## VII. Dante nostro contemporaneo

di Gabriella M. Di Paola Dollorenzo

1. La concretezza e la responsabilità invocate da più parti nella realtà politica contemporanea ci permettono di richiamare la coerenza del pensiero politico di Dante<sup>1</sup> così come ebbe a svilupparsi sia negli anni di politica attiva sia durante e dopo l'esilio e parallelamente allo svolgersi del suo pensiero teologico nella *Divina Commedia*. Considerare l'architettura del suo pensiero, il rapporto tra teoria e prassi, l'utilizzo anzi l'interazione delle fonti (Sacre Scritture, fonti greco-romane, fonti arabe) può essere utile per individuare l'archetipo del Cristiano impegnato nella realtà politica del proprio tempo, con l'ambizione di tradurre l'*imitatio Christi* nel concreto operare all'interno della *res publica*, e, conseguentemente, con la volontà di fornire uno stile intellettuale e politico ancora oggi quanto mai utile per quei «giovani laici cattolici, trentenni e quarantenni, che sappiano cucire reti di solidarietà e di cura e che soprattutto sappiano essere il sale della terra»<sup>2</sup> (Gualtiero Bassetti).

Sebbene sia difficile isolare il pensiero politico nel prisma composito del pensiero dantesco, è importante ricostruirne la genesi, onde vederne gli effetti, sia negli anni dell'impegno attivo sia in quelli, successivi, della riflessione teorica.

---

<sup>1</sup> Tutti i riferimenti alla biografia politica di Dante provengono dal volume di Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, Laterza, Roma-Bari 1993.

<sup>2</sup> Cfr. V. Prisciandaro, P. Rappelino, *Il tempo del rammendo*, in *Jesus*, ottobre 2018, pp. 29-35.

Considerando un passo del *Convivio*, che rievoca i mesi successivi alla morte di Beatrice (1290), è possibile individuare lo status morale e intellettuale di Dante, l'alfa di un percorso, di cui l'omega sarà la *Commedia*:

Io che cercava di consolarme, trovai non solamente a le mie lagrime rimedio, ma vocaboli d'autori e di scienze e di libri: li quali considerando, giudicava bene che la filosofia, che era donna di questi autori, di queste scienze e di questi libri, fosse somma cosa. E imaginava lei fatta come una donna gentile e non la poteva imaginare in atto alcuno se non misericordioso [...]. E da questo imaginare cominciai ad andare là dov'ella si dimostrava veracemente, cioè ne le scuole de li religiosi e a le disputazioni de li filosofanti<sup>3</sup>.

Secondo la testimonianza di Giovanni Villani tra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento erano attivi, in Firenze, centodieci tra chiese e conventi. In particolare le "disputazioni de li filosofanti" avvenivano nei seguenti *Studia*: lo *Studium* dei Domenicani a Santa Maria Novella, in cui si commentavano la *Summa teologica*, la *Summa contra Gentiles*, i commenti ad Aristotele di Tommaso d'Aquino, il *De regimine Principum* di Egidio Colonna, il *De proprietatibus elementorum*, il *De intellectu*, e il *De meteoris* di Alberto Magno; lo *Studium* dei Francescani a Santa Croce, in cui si commentavano opere di Sant'Agostino, San Bernardo, Ugo e Riccardo da San Vittore e San Bonaventura; la scuola di Santo Spirito degli Agostiniani in cui si disputava sugli scritti di S. Agostino. Attraverso questi esercizi Dante progressivamente elabora una modalità di utilizzo delle fonti che è propriamente e solo sua, assolutamente irripetibile. Essa consiste nel far interagire tra loro le fonti date. Attraverso il suo peculiare

---

<sup>3</sup> *Convivio*, II, xii, 5-7.

lavoro intellettuale e poetico, Dante può astrarre, da quelle fonti, storicamente connotate e propriamente medievali, un modello di vita e di conoscenza. Dante è l'archetipo dell'*umanesimo cristiano*<sup>4</sup>, icona del Cristiano impegnato nella Storia, che dedica vita e opere affinché si possa «removere viventes in hac vita de statu miseriae et perducere ad statum felicitatis»<sup>5</sup>.

La ricostruzione di Giorgio Petrocchi, nella sua *Vita di Dante*, negli anni che vanno dalla morte di Beatrice (1290) al gennaio 1302, quando Dante è condannato all'esilio, dà conto di un percorso, attivo e conoscitivo, che si snoda attraverso gli eventi politici di quegli anni e che condurrà Dante alla scrittura della *Commedia* e, al contempo, alla costruzione di un modello teorico che è anche agire morale. Il Nostro è ben consapevole che il rapporto tra bene e male non è esterno all'animo umano, ma è altrettanto consapevole di essere in possesso di una "busola teologica" la quale, nonostante gli errori (*errori* in senso etimologico, cioè deviazioni dalla *diritta via*) lo condurrà a Dio. Già nel 1289 Dante si era decisamente schierato nel partito guelfo, combattendo a Campaldino contro i ghibellini; a 24 anni egli condivideva i sogni e le speranze dei giovani della sua generazione che guardavano ai Guelfi come a coloro che avrebbero imposto una pace giusta e definitiva tra le fazioni. La storia avrebbe dimostrato il contrario poiché già intorno alla metà del 1292 cominciarono a fermentare eventi nuovi nella storia politico-sociale di Firenze.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. G.M. Di Paola Dollorenzo, *Tracce dell'umanesimo cristiano: Dante e i papi umanisti. I manoscritti chigiani della Biblioteca Apostolica Vaticana*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2018.

<sup>5</sup> *Epistole*, XIII, XV, 39.

<sup>6</sup> Cfr. Petrocchi, *Vita di Dante*, cit., pp. 25-26.

Il richiamo alla *Donna gentile* di *Convivio* II, II, 1 (1293) sottolinea il ruolo che la filosofia svolgerà nella vita di Dante, parallelamente alla sua attività politica. Dopo aver approfondito l'*Etica Nicomachea* e la *Politica* di Aristotele (nella traduzione latina di Guglielmo di Moerbeke e col commento di Tommaso d'Aquino), nel libro II del *Convivio* si rivendica il primato della Morale. Dante va oltre Tommaso d'Aquino: se la metafisica è la scienza di Dio, l'uomo potrà cercare lo "status felicitatis" in questa vita e, dato che l'uomo è un animale sociale, in una Politica regolata dalla Morale. Pertanto non è possibile rinchiudersi nella contemplazione dell'Intelligibile, quando l'odio e la violenza di parte sconvolgono la vita sociale e il luogo in cui si vive. Conseguentemente, nel 1293, avviene la svolta politica, che, poco più di sei mesi dopo, vedrà Dante svolgere, come i documenti attestano, un ruolo diplomatico-culturale di primo piano, in quel 1294, caratterizzato dalla morte di Brunetto Latini e dai preparativi in Firenze per il passaggio di Carlo Martello. Dante è presente nella delegazione dei cavalieri destinati dal Comune al seguito dell'imperatore e Carlo è uno dei protagonisti delle vicende del 1294: elezione papale e successiva abdicazione di Celestino V, nonché ascesa al trono pontificio di Bonifacio VIII<sup>7</sup>.

I versi del canto VIII del *Paradiso*, dedicati a Carlo, dimostrano il profondo coinvolgimento interiore di Dante: al cospetto di Dio, l'incontro tra l'uomo di Lettere e l'uomo di Stato permette di delineare il contesto filosofico da cui si sviluppa il pensiero politico dantesco, con esplicito richiamo alla *Politica* di Aristotele, ma anche al *De Anima*:

---

<sup>7</sup> Cfr. Petrocchi, *Vita di Dante*, cit. pp. 60-61.

«Vuo' tu che questo ver più ti s'imbianchi?». / E io: «Non già; ché impossibil veggio / che la natura, in quel ch'è uopo, stanchi». / Ond' elli ancora: «Or di: sarebbe il peggio / per l'omo in terra, se non fosse cive<sup>8</sup>?». / «Sì», rispuos' io; «e qui ragion non cheggio». / «E puot' elli esser, se giù non si vive / diversamente per diversi offici? / Non, se 'l maestro vostro ben vi scrive»<sup>9</sup>.

Sarebbe un male per l'uomo sulla terra se non facesse parte di un ordine civile, di un organismo sociale? E può esistere un'organizzazione civile se i suoi membri non siano ordinati a vivere esercitando diverse funzioni? E Dante risponde *Si* alla prima domanda e *No* alla seconda. La naturale *politicità* dell'uomo si accompagna alla necessità di distinguere gli *offici*, poiché «Nihil...frustra natura facit»<sup>10</sup>.

Nel 1295, dopo la revisione degli Ordinamenti di Giustizia, Dante chiede l'iscrizione all'Arte dei medici e degli speciali, in virtù della sua fama di cultore di filosofia e studioso di grammatica e il 6 luglio 1295 diventa membro del Consiglio speciale del Capitano del Popolo. Il 14 dicembre dello stesso anno fa parte del Consiglio dei Savi, consultati per l'elezione dei Priori, e da maggio a settembre del '96 fa parte dei Cento. Notevole lo scambio continuo tra teoria e prassi: dalla riflessione filosofica riguardo al primato della Morale alla traduzione di ciò nella Vita della *Polis*, una sorta di *ragion pratica* kantiana ante litteram. L'attività pubblica di Dante in questi anni così determinanti per la sua vita e la sua opera è il riflesso di un impegno

---

<sup>8</sup> *cive* = individuo naturalmente disposto a vivere in una società civilmente organizzata.

<sup>9</sup> *Paradiso*, VIII, 113-120.

<sup>10</sup> Aristotele, *Politica*, I, 2.

civile e morale, di un tenace inseguimento della Giustizia. Nel 1297 matura la scissione, interna ai Bianchi, tra i Cerchi e i Donati<sup>11</sup> Dante, pur imparentato con i Donati, ma più vicino ai Cerchi per temperamento e ideali, dapprima non prende posizione, per rimanere coerente al suo Credo, ma il suo voto, favorevole ai due disegni di legge antimagnatizi del '96, crea una frattura, irreparabile, tra il poeta e l'ala guelfa più conservatrice.

Ormai Firenze è dilaniata da lotte sociali interne e dalla corruzione, né all'esterno le cose vanno meglio poiché le guerre continuano ad insanguinare l'Italia. Il papa Bonifacio VIII non è immune dalla brama di potere dei suoi Contemporanei e indirizza le sue mire su Firenze, sì da costringere i governanti fiorentini a scorgere in lui, nel '95, un protettore contro le pretese del vicario imperiale Giovanni di Chalon, quasi un arbitro nelle contese tra la fazione favorevole al ritorno di Giano della Bella e quella avversa. Così, quando nel 1299 Corso Donati viene bandito dalla città, Bonifacio ne prende apertamente le difese, e lo nomina podestà di Orvieto<sup>12</sup>. La riflessione sugli eventi in cui è coinvolto porta Dante a convincersi che Bonifacio non potrà mai essere arbitro imparziale e sereno garante della pace di Firenze.

Il 1300 è l'anno del Giubileo, bandito ufficialmente con la bolla *Antiquorum habet* del 22 febbraio. I numerosi ricordi di Roma presenti nella *Commedia* e la precisa descrizione dell'*esercito molto* dei pellegrini che varcano in doppio senso di marcia il ponte di Castel Sant'Angelo<sup>13</sup> avvalorano l'ipotesi

---

<sup>11</sup> Cfr. Petrocchi, *Vita di Dante*, cit., p. 65.

<sup>12</sup> Cfr. *ibid.*, p.69.

<sup>13</sup> *Inferno*, XVIII, 28-33.



della presenza di Dante a Roma in quella occasione. Se tale pellegrinaggio è avvenuto, non può porsi che nei primissimi mesi del 1300, prima dell'incarico politico presso il comune di San Gimignano e del bimestre priorale<sup>14</sup>. Contemporaneamente all'evento del Giubileo, così rilevante per la Cristianità, il conflitto tra Bianchi e Neri diventa guerra aperta: Bonifacio VIII volge il suo favore verso Corso Donati, nominandolo rettore di Massa Trabaria, vicino ad Urbino, avvicinandosi così allo stato fiorentino, mentre i priori, quelli del bimestre che precede quello del governo di Dante, lo condannano a morte e ordinano la distruzione delle case dei Donati<sup>15</sup>.

A Dante viene affidata una missione diplomatica a San Gimignano e davanti al Consiglio generale di quel comune egli svolge una relazione, a nome dei Fiorentini, per organizzare l'elezione del nuovo capitano della Taglia guelfa di Toscana e persuadere i Sangimignanesi a parteciparvi. Intanto il frate Matteo d'Acquasparta è nominato legato papale per la Toscana, la Romagna e altre parti d'Italia, col ruolo di Paciere tra le fazioni fiorentine, in realtà con l'intento di favorire il partito dei Neri e distruggere a Firenze la democrazia comunale. Per far ciò mette in atto questo piano politico: limita l'elettorato passivo per i priori a una serie di nomi scelti apertamente tra i migliori fiorentini di ogni livello; così anche i Neri sarebbero entrati nell'elenco e i nomi dei sei prescelti avrebbero dovuto scaturire per sorteggio e non per elezione segreta. In tal modo non era escluso che il sorteggio favorisse i Neri, o li facesse entrare nel sestetto<sup>16</sup>. Ma il tentativo fallisce per opposizione popolare e il

---

<sup>14</sup> Cfr. Petrocchi, *Vita di Dante*, cit. p. 77.

<sup>15</sup> Cfr. *ibid.*, p. 78.

<sup>16</sup> Cfr. *ibid.*, p. 80.

13 giugno 1300 si va alle urne. Risultano eletti Noffo di Guido, Neri di Iacopo del Giudice, Nello d'Arrighetto Doni, Bindo di Donato Bilenchi, Ricco Falconetti e Dante Alighieri. Due giorni dopo, il 15 giugno, i sei priori prendono possesso della carica nella chiesa di San Pietro Scheraggio e subito dopo si insediano in Palazzo Vecchio. Sempre nel giugno del 1300 Firenze è colpita dall'interdetto papale perché si oppone alla concessione dei pieni poteri a Matteo d'Acquasparta e Dante acconsente ad un ultimo tentativo: la partecipazione ad una ambasceria presso il Papa per ottenere la revoca dell'interdetto.

Il frate comunque, a seguito dei disordini avvenuti il 23 giugno, ottiene la balia dal Consiglio dei Cento: i seguaci della Famiglia Donati sono condannati al confino in terra perugina e i partigiani dei Cerchi a Sarzana (tra questi ultimi c'è Guido Cavalcanti): quello che doveva essere un arbitrato si volge successivamente a favore dei guelfi Neri. In questo contesto scade il bimestre priorale di Dante e i nuovi eletti provvedono a revocare il bando ai sette Bianchi, ma non ai Neri, il che determina un contrasto ancora più aspro con Bonifacio e il frate Matteo. Il 14 aprile 1301, per l'elezione dei priori, all'interno del Consiglio delle Capitudini, Dante sostiene la proposta più democratica (sorteggio su quattro nomi e non due per ogni sesto), il che dimostra che il suo prestigio politico è ancora intatto<sup>17</sup>. Stessa cosa può dirsi per il ruolo attivo avuto nel Consiglio dei Cento del 19 giugno dello stesso anno, all'interno della riorganizzazione del sistema viario della città. In quella stessa data, 19 giugno 1301, occorre deliberare in merito alla richiesta di

---

<sup>17</sup> Cfr. *ibid.*, p. 83.

Matteo d'Acquasparta, portavoce del Papa, affinché cento cavalieri fiorentini, nella guerra contro Margherita Aldobrandeschi, non fossero richiamati a Firenze. Nel Consiglio solo Dante si oppone, confermando tale opposizione anche nel consiglio ristretto, e alla fine prevale il parere favorevole alla richiesta papale: 49 voti a favore e 32 contro<sup>18</sup>. Nonostante ciò, Dante si conferma il leader di una minoranza, all'interno della fazione dominante, il che gli sarà fatale al momento della condanna e potrà influire nella specifica accusa di baratteria.

Intanto gli eventi incalzano: la sfida rivolta a Bonifacio da parte di una minoranza oltranzista e la repressione subita dai Neri a Pistoia, città chiaramente soggetta alla politica fiorentina, affrettano la decisione d'intervento militare. Carlo di Valois è già dall'11 luglio in territorio italiano e Bonifacio è certo di poter utilizzare la spedizione per i suoi fini egemonici sulla Toscana, favorendo i Neri. Nel settembre 1301 Carlo di Valois riceve l'investitura da Bonifacio quale "capitano generale dei territori della Chiesa e a paciere della Toscana". Secondo il racconto di Dino Compagni, divenuto priore, si decide di inviare un'ambasceria a Bonifacio in cui doveva esserci anche Dante.

Il Valois entra in Firenze il 1 novembre 1301 e i Neri vincitori si abbandonano ad una violenta repressione con distruzioni e saccheggi di case, comprese quelle degli Alighieri. La nuova gestione politica di Firenze è confermata in data 24 novembre e conseguentemente si mettono in atto le persecuzioni contro i guelfi bianchi. La negazione degli aiuti, prima a Carlo d'Angiò e poi a Bonifacio VIII, è la causa prima e fondamentale del processo del 1302, durante il quale i giudici dovettero consultare più volte quei verbali per formulare l'accusa a Dante.

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.84.

Forse non ce n'era bisogno: tutti i fiorentini ricordavano la passione politica di Dante nel sostenere le ragioni dello Stato fiorentino, quell'atteggiamento che Petrocchi definisce «un crescendo di temerarietà e di coerenza»<sup>19</sup>. Con la sentenza del 27 gennaio 1302 Cante de' Gabrielli condanna in contumacia Gherardino del fu Deodato, in prima istanza, e, in seconda, Dante, Palmieri Altoviti, Lippo di Becca e Orlanduccio di Orlando. La condanna colpiva gl'imputati non soltanto per gli atti di baratteria inerenti all'amministrazione diretta della cosa pubblica (per Dante l'ufficio del priorato<sup>20</sup>), e non solo per essersi opposti agli aiuti a Carlo d'Angiò e a Bonifacio VIII, ma per aver brigato a favore della cacciata dei Neri da Pistoia. I condannati sarebbero stati esclusi in perpetuo dalle cariche pubbliche, multati con un'ammenda di cinquemila fiorini, banditi per due anni al confino quali *falsarii et baracterii*. Il 10 marzo 1302 il podestà Gabrielli emise la condanna a morte di Dante e di altri 10 imputati e tutti i protagonisti di quel periodo riceveranno l'amaro sdegno dell'Uomo Giusto, sia i 'nemici' (Bonifacio VIII, Corso Donati, Baldo d'Aguglione, Matteo d'Acquasparta) sia i sodali dell'avventura politica: Palmieri Altoviti, gli stessi Lapo Saltarelli e Vieri de' Cerchi.

Con l'esilio comincia una nuova e diversa considerazione della politica, della storia e della teologia che Dante consegnerà alle pagine del *Convivio*, della *Commedia* ma soprattutto del trattato *Monarchia*. In esso la partecipazione alla vita politica at-

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.85.

<sup>20</sup> Petrocchi afferma che in un'epistola perduta Dante avrebbe scritto: «Tutti li mali e l'inconvenienti miei dalli infausti comizi del mio priorato ebbono cagione a principio», *Vita*, p. 80.

tiva, congiunta alla riflessione teorica sulle fonti filosofiche giuridiche e teologiche, si tramuta in un progetto politico voluto da Dio per il Bene dell'umanità. Dante elabora e scrive il trattato con l'intento di difendere i diritti dell'Impero contro le pretese della Chiesa e l'ostilità dei Guelfi Neri, dimostrando a coloro che volevano la distruzione dell'Impero che esso era necessario per la felicità del genere umano. La netta separazione tra il "potere" spirituale del Papa e quello temporale dell'imperatore, che anticipa il ruolo che effettivamente avranno i Papi nella nostra contemporaneità, deriva dalla "coscienza della storia" propria di Dante: «Quando diciamo che una persona ha la coscienza della storia, intendiamo dire che [...] gli avvenimenti non si confondono caoticamente nella sua memoria, ma sono collegati dalla coscienza della causa e dell'effetto, dell'iniziativa e della responsabilità. Intendiamo dire che egli sa rendersi conto, in quanto accade, d'un significato che, in ultima analisi, si rapporta all'esistenza in genere»<sup>21</sup>.

2. Non è certo un caso che a partire dall'enciclica *In praeclara summorum* (30 aprile 1921) di Benedetto XV fino al *Messaggio al presidente del Pontificio Consiglio della cultura in occasione del 750° anniversario della nascita di Dante Alighieri* (4 maggio 2015) di Papa Francesco, i papi del secolo XX e del nascente XXI abbiano rivendicato l'appartenenza di Dante alla cattedra di Pietro, alla Chiesa cattolica e alla fede cristiana, proprio considerando il suo impegno o, per meglio dire, la sua battaglia, di Cristiano impegnato prima nella vita politica del suo tempo e poi nella sua somma opera teologica. Ecco perché vorremmo citare un esempio del secolo XX che sembra far rivivere l'umanesimo cristiano di Dante: Luigi Sturzo. Nel fondatore del PPI

---

<sup>21</sup> R. Guardini, *Dante*, Morcelliana, Brescia 2008, p. 297.

l'impegno morale connota come mezzo, ma soprattutto come fine, il pensiero, la vita e l'opera.

Con don Sturzo entriamo direttamente nel pensiero politico cattolico del XX secolo<sup>22</sup>. Alla fine del secolo precedente papa Leone XIII aveva promulgato l'Enciclica *Rerum Novarum* (15 maggio 1891), con la quale la Chiesa aveva preso posizione in ordine alle questioni sociali, fondando la moderna dottrina sociale della Chiesa, "terza via" dopo l'avanzata del capitalismo e del marxismo. Nel 1924, dopo il delitto Matteotti (10 giugno 1924), Don Sturzo aveva sostenuto le tesi di Alcide De Gasperi che, in quello stesso anno, lo aveva sostituito nella segreteria del Partito Popolare, sulla possibilità di collaborazione con i socialisti. Minacciato dai fascisti, dovette lasciare l'Italia per Londra (25 ottobre 1924). L'esilio di don Sturzo sembra riecheggiare quello di Dante, anche perché Mussolini aveva presentato Don Luigi come un ostacolo alla soluzione della questione romana, cercando di creare ambiguità e incomprensioni tra il fondatore del PPI e le gerarchie vaticane e, conseguentemente il Segretario di Stato, cardinale Gasparri, aveva invitato Sturzo a dimettersi dalla carica di segretario politico.

Nel saggio *La libertà in Italia*, pubblicato a Londra nel 1926, la necessità di una lucida riflessione sugli eventi che stavano travolgendo l'Italia veniva segnalata sia nel frontespizio che nella breve introduzione, nella quale si sottolineava con orgoglio la posizione che i cattolici italiani avevano avuto di fronte al fascismo. Partendo dalla crisi sociale successiva alla prima guerra mondiale, Sturzo rilevava che il diffuso desiderio di democratizzazione della vita sociale, politica ed economica aveva

---

<sup>22</sup> Cfr. R. Pezzimenti, *Il pensiero politico del XX secolo*, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013.

finito per risvegliare le forze della reazione, poiché ogni movimento di massa tendeva ad abbattere più che a costruire e a ciò si era aggiunto l'odio di classe, alimentato dalla propaganda socialista: se quella di Mussolini era demagogia con l'aggettivo 'nazionale', quella socialista era demagogia con l'aggettivo 'internazionale':

Questo equilibrio sociale di un popolo libero tra l'anarchia e la tirannide non può stabilirsi che attraverso uno sviluppo progressivo di tutte le libertà tese verso lo spirito veritiero della *Libertà*. [...]. Quale è dunque questa libertà della quale io parlo? Non certo quella di fare indifferentemente il bene o il male. Il male in se stesso va represso e punito. Vi sono dei codici ed una magistratura. [...] Ma il male non è tutto qui. L'organizzazione di uno Stato burocratico ed accentratore impedisce il libero sviluppo delle istituzioni e delle forze latenti delle popolazioni; addormenta le iniziative individuali; finisce per rendere la vita insopportabilmente uniforme e per soffocarla con regolamenti pedanteschi e vessatori che invadono l'industria, il commercio, le scuole, le chiese, la beneficenza, il lavoro, i comuni e le province. [...] Per noi la battaglia attuale per la libertà è come un secondo Risorgimento. Ha le stesse crisi e le stesse difficoltà: avrà lo stesso epilogo. Noi non sappiamo né quando né come, ma abbiamo fiducia che lo avrà. L'epilogo sarà la riconquista della libertà [...]. Oggi la Chiesa si è talmente elevata al di sopra della politica, non soltanto nelle sue condizioni esteriori, ma, ciò che più vale, nella coscienza degli Italiani, che la battaglia attuale può combattersi *hinc et inde*, la Chiesa restandone fuori, nella sua alta missione e con la sua influenza morale. [...] Noi dobbiamo desiderare e volere una cosa, ed i cattolici devono spirarvi con tutte le loro forze: gli insegnamenti religiosi sui rapporti tra la libertà e l'autorità, la valutazione dei fini ultimi dell'uomo sui quali bisogna determinare gli scopi puramente terrestri, l'insegnamento evangelico dell'amore di Dio e del prossimo, che è la base della vita

sociale, possano penetrare nello spirito delle istituzioni politiche e vivificare lo sviluppo della nostra civiltà, la quale, malgrado le sue deviazioni, è sostanzialmente una civiltà cristiana! Se la libertà conquistata dagli uomini nella forma e nello spirito degli ultimi secoli, non s'ispira all'essenza del Cristianesimo che, solo nella Storia, rivendicò la personalità umana, vera base della libertà; se la libertà non si impregna di autentico spirito religioso, allora essa viene a mancare nella sua stessa natura, così si è visto spesso, e lascia campo libero all'egoismo delle oligarchie o all'anarchia delle masse<sup>23</sup>.

Ispirandoci alle *Vite parallele* di Plutarco, possiamo confrontare la biografia e il pensiero politico di Dante con quelli di Don Sturzo. Sia per Dante che per Don Sturzo il seme teologico della loro formazione politica nasce e fruttifica in un terreno filosofico e morale, ma non si tratta solo di transcodifica politica dell'Antico e del Nuovo Testamento. Dante va oltre Tommaso d'Aquino, affermando che l'uomo può trovare la felicità in questa vita, in una *Polis*, governata dalla Giustizia e dalla Morale (e già a 24 anni aderisce al partito guelfo, condividendo i sogni e le speranze dei giovani della sua generazione). Don Sturzo va oltre il *non expedit* e, dopo la laurea in teologia, si dedica con passione al lavoro politico-organizzativo che lo condurrà alla fondazione del Partito Popolare.

Per Entrambi l'appartenenza ad una fede e ad una identità politica si traduce in un impegno attivo, concreto, nella vita e nelle idee della propria *Polis*, un impegno finalizzato al miglioramento della *Polis* stessa. Se l'appello *A tutti gli uomini liberi e forti* (1919) di Don Sturzo può essere considerato l'incipit, dopo Porta Pia, della partecipazione attiva dei Cattolici alla vita

---

<sup>23</sup> L. Sturzo, *La libertà in Italia*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2011, p. 30.



politica italiana, Dante, con la sua presenza politica, costituisce l'Archetipo del Laico cristiano che fa del suo credo teologico lo strumento cognitivo dell'agire politico, una sorta di "crociato delle idee", che non disdegnava di abbeverarsi alla fonte "araba" di Sigieri di Brabante, sebbene codesto filosofo fosse considerato, per il suo averroismo, un eretico, sia da Bonaventura da Bagnoregio che da Tommaso d'Aquino<sup>24</sup>.

Per Entrambi l'esilio diventa laboratorio politico. Nella *Commedia* l'esperienza personale viene ri-analizzata alla luce di un'esperienza totalizzante che riguarda tutti gli Esseri umani, della propria epoca e delle successive, arrivando fino a Noi. Un'esperienza che, in termini politici, diventa fortemente profetica. Si consideri come i Papi del Novecento abbiano riconosciuto come precisamente cristiana la concezione antiteocratica del papato, che Dante aveva tenacemente perseguito, fino agli ultimi mesi prima dell'esilio e poi in tutta la sua riflessione politica. Il saggio *La libertà in Italia*, scritto durante l'esilio, in poche battute ci introduce agli Ideali di quel partito, la democrazia cristiana, come lo aveva concepito Don Sturzo e che, dopo la fine del fascismo, avrebbe dato i suoi frutti nell'opera di Alcide De Gasperi e di Aldo Moro.

Infine la logica conforme allo spirito evangelico guida la nozione di libertà che Dante e Don Sturzo perseguono e che riguarda: la formazione di una cittadinanza attiva e della coscienza politica come parte integrante della formazione cristiana comune; la creatività politica connessa ad una compiuta laicità, al dialogo interculturale inteso come contaminazione di culture politiche diverse (vedi Dante-fonti arabe e aperture di Don

---

<sup>24</sup> Cfr. l'opera dell'Aquinate *De Unitate Intellectus contra Averroistas* (1270).

Sturzo ai socialisti); la necessità di fare un fronte comune con gli uomini di buona volontà, dando vita a reti associative utili a costruire il tessuto solidaristico e comunitario; l'appello ad una logica sinodale la quale è condizione necessaria e sufficiente per discernere le forme dell'impegno democratico dei cristiani; il senso di responsabilità che il Cristiano deve avere in politica, sentendosi espressione dell'Ethos pubblico e dello spirito che informa la coscienza collettiva. Nel segno di Dante e per la preparazione del laicato cattolico alla Vita politica, Fede, Ragione e Morale sono le parole-chiave contro la mancanza di speranza che sembra essere il male del nostro tempo. L'esperienza di Dante e, nella modernità, di Luigi Sturzo tracciano l'incontro tra fede e ragione, tra laici e cristiani<sup>25</sup>, così necessario, nel tempo che stiamo vivendo e nella comunicazione religiosa e laica che stiamo vivendo: la fede può essere "amica" dell'intelligenza, può incontrare le "laicità" della complessa società odierna, può combattere il laicismo, l'intransigenza cattolica e l'isolamento culturale, può infine dare un senso ed uno scopo alle "funzioni" della laicità cristiana: per tutti questi motivi possiamo oggi accogliere l'umanesimo cristiano di Dante, rivolgendoci a Lui come ad un nostro Maestro contemporaneo.

**Gabriella M. Di Paola Dollorenzo**

---

<sup>25</sup> Cfr. Francesco D'Agostino, Giuseppe Dalla Torre, Carlo Cardia, Sergio Berardinelli, *Laicità cristiana*, Edizioni San Paolo, Milano 2007.

## SOMMARIO

Il saggio ricostruisce la genesi e lo svolgimento del pensiero politico di Dante così come si sviluppò sia negli anni di politica attiva sia durante e dopo l'esilio e parallelamente allo svolgersi del suo pensiero teologico nella *Divina Commedia*.

Dante costituisce l'archetipo del Cristiano impegnato nella realtà politica del suo tempo, e, in quanto tale, può essere il Maestro da seguire nel nostro Presente. Il confronto con Luigi Sturzo e le somiglianze biografiche di queste due *Vite parallele* dimostrano come l'appartenenza alla stessa Fede possa tradursi in militanza politica attiva. Per entrambi l'*Imitatio Christi* diventa concreto operare all'interno della *res publica*.

## SUMMARY

The essay retraces the genesis and the development of Dante's political thought as it grew out both in the years of his active politics, during and after the exile and in parallel with the unfolding of his theological thought in the *Divine Comedy*.

Dante is the archetype of the Christian actively involved in the political reality of his age, and, as such, can be the *Magister* to follow in our Present. The comparison with Luigi Sturzo and the biographical similarities of these two parallel Lives show how the same religious identity can be translated into active political militancy. For both authors, the *Imitatio Christi* translates into a genuine participation within the *res publica*.

## **VIII. Handicap e letteratura contemporanea: dal pre-giudizio all'integrazione**

di *Francesco Diego Tosto*

Una mutata visione della vita e della salute ha aperto sulla disabilità nuovi orizzonti etici, relazionali, soprattutto operativi per cui essa, rifuggendo da etichette e da pre-giudizi, si presenta oggi all'attenzione generale come risorsa ulteriore nel progresso antropologico e sociale di un popolo. Un'effettiva integrazione delle persone impedite necessita non solo dell'opera di personaggi eroici e di apostoli della carità, come non è raro riscontrare nelle varie epoche storiche, ma di una radicale conversione della mentalità comune verso una corretta rivalutazione della problematica in questione. Solo in questo modo i disabili non saranno più ultimi e incompresi; non occorre che essi vengano recuperati ma debitamente restituiti al posto che loro compete quali testimoni autentici di umanità<sup>1</sup>. Il dolore e la sofferenza, in qualsiasi forma si manifestino, non sono mai fine a se stessi; non determinano forme caotiche nell'universo. Il loro ruolo permette anzi la ricomposizione di quell'ordine che proprio attraverso di essi recupera la sua pienezza. Dar voce e spazio ai disabili, quindi, non significa soltanto favorire il loro bene individuale bensì procurare alla società – spesso immemore dei suoi valori fondamentali – una nuova ricchezza etica e spirituale. L'umanità è in ritardo verso tali persone. Molti torti sono stati

---

<sup>1</sup> Può risultare utile la lettura di L. Sandrin (a cura di), *Solidarietà e giustizia in sanità*, Edizioni camilliane, Torino 2006.

perpetrati, molte fonti occluse, tante lacrime versate. La storia, che ha spesso abdicato al suo presunto ruolo di maestra di vita, ha ancora una grande opportunità: rimediare agli errori del passato, riscrivendo pagine di riscatto e aperte all'accoglienza di protagonisti *speciali*, che richiedono risposte *speciali*, di attori nuovi e abilitati alla vita.

In tale processo di riabilitazione lo storico non è comunque solo; egli può avvalersi, nel panorama contemporaneo di un ritrovato dialogo tra le discipline scientifiche e umanistiche, di apporti integrativi e decisivi, non ultimi quelli provenienti dal mondo dell'arte (letteratura, poesia, teatro, cinema, pittura, scultura, iconografia, musica). E qui vorremmo entrare nello specifico della nostra ricerca per dare spazio al contributo che la letteratura ha dato e può ancora dare per l'affermazione di un nuovo cammino della disabilità, non più di esclusione, segregazione e negazione di diritti<sup>2</sup> ma di testimonianza di cambiamento, di nuova percezione del fenomeno, di apertura alla diversità creatrice e produttiva.

1. *Il contributo della letteratura e delle scienze umane nell'Otto/Novecento tra aperture e resistenze culturali: superamento del limite, riso e ironia, orrore della guerra.*

Senza qui voler tentare di allestire un *excursus* sulla storia letteraria della disabilità ma valorizzare invece il cambiamento avvenuto nell'età contemporanea, e provando per un momento a

---

<sup>2</sup> P. Barbatella, E. Littamè, *I diritti delle persone con disabilità: dalla Convenzione internazionale ONU alle buone pratiche*, Erickson, Gardolo (Trento) 2009.

dare uno sguardo ai secoli passati ci accorgiamo che la letteratura antica e medievale ha messo spesso in evidenza aspetti frustranti della disabilità; il corpo impedito, ad esempio, è stato considerato oggetto di stigma, di una stigmatizzazione negativa. Tutti coloro che avevano un deficit fisico o mentale, infatti, venivano allontanati dalla vita sociale e condannati ad uno stato di emarginazione permanente. La deformità o la debolezza del corpo era assimilata ad una colpa personale da espiare con l'infanticidio (il Taigeto presso i Greci e la rupe Tarpea presso i Romani sono luoghi tristemente famosi a questo proposito) o con la pratica dell'esposizione o dell'abbandono. Le testimonianze degli scrittori antichi sono esplicite in questo senso. Platone, sulla scia di Aristotele, nel V libro della *Repubblica* propone di praticare l'infanticidio o di nascondere gli invalidi senza avere remore<sup>3</sup> e Seneca conferma il concetto giustificandolo come ragionevole separazione tra sani e deformati<sup>4</sup>. E così anche nel Medioevo sono frequenti descrizioni orrende sulla condizione dei disabili<sup>5</sup>. L'atteggiamento nei loro confronti iniziò a

---

<sup>3</sup> «I figli della parte migliore fisicamente malformati verranno nascosti per ragioni di convenienza in un luogo inaccessibile e sconosciuto» Platone, *Repubblica* V, 459 E-460 B in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Bompiani, Milano 1994, p. 1583.

<sup>4</sup> «Soffochiamo i nati mostruosi, anche se fossero nostri figli. Se sono venuti al mondo deformati o minorati dovremo annegarli. Ma non per cattiveria ma perché è ragionevole separare esseri umani sani da quelli inutili» Seneca, *De ira* I, 15, 2.

<sup>5</sup> Cfr. J.L. Goglin, *Les misérables dans l'Occident médiéval*, Seuil, Paris 1976; M.L. Betri, *Le malattia dei poveri*, Franco Angeli, Milano 1981;

cambiare a partire dall'età moderna. L'avvento di alcune discipline come la psicologia e la pedagogia scientifica ha dato maggiore attenzione alla problematica. Mentre nel Medioevo il “mostro” era guardato come qualcosa di spaventoso e di indefinibile, dopo il Medioevo la “mostruosità” diventa un elemento dell'immaginazione; la sua comparsa viene interpretata come espressione dei disegni impenetrabili della provvidenza. E così via via, fino a che il nazismo rimetterà tutto in discussione considerando i disabili esseri inferiori e inutili<sup>6</sup>.

Si può comunque affermare che nel Novecento si è cominciato a guardare alla disabilità con occhi diversi e gli stessi protagonisti, un tempo ultimi, hanno preteso non più solo l'assistenza e il rispetto ma il riconoscimento di un ruolo. Questo è avvenuto attraverso l'imporsi di una letteratura autobiografica dovuta all'esempio di persone che, attraverso il racconto della propria disabilità, hanno reso possibile la comprensione dell'essere e dell'esistere, del senso della propria identità. La condizione di qualunque esistenza, infatti, nei modi diversi in cui si rivela, si esprime anche attraverso la forma privilegiata della scrittura. In tale prospettiva, raccontare la propria disabilità, diventa progetto pedagogico educativo ed auto-educativo, percorso generativo di senso, un percorso in cui la realtà impone di partire dalla solitudine per provare a percorrere poi altre tappe dell'esistenza. Su queste basi, la *pedagogia della narrazione della*

---

M. Mollat, *I poveri nel Medioevo*, Laterza, Roma-Bari 1982; N. Guglielmi, *Il Medioevo degli ultimi. Emarginazione e marginalità nei secoli XI-XIV*, Città Nuova, Roma 2001.

<sup>6</sup> Si veda H. Friendlander, *Le origini del genocidio nazista. Dall'eutanasia alla soluzione finale*, Editori Riuniti, Roma 1997.

*disabilità* diventa una strada, un luogo possibile in cui la mediazione con l'altro può prendere avvio, un dar voce al pensiero quando il pensiero non sa e non può esprimersi attraverso i canali consueti.

Non sempre, comunque, i disabili possono essere autori delle loro storie. Sartre, parlando della dialettica padrone-schiavi, contesta la tesi secondo la quale ci sia una storia degli schiavi scritta dagli schiavi; la storia è costruzione del rapporto con l'altro, per cui la storia dell'altro è spesso il riflesso dello sguardo dell'oppressore<sup>7</sup>. In questo senso, lo dicevamo in apertura, la storia dei vinti è spesso la storia di una non-storia, una storia che bisogna ricostruire attraverso gli altri (il medico, lo psichiatra, l'educatore) ma anche osservando lo sguardo istituzionale, quello della società, della stessa Chiesa e, aggiungiamo, delle arti. La letteratura, nella fattispecie, può affiancare la storia divenendo, nel suo percorso di rivisitazione degli stereotipi e dei pregiudizi<sup>8</sup>, che essa stessa a volte costruisce e trasmette, tramite di comunicazione e di scoperta. E non solo la letteratura.

Nell'Ottocento, infatti, alcuni pedagogisti come J.M.G. Itard e E. Sèguin fornirono i primi contributi allo studio scientifico dei disabili iniziando a studiarli con spirito critico basato sullo sviluppo educativo globale della persona e delle proprie

---

<sup>7</sup> J.P. Sartre, *Critica della ragione dialettica*, vol. 2, il Saggiatore, Milano 1975.

<sup>8</sup> B.M. Mazzara, *Stereotipi e pregiudizi*, il Mulino, Bologna 1997, p. 14; M. Schianchi, *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizio e realtà*, Feltrinelli, Milano 2009.



competenze sociali oltre che sensoriali e cognitive<sup>9</sup>. Si diffonde in tale direzione una nuova disciplina: la pedagogia speciale, che studia un particolare aspetto della relazione educativa, ossia quello che riguarda persone “speciali”, che necessitano, per questo, di risposte speciali ai loro bisogni educativi. Tuttavia, nonostante i progressi avvenuti in ambito scientifico, continuano le ambivalenze e anche i riflessi della disabilità nella letteratura sono ancora opachi se non addirittura riprovevoli. Proprio nell'Ottocento il disabile viene ancora considerato un selvaggio da educare e la causa della sua malattia è attribuita all'ambiente in cui è cresciuto. Questo sarà il caso di Victor, un bambino selvaggio trovato in un bosco francese, educato dal medico-pedagogista Itard, il quale diventerà il padre-fondatore della suddetta pedagogia speciale<sup>10</sup>. Può risultare emblematico a questo punto il romanzo di Victor Hugo, *Notre-Dame de Paris*<sup>11</sup>, in cui il gobbo Quasimodo funge da capro espiatorio per l'intera comunità. Egli, a causa della sua deformità fisica, diventerà oggetto di scherno e, pervaso da un profondo senso di solitudine, troverà rifugio sui tetti della Cattedrale di Notre-Dame. Il suo aspetto deforme lo isolava: il naso tetraedico, la bocca a ferro di cavallo, un cespuglio rosso che gli nascondeva gli occhi,

---

<sup>9</sup> Cfr. A. Mura, *Pregiudizi e sfide dell'inclusione: le attività motorie e sportive integrate* in L. De Anna, *Processi formativi e percorsi di integrazione nelle Scienze motorie: ricerca, teorie e prassi*, Franco Angeli, Milano 2009.

<sup>10</sup> Si veda a questo proposito A. Canevaro, *Il ragazzo selvaggio. Handicap, identità, educazioni*, EDB, Bologna 2017.

<sup>11</sup> V. Hugo, *Notre-Dame de Paris*, trad. di L.G. Tenconi, Rizzoli, Milano 2007. Dello stesso autore e sulla disabilità si veda pure *L'uomo che ride*, Garzanti, Milano 2002.

i denti simili ai merli di una fortezza, una gobba enorme, piedi e mani mostruose. L'eccessiva deformità spaventava, non consentiva approfondimenti, non permetteva di indagare spirito, carattere, intelligenza, sensibilità. Tuttavia egli, non rassegnandosi e attraverso l'amore generoso di Esmeralda, riuscirà ad andare oltre i suoi limiti, come racconta il noto scrittore.

Altri esempi, tratti dalla letteratura ottocentesca, testimoniano l'attenzione degli scrittori verso la disabilità, ma in tali testi permane sempre una connotazione piuttosto torbida, come nel caso dell'*Isola del tesoro*<sup>12</sup> di L. Stevenson, in cui il pirata, cuoco di bordo, privo di una gamba, usa la stampella come arma per difendere il tesoro ritrovato; o di Ranocchio, personaggio della novella di Verga *Rosso Malpelo*<sup>13</sup>, chiamato così per il suo andare "in modo che sembrava ballasse la tarantella", debole, emarginato dal contesto sociale, indifeso e destinato ad una morte crudele; o ancora nel caso del romanzo di Dostoevskij *Il giocatore*<sup>14</sup>, in cui una vecchietta russa, impedita e costretta a vivere su una sedia a rotelle, seduce il protagonista trascinandolo nel vizio del gioco di azzardo. Nelle stesse *Fiabe* di Andersen o dei Grimm<sup>15</sup> le atmosfere sono cupe e prive di speranza. Ad esempio, nel *Soldatino di piombo*, il protagonista, zoppo per un difetto di fusione, si innamora della ballerina di carta provocando l'odio dei piccoli demoni della casa; e nel *Pifferaio magico* si salvano dalla deportazione un piccolo storpio e una bambina

---

<sup>12</sup> L. Stevenson, *L'isola del tesoro*, Mondadori, Milano 2000.

<sup>13</sup> G. Verga, *Tutte le novelle*, a cura di C. Riccardi, Mondadori, Milano 2017.

<sup>14</sup> F. Dostoevskij, *Il giocatore*, Garzanti, Milano 2008.

<sup>15</sup> Cfr. H.C. Andersen, *Fiabe*, Einaudi, Torino 2017; Grimm, *Le fiabe del focolare*, Einaudi, Torino 2015.

cieca, probabili riferimenti ad un arruolamento coatto di bambini per la guerra. Non mancano altre fosche testimonianze prima di giungere ad una svolta storico-letteraria, attraverso cui l'handicap parla e supera il silenzio colpevole, per merito della scrittrice attivista e insegnante Helen Keller. Nata nel 1880 a Tuscumbia nell'Alabama, Stati Uniti, a 20 mesi rimase priva della vista e dell'udito a causa di una grave malattia. Con l'aiuto di un'insegnante eccezionale, Anne Sullivan, la Keller imparò il linguaggio dei segni e il sistema Braille. Pochi anni dopo imparò anche a parlare. Da adulta, divenne un'infaticabile sostenitrice delle persone disabili, tanto da diventare la paladina dei non vedenti e il simbolo della lotta alla cecità. La Keller scrisse due testimonianze autobiografiche molto importanti: *Il racconto della mia vita* e *La chiave della vita-ottimismo*. La sua grande forza vitale ha lasciato un contributo originale sul modo di concepire la vita, il mondo, il rapporto con gli altri, il deficit. Molto profonde e significative sono le sue parole:

Una volta conoscevo l'abisso della speranza, e le tenebre coprivano la faccia delle cose: poi venne l'amore e liberò la mia anima. Una volta non conoscevo la speranza e la gioia. Una volta mi irritavo e mi dibattevo contro il muro che mi rinchiudeva: ora esulto nella coscienza di poter pensare, agire, avvicinarmi al cielo. La mia vita era senza passato e senza avvenire; la morte direbbe il pessimista "una fine da augurarsi ardentemente. Ma una piccola parola cadde dalle dita di un'altra, nella mia mano che stringeva il nulla e il mio cuore sussultò nell'estasi di sentirsi vivere<sup>16</sup>.

---

<sup>16</sup> H. Keller, *La chiave della vita-ottimismo*, Solmi, Milano 1917, p. 16.

Per Helen fu fondamentale il contatto con il reale e l'esperienza del male. La sua opera è importante in quanto si incentra sul tema della *speranza*, una speranza che nasce dalla sconfitta del male e del dolore<sup>17</sup>. La Keller inizia, un po' alla volta, a sperare ed a riscoprire l'amore profondo per la vita. Sperare è accettare ed accogliere la propria disabilità e farne una ricchezza, una risorsa inesauribile. Il mondo lo si conosce non soltanto attraverso la vista ma soprattutto attraverso il cuore. Il racconto della scrittrice è un poetico inno alla vita, in cui appare evidente la gioia di poter comunicare ed incoraggiare gli altri alla speranza.

Provo ad accrescere il potere che Dio mi ha dato per vedere il Meglio in ogni

cosa ed in ognuno, e a fare di quel Meglio una parte della mia vita. Il mondo

è disseminato di bene; ma se non trasformo i miei lieti pensieri in vita pratica

e coltivo il mio campo, non posso raccogliere il seme del bene<sup>18</sup>.

Helen Keller, grazie all'esempio concreto della sua vita diventerà punto di riferimento per tutti, in quanto capace di trasformare la sua disabilità da deficit a risorsa riuscendo ad incontrare Dio e, attraverso Dio, anche il prossimo.

Sulla scia di tali nuove suggestioni, nel Novecento in ambito letterario la disabilità viene affrontata (ma non mancano ancora le resistenze) sotto una prospettiva aperta, che incarna un processo di integrazione sociale e culturale che culmina nella parola gridata o addirittura nell'ironia. Testimone di questo

---

<sup>17</sup> Sul mistero del dolore dei disabili scrive S. Zavoli, *Il dolore inutile. La pena in più del malato*, Garzanti, Milano 2002.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 17.

orientamento fu Aldo Palazzeschi, notevole figura letteraria del XX secolo, il quale, affrontando il tema della disabilità in molteplici suoi scritti, diventò il precursore della cosiddetta “pedagogia della compensazione”. Egli nella sua raccolta di racconti dal titolo *Il palio dei buffi*, scrive:

Buffi sono tutti coloro che per qualche caratteristica, si dibattono in un

disagio fra la generale comunità umana; disagio che assume ad un tempo

aspetti di accesa comicità e di cupa tristezza<sup>19</sup>.

Palazzeschi, nella sua opera, valorizza il tema-atteggiamento dell'ironia. Essa è spesso suscitata dall'aspetto esteriore che può avere la persona disabile, un aspetto che fa scaturire il riso: un riso che fonde comicità e tristezza. Il riso diventa però amaro quando l'handicap non è accettato da chi ne è portatore, di contro il deficit viene ostentato e diviene quasi elemento di forza, segno di libertà e di valori anticonvenzionali in tutti coloro i quali accettano la disabilità. Palazzeschi nella novella *Il gobbo* scrive:

Il gobbo è un argomento allegro per gli altri e per sé, ma principalmente per chi, dopo aver creato, sorride rapidamente dell'opera sua. E questo sorrisetto, intendiamoci bene, non è rivolto al figliol gobbo ma a quelli dritti. Ecco che cosa vuol dire: ah! Vi siete preparati a ridere alle sue spalle, è quello che si vedrà!<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> A. Palazzeschi, “Introduzione”, in Id., *Tutte le novelle*, Mondadori, Milano 1966, p. 5.

<sup>20</sup> La novella *Il gobbo* viene pubblicata in *La conquista*, Roma 1912; di recente in A. Palazzeschi, *Italia magica*, Einaudi, Torino 1988.

Il protagonista della novella, il gobbo Mecheri, ama ridere e belfarsi degli altri gobbi prendendoli in giro e costringendoli a vergognarsi della loro condizione. Egli accetta il caro prezzo di ricoprire il ruolo di buffone, della sua maschera umana. Ben diverso invece da quello del gobbo Mecheri è il riso di Palazzeschi nell'opera *Il piacere della memoria*. Nel romanzo, l'autore ricorda che da bambino, insieme ai genitori, andò a visitare sor'Isabella, una donna affetta da nanismo. Egli ha ancora presente la raccomandazione della madre a non ridere:

Era la prima volta che salivamo le scale di quella vecchia casa;  
mia madre  
    si fermò un istante davanti alla porta prendendo fiato prima  
di suonare:  
    Mi raccomando, buono, serio, non si ride a casa d'altri, lo sai,  
si sta  
    seri, composti, zitti e senza ridere<sup>21</sup>.

La ragione dell'insistere della madre col bambino va ricercata nella ristrettezza mentale della donna, la quale considera il riso l'unica reazione possibile del bambino davanti al nanismo di sor'Isabella. Per lei, compassione e "buona educazione" sono l'unico motore di questo gesto che evidenzia chiaramente un giudizio discriminatorio. Ma, contrariamente alle raccomandazioni della madre, il bambino-Palazzeschi prende in gran simpatia sor'Isabella tanto che egli attendeva le sue visite con ansia. Il riso di Palazzeschi non è un riso di esclusione ma di inclu-

---

<sup>21</sup>A. Palazzeschi, *La sor Isabella* in Id., *Il piacere della memoria*, Mondadori, Milano 1964, p. 690.

sione. Attraverso di esso l'autore tende ad includere nel concetto di normalità anche coloro che sono abitualmente esclusi. Pertanto, l'autore mette in discussione i canoni convenzionali, propone un nuovo modo di vedere, un modo critico e provocatorio nei confronti del pensare comune, ma proprio per questo diventa detentore di una verità più alta. Il diverso per eccellenza diventa lo scrittore che non si riconosce più nei valori della società capitalista in cui vive. Questa critica all'idea di normalità<sup>22</sup> porta Palazzeschi ad avvicinarsi sempre più ai problemi dei disabili. Egli è l'autore italiano che ha contribuito, con la sua “pedagogia dell'ironia”, a suggerire un modo diverso di vedere l'handicap, a dargli una sua dignità, a presentarlo come ricchezza e non come perdita; a creare una poetica fondata sul principio secondo il quale la natura non conosce ingiustizie, pertanto non può incattivirsi e diventare malvagia.

Tuttavia, alla pedagogia della compensazione di Palazzeschi, si contrappone, intorno agli anni Trenta, una “pedagogia dell'orrore” attuata da parte dei nazisti nei confronti dei disabili. In conseguenza di ciò, le persone affette da disabilità venivano considerate inferiori, appartenenti ad una razza impura, colpevoli di essere nati deformi: era questa la sconcertante ragione del nazismo. La follia bellica è partita dall'eliminazione delle cosiddette “vite indegne”. Le tragiche condizioni che dovettero affrontare i disabili, vengono presentate in diversi testi. Noi scegliamo il libro di Marco Paolini, *Ausmerzen: vite indegne di essere vissute*. Lo scrittore drammaturgo narra la storia di una nazione che, “ragionando come un corpo, vuole ripulirsi il sangue”, cioè liberarsi dai “mangiatori inutili”, che pesano sulle “persone sane di valore”.

---

<sup>22</sup> Cfr. D. Janes, *La speciale normalità*, Erickson, Trento 2006.

Cominciarono a morire prima dei campi di concentramento,  
prima  
degli zingari, prima degli ebrei, prima degli omosessuali e degli  
antinazisti e continuano a morire dopo, dopo la liberazione,  
dopo  
che il resto era finito<sup>23</sup>.

Il Reich con la collaborazione dei medici di famiglia, delle ostetriche, degli psichiatri, mise in piedi una macchina molto sofisticata: tantissime corti genetiche per vagliare le patologie e capire come «pulire il sangue» della nazione. Dal 1939 si passò poi alle cosiddette “uccisioni pietose” dei bambini al di sotto dei tre anni. Le segnalazioni dei casi sospetti al Dipartimento di Sanità del Ministero degli interni dovevano essere effettuate da ostetriche e pediatri. Per tranquillizzare i genitori dei bambini si spiegava loro che i figli malati venivano spostati in speciali sezioni pediatriche dove ricevevano cure innovative ma, una volta internati in questi centri, dopo poche settimane, venivano trasferiti in altre sedi e, in esse lontano da occhi indiscreti, venivano uccisi tramite iniezioni letali. Nei certificati di morte tutto veniva coperto con un “decesso per polmonite” o “per arresto cardiaco”. Quasi subito – racconta Paolini – il programma di eliminazione si estese anche agli adulti. Dal 1940 le camere a gas sostituirono le iniezioni. Dal 1941, i malati psichici continuarono ad essere sterminati e fatti morire per inedia direttamente nei manicomi, risparmiando gas e farmaci-killer. Paolini, nel suo libro, ci presenta questa amara verità.

---

<sup>23</sup> M. Paolini, *Ausmerzen: Vite indegne di essere vissute*, Einaudi, Torino 2012, p. 5.



Tre esempi di letteratura, tra i tanti che si potrebbero fare<sup>24</sup>, che confermano la difficile condizione del disabile e la

---

<sup>24</sup> Ci sembra opportuno ricordare tra gli scrittori della prima metà del Novecento, in cui è possibile rilevare attenzione alla nostra problematica, *La cognizione del dolore* di C.E. Gadda, Garzanti, Milano 2011, pubblicato a puntate dal 1938 al 1941 e poi dopo la guerra. Lo scrittore elabora una satira della nascita del fascismo italiano attraverso l'ideazione di due paesi immaginari, dove vivono invalidi e falsi invalidi impegnati a collaborare ad un servizio ricattatorio di vigilanza e sicurezza. Un romanzo socio-politico è anche quello di C. Pavese, *Il compagno*, Einaudi, Torino 2007, in cui il protagonista, Amelio, pur rimanendo paralizzato a causa di un incidente motociclistico, si mette a capo di movimenti antifascisti. E ancora, merita attenzione *L'innomminabile* di S. Beckett, Einaudi, Torino 2018, un soliloquio-romanzo che parla di un uomo senza braccia e senza gambe, forse a causa della guerra, tenuto dentro una giara all'ingresso di un'osteria, come insegna per i clienti. Sul tema della follia, aspetto molto frequentato in letteratura, oltre a ricordare l'attenzione che ad essa ha dedicato in diverse opere L. Pirandello, citiamo I. Calvino, *La giornata di uno scrutatore*, Mondadori, Milano 2016, un quadro antropologico dei disabili faticosamente chiamati al voto al Cottolengo. E ancora, varie manifestazioni di disabilità ne *Il giardino segreto* di F.H. Burnett, Rizzoli, Milano 2010; *La metamorfosi* di F. Kafka, Einaudi, Torino 2014; *Il Visconte dimezzato* di I. Calvino, Mondadori, Milano 2010; *Occhi di cane azzurro* di G.G. Marquez, Mondadori, Milano 1998. E poi, soprattutto nella seconda metà del Novecento, segnaliamo il saggio di M. Foucault, *Storia della follia*, Mondadori, Milano 1963 e dal punto di vista letterario, tra gli altri, O. Vicentini, *L'ardito del Conte Verde*, Einaudi, Torino 1970; W. Morris, *La Salamandra*, Mondadori, Milano 1974; C. Samonà, *Fratelli*, Einaudi, Torino 1978; U. Pirro, *Mio figlio non sa leggere*, Rizzoli, Milano 1981; H. Hesse, *Il nano*, Mondadori,

molteplice ricezione dell'altro. Il superamento del limite (V. Hugo), il riso (Palazzeschi), la follia bellica (Paolini) sono tre facce, tre espressioni di un conflitto fisico, morale, interiore, psicologico che vive all'interno di corpi, di menti, di immagini, di realtà.

Adesso il ricordo delle violenze belliche è lontano e dalla seconda metà del Novecento fino ai nostri giorni la letteratura non è più costretta a raccontare orrori ma storie di riscatto e di rinascita. Presentiamo due esempi tra i tanti che si potrebbero fare; il primo descrittore di un'autoaccettazione che determina l'acquisizione matura del proprio sé, il secondo rivelatore di una consapevole ed esterna accoglienza.

2. *Due modelli letterari contemporanei: la forza interiore del soggetto disabile* (La lunga vita di Marianna Ucrìa-D. Maraini) e *l'accettazione amorevole della famiglia* (Nati due volte-G. Pontiggia)

Scrivere vuol dire riscrivere. Per chi si pone nella condizione di voler testimoniare la propria vita o la vita altrui attraverso la scrittura, tutto ciò che rappresenta ai suoi propri occhi un enigma, un mistero, un punto oscuro, deve costituire non un

---

Milano 1983; R. Benzi, *Il vizio di vivere*, Rusconi, Milano 1984; A. Merini, *L'altra verità. Diario di una diversa*, Rizzoli, Milano 1989; C. Brown, *Il mio piede sinistro*, Mondadori, Milano 1990; E. Cavazzoni, *Vite brevi di idioti*, Feltrinelli, Milano 1994; O. Sacks, *Risvegli*, Adelphi, Milano 1995; J. Saramago, *Cecità*, Einaudi, Torino 1996; J.D. Bauby, *Lo scafandro e la farfalla*, Ponte alle Grazie, Milano 1997.

ostacolo ma una sfida a ricercare tutti i possibili criteri, che consentono alla storia di essere raccontata e accettata da chi l'ascolta o legge<sup>25</sup>. Questa chiave ermeneutica, che ci fa vedere la disabilità non solo come fonte di sofferenza ma anche come risorsa viene espressa in diverse opere della letteratura contemporanea sia italiana che straniera. Vorremmo scegliere due modelli significativi di letteratura italiana contemporanea che ci aiutano meglio a concretizzare quanto da noi affermato nelle pagine precedenti. Il primo modello, che esalta la forza interiore di una persona disabile è il romanzo di Dacia Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucrìa*, Premio Campiello nel 1990. Nel romanzo, protagonista è Marianna, affetta da una disabilità emersa in conseguenza di un grave trauma psicologico: una violenza sessuale subita da parte dello zio. Fra i profumi inebrianti e le miserie della Sicilia settecentesca – in un'Europa illuminista ma in una Palermo controversa, in cui l'epoca dei lumi convive con matrimoni d'interesse e monacazioni forzate, tra agiatezze economiche e miserie morali, tra la bellezza di un paesaggio severo e la mancanza di affetti quotidiani – la nobile Marianna cresce sordomuta e, costretta a sposare uno zio anziano, partorisce quattro bambini e scopre il terribile segreto della propria infanzia: la violenza sessuale, la vita precocemente e brutalmente violata. Marianna, nonostante la sua disabilità, trova il tempo per imparare il nuovo alfabeto dei segni e per dedicarsi alle letture impegnate, tra le quali Hume. Le esperienze faranno di lei una donna libera e consapevole che in una società patriarcale risale dalla presa di coscienza di una condizione femminile

---

<sup>25</sup> Il concetto, sulla base della teoria del filosofo W.B. Gallie, viene espresso da M. Giusti, *Il desiderio di esistere. Pedagogia della narrazione e disabilità*, La Nuova Italia, Firenze 1999, p. 115.

umiliante e minoritaria verso la consapevolezza di sé, l'autonomia, il risveglio intellettuale, la conquista della propria identità. La disabilità di Marianna Ucria non si traduce in una sconfitta: la sua intelligenza sollecitata dalla lettura, dalle riflessioni, dalla coscienza di dover lottare per non sprofondare nel labirinto della sua menomazione. Divenuta vedova, riaffiorano alla mente le immagini di tutta una vita, una lunga vita segnata da quello «scantu» che l'ha resa sordomuta, una menomata che ha trasformato la sua menomazione in una proficua fonte di affinamento fisico e intellettuale «che vorrebbe tornare indietro ma ha anche troppa voglia di riprendere il cammino, interrogando solo i suoi silenzi...interrotti solo una notte da un assurdo grido agghiacciante che traduce finalmente la memoria di ciò che fu...»<sup>26</sup>.

Proprio la menomazione dà a Marianna la forza di ribellarsi alla meschinità, impara l'alfabeto e fa della scrittura e della lettura gli strumenti utili per comunicare col mondo, un mondo pieno di realtà e immaginazione, di sensibilità e intelligenza che la protagonista riuscirà a realizzare soltanto quando raggiungerà

---

<sup>26</sup> D. Maraini, *La lunga vita di Marianna Ucria*, Rizzoli, Milano 1990, p. 165. Sull'interpretazione del romanzo si legga M. Lando, *La lunga vita di Marianna Ucria di Dacia Maraini*, in *Critica letteraria*, 22 gennaio 2016, p. 264 e I. Bossi Fedigrotti, Prefazione a *La lunga vita di Marianna Ucria*, Milano 2003. Sul romanzo e sull'autrice in generale si veda F. Depaolis, W. Scancarello, *Dacia Maraini. Bibliografia delle opere e della critica, 1953-2014. Una prima ricognizione*, Bibliografia e Informazione, Pontedera (Pi) 2015, e poi ancora, tra gli altri, M.G. Sumeli, *Invito alla lettura di Dacia Maraini*, University of South Africa, Pretoria 1993; M.A. Cruciani, *Dacia Maraini*, Cadmo, Fiesole 2003.

la propria libertà. Ella, pur faticando a riconoscere e ad esprimere a causa del mutismo le sue emozioni più profonde<sup>27</sup>, sensibilizzando l'olfatto e la vista, coltivando attraverso i monologhi interiori il desiderio di viaggiare con la mente, si allontana sempre più dal matrimonio senza amore per accedere ad un sapere indipendente, ad un amore intimo, introspettivo e romantico. Ciò che aiuterà Marianna a fare della sua disabilità una risorsa sarà la creatività, il suo appassionarsi per la letteratura e la pittura. La creatività diventa una risorsa essenziale, per esprimere una parte importante di ciò che sente e ama. La libera attività espressiva consente a Marianna di superare le "maschere" del pregiudizio, di far affiorare l'immagine di sé, il modo di percepire e riconsiderare se stessa fra disabilità e libertà dello spirito. Attraverso il realismo narrativo della Maraini, il ritmo emotivamente coinvolgente e la prosa vibrante, la protagonista del romanzo riuscirà a fare della sua disabilità una risorsa e così affermare una prospettiva moderna<sup>28</sup>. In una società patriarcale e feudale, che effettua una ostile prevaricazione sulle donne, Marianna non è mai succube e, pur mantenendo il rispetto per il marito, riesce ad affrancarsi dal modo di pensare stagnante facendo della sua disabilità uno schermo che la separa dalla triste realtà. Non più un corpo oggetto di scambio o pegno di accordi

---

<sup>27</sup> Si veda, a tal proposito, M.P. de Paulis-Dalembert, *I savi artificieri delle voci* in M. Bertone, B. Meazzi (a cura di), *Curiosa di mestiere. Saggi su Dacia Maraini*, ETS, Pisa 2017, pp. 17-30.

<sup>28</sup> Si veda C. Cristini, *Il volontariato della salute*, Franco Angeli, Milano 2013, pp. 124-127. Sulla modernità civile del personaggio di Marianna si veda J.C. de Miguel y Canuto (a cura di), *Scrittura civile. Studi sull'opera di Dacia Maraini*, Giulio Perrone Editore, Roma 2010.

finanziari ma una donna col desiderio di esistere e di emergere<sup>29</sup>. Marianna impara a vivere pienamente, traendo dalla disabilità una fonte di ricchezza, una sorgente di vita<sup>30</sup>.

La letteratura contemporanea sulla disabilità esprime anche l'accettazione e l'amorevole condivisione degli altri, della famiglia in particolar modo. Essere genitore di un bambino disabile, non è un ruolo che una persona sceglie. Nessuno chiede di esserlo, né c'è chi è preparato ad una responsabilità così faticosa e impegnativa: è un compito difficile, che spesso atterrisce e demoralizza. Il bambino disabile, infatti, è spesso dipendente dai genitori per la gestione quotidiana della sua vita. Azioni ordinarie come alzarsi per andare a bere, girare la pagina di un libro, parlare al telefono, vedere il viso di chi si ama, sono impediti da minorazioni sensoriali, motorie o cognitive. C'è bisogno di qualcuno che agisca con amore. Nel romanzo di Giuseppe Pontiggia<sup>31</sup>, *Nati due volte*, il professore Frigerio (lo stesso Pontiggia) padre del figlio svantaggiato Paolo, affetto da tetrapresi spastica per una momentanea interruzione d'ossigeno e un malaccorto uso del forcipe, non si rassegna di fronte alle difficoltà. Egli ha

---

<sup>29</sup> Sulla condizione femminile nella Sicilia del Settecento può essere utile la lettura del saggio di S. Laudani, *Lettere a Costanza. La duchessa Notarbartolo di Villarosa e il suo mondo (1792-1876)*, Bonanno, Acireale-Roma 2015.

<sup>30</sup> Sull'opera di edificazione di una forte personalità da parte di Marianna cfr. P. Guida, *La ricostruzione dell'io nell'itinerario poetico di Dacia Maraini*, in *Italica*, LXXVIII, 1, 2001, pp. 77 ss.

<sup>31</sup> Sull'autore si veda, tra gli altri, D. Marcheschi, *Giuseppe Pontiggia*, in *Rassegna Lucchese*, VI, 1981, pp. 18-29; G. Maccari, *Giuseppe Pontiggia*, Cadmo, Fiesole 2003.

come obiettivo quello di riuscire a far recuperare tutte le potenzialità al figlio e non si arrende davanti ad ostacoli che sembrano insormontabili. Pontiggia cerca disperatamente all'esterno competenze, comprensione e sostegno morale<sup>32</sup>, ma è circondato spesso da personaggi mediocri che non lo capiscono o squallidamente lo compatiscono, essendo capaci solo di dare imbarazzo, stupidità o cinismo. Ad essi l'autore rivolge la sua penna graffiante e le sue feroci caratterizzazioni rifiutando pietismi o sterili atteggiamenti consolatori. Egli prova tutte le strade e in questo percorso di vita si sente crescere imparando da ogni momento di quotidianità.

Il destino del figlio Paolo è caratterizzato da una duplice nascita: la prima che lo consegna impreparato al mondo, la seconda che ne registra gli sforzi e la pena per farsi accettare nell'universo dei «normali». A volte lo sconforto lo prende ad allora Paolo piange con le mani aggrappate al pavimento, come se anche questo dovesse sfuggirgli. E il prof. Frigerio/Pontiggia è sempre lì, spesso a sorridere con lui e per lui, ad accompagnare il figlio con contenuta trepidazione, a chiedersi chi, in questo mondo competitivo, sia il vero disabile e con la convinzione finale, nata dall'osservazione degli «altri», che non ci sono classifiche da fare, ma solo strade da percorrere. Con le gambe per alcuni, con il coraggio e il cuore per altri<sup>33</sup>. Il professor Frigerio,

---

<sup>32</sup> Sugli aspetti etici del romanzo cfr. C. Sini, *Pontiggia moralista*, in *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*. Atti del Convegno di Bologna 23-25 settembre 2004, a cura di G. Ruozzi, Gedit, Bologna 2006, pp. 111-118.

<sup>33</sup> G. Pontiggia, *Nati due volte*, Mondadori, Milano 2004, p. 180. Si veda ancora sul romanzo e sulla scrittura di Pontiggia A. Albertini,

dinnanzi alla disabilità del figlio, cade spesso nello sconforto, ma la sua disperazione non rimane sterile, si tramuta in preghiera all'Onnipotente:

...forse preghiera e guarigione convergono, la preghiera è guarigione: non dal male ma dalla disperazione. Perfino nel momento in cui si è soli, la preghiera spezza la solitudine del morente. Lo so che prega chi sopravvive e chi muore, chi vince e chi va incontro alla sconfitta. Ma ho rinunciato da tempo alla contabilità celeste, al bilancio del dare e dell'avere, alle aspettative fiscali del divino...La realtà però è lievemente diversa. Abituati a vivere con la minorazione, e a sopportarla, i disabili non ne hanno l'immagine insopportabile di chi è sano. E la fede non è fuga ma una conquista. I poveri avranno il regno dei cieli, non è un cambio sfavorevole<sup>34</sup>.

Le diverse reazioni degli altri: cinismo, imbarazzo, stupidità vengono superate dall'amore che recupera ogni potenzialità. *Perché i bambini disabili nascono due volte: la prima li vedi impreparati al mondo, la seconda è affidata all'amore e all'intelligenza degli altri*<sup>35</sup>. Attraverso pagine tese e drammatiche il padre narratore, a cui appartiene l'unico punto di vista, elabora un processo di conoscenza di se stesso. Le parti si sono invertite; è

---

*Nascere due volte. Le straordinarie opportunità della scrittura di Giuseppe Pontiggia*, L'Obliquo, Brescia 2003; E. Ferrero, *Giuseppe Pontiggia e le patologie del linguaggio*, in *Giuseppe Pontiggia contemporaneo del futuro*, cit., pp. 31-55; M. Bellardi, *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia*, Franco Cesati Editore, Firenze 2014.

<sup>34</sup> Pontiggia, *Nati due volte*, cit., pp. 181-183.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 185.



lui che impara dal figlio la dignità, il rispetto di sé, la sottile ironia, il coraggio<sup>36</sup>. Il padre autore, l'io reale e ideale del romanzo, percorre la dimensione di una rinascita, di una nuova formazione; s'interroga sul senso della vita, apprende l'arte di vivere e di ritrovare se stesso. Il romanzo di Pontiggia pertanto scopre l'unicità di ogni anima ed offre una vera e propria lezione sulla vita umana. I concetti di normalità o di diversità non esistono più. Chi stabilisce le regole? Perché pretendere che esse vengano rispettate? Il disabile non vuole sterili regole perché in una relazione ha molto da dare. E chi offre il proprio aiuto al disabile capisce se stesso e accetta di donare il suo aiuto non in maniera rassegnata ma "militante". Il suo esempio diffonde un bene comunitario e condivisibile; per questa ragione Pontiggia dedica il suo testo "ai disabili che lottano per diventare normali ma se stessi" e implicitamente si rivolge a tutti gli uomini che desiderano saper dare senza utilizzare sentimentalismi ma una scrittura incalzante e meditativa.

### 3. *Dal Duemila ad oggi: dal pregiudizio all'accettazione*

Il percorso di accettazione e integrazione della disabilità ha avuto negli ultimi vent'anni un rapido sviluppo, a cui la letteratura ha dato ancora una volta il suo notevole contributo, forse perché gli scrittori più degli altri hanno la capacità di esprimere con analisi profonde problemi e situazioni umane. La letteratura

---

<sup>36</sup> Cfr. V. Spinazzola, *Il coraggio di Pontiggia*, in *Tirature 2002*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano 2002, pp. 82-86. Tra le recensioni al romanzo segnaliamo, tra le altre, quella di M. Bricchi in *Autografo*, anno XVII, XLII, gennaio-giugno 2001, pp. 154-158.

che si occupa dell'handicap mostra di essere una buona via per comprendere la complessità di una problematica costituita da sentimenti contrastanti, quali la rabbia e la mitezza, la repulsione e l'assunzione; in altre parole, una letteratura come specchio dove si riflettono i desideri, le attese, le speranze, ma anche le paure e le inquietudini di tutti i soggetti interessati nell'ambito relazionale. Un vero e proprio cammino rivelatore di prospettive insospettabili e orientato verso una riorganizzazione del pensiero e delle emozioni<sup>37</sup>.

Detto ciò, proveremo attraverso una sorta di campionatura storico-cronologica e storiografica, pur sempre approssimativa, di presentare la ricchezza dei contributi letterari sul tema in questione, tra forme diaristiche, romanzesche o saggistiche, tra deficit sensoriali, cerebrali e psichici, in un coacervo di linguaggi, relazioni, ruoli, stime.

All'alba del Duemila viene dato alle stampe un libro-testimonianza di A. Sturiale (*Il libro di Alice*, BUR, Milano 2000), una bambina vissuta solo 12 anni, impedita nei movimenti ma che nella scrittura di poesie, storie vere e fantastiche trova la gioia e l'intensità di vivere. Viene posto l'accento sul senso di un dolore senza colpa, come scriverà qualche anno dopo V. Mancuso (*Il dolore innocente. L'handicap, la natura e Dio*, Mondadori, Milano 2002) alla ricerca di un significato teologico, o di un dolore "perverso", che ti impedisce ogni forma di socializza-

---

<sup>37</sup> Un contributo al fiorire di tante opere letterarie viene fornito, all'inizio del Duemila, anche da alcune storie della disabilità, tra cui segnaliamo: *La difficile storia degli handicappati*, a cura di A. Canevaro, A. Goussot, Carocci, Roma 2000; P. Zonca, *L'handicap nella storia. Parole, teorie, immagini*, Einaudi, Torino 2000.

zione, come nel caso dell'opera di P. McGrath, *Il morbo di Haggard*, Adelphi, Milano 2002. L'anno dopo è lo scrittore britannico M. Haddon a scuotere l'attenzione del mondo editoriale proponendo un romanzo sull'autismo (*Lo strano caso del cane ucciso a mezzanotte*, Einaudi, Torino 2003), tradotto poi in molte lingue. Per tale via si diffonde una sensibilità nuova che si concretizza nell'organizzazione di convegni, quale ad esempio quello organizzato a Ferrara e intitolato *Documentazione e volontariato. Letteratura, diversità, emarginazione. I generi, le esperienze*, 31 maggio 2003, di cui segnaliamo una significativa relazione di F. Lazzarato su *Emarginazione ed handicap nella letteratura infantile e giovanile contemporanea*. In tale direzione e soprattutto nella descrizione analitica degli aspetti sociologici si muove F. Ferrucci, *La disabilità come relazione sociale. Gli approcci sociologici tra natura e cultura*, Rubbettino, Soveria Mannelli (Cz) 2004. L'eco del rifiorire di tali contenuti giunge anche al mondo scolastico e destinato alle più tenere età. A. Di Rienzo e F. Zannoni scrivono un testo didattico e coinvolgente *Con gli occhi dei bambini. Come affrontare stereotipi e pregiudizi a scuola*, Carocci Roma 2006.

Scoppia, intanto, il caso di Piergiorgio Welby, giornalista politico e poeta, costretto a causa di una distrofia muscolare progressiva a vivere attaccato ad un ventilatore polmonare. Riuscendo anche a comunicare mediante un computer, chiede di morire e si impegna per il riconoscimento legale del diritto al rifiuto dell'accanimento terapeutico e per il diritto all'eutanasia. Il suo appello trova adeguata diffusione attraverso un suo libro-diario sconvolgente, *Lasciatemi morire*, Rizzoli Milano 2006, a cui seguirà *Ocean Terminal*, Castelveccchi, Roma 2009, a cura di F. Lioce. Dopo la sua morte la moglie (M. Welby con P. Gian-

nini) testimonierà la volontà e il pensiero del marito con la pubblicazione del volume *L'ultimo gesto d'amore*, Melito di Napoli 2016. Altri casi simili si verificano nel mondo, come quello di Terri Schiavo in America e di Vincent Humbert in Francia. E in Italia quello di Eluana Englaro, vissuta in stato vegetativo per 17 anni e giunta alla morte in seguito all'interruzione della nutrizione artificiale. Occorre segnalare su questo caso due volumi voluti dal padre: B. Englaro, E. Noce, *Eluana. La libertà e la vita*, Rizzoli, Milano 2008 e B. Englaro, A. Pannitteri, *La vita senza limiti. La morte di Eluana in uno stato di diritto*, Rizzoli Milano 2009.

I casi suddetti scuotono l'opinione pubblica, ma non sono i soli. Continuano a giungere nelle librerie le testimonianze dirette e sconvolgenti di persone disabili: citiamo, ad esempio, quelle di M.A. Sechehayé, *Diario di una schizofrenica*, Giunti, Firenze 2006, di P. Teobaldi, *Il mio manicomio*, Edizioni E/ORoma 2007 e di F. Bompreszi, *Handicap Power*, Libertà, Lucca 2008, romanzo audace e incisivo. Giunge opportuno anche un libro di storie emblematiche e che apre al coraggio e ad una presa di coscienza vitale e propositiva: C. Cannavò, *E li chiamavano disabili. Storie di vite difficili coraggiose stupende*, BUR, Milano 2007. Non mancano comunque racconti che trattano il problema attraverso la fantasia, pur attingendo alla realtà: tra gli altri, H.G. Wells, *Nel paese dei ciechi*, Adelphi, Milano 2008 e *La misura delle cose* di E. Rebullà, un medico e critico d'arte che racconta la storia di un'eroina che, avvertito fortemente il richiamo del fratello, affetto da grave malattia impediente, lo porta a casa con sé per poi delicatamente eliminarlo: una moderna tragedia classica, in cui il tema dell'eutanasia convive con la violenza dei tempi e la crudeltà del destino. Sempre nel 2008 viene riproposto un caso letterario del 1978, *Fratelli*, Palermo

2008 dell'ispanista C. Samonà, un libro che parla del rapporto tormentato di due fratelli, di cui uno malato di mente. La novità, già allora sorprendente e oggi di grande attualità, consiste nella focalizzazione del valore dell'alterità: il fratello sano scruta l'altro attraverso poche parole, sguardi, silenzi, ricordi e tanti vuoti. La malattia è percepita come "un oggetto invisibile", lontano dalla sanità conosciuta e condotta per piccoli e grandi viaggi immaginari, in cui il solipsismo si traveste di precaria conoscenza, di ricerca di una possibile comunicazione. Libro dai risvolti umani e "spirituali", aperto a sempre nuove relazioni e prospettive.

Dopo tanta letteratura sull'handicap giunge opportuna una ricognizione sulla problematica offerta da M. Schianchi nel volume *La terza nazione del mondo. I disabili tra pregiudizio e realtà*, Feltrinelli, Milano 2009. Il testo parla dei disabili come la nazione più popolata dopo la Cina e l'India e si pone un inquietante interrogativo: l'integrazione di queste persone è già veramente acquisita o è ancora lontana? La letteratura ha aperto nuovi orizzonti ma il comportamento della società civile è cresciuto? Le risposte dell'autore tendono a ritrarre una situazione per tanti aspetti negativa, dovuta al perdurare di pregiudizi, pietismi, rifiuti, buchi strutturali, barriere, risorse insufficienti, leggi non applicate. Tutto ciò determina ancora oggi un profondo senso di solitudine, per cui i disabili rimangono come prigionieri della civiltà. Queste motivazioni vengono ribadite da Schianchi in un più recente volume, *Storia della disabilità. Dal castigo degli dei alla crisi del welfare*, Carocci, Roma 2012, in cui alla ricostruzione storica vengono affiancati i problemi derivanti dall'odierno protagonismo sociale, in apparenza volenteroso verso i disabili ma incurante dei diritti. Oltre a questi saggi ne citiamo rapidamente altri orientati verso la ricostruzione non

tanto di una storia quanto di una cultura dell'handicap: *Un mondo che si dischiude*, a cura di M. Chiodi, Roma 2010; M. Fioranelli, *Il decimo cerchio. Appunti per una storia della disabilità*, Laterza, Roma-Bari 2011.

Tornando alle fonti letterarie, dedichiamo un rapido cenno al secondo decennio del Duemila, che si apre con alcune significative testimonianze: C. Vighy, *Scendo. Buon proseguimento*, Fazi editori, Roma 2010, testamento spirituale di una donna affetta da SLA; E. Rossi, *Io ero una bambina autistica*, Armando editore, Roma 2011; S. Atzori, *Cosa ti manca per essere felice*, Mondadori, Milano 2011, una ballerina senza braccia che scrive e danza davanti al papa in occasione della cerimonia d'apertura delle Paraolimpiadi di Torino 2006; M. Verga, *La mia vita dolceamara con un figlio disabile*, Mondadori, Milano 2012, narrazione di un genitore tra rabbia, angoscia, impotenza; F. Scarin, *Romanzo di una vita diversa. Il medico: "Veda Scarin...è solo uno screzio"*, Logos edizioni, Padova 2012. E ancora, una dichiarazione d'amore da parte di G. Nicoletti, *Una notte ho sognato che parlavi. Così ho imparato a fare il padre di mio figlio autistico*, Mondadori, Milano 2013; e un romanzo-verità di L. Amurri, *Apnea*, Fandango, Frosinone 2013. In questi anni vengono realizzate anche antologie di testi letterari sulla disabilità, tra le quali occorre segnalare quella di S. Ferlita, *Diversamente eroi*, Bonanno, Acireale 2013 con brani tratti da Pirandello, Pavese, Sciascia, Calvino, e quella curata dal Centro Documentazione handicap, *Il magico Alvermann*, Trento 2013. In questo stesso anno il Premio Nobel portoghese J. Saramago si occupa della problematica con un *Saggio sulla lucidità*, Feltrinelli, Milano 2013, sugli oscuri meccanismi del potere, ideale continuazione del suo fortunato romanzo *Cecità*, Feltrinelli, Milano 1995, in cui aveva descritto l'indifferenza e l'egoismo di una

umanità feroce. Vengono esaminati, inoltre, anche i risvolti sessuali dell'handicap, come nel romanzo di G. Wurth, *L'accarezzatrice*, Mondadori, Milano 2014.

In questi ultimi anni l'interesse per la disabilità ha mantenuto la sua intensità con una serie di romanzi e varie pubblicazioni su una notevole varietà<sup>38</sup> di aspetti, quali la follia, l'autismo, la sclerosi multipla, il parkinsonismo, l'infermità e la deformità. Selezioniamo alcuni testi tra i tanti: C. Guarneri, *In ogni caso niente paura*, Piccola Casa Editrice, Milano 2015; G. Mazzariol, *Mio fratello rincorre i dinosauri. Storia mia e di Giovanni che ha un cromosoma in più*, Einaudi, Torino 2016; J. Moyes, *Io prima di te*, Mondadori, Milano 2016; C. Dunne, *Come cade la luce*, Guanda, Parma 2018; S. Tamaro, *Il tuo sguardo illumina il mondo*, Solferino, Milano 2018; G. Nicoletti, *Io, figlio di mio figlio*, Mondadori, Milano 2018; S. Fiorentino, *Leggera come una piuma*, Einaudi, Torino 2018; F. Acanfora, *Eccentrico. Autismo e Asperger in un saggio autobiografico*, Effequ, Firenze 2018; M. Alexsson, *La tua vita e la mia*, Iperborea, Milano 2019; V. Tomirotti, *Un altro d(anno)*, Electa, Firenze 2019; G. Nasi, *Il lottatore*, Einaudi, Torino 2019; S. Paravicini, *Io ragiono con il cuore. Mio figlio Nino, la sindrome di Asperger e una nuova visione del mondo*, Rizzoli, Milano 2019.

Una carrellata letteraria che pone l'accento su un'integrazione difficile, non ancora del tutto realizzata ma da perseguire. Pagine di crisi, conseguenze, varie difficoltà, in cui affiora

---

<sup>38</sup> Si veda, a tal proposito, S. Korff-Sausse, *Da Edipo a Frankenstein. Figure dell'handicap*, Einaudi, Torino 2009.

la consapevolezza che il disabile non rinuncia alla propria identità<sup>39</sup>; egli non è né solo né guasto e in esso non c'è nulla da riparare. Chi lo aiuta ha un compito essenziale: far emergere tutto ciò che è buono e valorizzarlo nella maniera più adeguata.

#### 4. *Per non concludere*

Nell'analisi del percorso che porta dall'esclusione alla conquista di una pur sempre difficile integrazione e al riconoscimento di nuovi bisogni della persona disabile, un ruolo sicuramente importante, come abbiamo visto, va attribuito alla narrazione; infatti, l'analisi delle opere qui riportate ha cercato di mettere in evidenza i forti riferimenti educativi offerti dalla capacità pedagogica di chi scrive di sé o di altri, una capacità che è sempre orientata all'apertura, al cambiamento. Ciò che emerge particolarmente dai testi letterari è la potenzialità della scrittura: il linguaggio degli autori si muove partendo da un sé per proiettarsi sull'altro, passa sui fatti, li racconta, si scontra con le difficoltà, ritornando poi su se stesso, arricchito dall'esperienza fatta. La letteratura della e sulla disabilità, pertanto, è modalità di autoapprendimento (rispetto a se stessi) e di insegnamento (rispetto a chi legge). Gli scrittori raccontano ed esaminano la propria disabilità o quella di altri trasformando in pensiero e scrittura le azioni concrete che il deficit impone: il pensiero, la riflessione, la forma sono fasi congiunte strettamente fra loro e diventano con l'esperienza quotidiana e personale un nuovo linguaggio

---

<sup>39</sup> Sul tema scrive E. Goffman, *Stigma. L'identità negata*, Giuffrè, Verona 2003.



esteriore ed interiore. La scrittura diventa mezzo per trasformare il mondo, per riscoprire un'identità e la bellezza che si cela dentro di essa.

In sintesi, il problema della presenza/assenza del disabile nella storia e nella cultura richiama alla nostra attenzione la millenaria fatica dell'uomo di liberarsi dai pregiudizi, dalle remore costrittive e da tutti quei fardelli di sospetto e indifferenza, che hanno accompagnato spesso le sue vicende. Ridare dignità, rispetto e integrazione sociale a chi soffre significa restituire, riconsegnare ciò che è stato sottratto per incuria, per convenienza o per mancanza di sensibilità. L'uomo che oggi promuove la valorizzazione del disabile, e nella fattispecie lo scrittore, non fa altro che recuperare il tempo perduto, cercando di coprire il silenzio colpevole. I meriti dell'epoca contemporanea forse non basteranno a cancellare i demeriti dei secoli passati, serviranno semmai a mettere in luce le risorse insospettabili di uomini che dall'attenzione ricevuta ricaveranno la consapevolezza di un diritto e dall'indifferenza patita una patente di riscatto. In tale prospettiva, il disabile può essere veramente testimone di speranza; nel suo compito di scuotere la cecità morale, di sconvolgere le certezze passive, di ridare all'esistere il senso autentico dell'appartenenza. Ecco perché non bisogna concludere ma continuare il processo di valorizzazione di coloro i quali erano o sono ritenuti ultimi. La letteratura ha in sé tante armi per unirsi alla storia nella realizzazione di tale nobile obiettivo<sup>40</sup>.

**Francesco Diego Tosto**

---

<sup>40</sup> Cfr. F.D. Tosto, *Ultimi o primi? "Infermi" e disabili nella storia sociale e letteraria del Cristianesimo*, Istina, Siracusa 2012.

## SOMMARIO

Il saggio propone un *excursus*, dall'Ottocento ai nostri giorni, sul contributo che la letteratura italiana e straniera ha dato, e può ancora dare, per l'affermazione di un nuovo cammino della disabilità, non più di esclusione e negazione di diritti, ma di testimonianza di cambiamento, di apertura ad una diversità creatrice e produttiva. L'analisi di opere di scrittori disabili, o interessati al problema (da Victor Hugo a Dacia Maraini e a molti altri), mostra un processo evolutivo che sottolinea il passaggio, pur con qualche resistenza, dal pregiudizio all'accettazione e all'integrazione di uomini, protagonisti speciali e abilitati alla vita.

## SUMMARY

This paper offers an *excursus*, from the nineteenth century to the present day, on the contribution provided by Italian and foreign literature to the affirmation of a new vision of disability. Disability means no longer exclusion and denial of rights, but it has become synonym of change as well as creative diversity. The analysis of works by disabled writers or others particularly sensitive to the issue (from Victor Hugo to Dacia Maraini and many others) shows an evolutionary process, underlying the slow, difficult passage from prejudice to the acceptance and integration of disabled people, who can finally become the true protagonists of their lives.

## **IX. Discorso di Dante: un'«operina» cinquecentesca inedita sull'*Inferno***

di *Asteria Casadio*

Il codice Rediano 38 della biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, integralmente inedito, si presenta

composito di due unità codicologiche, riunisce due testi accomunati dalla dedica a Cosimo de' Medici I duca di Firenze e messi insieme forse dall'autore stesso, Giovangirolamo De' Rossi<sup>1</sup>. Nonostante la presenza dello stemma con le armi di

---

<sup>1</sup> Giovangirolamo De' Rossi, figlio di Troilo San Secondo e di Bianca Riario, nato il 19 maggio 1505, fu avviato alla carriera ecclesiastica, forte della parentela con Medici e Gonzaga. Ebbe formazione giuridico-umanistica, entrando in rapporto con numerosi intellettuali dell'epoca tra cui Pietro Bembo e Pietro Varchi. Fu vescovo di Pavia dal 1530 al 1564, con interruzione dal 1541 al 1550. Entrato in conflitto con il casato dei Farnese, sotto papa Paolo III, fu accusato di aver ordito l'omicidio del conte Langosco e processato. Ritenuto colpevole fu condannato ad una pena pecuniaria e all'esilio che scontò prima a Città di Castello poi in Francia. Dopo l'elezione di papa Giulio III e la riapertura del processo, la sentenza venne ribaltata, con il reintegro di quasi tutti i beni e titoli. Divenne quindi Governatore di Roma, carica che coprì dal 1551 al 1555. Negli ultimi anni della sua vita, si pose sotto la protezione del cugino Cosimo de' Medici, ritirandosi a Villa del Barone a Montemurlo, poco distante da Prato, dove si dedicò all'attività di poeta e storiografo. Lì morì il 5 aprile 1564. Cfr. I. Affò, *Vita di Monsignor Giovangirolamo De' Rossi, Vescovo di Pavia*,

Cosimo de' Medici, destinatario dell'opera, e di Eleonora di Toledo, appare come un vero e proprio codice di lavoro, ricco di correzioni, aggiunte e postille, molte di mano dell'autore. L'opera tramandata nella prima delle due unità codicologiche è un *Discorso del Reverendissimo Monsignor di Pavia tratto da diversi storici a proposito della guerra contra 'l turco*, realizzato probabilmente dopo il 1555 e prima dell'aprile 1557 [...]². La seconda unità codicologica contiene un breve commento all'*Inferno* di Dante, tratto da un altro codice dove occupava le cc. 65-76, come rivela la numerazione antica presente su queste carte. Questo secondo testo, scritto da un'altra mano rispetto al precedente, è privo di tutte quelle integrazioni e note che caratterizzano l'altro. A c. 129v in alto si legge la nota, di mano coeva, «Discorso di Dante» e a c. 1r la nota «Questo è l'originale vero». Nei secoli successivi il codice entrò a far parte della biblioteca della famiglia Redi e, insieme agli altri manoscritti raccolti da Francesco Redi e dai suoi eredi, giunse in Biblioteca Laurenziana nel 1820, secondo le disposizioni testamentarie di Francesco Saverio Redi, ultimo discendente della famiglia³.

---

Parma, Cermignani, 1785 nonché G. De' Rossi, *Vita di Federico da Montefeltro* a c. di V. Bramanti, Olschki, Firenze 1995.

² Il titolo stesso ne garantisce l'attribuzione al De' Rossi con la carica di 'Monsignor di Pavia'. Che la menzione di siffatta "qualifica" riconduca direttamente al De' Rossi testimonia anche il ms. Ital. IX 236 (= 6996) della Biblioteca Marciana di Venezia il cui titolo è *Poesie di Giangirolamo De' Rossi di San Secondo vescovo di Pavia*. Si veda anche G. De' Rossi, *Vita di Federico da Montefeltro*, cit., pp. XLI-XLII, in cui Bramanti si sofferma brevemente sul *Discorso* che occupa la prima parte del Rediano 38 e sulla dedica a Cosimo de' Medici.

³ Scheda a cura di Monica Bulleri presente in <https://manus.iccu.sbn.it/> (sito consultato il 12/06/2019).

Il testo è stato certamente redatto dopo il 1557, data in cui Cosimo dei Medici ottenne da Filippo II il titolo di Duca con cui l'autore lo appella nella dedica. Come si è detto, non è autografo e ha l'aspetto di una redazione ultima; risulta, tuttavia, piuttosto verosimile attribuirlo al De' Rossi, come si dimostrerà in seguito, il quale, in quel periodo, si trovava appunto alla corte dell'illustre parente, omaggiato con un'operetta, per così dire, di servizio, che desse al Duca la possibilità di avere un'idea di massima dell'*Inferno* dantesco.

### ***Nota al testo***

Si è proceduto a un cauto ammodernamento, in particolare secondo i seguenti criteri:

- 1) distinzione di *u* e *v* secondo l'uso moderno;
- 2) eliminazione dell'*h* etimologica (es. *huomo*, *havere*). La *h* è stata invece ripristinata nelle forme del verbo *avere* come nell'uso moderno;
- 3) riduzione dei (rari) casi di *ti* a *z*;
- 4) riduzione di *et* a *e*; la *d* eufonica è stata inserita solo nel caso che la parola successiva inizi con *e*;
- 5) restituzione dell'accento su *perché* e *poiché* e su tutte le parole che ne sono prive ma lo richiedono nell'uso moderno;
- 6) normalizzazione della punteggiatura, e dell'uso delle maiuscole. Si mantiene la divisione in paragrafi presente nel ms.

### ***Testo***

*Allo Illustrissimo ed Eccellentissimo Signore Cosimo Medici,  
Duca I di Firenze, Signor Suo Osservandissimo.*

*Avendo Vostra Eccellenza, illustrissimo ed eccellentissimo signor mio, desiderio d'intendere qual fosse l'intenzione di Dante<sup>4</sup> Alighieri nella cantica dell'Inferno comentata da varii spositori, de' quali, se non tutti, una gran parte sono intra loro o contrarii, o confusi o troppo prolissi, né potendo, impedito da tante e tanto diverse faccende quante sono quelle che la tengono continuamente occupata, attendere non dico a studiare, ma pure a vedere in superficie cotale opera, ho giudicato di dover fare cosa non punto fuori dal debito mio se io, per soddisfare al disiderio suo e forse fatica di leggere a lungo, raccoglieva sotto brevità di pochissime parole tutto quello che l'Alighieri ha voluto largamente con parecchi capitoli significarci, componendone una operina, la quale è questa che ora le mando, pregandola che le piaccia riceverla con quello animo con il quale gliela presento, senza volere altramente giudicare dalla piccolezza sua la grandezza dell'affezione mia verso di lei, alla quale, disiderandole vita felicissima e lunga, infinitissimamente mi raccomando et offero.*

*Disiderando Dante di biasimare alcuni viziosi de' suoi tempi, finge di esser disceso nell'Inferno e aver vedute tutte le pene de' dannati, i quali va distinguendo in varii, osservando questo, che sempre nel più basso è punito più grave peccato, infino a tanto che perviene al centro della terra, dove sono puniti i traditori, e perché alcuni peccano per incontinenza, come sono i lussuriosi, e golosi e simili, alcuni per malizia, e di questi alcuni ingannano il compagno, alcuni usano forza e violenza, e di questi i meno gravi sono quelli che si commettono per incontinenza, di poi seguita la violenza e di poi viene la fraude; però finge che gli incontinenti siano*

---

<sup>4</sup> Nel codice, forse per reverenza, il nome del poeta è interamente in maiuscolo.

*fuori di Dite e i violenti in Dite città dell'Inferno dove sono grandissime pene, ed è luogo più basso. I fraudolenti sono in Malebolge dove finge esser maggior martiri.*

*Innanzi che trovi i peccati determinati appreso della porta dove è scritto: Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate, truova una frotta grande d'anime sotto una sola insegna nera che si lamentano e vanno con gran furia e non si possono conoscere; la pena loro è questa, che sono morsi continuamente da mosche vespe e tafani e altri vilissimi vermi per mostrare che l'ozio è principio e origine di tutti i mali, e per questo sono in sulla entrata, non si conoscono perché non lasciano di sé fama alcuna e la memoria loro è spenta; sono sotto una sola insegna sì come di qua non ebbero varietà di arti o essercizii, le mosche e altri vermi da' quali sono morsi denotano che ad un vile ogni minima cosa nuoce e così sono stimolati e corrono acciò non si riposino e non stanno fermi come stavano di qua; sono puniti di qua dal fiume Acheronte perché l'ozio di sua natura non ha nome alcuno ed è manco male che gli altri peccati, benché ne nasca ogni male. Passati costoro, passa il fiume Acheronte e vienne alla città dove stanno i fanciulli e altri valent'uomini de' quali non si legge alcun vizio notabile, ma solamente sono privi del Paradiso perché non conobbero Cristo e non furono battezzati; questi si conoscono per gli atti loro e secondo il grado suo sono onorati, ma in questa parte Dante non seguì i cattolici ma il suo maestro Vergilio, conciosia cosa che tutti hanno da essere in qualche cosa biasimati poichè sono condannati.*

*Appresso questo luogo sta Minos, giudice dell'inferno, sì come ancora lo descrissero i poeti, poichè fu giustissimo e ha la coda di*

*serpe a dimostrare la prudenza sua<sup>5</sup>; e quando l'anima gli viene davanti tante volte si cinge co' la coda quante ella debbe andare al basso e immediate seguitano i lussuriosi conciosia cosa che la lussuria è il minore di tutti i peccati. Qui si sente una voce spaventevole e un romore simile a quello che fa il vento in qualche caverna rinchiuso, perché il lussurioso si diletta nel dolce ragionare, ne' canti e suoni, e però con voce spaventevole è ben ricompensato. Sono trasportati questi da un vento freddo e impetuoso a dimostrare la instabilità della mente loro e le girandole e chimere che sono nel capo degli amanti, e per questo sono dal vento puniti i lussuriosi.*

*I golosi sono puniti da Cerbero il quale co' gli occhi più rossi che accesa brace, gli spaventa e col latrar gli intruona; stanno a giacer sopra la terra, la quale getta grandissimo puzzo per l'acqua mescolata con grandine e neve che di continuo piove sopra di essi golosi. Cerbero trifuca significa la ingordigia del goloso, gli occhi rossi e l'abbaiare è il calore del vino e il tumulto che nasce fra gli ubriachi; il puzzo è la sporcizia loro e o perché sono sottoposti per lo mangiare a varie infermità, o perché la crapula gli fa vomitare e far diversi altri atti molto sporcamente, e forse in pena della sua vita; la grandine e l'acqua fredda corrisponde a cibi delicati loro. Seguitano gli avari e i prodigi, de' quali niuno se ne conosce perché quando non ha denari da niuno è stimato ed è privo di quel nome*

---

<sup>5</sup> Lo stesso Boccaccio (*Inferno*, VII, 94-96) ricorda la 'prudencia' di Minosse: «E avanti all'altre cose pare si richieggiano ne' ministri della giustizia, e massimamente in questo luogo, cose assai, ma singularmente tre, cioè prudenzia, constanzia e severità. Conviene essere prudente al ministro della giustizia, acciò che egli per la prudenzia cognosca le qualità delle persone, nelle quali ha a vedere quello che di ragion si convenga.». Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).



*che cercava, spendendo, di acquistarsi; e l'avar non merita d'esser nominato tanto è a tutti odioso. Plutone, dio delle ricchezze è a guardia lor, chiamato da Dante lupo, a dimostrar che l'uno e l'altro è insaziabile. Muovono col petto sopra un medesimo cerchio un grandissimo peso, questo tirando a sé, quel gettando via, e l'uno grida all'altro perché getti via, e l'altro perché ritieni a dimostrar che l'uno e l'altro ha sempre un mare di fastidiosi pensieri nel petto e nel cuore, e mentre che l'uno biasima l'altro, ambedue si mostrano esser vituperosi.*

*Venne di poi Dante alla palude Stigia, che significa dolore e pianto, la quale cinge la città di Dite. In questa si punisce l'ira, l'invidia e l'accidia, perché tutti questi vizii nascono da disordinato dolore e maninconia; l'accidia nasce dalla maninconia che l'uomo ha per giudicare di non poter fuggire male o di superare qualche difficoltà, e per questo si abbandona, come fa chi, considerando le sue forze e giudicando che gli sia impossibile andare in paradiso, sta sempre maninconico e ozioso<sup>6</sup>. Questo vizio si punisce adunque in questa palude, nel fondo della quale sono gli accidiosi che si dolgono ma non iscolpiscono le parole del loro pianto, non si veggono e inghiottiscono il fango, perché sono tanto vili che*

---

<sup>6</sup> Giovan Battista Gelli in *Inferno* VII, 121-123 scrive, similmente, «Imperò che non si reputando eglino degni di molti beni e di molti onori, ch'ei sono, o dubitando per il lor poco animo di non poter conseguirli, se ne privono (standosi, e non cercando di conseguirli) vilmente da loro stessi [...] E può, oltre di questo, questa tal passione essere ancor viziosa e biasimevole nell'uomo in questo altro modo, ch'ella è spessissime volte cagione ch'egli si dia a' dilette e a' piaceri del senso molto più sfrenatamente ch'egli non farebbe. Imperò che generando ella ne l'uomo tristizia e maninconia». Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

*non si fanno conoscere; sono sepolti nella miseria e non manifestano il mal loro; perché tengono in sé il suo dolore inghiottiscono il fango. Gli stizzosi<sup>7</sup> sono nel medesimo pantano, coperti di fango ma si veggono e mordono l'un l'altro a dimostrare che lo stizzoso a tutti si fa conoscere e meritatamente è vituperato.*

*Dite è un luogo dove finge che sono puniti quelli che peccano per malizia e vi vanno per barca condotta da Flegias, che da' poeti è finto esser stato stizzosissimo, perché un vizio si conosce per opera di quelli che vi sono avviluppati dentro. Non può Dante entrare in questa città se non vi è introdotto dall' angelo, per mostrare che la malizia dell'uomo si conosce solamente per divino aiuto. Le mura di questa città sono di acciaio infocato, piene di demonii e di infernali furie, per mostrare la condizione di uno uomo tristo e vizioso. Il primo vizio che si punisce dentro di Dite è la eresia, perché quasi tutti i vizii nascono dal poco credere in Dio. Questo vizio non è altro che eleggere di tenere una falsa oppenione; è punita l'eresia in sepolcri aperti perché uno eretico non sa nascondere il suo difetto conciosia cosa che, sì come l'anello è pieno di sporcizia e puzza, così l'eretico è ancora infame, e però da tutti è conosciuto. Qui truova Dante il sepolcro dove è scritto papa Anastasio II<sup>8</sup>, perché l'eresia di un papa è notissima al mondo. Questo papa cacò le budella a dimostrare che ogni eretico all'ultimo*

---

<sup>7</sup> Il termine è usato anche da Giovan Battista Gelli in *Inferno* VIII, 58-63; l'Ottimo designa così i superbi; l'Anonimo fiorentino la lupa. Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

<sup>8</sup> Nel ms. 'Anastasio III'. I commentatori raccontano tutti l'episodio (cfr., a titolo di esempio, P. Alighieri, *Inferno* XI, 8-9, G. Boccaccio, *Inferno* XI, I,4-9) ma tutti con linguaggio meno "realistico". Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad. loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

*manda fuori le sue interiora in luoghi fetidi perché è secondo i suoi demeriti condannato. Qui ancora si puniscono i loro fautori tra i quali sono posti i Ghibellini perché furono nemici della Chiesa.*

*Dopo gli eretici, sono puniti i violenti e prima quelli che hanno usato violenza contro la vita o roba del prossimo. Questi sono puniti nel sangue che bolle acciò sì come ebbono sempre sete di sangue così se ne possono saziare. Qui sono i tiranni e gli altri uomini crudeli e secondo che sono stati manco crudeli manco sono tuffati nel sangue<sup>9</sup>. Questo cerchio è in guardia de' centauri per mostrar che questi crudeli non sono uomini ma mostri e chi si mostra più di quello che debbe fuori del sangue è da' centauri saettato e frecciato, per mostrar che essi non trovano pietà ne' mostri più che si regnasse in loro.*

*Quelli che usano violenza contro di loro medesimi o ammazzandosi o gettando via il suo inutilmente come chi abbrucia la sua casa, guasta le sue possessioni overo fa l'uno e l'altro, è convertito in pianta che non fa frutto perché di tal morte non ne trae utilità alcuna; e chi s'ammazza non è uomo perché uno uomo si conserva la vita quanto a Dio piace, non è animale perché questo fugge anco la morte e però resta solamente pianta. L'Arpie fanno i lor nidi sopra questi arbori e si pascono delle loro foglie, il che dà loro grandissimo dolore a dimostrare che la rapacità grande che l'uomo usa contro di sé è punita con uno animale rapacissimo. Fanno questi arbori selva folta e spinosa perché chi s'uccide è forza che si trovi pieno di grandissima maninconia e pungenti pensieri. Se uno tronca uno di quei rami si dolgono, perché tardi amano quello*

---

<sup>9</sup> Cfr. Jacopo della Lana, *Inferno* XII, Nota introduttiva al canto. Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, ad loc. (sito consultato il 12/06/2019).

*che si tolsero. Se gettarono la roba, da nere e fameliche cagne straziati sono, infino a tanto che si convertano in piante, le quali cagne significano l'inganno che gli seguirà nel dì del giudizio nel quale ripiglieranno i loro corpi e se gli strascineranno dietro, appiccandoli a quel pruno nel quale sono mutati, perché non sono degni rivestirsi di quelle che gettarono via e straziarono da lor posta. Tra questi pone Pietro Delle Vigne.*

*Seguitano i violenti contra di Dio, de' quali alcuni sono bestemmatori e dispregiatori. Questi stanno a giacere nella rena infocata e sopra di loro piove fiamma ardente acciò che chi pecca contra del Cielo sia con pena che viene dal Cielo punito. Gli altri sono violenti contra alla natura, come i sodomiti i quali vanno di continuo sopra la medesima rena e dalla stessa fiamma sono puniti, a dimostrare che chi ha tal peccato sempre vi cammina dentro né lo lascia o abbandona mai. Fra questi sono i pedagoghi e simili.*

*La terza spezie de' violenti contra Dio sono gli usurari i quali partecipano ancora della fraude. Costoro stanno a sedere nella detta rena e non si conoscono se non alle borse che hanno al collo; perché non è in loro degnità alcuna né l'usura dà nessuna spezie di generosità come qualche altro vizio, però solamente alle borse sono conosciuti.*

*Seguitano i fraudolenti a quali il poeta è condotto da Gerione, posto per la fraude che ha la faccia di uomo, il busto di serpente e la coda di scorpione, perché un fraudolente ti viene innanzi con buone parole, usa grande arte e astuzia e all'ultimo ti punge come lo scorpione<sup>10</sup>. I primi fraudolenti sono i ruffiani e quelli che con*

---

<sup>10</sup> Cfr. Guiniforto delli Bargigi, *Inferno*, XVII, 19-27: «Finge l'immagine della frode essere Gerione, e gli attribuisce la faccia d'uomo giusto e benigno a denotare il principio d'ogni frode, perocchè chi altri vuole

*false promesse hanno indotte le donne a fare il loro volere. Questi sono nell'acqua bollita e hanno dietro un diavolo e gli fa correre a suon di scorreggiate e non gli lascia posare come essi non lasciarono posar le donne sollecitandole di continuo con false parole. Appresso questi sono i simoniaci sepolti a capo di sotto nel fuoco e sempre appariscono a' piedi dell'ultimo papa, i quali, a guisa di carta unta, ardono a dimostrare che questi tristi hanno anteposto l'oro e l'argento alle cose sacre e hanno i piedi ardenti, cio è i desideri del mondo ferventi, ma niente stimano Iddio o i santi. Qui sono Pontefici come autori di questa scelleraggine tra i quali Niccola III [che] per arricchire gli Orsini tiene il principato aspettando Bonifazio VIII e Clemente V, grandissimi simoniaci e generalmente tutti questi pontefici che sono stati da trecento anni in qua.*

*Gli Indovini che hanno usurpato quella cosa che è propria di Dio, presumendo di saper quello che ha da essere, hanno rivolto il viso dopo le spalle, acciò che ha guardato troppo avanti, sia, per giusto giudizio, rivolto indietro. Appresso questi, sono puniti i barattieri, i quali hanno venduta la giustizia, assolvendo i rei e condannando i giusti per denaro, ovvero hanno venduto la grazia de' padroni. Questi, perché erano ministri di giustizia, sono ancora guardati da*

---

ingannare prima studia di acquistar buon credito d'uomo giusto, verace, puro ed amico di colui, a cui vuol fare inganno: il busto è di serpente di vari colori dipinto a nodi e rotelle, ed ha le branche folte e coperte di peli fino alle ascelle; perocché il processo della conversazione sua, della pratica ed operazione tutto è coperto di molte e molto diverse astuzie e simulazioni di diversi colori e varie figure, onde si cuopre il cuor serpentino, sicché l'amico non si avveda dell'inganno. La coda è a guisa di scorpione, perocché alla fine, incorrendo l'ingannato in danno, sente poi la frode, e lo inganno». Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

*i demonii, i quali gli tengono sotto la pegola ardente e quando alcuno di loro esce fuori o col capo o col braccio, lo rificcano sotto con i forconi, avendolo prima molto bene straziato. Questo vuol dire che sì come essi sono molto secreti e non si possono conoscere, così sono puniti e tormentati nella pegola nera, e non sono lasciati apparire. Qui finge Dante che uno spagniuolo infamò il Diavolo. Gli Ippocriti sono vestiti di veste di piombo indorate ma infocate. Vanno a due a due come i frati, col collo torto e taciturni, in pena della simulata bontà e finta umiltà, essendo essi sotto veste di sacco vestiti di porpora. Qui pone Caifas confitto in croce perché diede il consiglio contra Cristo.*

*I ladri, perché bisogna che siano astutissimi, sono legati con serpi e da quelle punti, e alcuni di loro si tramutano in cenere, perché uno, come comincia a rubare arde tanto di tal disiderio che non pensa già mai ad altro che rubare, e molte volte diventa tanto astuto che si può dire essere serpente, e l'altro ladro, che prima era tenuto astuto, a comparazione sua, è come un uomo buono.*

*Seguitano i falsi consiglieri, i quali sono convertiti in fiamma; perché un cattivo consiglio molte volte è rovina e incendio di tutto un paese; costoro da loro stessi si manifestano per mostrar che il divino giudizio vuole che le cose occultamente fatte siano rivelate; fra questi si trova Ulisse, Diomede, Guido da Montefeltro, e molti altri consiglieri.*

*Gli scismatici, cio è quelli che causano divisione nei popoli, sono variamente puniti; perché quei che fanno sette contra Dio, come Maometto, sono tutti aperti dinanzi a dinotar che essi hanno introdotta una divisione tra uomo e uomo, e tra uomo e Dio, però sono le parti de' loro corpi divise. Quelli che fanno contra i parenti, come il padre sia contra i figlioli, ovvero i figlioli contra il padre, o altri parenti insieme, hanno il capo levato dal busto; gli altri che hanno, tra cittadini e cittadini o tra la città e il contado,*

*seminate zizanie e dispareri sono sempre senza orecchi e senza naso perché il contado è l'ornamento delle città, e i cittadini e il consiglio della sua terra, sì come il naso è ornamento del viso e gli orecchi ci servono al consigliarci udendo il miglior parere<sup>11</sup>. Chi con orazione bugiarda o falsa ha incitato alla guerra civile, come Curione o Cesare<sup>12</sup>, è senza lingua, chi con fatti ha causato i medesimo, è senza mani, e vanno sempre a torno e di continuo dal diavolo; hanno le medesime ferite perché uno scandaloso non resta mai di commetter male. L'uno manifesta l'altro perché bisogna che quello che noi ci vergogniamo a dire, da altri ci sia rimproverato. Dovemo dopo i falsi consiglieri porre coloro che hanno falsato o metalli, come sono gli alchimisti, o loro medesimi, fingendo di esser uno altri ovvero i danari, o fatto finalmente falsi o scritte. Gli alchimisti sono ritropici<sup>13</sup>, per lo desiderio dello avere che mai non manca in loro. Stanno a giacere, perché, benché comunemente siano di buon ingegno si danno, non di meno, a cose vili, sono*

---

<sup>11</sup> Similmente Benvenuto da Imola, *Inferno* XXVIII, 64-69 «e tronco il naso fin sotto le ciglia, per hoc figurat, quod perdiderat honorem frontis, quia cum esset vir nobilis dederat se tam vili et detestabili arti»; nonché Francesco da Buti (1385-95), *Inferno*, XXVIII 22-27 «quelli che sono forati nella gola et ànno tagliato il naso e l'uno orecchie, ànno commessi scandali tra' grandi cittadini e tra' signori delle contrade, imperò sono così tagliati nel capo perch'ànno divisi quelli che sono capo delle città e delle contrade». Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

<sup>12</sup> Come è noto, il seminatore di discordie è il solo Curione; Cesare, del resto, è posto da Dante nel Limbo (cfr., *Inferno* IV, 123); probabilmente il De' Rossi si riferisce all'episodio che vede Cesare vittima dei cattivi consigli del primo.

<sup>13</sup> Cioè idropici. Il termine è ben attestato prima e dopo il De' Rossi.

*pieni di rogna e di continovo hanno un pizzicore grandissimo che l'uno e l'altro si grattano soffiando giorno e notte nel lor fornello o crucciolo<sup>14</sup>; puzzano perché sono infami; dannosi delle pugna l'uno all'altro perché si biasimano. Alcuna volta uno serve di bugie l'altro e s'accordano insieme contra di un terzo il qual vogliono ingannare e però finge Dante che uno s'appoggia a l'altro.*

*I falsatori di monete sono ritropici, pallidi e puzzolenti e non si possono muovere. I simulatori e i pergiuri hanno la febbre continua e chi ha finto di essere quello che non è, come fece Mirra quando dormì col padre, e Francesco Cavalcanti quando finse esser Buoso Donati e fece in suo luogo testamento lasciando erede Corso Donati<sup>15</sup>, è arrabbiato, morde come cane, come per tutto e a tutti dà quelle botte. Questo vuol dire che ad uno che inganna con parole, come fece Sinone, scoppia la bocca acciò non possa parlare. Al monetieri cresce il desiderio sempre di bere e non può. Quelli che si finge uno altro, diventa furioso, però che è atto da matto volersi dare a intendere ad altro per quello che non è.*

*Seguitano i Giganti che significano i superbi che sono mezzo nel fuoco sepolti e mezzi appariscono, a dimostrare che la superbia all'uomo non ha mai il suo intento e benché il superbo un tempo*

---

<sup>14</sup> Il termine è ignoto ai commentatori di Dante. Alla corte dei Medici l'alchimia era arte diffusa e conosciuta, cfr. P. Maresca, *Alchimia e segreti di Cosimo I in Palazzo Vecchio a Firenze*, Pontecorboli editore, Firenze 2017 nonché S. Califano, *Storia dell'alchimia: misticismo ed esoterismo all'origine della chimica moderna*, Firenze University Press, Firenze 2015.

<sup>15</sup> Tutti i commentatori concordano che a ordire tale tranello fu Simone per alcuni figlio, per altri nipote di Buoso Donati che persuase il compare Gianni Schicchi dei Cavalcanti a prendere il posto di Buoso già morto, e fare testamento. Cfr. G. Varanini, *Schicchi Gianni*, in *Enciclopedia dantesca*, vol. XIV, Treccani, Milano 2005, p. 287s.



*stia glorioso, il fine suo è sempre vituperoso, come di tutti si potrebbe nelle lettere sacre mostrare; sono costoro incatenati a dimostrare che Dio fa resistenza a' superbi. Finge Dante che discese in un pozzo profondissimo nel quale erano quattro cerchi, l'uno maggiore dell'altro; nel primo erano puniti quelli che avevano traditi i parenti e però lo domanda Caina: erano costoro nel ghiaccio infino agli occhi fitti, guardavano a basso, tremavano per lo freddo e quando piangevano le lacrime si ghiacciavano loro sugli occhi e non gli lasciavano più aprire, il che significa che nel traditore è spento tutto lo amore. Il freddo che gli chiude gli occhi è il vizio suo che, benché vegga il mal d'altri, non glielo lascia nondimeno considerare. Hanno il volto verso la terra perché un traditore non ti guarda in viso e l'uno discuopre l'altro a dimostrare che ancora tra loro traditori l'uno tradisce l'altro. Nell'Antenora, ciò è nel II cerchio de' traditori denominati da Antenore che tradì Troia, pone i traditori della patria con le medesime pene, aggiungendo che il Conte Ugolino da Pisa, tradito dall'Arcivescovo Ruggieri, gli rode la testa per rabbia. Nella Tolomea ciò è nel cerchio detto di Tolomeo, che sotto colore di amicizia fece uccidere Pompeo, sono puniti quelli che, sotto pretesto di benevolenza, hanno fatto tradimenti. Questi hanno volta la faccia verso il cielo e stanno supini nel ghiaccio, perché, fingendo la bontà, hanno tradito gli amici. Quando vogliono piagnere, le lacrime si agghiacciano loro in sugli occhi e gli fanno la visiera come cristallo, e così, non si potendo sfogare, patiscono molto maggior pene, acciò sì come non ebbono pietà delle altrui lacrime così essi non possono mostrare il loro dolore. Qui pone frate Alberigo delle frutte, e perché egli viveva ancora, finge che un diavolo sia entrato in luogo dell'anima nel corpo, e che l'anima sia andata all'Inferno. Seguita l'ultimo cerchio detto Giudecca, nel quale si punisce chi è stato traditore al suo signore, chiamato così da Giuda. Qui pone*

*Lucifero bruttissimo, il quale ha tre capi, co' uno inghiottisce Giuda, co' l'altro Cassio e col terzo Bruto, acciò uno apostata come Lucifero punisca i traditori dell'Imperatore del Cielo, Cristo, e di Cesare imperatore terreno. Gli altri traditori sono totalmente sepolti nel ghiaccio per le cagioni sopra dette, e qui finisce la cantica.*

Il testo<sup>16</sup>, come detto, non è autografo; si tratta, tuttavia, presumibilmente, di opera del De' Rossi. La dedica, infatti, «Allo Illustrissimo et Eccellentissimo Signore Cosimo Medici Duca I di Firenze Signor Suo Osservandissimo», non solo accomuna ma si ripete identica, nell'altra opera riportata nel Rediano 38, *Discorso del Reverendissimo Monsignor di Pavia tratto da diversi storici a proposito della guerra contra 'l turco*, anch'esso tuttora inedito, ma di certa attribuzione<sup>17</sup>. Similmente, tra le motivazioni che hanno spinto l'autore alla scrittura, si ripete, nei due testi, la volontà di fornire al Duca un'opera che gli possa essere utile, non potendo egli stesso occuparsi di questioni letterarie per la moltitudine dei suoi impegni. L'autore, in entrambi i lavori, sottolinea come la fatica che si accinge a compiere sia un piccolo pegno in confronto alla generosità ricevuta da Cosimo e come la materia di scrittura non debba parere eccessivamente lontana o fuori luogo per un uomo di Chiesa<sup>18</sup>. La consonanza

---

<sup>16</sup> Che l'«operina», come viene definita dall'Autore, non abbia la pretesa di essere considerata un vero e proprio commento afferma implicitamente il De' Rossi stesso, ponendo l'accento sulla brevità del suo lavoro («raccolgeva sotto brevità di pochissime parole») e discostandosi dal lavoro di commento degli «spositori» precedenti.

<sup>17</sup> Cfr. G. De' Rossi, *Vita di Federico da Montefeltro*, cit., p. VII.

<sup>18</sup> Nel *Discorso* si legge, infatti: «E quando le paia disconvenevole che uno della profession mia discorra in queste cose, non le paia almeno

tra questo e altri lavori del De' Rossi è molteplice. Si prenda, ad esempio, ciò che si legge a proposito degli ignavi:

sono sotto una sola insegna sì come di qua non ebbero varietà di arti o essercizii le mosche e altri vermi da' quali sono morsi denotano che ad un vile ogni minima cosa nuoce e così sono stimolati e corrono acciò non si riposino e non stanno fermi come stavano di qua; sono puniti di qua dal fiume Acheronte perché l'ozio di sua natura non ha nome alcuno ed è manco male che gli altri peccati, benché ne nasca ogni male.

Nella *Vita di Federico da Montefeltro*, Giovangirolamo De' Rossi fa sì che proprio al ricordo della pena con cui questi dannati sono puniti, il giovane Federico ricorra per convincere il padre che lo vorrebbe tenere lontano dalle armi. Afferma, infatti:

E se bene io ti sarò lontano, ti sarà anco più grato il godermi così onorato di virtù che d'avermi di continovo innanzi pieno d'ozio e di vituperosa pigrizia. La quale menda Dante, degnissimo poeta, così vilmente fa punire nel suo *Inferno* per due ragioni, ciò è perché si conosca questo vizio essere tale che da ogni sporco animale può essere offeso; dipoi perché quelli che tanto nel mondo amarono la quiete abbiano continovamente così abbominevole e infame inquietudine dell'animo e del corpo<sup>19</sup>.

---

disdicevole il vedere in questo compendio la cognizione di alcuni storici che hanno parlato di molti uomini antichi e moderni eccellenti nell'armi, che sarà un farle risovvenire di molte altre storie che ella gran tempo fa ha vedute, delle quali per le molte occupazioni sue al presente non se ne ricorda».

<sup>19</sup> G. De' Rossi, *Vita di Federico da Montefeltro*, cit., p. 17.

Nel testo in esame e nella *Vita* vi è, dunque, lo stesso parallelismo tra la pochezza della vita degli oziosi e la miseria degli insetti da cui sono trafitti e l'idea che a un pusillanime possa recare offesa anche un infimo animale; tale lettura è del tutto estranea agli altri commentatori che vedono nelle mosche, nelle vespe e nei tafani un riflesso dei vili pensieri cui gli oziosi si dedicarono. Così, tra gli altri, Boccaccio chiosa:

Li quali mosconi e vespe sono da intendere per la memoria di due loro singolari miserie, nelle quali nella loro dolorosa vita presero alcun piacere: le quali furono l'una nel brutto e sporcoso modo di vivere che tennero, l'altra nell'oziosamente vivere.

mentre il Landino:

Questi medesimi non sono assaltati nè da lioni nè da orsi, nè da altre terribili fiere, ma da mosconi o da vespe, ciò è l'animo loro non è mai stato traficto da nobili et alti pensieri, ma da vili et ignobili<sup>20</sup>.

Singolare anche l'insistenza con cui l'autore tratta le questioni ecclesiastiche che non perde occasione di sottolineare con commenti sarcastici. Se di Anastasio II, infatti, non manca di riferire anche la morte infima, sebbene non raccontata nei versi danteschi, bolla la simonia diffusa nella Chiesa con parole sprezzanti:

Qui sono Pontefici come autori di questa scelleraggine tra i quali Niccola III [che] per arricchire gli Orsini tiene il principato aspettando Bonifazio VIII e Clemente V, grandissimi simoniaci e generalmente tutti questi pontefici che sono stati da trecento anni in qua

---

<sup>20</sup> Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

quasi a voler rimarcare che si tratta di un male diffuso e perenne. Il De' Rossi, come è noto, non lesinò giudizi negativi né evitò mai un atteggiamento polemico nei confronti del papato. Le vicende biografiche che lo videro accusato di omicidio e in lotta con la casa Farnese, e i delusi tentativi di ottenere la porpora cardinalizia, intinsero di rancore sia le lettere private che le opere da lui redatte. Si prenda a esempio quanto riportato in un *Frammento di storia del medesimo* attribuito certamente al De' Rossi<sup>21</sup> e presente nel ms. Tempi 4 della biblioteca Medicea Laurenziana, in cui l'autore pone, tra le ragioni che lo hanno spinto alla scrittura, proprio il voler condannare all'infamia molti gran signori che per la carica che ricoprono non potrebbero essere puniti diversamente. Tra di loro figurano molti Papi: Leone X, Paolo II, Clemente V e Giulio III a proposito dei quali scrive:

ci par cosa impossibile lo aver a vedere mai più un pontefice atto a governar questa Santa Sede nel modo che ricercerebbe e la pietà cristiana e 'l bisogno nostro, conciosia cosa che da un pezzo in qua li nostri pontefici pecchino nel cervello overo siano troppo interessati del sangue loro, senza alcuna considerazione del bene pubblico, non attendendo se non a quello che non è loro ufizio, ma solo alla proprietà. Tal che essendo divenuto non solo i principi lontani ma li vicini, così grandi come si vede, se la Chiesa romana, con la buona vita e il reggimento degli antichi pontefici, soleva essere amata, temuta e riverita, ora per li mali governi è divenuta, senza forze d'armi o scomuniche, contentibile, disonorata e odiata, e dirò quasi ridicola nel segreto dei principi.

---

<sup>21</sup> Cfr. G. De' Rossi, *Vita di Federico da Montefeltro*, cit., p. XLIV dove il curatore dell'opera, peraltro, in più passi, sottolinea l'ostilità palese del De' Rossi nei confronti della Santa Sede.

Neppure in rima De' Rossi moderò il suo rancore, al punto che il suo editore settecentesco si trovò a dover censurare la poesia *Il viver nostro in sì lontano paese*, omettendo il verso: «De' preti e de' mondan principi ingordi»<sup>22</sup>. Non stupirebbe pertanto, postulando che sia proprio il Vescovo di Pavia l'autore del lavoro, che egli abbia approfittato anche dell'opera dantesca per gettare qua e là qualche sprezzante commento contro la Sede Apostolica.

L'opera è, dunque, arricchita, in particolari punti, da notazioni che hanno il compito di chiosare i passi o i luoghi che l'autore ritiene più oscuri o su cui vuole porre attenzione: il Nostro, infatti, come si è detto, non si limita ad un mero elenco dei peccati puniti nell'inferno, se non nel preambolo iniziale, in cui cataloga i peccatori a seconda che siano puniti per incontinenza («lussuriosi, golosi e simili») e malizia («e di questi alcuni ingannano il compagno, alcuni usano forza e violenza»), dunque violenza e frode, collocando Dante, gli incontinenti «fuori di Dite e i violenti in Dite, città dell'Inferno dove sono gravissime pene, ed è luogo più basso. I fraudolenti sono in Malebolge, dove finge esser maggior martiri». Ciò corrisponde, naturalmente, alla descrizione di Virgilio in *Inf.* XI, 16ss., senza accenno, peraltro, alla «matta bestialitade» (*Inf.* XI, 82ss.), in consonanza,

---

<sup>22</sup> G. De' Rossi, *Rime*, a c. di P. Bottazzoni, Pisarri, Bologna 1711, pp. 74ss.

comunque, non con tutti<sup>23</sup>, ma solo con alcuni<sup>24</sup> fra i commentatori di Dante. L'esposizione prosegue con una rapida descrizione dei vari cerchi e dei peccatori in essi martoriati. In alcuni casi il De' Rossi si limita a dare notizia del peccato e della pena: è il caso, ad esempio, degli usurai, dei ruffiani, degli ipocriti nonché delle descrizioni di Caina, Antenora, Tolomea e Giudecca. Negli altri casi, più numerosi, siglati dalle espressioni 'questo vuol dire', 'acciò sì come', 'a dimostrare che', o da un semplice 'perché' egli introduce brevi note a illustrazione, per così dire, del contrappasso.

L'interpretazione del Nostro è, spesso, assai personale. Le coincidenze con le letture dei commentatori antichi non sembrano volute, bensì frutto di reminiscenze personali. Senza dubbio il De' Rossi ha avuto modo di leggere e meditare le antiche esegesi, ma sicuramente non le usa nel momento in cui scrive la

---

<sup>23</sup> Cfr., a titolo di esempio, J. della Lana, *Inferno*, XI 79-84: «quando la perversitade cresce tanto ch'ella corrompe la temperanza, e passa li termini della vita umana in male, è detta bestialitade, però ch'ella tragge l'uomo della sua natura e desumanalo». Non diversamente, Pietro Alighieri, Boccaccio, l'Ottimo commento e Benvenuto da Imola. Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

<sup>24</sup> Cfr. G. Bambaglioli, *Inferno*, XI 67-90: «concluditur quod illi incontinentes luxuriosi et gulosi, de quibus trattatum est supra capitulis nominatis, quia incontinentes in tantum non offenderunt divinam iustitiam quantum offenderunt fraudulentis et violentis et alii, de quibus tractatur presenti capitulo, qui ex electione et delectabili malitia deliquerunt, idcirco puniuntur extra civitatem Dite minori supplicio». Cfr. <https://dante.dartmouth.edu/>, *ad loc.* (sito consultato il 12/06/2019).

breve sintesi per il suo indaffarato signore. Se lo avesse fatto, non sarebbe incorso in errori clamorosi e facilmente eliminabili anche a un sommario raffronto con gli antichi commentatori. Si veda il caso di Papa Anastasio II,<sup>25</sup> nonché il riferimento all'episodio citato da Dante nel canto XXX, 33-45 che vede protagonisti Buoso Donati e Gianni Schicchi confuso dall'autore con Francesco Cavalcanti che è, invece, il serpente che morde lo stesso Buoso, scambiando con lui forma serpentina e forma umana, nel canto XXV, 83-151. E ancora l'autore colloca, erroneamente, i ruffiani nell'«acqua bollita» mentre dimentica e omette, totalmente, gli adulatori; descrive gli ipocriti come vestiti di cappe indorate ma infuocate, probabilmente per confusione con la leggenda riportata dagli antichi commentatori per cui l'imperatore Federico II giustiziava i colpevoli di lesa maestà facendoli vestire di cappe di piombo che poi infuocava, in modo da far sciogliere il piombo sulla carne del reo. E in ultimo attribuisce, erroneamente, agli alchimisti delle zuffe, assenti nei versi danteschi.

Lo stile appare semplice e piano, malgrado il periodare piuttosto ampio, non aulico certamente, ma fondato sulla scelta di un lessico colloquiale, a volte anche popolare. Si veda, in particolare, il riferimento a papa Anastasio II, ma anche termini quali 'ritropico', normalmente considerato alterazione popolare di 'idropico'. Le oscillazioni linguistiche nel manoscritto<sup>26</sup>, peraltro comuni, si riscontrano identiche nelle altre opere del De' Rossi.

---

<sup>25</sup> Per cui cfr. *supra* n. 8.

<sup>26</sup> Si vedano, ad esempio, l'accostamento del dittongo 'uo' ad 'o' (es. truova / trova) o l'articolo plurale maschile 'i' oppure 'e' (es. i lussuriosi / e' golosi).



L'operina, così come la definì l'autore, nasce, dunque, col chiaro intento di soddisfare un desiderio del Duca che, com'è noto, proseguì la politica di mecenatismo da sempre propria della famiglia Medici, trasformando la riunione privata dell'Accademia degli Umidi in un organo ufficiale:

Il giovane Cosimo riesce perfettamente nell'intento e gli Accademici, portati da quaranta ad ottanta nel febbraio del 1541, si videro ancor più ufficialmente inquadrati con una deliberazione in data 23 febbraio 1542 che stabiliva esattamente lo statuto dell'Accademia sotto ogni suo aspetto<sup>27</sup>.

E Dante, per gli accademici, spesso, autodidatti, rappresentò «il primo approccio alla cultura»<sup>28</sup>, il che produsse una serie di lezioni che proponevano l'opera del Sommo poeta come «*summa* dottrinale. Il che costituiva anche una contrapposizione alla taccia bembiana di impoeticità rivolta ai contenuti scientifici della *Commedia*»<sup>29</sup>.

Se da un lato, le letture di Dante all'Accademia espressero un orientamento a tratti arcaico e spesso pedissequamente legato al Landino, le lezioni del Varchi, del Gelli, del Giambullari promossero «quegli studi filologici che costituiranno nel bilancio del secolo il vero apporto di Firenze»<sup>30</sup>. L'intento del

---

<sup>27</sup> M. Vannucci, *Dante nella Firenze del '500. Studi danteschi dell'Accademia fiorentina*, Istituto tecnico industriale "Leonardo da Vinci", Firenze 1965, p. 20.

<sup>28</sup> S. Bellomo, *La critica dantesca nel Cinquecento* in *Storia della letteratura italiana*, Salerno editrice, Roma 2003, IX, p. 318.

<sup>29</sup> *Ibid.*.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 319.

Duca era, del resto, quello di promuovere la codificazione della lingua toscana, sì da ridurre ogni scienza al volgare fiorentino; intento che andò ad incrociarsi con quello di Salviati che nel 1589 fondò l'accademia della Crusca, mentre sullo sfondo si dibatteva sulla “questione della lingua”<sup>31</sup>.

Il lavoro in esame, tuttavia, risulta essere ben diverso dalle dotte dissertazioni dei commentatori trecenteschi e cinquecenteschi, per esiguità della scrittura, tesa più a riassumere che a fornire una soddisfacente spiegazione dei passi danteschi (per quanto, come si è visto, l'autore si lasci andare, talvolta, a qualche breve chiarimento) né potrebbe essere posto in relazione, per struttura e forma, con i capitoli in terza rima che fiorirono nel 1300, tra i quali vi furono quelli di Boccaccio, Bosone da Gubbio, Guido da Pisa, Meneghino Mezzani, Cecco di Meo Mellone degli Ugurgeri di Siena e Mino D'Arezzo<sup>32</sup>. Il lavoro doveva essere un *vademecum* che Cosimo potesse utilizzare a piacere, senza incorrere in complicazioni di interpretazione o in

---

<sup>31</sup> Si veda M. Quaglino, *Il volgare e il Principe, Politica culturale e questione della lingua alla corte di Cosimo I*, in *Annali di Storia di Firenze*, IX, 2014, pp. 87-110.

<sup>32</sup> Tali capitoli non si limitano ad elencare le diverse tipologie di dannati e le rispettive pene, ma danno conto anche di tutti i personaggi e della *summa* dei dialoghi. Si veda S. Bellomo, *Dizionario dei commentatori danteschi. L'esegesi della "Commedia" da Iacopo Alighieri a Nidobeato*, Olschki, Firenze 2004 e G. Padoan, *I "Brevi Raccoglimenti" e le "Rubriche" alla "Comedia" dantesca*, in *Studi sul Boccaccio*, XIX, 1990, p. 79-91. Per una analisi completa dell'esegesi dantesca cfr. S. Bellomo, *L'interpretazione di Dante nel Tre-Quattrocento* in *Storia della Letteratura Italiana*, XI, a c. di E. Malato, Salerno, Roma 2003, pp. 131ss., nonché S. Bellomo, *La critica dantesca nel Cinquecento*, cit., pp. 311ss.

lungaggini filosofeggianti, per manovrare una materia utile ai suoi fini. Per questo l'autore usa uno stile semplice e a tratti, come si è visto, persino colloquiale. Il suo lavoro non ha finalità estetiche o di ricerca, se non basilari, ma si potrebbe quasi dire che si tratta del lavoro di un uomo dietro le quinte di un grande progetto linguistico che aveva visto, come era ovvio, in Dante, il ponte su cui era imprescindibile passare. A Firenze, del resto, persino la prima edizione della *Commedia* era giunta piuttosto tardi, nel 1481, e riappropriarsi dell'opera dantesca significava ribadire anche il primato del volgare fiorentino:

Finché si trattava del *Decameron* o delle rime petrarchesche, poco male; ma l'usurpazione straniera d'un'opera come la *Commedia* colpiva Firenze nel vivo. Infatti la reazione fu pressoché immediata e decisiva. Il 30 agosto 1481 apparve la prima edizione fiorentina a stampa della *Commedia*, e fu tale che d'un colpo solo annullò quanto altrove editori e stampatori avevano fatto per illustrare l'opera di Dante. Non soltanto fu la prima edizione che al testo accompagnasse un parziale commento figurativo, per mano d'un artista, il Botticelli, fra i maggiori che vivessero allora a Firenze e in Italia, ma anche fu la prima che al testo accompagnasse un commento letterario tutto nuovo, opera del più autorevole, se non del maggiore, umanista che allora insegnasse a Firenze<sup>33</sup>

ovvero del Landino. Lo stesso proposito, come si è detto mosse, quasi un secolo più tardi, Cosimo I che, con l'Accademia, docile strumento nelle sue mani, volle dare una risposta a Bembo, non

---

<sup>33</sup> C. Dionisotti, *Dante nel Quattrocento* in *Atti del Congresso internazionale di Studi danteschi*, a c. della Società Dantesca Italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di lingua e letteratura italiana, Sansoni, Firenze 1965, p. 376.

solo in merito alla questione della lingua ma anche alla valutazione stessa dell'opera dantesca. Risulta dunque evidente, come fosse più che necessario per il Duca conoscere e saper valutare la *Commedia*, o almeno l'*Inferno*, desiderio al quale il Nostro seppe rispondere alacramente.

**Asteria Casadio**

## SOMMARIO

Il codice Rediano 38 della biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze, integralmente inedito, include un'opera cinquecentesca intitolata *Discorso di Dante*, un compendio dell'*Inferno* con brevi note di commento, dedicato al Duca Cosimo dei Medici. Autore ne fu, con ogni evidenza, Giovan Girolamo De Rossi, cugino di Cosimo, vescovo di Pavia oltre che letterato prolifico. Il lavoro dà conto del testo e del suo contesto di scrittura.

## SUMMARY

The Rediano 38 code of the Medicean Laurenziana library in Florence, completely unpublished, includes a sixteenth-century work entitled *Discorso di Dante*, a compendium of the *Inferno* with short notes; it is dedicated to the Duke Cosimo Medici. The author was, certainly, Giovan Girolamo De Rossi, cousin of Cosimo, bishop of Pavia and a prolific author. This work presents the text and its writing context.

## **X. Per i ‘nuovi’ *Scritti cristiani* di Mario Pomilio e altre note bibliografiche pomiliane**

di *Luca Isernia*

Il susseguirsi negli ultimi anni di pubblicazioni e ripubblicazioni di opere su e di Mario Pomilio testimonia una nuova sensibilità e un rinato interesse critico intorno allo scrittore abruzzese. Sembra dunque diradarsi quel «silenzio scandaloso» che lamentava Carmine Di Biase ancora a dieci anni dalla morte dell'autore<sup>1</sup>, del quale ora si riconosce l'importanza nel panorama letterario italiano del secondo Novecento. E per avere contezza di ciò basterà sfogliare la *Bibliografia d'autore*<sup>2</sup> contenuta nel ponderoso *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, pubblicato dalle Edizioni Studium e denso di intuizioni e di riflessioni sull'autore de *Il quinto evangelio*<sup>3</sup>. Volume

---

<sup>1</sup> Cfr. *Un silenzio scandaloso*, in \**Mario Pomilio intellettuale e scrittore problematico. Scritti e testimonianze per il decennale della morte*, a cura di C. Di Biase e M. G. Giordano, in *Riscontri*, XXII, 4 e XXIII, 1, ottobre 2000-marzo 2001.

<sup>2</sup> A cura di P. Villani e G. Formisano.

<sup>3</sup> *Le ragioni del romanzo. Mario Pomilio e la vita letteraria a Napoli*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in memoria di Carmine di Biase, 1 dicembre 2012, a cura di F. Pierangeli e P. Villani, *Presentazione* di L. d'Alessandro, *Prefazione* di M. A. Grignani, Edizioni Studium, Roma 2014.

che si distingue, oltre che per il livello degli interventi contenuti nelle tre ideali sezioni di cui si compone e per la loro capacità di ricostruire la trama dei sodalizi che si formarono intorno a Pomilio, culminanti nella fondazione della rivista «Le ragioni narrative»<sup>4</sup>, anche per il fatto che gli studiosi si sono potuti avvalere delle carte del *Fondo Pomilio*. Da qui la novità di alcuni saggi, che consentono di gettare uno sguardo sul tavolo di lavoro del Pomilio scrittore. In tal modo è stato possibile rivelarne le piste di lavoro, le ipotesi narrative, le idee all'atto in cui s'affacciano alla mente, insomma i cammini tortuosi del mestiere di scrivere, che ora hanno condotto Pomilio verso approdi inaspettati, è il caso de *Il quinto evangelio*, ora a smarrirsi all'interno di labirinti ideativi o ad imboccare vicoli ciechi dopo la «lucida e ilare febbre del primo concepimento», per usare un'espressione del suo postumo *Una lapide in via del Babuino*<sup>5</sup>. «Non credo – scrive a tal proposito lo stesso Pomilio – che nemmeno il più entusiasta dei miei lettori possa arrivare a pensare che *Il Quinto Evangelio*

---

<sup>4</sup> Per avere una prospettiva efficace di cosa fu per quegli anni la rivista e il contesto culturale che la generò, cfr. ora F. D'Episcopo (a cura di), *Le «ragioni narrative» 1960-1961. Antologia di una rivista*, Tullio Pironti editore, Napoli 2012.

<sup>5</sup> In questo senso, del volume citato, sarà utile segnalare, a mo' d'esempio, lo studio di W. Santini, *Il quinto evangelio tra avatesto e contesto*. La stessa studiosa è stata incaricata di schedare il materiale riguardante il romanzo di Pomilio, ora depositato presso il «Centro di Ricerca sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei» dell'Università di Pavia.

sia stato scritto di getto, senza ansietà, ripensamenti, arresti, dubbi senza fine. La stessa struttura del libro è il risultato di un lento coagulo, di gradualità approssimazioni e messe a fuoco progressive, soprattutto di un tipo di lavoro che non ha proceduto in senso rettilineo – come solitamente accade nella stesura di un romanzo – ma secondo sollecitazioni inventive perfino contrastanti<sup>6</sup>».

Sempre la Studium, impegnata in quest'opera di riscoperta e riproposta dell'opera dell'abruzzese, ha licenziato alle stampe alcune importanti pubblicazioni. Si va dalla proposta di una rilettura critica della prima edizione rusconiana degli *Scritti cristiani*<sup>7</sup>, alla pubblicazione di una monografia inedita che Pomilio dedicò a Francesco Petrarca, «parte di un'ambiziosa ricerca sul *furor* e sulla divina ispirazione dei poeti, dal Medioevo all'età moderna<sup>8</sup>». Un saggio importante, il quale, pur risalente ai suoi anni giovanili, ha agito carsicamente in lui, lasciando, tanto sul piano artistico quanto su quello umano, tracce profonde, rinvenibili anche a distanza di anni. La stessa curatrice del volume, Cecilia Gibellini, sostiene infatti che nelle opere

---

<sup>6</sup> M. Pomilio, *Nascita d'un dramma*. Ora consultabile on-line sul sito de L'orma editore all'indirizzo <https://www.lormaeditore.it/media/10c5abf0.pdf>.

<sup>7</sup> Cfr. L. Isernia, *Mario Pomilio e gli «Scritti cristiani»*. Una rilettura critica, Edizioni Studium, Roma 2012.

<sup>8</sup> Cfr. M. Pomilio, *Petrarca e l'idea di poesia*. Una monografia inedita, a cura di C. Gibellini, Edizioni Studium, Roma 2016. La citazione è tratta dalla *Nota al testo* della curatrice, *ibid.*, p. 33.

vertice della sua produzione narrativa, *Il quinto evangelio* e *Il Natale del 1833*, «Pomilio mostra che sopravvivono in lui il mestiere e il gusto acquisiti da giovane nel lavoro su Petrarca, ossia l'abilità nel condurre il filo diegetico analizzando e collegando tra di loro citazioni, testi e documenti, ora reali ora fittizi – per cui si è potuto parlare di “filologia fantastica”<sup>9</sup>». Ed ancora, sempre alle Edizioni Studium si deve la riedizione de *Il cimitero cinese*, tra gli esiti più apprezzati della narrativa pomiliana. Una riedizione corredata di un breve saggio filologico di Federico Francucci, il qual dà ragione del paziente lavoro di lima cui l'autore sottopose lo scritto, il cui tema di fondo, la guerra, è figura in filigrana scrutata dall'autore «attraverso un'istoriatissima lente di finezze psicologiche, sottili equilibri e simmetrie formali, cromatismi pittorici e musicali<sup>10</sup>». Al racconto principale, poi, s'affiancano, a formare un coerente trittico, *Ritorno a Cassino* e l'inedito *I partigiani*.

Menzione meritano anche la riedizione, nel 2015, de *Il quinto evangelio*, in una versione filologicamente accurata<sup>11</sup> e,

---

<sup>9</sup> Cfr. C. Gibellini, *Introduzione* a M. Pomilio, *Petrarca e l'idea di poesia. Una monografia inedita*, cit., p. 29.

<sup>10</sup> Cfr. F. Francucci, *Come si arriva a un bacio. Intorno al Cimitero cinese*, in M. Pomilio, *Il cimitero cinese*. Con i racconti *Ritorno a Cassino* e l'inedito *I partigiani*, a cura di F. Francucci, introduzione di F. Pierangeli, Edizioni Studium, Roma 2013.

<sup>11</sup> M. Pomilio, *Il quinto evangelio*, con una nota archivistica di W. Santini e un saggio di G. Frasca, L'orma editore, Roma 2015. L'editore



prima, nel 2014, de *Il nuovo corso*<sup>12</sup>, che affronta il tema che, levianamente, potremo definire della *paura della libertà* e frutto di quella stagione storica grazie alla quale molti, Pomilio incluso, presero atto dell'involuzione fanatica, totalitaria e liberticida del comunismo sovietico, ritenuto ormai, parafrasando il titolo di un libro di quegli anni, il *Dio che è fallito*<sup>13</sup>.

*Per i 'nuovi' Scritti cristiani*

Anche frutto di questo clima di riscoperta di Pomilio è la pubblicazione, a cura di Marco Beck, di *Scritti cristiani*, in una

---

mette a disposizione su sito una serie di interessanti materiali pomiliani, visionabili nella sezione *materiali extra* all'indirizzo web: <https://www.lormaeditore.it/libro/9788898038541>.

<sup>12</sup> Hacca editore, Matelica (MC) 2014.

<sup>13</sup> Cfr. \**Il Dio che è fallito. Testimonianze sul comunismo*, introduzione di R. Crossman, Edizione di Comunità, Milano 1957. Intellettuali iniziati al verbo del socialismo sovietico o rimastine sulla soglia – da Gide a Fischer, da Koestler all'italiano Silone, sino a Spender e a Wright – danno ragione, anche per esperienza diretta, di quella drammatica involuzione e narrano della trasformazione, in URSS e nei paesi satelliti, del sogno di una società basata sulla giustizia sociale e sulla equità in un terribile incubo. Il libro ebbe una vasta eco in quegli anni e fu sicuramente noto a Pomilio, che infatti lo recensì per «Il Tempo», 21.VIII.1980.

nuova edizione accresciuta<sup>14</sup>. La speranza, e verrebbe da dire la necessità, era quella di riportare l'attenzione su quella silloge di riflessioni imprescindibile per comprendere tanta parte dell'universo umano ed intellettuale dell'autore de *Il quinto evangelio*, ma anche per guardare con maggiore chiarezza un segmento non semplice della nostra recente storia culturale<sup>15</sup>. Un segmento vissuto da un testimone d'eccezionale valenza

---

<sup>14</sup> Vita e Pensiero, Milano 2014. Il volume, che comprende anche l'inedito *La responsabilità dell'uomo di cultura*, si correda di una prefazione di G. Langella, che ripercorre sinteticamente le vicende intra ed extra testuali di *Scritti cristiani* e suggerisce spunti di riflessione sugli interventi contenuti nella sezione *Accrescimenti*, gettando così un ponte verso la postfazione di M. Beck.

<sup>15</sup> Scrive Giuseppe Langella nella prefazione all'edizione accresciuta di *Scritti cristiani*: «Dopo il 1979 gli *Scritti cristiani* non furono più proposti in libreria, benché da più parti e a più riprese (da Fulvio Scaglione a Giancarlo Vigorelli, da Italo Alighiero Chiusano fino a Luca Isernia, che a Mario Pomilio e gli «*Scritti cristiani*» ha dedicato, nel 2012, un'intera monografia per le Edizioni Studium) ne sia stata sottolineata l'oggettiva importanza, e non solo in senso strumentale, per quel tanto, cioè, che ci possono svelare della poetica e della visione del mondo del Pomilio narratore». Cfr. G. Langella, Prefazione a M. Pomilio, *Scritti cristiani*, nuova edizione accresciuta, cit., p. 8. Gli fa eco lo stesso Beck: «Non può essere utopico, illusorio, irrealistico sperare di vedere finalmente emergere dall'ombra una seconda serie di *Scritti cristiani*, autonoma o accorpata con un recupero dell'originario e ormai irreperibile volume del 1979». Cfr. M. Beck, *Il quinto e il sesto evangelio di Mario Pomilio*, in *\*Chierici e laici nella letteratura italiana, prima e dopo il Concilio*, a cura di G. Langella, Giuliano Ladolfi Editore, Borgomanero NO 2014, p. 289.

quale fu, appunto, Pomilio, capace di cogliere quei «segni dei tempi» che lo caratterizzarono, primo tra tutti il Concilio Ecu-  
menico Vaticano II, che nel panorama di quegli anni si stagliò  
con imponenza himalayana.

Il libro è strutturato in due parti. La prima vede la ripro-  
posizione delle riflessioni contenute nel libro licenziato da Ru-  
sconi ormai quasi quarant'anni fa e non più reperibile<sup>16</sup>. La se-  
conda, invece, titolata *Accrescimenti*, oggetto d'indagine del  
presente scritto, raccoglie materiali che Pomilio non incluse nel  
volume del '79, ma anche interventi posteriori a quella data, co-  
prendo così un arco temporale che va dal 1955 al 1983, anno del  
quinquennio wojtyliano sulla cattedra di Pietro, celebrato da  
Pomilio con un articolo su «L'Osservatore Romano».

\* \* \*

«Ritengo – affermava Pomilio in un articolo di M. Spinelli del  
1979 – di dovergli moltissimo [a Manzoni]. Un pensiero, in par-  
ticolare, è diventato la mia poetica, ed è questo (cito a memoria):  
“ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale è dissimile  
dal vero”». Continua quindi Pomilio: «Nel fuoco di Manzoni,  
poi, si passa per varie strade: dalla lettura dei *Promessi sposi* alla  
meditazione (che ho fatto mia) del rapporto fra il cristianesimo

---

<sup>16</sup> Per la quale si rimanda al citato L. Isernia, *Mario Pomilio e gli  
«Scritti cristiani»*. Una rilettura critica.

e la storia. Posso dire che persino l'operazione di mimetismo linguistico che si trova nell'Introduzione ai *Promessi sposi* presenta analogie con la struttura del *Quinto evangelio*<sup>17</sup>. Una simile testimonianza ribadiva, a distanza di ventiquattro anni, quanto Pomilio sosteneva già nel 1955 in *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana*, che apre la sezione *Accrescimenti* dei 'nuovi' *Scritti*. In questo intervento, un trentaquattrenne Pomilio si rivela nella sua germogliante ma già ricca sensibilità religiosa. Si sente dibattersi in lui una personalità che, dopo insondabile travaglio, dopo la cruciale esperienza del '53 (*Lettera a una suora*), vorrebbe librarsi nel cielo di una spiritualità cogitante sì, ma lontana dai rigorismi o ingessata ed isterilita dall'abitudine, contro cui sbatte l'anima del credente come l'uccello nella cupola del romanzo d'esordio. È proprio perché *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana* appare a pochissima distanza da *L'uccello nella cupola* (1954) che si rivela di particolare interesse ed è plausibile attribuirgli la stessa valenza che *Preistoria di un romanzo* ha rispetto a *Il quinto evangelio*.

Pomilio, facendo del Manzoni un solido terreno d'ancoraggio, pone nella ricerca della verità sull'uomo il senso e il fine di una letteratura che voglia senza infingimenti appellarsi cristiana. Di un uomo – echeggiando il lessico maritainiano e prefigurando Marcuse – inteso nella sua accezione integrale. Lontana da questa ricerca, la narrativa, per Pomilio, finirebbe per

---

<sup>17</sup> Cfr. M. Spinelli, *È proprio un saggio. Parla come il Vangelo*, «Il Settimanale», Roma, 12 dicembre 1979, pp. 69-70.

produrre e presentarci personaggi dimidiati, parziali, limitati, in definitiva asfittici. La letteratura, senza quell'invito manzoniano a rifiutare «ogni finzione che mostri l'uomo in riposo morale», si limiterebbe a tratteggiare le sinopie di un'anima, le tenui tracce di una raffigurazione che dovrebbe invece, mercé uno scavo interiore, essere definita con precisione di dettaglio e di profondità.

Con *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana*, Pomilio perseguiva il tentativo di isolare nel fatto narrativo quegli elementi tecnici, quei segni criticamente inequivocabili ed esegeticamente interpretabili, quelle curve di livello in grado di poter, quasi cartograficamente, dirci di essere in pieno territorio di una letteratura cristiana, di là da una generica professione di fede dello scrittore, di per sé insufficiente a caratterizzare, in senso cristiano, un'opera. Tentativo che Pomilio avrebbe poi affrontato in maniera più articolata in *Cristianesimo e cultura*, con maggiori sfumature di giudizio e più comprensibili cautele, giungendo ad affermare che fosse «difficile definire l'essere del cristiano quasi quanto è difficile essere cristiani». Il giovane Pomilio di *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana*, invece, pensa che vi sia un metodo di verifica per comprendere se siamo in presenza di una narrativa intrinsecamente cristiana. Ed è appunto rilevando in essa quell'inconfondibile maniera che lo scrittore ha «d'accostarsi all'uomo, di studiarlo e interrogarlo,

di condurre l'analisi del suo animo<sup>18</sup>», che è poi per Pomilio il tratto distintivo di tre autori – pur diversi per esperienza, cultura e sensibilità – come Bernanos, Mauriac e Greene. Nella loro «particolare maniera di concepire e attuare l'indagine psicologica e di votarsi [...] alla scoperta interiore», egli scorge la cifra originaria d'ogni letteratura cristianamente connotata. E va oltre, sino ad esprimere un giudizio perentorio, in base al quale

[...] solo il romanziere cristiano può accostarsi alle regioni più inaccessibili dell'uomo senza paura di smarrirvisi; servirsi fino in fondo e senza esclusioni dell'indagine psicologica a disvelare gli abissi più remoti della coscienza e a percorrere per gradi sensibili tutte le vie dell'umano, dall'angoscia alla colpa, dall'incertezza al dubbio che ci coglie intorno al nostro affacciarsi sulla soglia della gioia con l'ansia di elevarci, del peccato con la tentazione di cadervi<sup>19</sup>.

Potrebbe apparire, quello sopra riportato, un giudizio categorico. Ma attribuendo a quello 'cristiano' un approccio privile-

---

<sup>18</sup> M. Pomilio, *Per una caratterizzazione della narrativa cristiana*, in Id., *Scritti cristiani. Nuova edizione accresciuta*, a cura di M. Beck, Vita e Pensiero, Milano 2014, p. 125. D'ora in avanti questa edizione di *Scritti cristiani* si segnerà con la sigla SCVP (*Scritti cristiani* Vita e Pensiero) per distinguerla da quella Rusconi del 1979, che contrassegneremo invece con la sigla SCR.

<sup>19</sup> SCVP, pp. 125-126.

giato particolarmente efficace nell'indagine psicologica del personaggio<sup>20</sup>, Pomilio intende riconoscere al narratore che se ne serve una naturale e quasi obbligata propensione ad accostarsi, commosso e partecipe, al dramma dei suoi personaggi in quanto dramma d'anime. Egli, lo scrittore cristiano, guarda «in faccia al vizio, al male, al peccato», condizione necessaria per inabissarsi nelle latebre del cuore. Avverte che non può sottrarsi ad un dovere: giudicare, da giudice giusto, la condotta morale o immorale o amorale dei suoi stessi personaggi<sup>21</sup>:

[...] c'è in ogni scrittore cristiano – dice Pomilio – un punto di vista particolarissimo, una inconfondibile forma d'impersonalità che è fatta

---

<sup>20</sup> Dell'indagine psicologica in *Scritti cristiani* (vedi *Lettera a un amico*) Pomilio aveva per altro rilevato quelli che erano, a suo giudizio, i limiti. L'analisi psicologica – dirà infatti – «corre sul filo della coscienza morale, la psicanalisi sul filo di quella premorale». Dimostrare dunque «che la prima dipende dalla seconda significa – continua Pomilio – abolire ogni discorso sulla scelta morale e sulle responsabilità». Mostrare invece il *coefficiente di lucidità* che interviene anche nell'errore significa in ultimo per l'abruzzese «rappresentare in atto le nostre responsabilità; ed apparecchiare delle resistenze; ed educare (nei limiti in cui lo può uno scrittore) a soffermarsi con fermezza e lucidità sui nostri impulsi interni». Cfr. SCR, p. 26.

<sup>21</sup> «[...] l'arte può avere ancora per lo meno un compito: quello di risalire di nuovo all'uomo e di riproporne i problemi in maniera unitaria e integrale, quello di prospettare l'esigenza d'una nuova armonia e in definitiva d'avviare una nuova sintesi collocandosi al centro dell'umano per comprenderlo, sondarlo, ma soprattutto giudicarlo [...]». Cfr. SCVP, p.136.

di serenità, di distacco allo stesso modo che di fermezza di giudizio e di partecipe e dolente pietà<sup>22</sup> [...].

*Per una caratterizzazione della narrativa cristiana* rappresenta l'esordio di un Pomilio che, dopo *L'uccello nella cupola*, si trovava ormai nella condizione di critico e scrittore insieme, e nulla meglio di *Scritti cristiani* rende questo ambivalente status.

Con *Critica di gusto e critica d'idee*, del 1958, infatti, è evidente che Pomilio, parlando di due differenti modi di guardare all'opera letteraria e più in generale del ruolo e del compito del critico all'interno dello scenario socio-culturale di quegli anni, non conduce un'operazione *in corpore vili*. Quando appare *Critica di gusto e critica d'idee* l'ascesa dell'astro narrativo pomiliano verso lo *zenith* de *Il quinto evangelio* ha segnato due tappe importanti: *Il testimone* (1956) e *Il cimitero cinese* (1958). Erano, per chi li ricordi, anni di polemiche e di proposte. Il neo-realismo si era esaurito prima che maturasse, specie sul piano sociale, i frutti sperati e subito era stato posto sul banco degli imputati da chi, dimostrando talvolta d'averlo frainteso, lo declassava a velleitaria protesta, ad ibrido di derivazione cinematografica o, ancor più ingenerosamente, ad equivoco letterario<sup>23</sup>. Al centro del dibattito, in ogni modo, v'era un fervore di ricerca e d'indagine che avrebbe fatto parlare Antoine Compagnon di

---

<sup>22</sup> SCVP, p. 126.

<sup>23</sup> Cfr. G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea 1940-1996*, I, Editori Riuniti, Roma 1996<sup>5</sup>, p. 247.



*demone della teoria*<sup>24</sup>. Scrittori e critici si confrontavano su riviste come *Chimera*, *Nuova corrente*, *Officina*, *Quartiere* o *L'esperienza poetica*, il trimestrale diretto da Vittorio Bodini che nel primo editoriale, datato 1954, parlava proprio di un'atmosfera «vibrante di ricominciamenti, di discorsi che si riavviano, di idee che vanno e vengono sottilmente nell'aria<sup>25</sup>». E Pomilio non si sottrae al dibattito. Un Pomilio nel quale la distinzione critico/scrittore comincia a farsi meno decisa, meno evidente, più sottile e sfumata. E quando parla di «rapporto dialettico» e di «ricambio costante e incommensurabile tra l'opera del critico e quella dello scrittore<sup>26</sup>», parla in realtà di sé, dato che nel frattempo sperimentava in prima persona quella condizione conser-tante tra i due ruoli: l'uno, il critico, su un piano teorico chiariva e rendeva maggiormente consapevole l'altro, lo scrittore, delle idee, della sensibilità, del gusto, delle tecniche narrative, delle istanze e delle convinzioni ideali e morali che avrebbero dovuto innervare l'opera letteraria, passata attraverso il filtro della «coscienza critica del proprio tempo» e di quella sua germinante sensibilità religiosa. In questo senso, forse, è interpretabile

---

<sup>24</sup> Cfr. A. Compagnon, *Il demone della teoria*, Paris, Éditions du Seuil, 1998; trad. italiana di M. Guerra, Einaudi, Torino 2000.

<sup>25</sup> Cfr. V. Bodini, *L'esperienza poetica*, in *L'esperienza poetica*, I, gennaio-marzo 1954, p. 1.

<sup>26</sup> SCVP, p. 131.

l'espressione *sacro saggistico* attribuita alla sua narrativa<sup>27</sup>. E lo stesso riferimento al dibattito critico seguito all'apparizione di un romanzo come *Metello* (1955), presente in *Critica di gusto e critica d'idee*, dibattito che, come si ricorderà, esondando dall'alveo di una discussione critico-letteraria investirà temi e problemi generali<sup>28</sup>, interesserà Pomilio solo nella misura in cui poneva interrogativi sul romanzo come genere letterario storicamente in divenire, come strumento necessitante di continue tature. Strumento, si aggiunga, del quale Pomilio avverte ora tutta l'importanza, la portata, le potenzialità e i rischi. Soprattutto, Pomilio cercava di comprendere qual era ancora, nel romanzo, quel coefficiente etico che aveva fatto in passato

---

<sup>27</sup> Enzo N. Girardi, per definire la fisionomia artistica di Pomilio in relazione al tema del sacro, vale a dire rispetto alla sua essenza di scrittore *cristiano*, parla di un *sacro saggistico* e di una conseguente *narrativa saggistica*. In altre parole, per lo studioso la *favola*, in senso di storia che si vuole narrare, si configura in Pomilio «non tanto come oggetto dell'operazione romanzesca, quanto piuttosto come mezzo espressivo di una ricerca religiosa e morale che travalica l'interesse artistico come quello documentario, realizzandosi appunto in un tipo di narrativa saggistica». Cfr. E.N. Girardi, *La letteratura italiana e la religione negli ultimi due secoli*, Jaca Book, Milano 2008, p. 52.

<sup>28</sup> Si ricordino, tra tutti, gli interventi di Carlo Salinari (*Metello*, in *Il Contemporaneo*, II, 7, 1955, p. 1; ora in *Preludio e fine del realismo in Italia*, Morano, Napoli 1967) e di Carlo Muscetta ("*Metello*" e la crisi del neorealismo, in *Società*, agosto 1955 e giugno 1956; ora in *Realismo, neorealismo, contrealismo*, Garzanti, Milano 1976, pp. 107-160).

dell'arte una «maestra di umanità» che per secoli aveva «retto le sorti della cultura europea<sup>29</sup>». Solo quel coefficiente dava spessore al lavoro dell'uomo di lettere, caratterizzandone in senso positivo – e *Il positivo nell'arte* s'intitola un articolo del 1960 presente nei 'nuovi' *Scritti cristiani* – l'impegno. La sua attenuazione o addirittura la sua scomparsa, di contro, fa del romanziere, senza chiamare in causa le ragioni dell'*arte per l'arte*, un testimone disincantato e del critico uno scienziato che osserva un fenomeno a distanza di sicurezza. Il rischio, sostiene Pomilio, è che ciò potesse favorire ed anzi accelerasse quel processo di disumanizzazione che sembrava essersi innescato nella società del tempo, favorito dalla geometrica espansione di una tecnologia potenzialmente votata all'annientamento, cui era sottesa una cultura parcellizzata in segmenti di sapere iper-specialistico. Un allarme, questo, che Pomilio sembra raccogliere da Elémire Zolla, del quale, con ogni probabilità, aveva letto *Eclissi dell'intellettuale*, pubblicato nel 1959. In *Il positivo nell'arte*, infatti, Pomilio parla proprio di *eclissi dell'intellettuale*, una formula che, dopo il saggio del torinese, era transitata negli articoli degli studiosi del tempo ed era poi stata codificata e acquisita dal lessico degli intellettuali a significare il declino della funzione sociale dell'uomo di cultura e la scomparsa, nella sua opera, di un messaggio di speranza, con la conseguente rinuncia ad essere portatrice di valori. In quel famoso libro, Zolla aveva sostenuto che era invece compito dell'intellettuale «smascherare il dolore

---

<sup>29</sup> SCVP, p. 134.

o ansia o condizione inumana» che anestetizzava la civiltà. Era suo dovere far comprendere il rischio della «repressione della personalità nella specializzazione, il senso di impotenza dinanzi all'apparato della produzione<sup>30</sup>». E Pomilio sembrerà fargli eco quando, ne *Il positivo nella cultura*, scriverà quanto fosse ormai penetrata a fondo in molti la convinzione che l'umanesimo fosse «il grande sconfitto» della prima metà del Novecento. «Eppure – egli aggiunge – quello dell'umanesimo (e cioè d'uno sviluppo armonico di tutte le facoltà dell'uomo, e delle sue attitudini riflessive e interiorizzanti, e delle sue qualità morali più che delle sue capacità tecniche) resta sempre un problema aperto, vorremmo dire, *il problema dell'arte come dell'uomo*<sup>31</sup> [...]». Un pensiero che troveremo recuperato e riproposto a soli tre anni

---

<sup>30</sup> E. Zolla, *Eclissi dell'intellettuale*, Bompiani, Milano 1959, pp. 173-174.

<sup>31</sup> SCVP, p. 134. Henri de Lubac, che Pomilio con ogni probabilità aveva letto e meditato, parlando dei protagonisti di quell'umanesimo ateo affermatosi tra XVIII e XIX secolo, aveva sostenuto proprio come rimanesse preminente in loro un'interrogazione di fondo che precedeva e determinava qualunque altra speculazione, sociale, politica o economica che fosse e cioè l'interrogazione sull'uomo. «Il fenomeno che domina la storia delle coscienze in questi ultimi secoli – afferma de Lubac –, appare ad un tempo più profondo e più arbitrario. Non vi è impegnata soltanto la intelligenza. Il problema posto era un problema umano – era *il problema umano* – e la soluzione che riceve è una soluzione che pretende di essere positiva». Cfr. H. de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, Ed. Spes, Paris 1945; trad. italiana di L. Ferino, Morcelliana, Brescia, 1949 e 1978<sup>2</sup>, p. 19.

di distanza in un altro scritto, cui però Pomilio aggiungerà, significativamente, che l'umano «oggi non si nega con la scusante che il mondo è fatto di “cose” e la società di masse meccanizzate. Che è un modo, per l'intellettuale, di darsi un alibi per sfuggire alle proprie responsabilità<sup>32</sup>». Responsabilità che non s'eludono, però, solo a patto di fare dell'attività artistica «un atto di coscienza» che coinvolge e impegna l'artista nella sua essenza umana e spirituale, come aveva intuito un giovane Bachtin, che faceva del principio di responsabilità un elemento in grado di unificare arte e vita<sup>33</sup>. E la responsabilità di cui parla Pomilio è frutto di una «interiorità soggettiva e coscienziale» che si contrappone all'indistinto dell'uomo fatto numero, un'interiorità che si nutre di bello «come una pianta ha bisogno di terra<sup>34</sup>».

Questo, per Pomilio, l'antidoto alla crisi dell'uomo contemporaneo; sempre che, ribadirà in *Prendere su di noi il peso del nostro destino*, ci si voglia far carico della propria 'sorte'. Allo scrittore non è più concesso sottrarsi ai propri *doveri*. Così, di là da manifestazioni di generica quanto impotente contestazione, sempre più tegumento di un organismo sociale, quello degli intellettuali, debole e incapace di reazioni significative, Pomilio

---

<sup>32</sup> M. Pomilio, *Il discorso interrotto*, in Id., *Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967, pp. 88-89.

<sup>33</sup> «Di ciò che ho vissuto e compreso nell'arte – dirà il critico russo –, io devo rispondere con la mia vita, perché tutto ciò che è stato vissuto e compreso non rimanga in essa inattivo». Cfr. M. Bachtin, *Arte e responsabilità*, in A. Ponzio, M. De Michiel, P. Jachia (a cura di), *\*Bachtin e le sue maschere*, Dedalo, Bari 1995, pp. 41-42.

<sup>34</sup> SCVP, p. 136.

crede che bisogna non solo ritrovare le radici vere di quella crisi, ma anche recuperare quella solidità di pensiero, quelle convinzioni profonde di cui erano pervasi in altri tempi gli uomini di cultura. Convinzioni che li rendevano signiferi d'ideali positivi e guide credibili e degne e che oggi li farebbero capaci di neutralizzare gli aspetti negativi di quell'Alcina che è ancora oggi una certa idea di modernità.

«C'è uno spazio ancora aperto all'intervento dell'intellettuale, e al limite dello scrittore», sostiene Pomilio. Ed è uno spazio in cui il suo agire è ispirato da *simpatia* verso l'uomo e sia pure l'uomo-massa. In questo spazio fermentano «esigenze spirituali, prospettive, disposizioni feconde», che riagganciano l'individuo ad una wojtyliana dimensione della speranza o se non altro a quelle «promesse di speranza senza le quali una civiltà gira a vuoto<sup>35</sup>». Esempio, in questo senso, un lungo scritto del 1965, *La grande glaciazione*, in cui Pomilio opera un primo tentativo di opporsi tanto a quella «caparbia serie d'affermazioni sulla odierna illeggibilità del reale e sulla caduta e inutilità di tutte le ideologie», quanto al «sentimento della storia come “valore perduto” e del mondo “come centro invincibile del disordine<sup>36</sup>”». Un sentimento che riteneva un ulteriore, pericoloso veleno inoculato in un corpo, quello sociale, già debilitato da crisi economiche, da crisi politiche e dai fantasmi di una potenziale guerra tra due superpotenze dotate di arsenali nucleari. In

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 139-140.

<sup>36</sup> Cfr. M. Pomilio, *La grande glaciazione*, in Id., *Contestazioni*, Rizzoli, Milano 1967, p. 103.

siffatto scenario, perciò, non resta all'intellettuale che prendere su di sé il destino che gli è proprio. E *Prendere su di noi il peso del nostro destino* s'intitola un intervento incluso nei 'nuovi' *Scritti cristiani*. Esso, insieme a *Il positivo nell'arte* e all'inedito *La responsabilità dell'uomo di cultura*, partecipa più organicamente di un trittico che è possibile porre come ideale corollario di un libro di Pomilio, altrettanto fondamentale, come *Contestazioni*. Tanto più che, come nel caso già citato de *Il positivo nell'arte*, alcune proposizioni contenute in *Prendere su di noi il peso del nostro destino* erano già apparse nel volume edito da Rizzoli nel 1967, concedendoci così di poter idealmente contemplare il suo archivio dei materiali critici e assistere al lavoro di estrapolazione, recupero, rimodulazione e riproposizione cui quei materiali vengono continuamente sottoposti<sup>37</sup>.

Ecco allora che allo studioso di più lunga frequentazione di Pomilio non sfugge che la nuova sezione di *Scritti cristiani* rappresenti una guida per seguire ora lo svilupparsi ora il nascere nel discorso critico pomiliano di un concetto, di una tesi, in un dialogo a più riprese tra le due componenti dei 'nuovi'

---

<sup>37</sup> Si consideri, ad esempio, il passo che segue, che, presente in *Prendere su di noi il peso del nostro destino*, era non solo stato adoperato da Pomilio, con trascurabili varianti, nella silloge *Contestazioni*, ma addirittura posto come brano-occhiello sulla prima di copertina di questo libro: «È facile ormai parlare d'alienazione, di smarrimento, d'irrecuperabilità d'ogni certezza, facile fino al punto da sfiorare il luogo comune; più difficile andare con ragione e passione alle radici di ciò che ha spodestato credenze, speranze, ideali cui finora ci affidavamo [...]». Cfr. SCVP, p. 140.

*Scritti cristiani* e di entrambe con altri libri di Pomilio, *in primis*, come detto, *Contestazioni*. E seguendo questo percorso si nota come il pensiero di Pomilio vada consolidandosi e illimpidendosi. Come esso subisca progressive rielaborazioni. Come Pomilio recuperi e riversi brani dall'uno all'altro dei suoi interventi, specie di quei passi ritenuti particolarmente significativi e che costituiscono, perciò, il nucleo centrale dei suoi convincimenti. E continuando questo lavoro di collazione tra i testi di Pomilio questa ipotesi si rafforza sempre di più. Leggendo infatti l'inedito *La responsabilità dell'uomo di cultura* si scopre che contiene riflessioni che ritroviamo largamente ne *Il discorso interrotto* del 1962, con poche ma significative aggiunte<sup>38</sup>. Così

---

<sup>38</sup> Per esempio quella di un significativo *ma specialmente negli scrittori*, che in *La responsabilità dell'uomo di cultura* manca e che indicherebbe la maturata volontà di Pomilio di attribuire un valore preminente al termine *scrittore* rispetto a quello onnicomprensivo di *intellettuale*. Ancora, la convinzione di Pomilio che «la crisi in cui sono entrati i vari storicismi, e in ispecie quello marxista» avesse determinato «la rinuncia a credere, o a sperare, che politica e sociologia bastassero a coprire intero il bisogno di certezze» compare in entrambi gli scritti.

Ma, a scopo illustrativo, propongo ulteriori brani presenti sia in *Il discorso interrotto* che nell'inedito *La responsabilità dell'uomo di cultura*: «[...] il dibattito culturale è stato così fortemente ideologico, e in definitiva politicizzato, e in pari tempo così condizionante, che il venir meno di questo sostegno, o se si preferisce, di quel binario, ha provocato in tutti, *ma specialmente negli scrittori* che, già solo per un fatto generazionale, ne avevano subito più direttamente l'influenza, una sensazione non di libertà, sibbene di vuoto e di smarrimento: quasi



come in entrambi appare l'espressione – frequente e pregnante nel discorso critico pomiliano – *supplemento d'anima*, che muove da Bergson<sup>39</sup>, il quale, a sua volta, l'adopera per significare la necessità di compensare lo sviluppo ipertrofico dell'uomo scientifico e tecnologico con un *surplus* d'anima, bilanciando l'*homo faber* con l'*homo mysticus*. Per Pomilio l'intellettuale, ricorrendo ad un *supplemento d'anima*, dovrà farsi carico delle nuove responsabilità connesse alle accresciute ansie e agli aumentati affanni dell'uomo. E, ancor prima dell'intellettuale, il cristiano. Non sfuggirà infatti che l'espressione *supplemento d'anima* sarà impiegata anche da Giovanni Paolo I in quel famoso radio-messaggio del 27 agosto 1978, nel quale ribadirà come la chiesa «[...] è chiamata a dare al mondo quel “supplemento d'anima” che da tante parti si invoca e che solo può assicurare la salvezza.». Papa Luciani comprendeva infatti come

---

fosse venuta meno una dimensione del mondo, l'unica che sembrava si avesse a disposizione, per interpretarlo, giudicarlo, operarvi». Cfr. M. Pomilio, *Il discorso interrotto* (1962), in Id., *Contestazioni*, cit., pp. 85-86 e in Id., *La responsabilità dell'uomo di cultura*, SCVP, p. 141. Mio il corsivo. Ed ancora: «[...] se è vero che la tecnica sta portando l'uomo verso approdi rischiosi, la meccanizzazione, la disumanizzazione, è vero pur sempre che è compito *anche* dell'uomo di cultura (a patto altrimenti d'abdicare alla sua stessa ragione d'essere) di sforzarsi d'offrire quel supplemento d'anima di cui ha bisogno». Cfr. M. Pomilio, *Il discorso interrotto*, in Id., *Contestazioni*, cit., p. 88, poi ripreso in *La responsabilità dell'uomo di cultura*, SCVP, p. 144.

<sup>39</sup> Cfr. H. Bergson, *Le due fonti della morale e della religione*, 1932.

la sublime perfezione a cui è pervenuto [il mondo] con le sue ricerche e con le sue tecniche ha raggiunto un crinale oltre cui c'è la vertigine dell'abisso; la tentazione di sostituirsi a Dio con l'autonoma decisione che prescinde dalle leggi morali, porta l'uomo moderno al rischio di ridurre la terra a un deserto, la persona a un automa, la convivenza fraterna a una collettivizzazione pianificata, introducendo non di rado la morte là dove invece Dio vuole la vita<sup>40</sup>.

Nella stessa direzione andrà poi il magistero sociale di Karol Wojtyła. Questi nella *Redemptor Hominis* (1979) cercherà proprio di far comprendere come al cristianesimo spetti il compito di porre rimedio alla sperequazione venutasi a creare tra sviluppo tecnico e sviluppo etico: «[...] il senso essenziale della regalità, del dominio dell'uomo sul mondo visibile, a lui assegnato come compito dallo stesso Creatore, – dirà infatti Wojtyła – consiste nella priorità dell'etica sulla tecnica, nel primato della persona sulle cose, nella superiorità dello spirito sulla materia». Pomilio, in uno scritto del 1979, *Dalla parte dell'uomo*, porrà l'accento su questo aspetto del neo eletto pontefice, riconoscendo come già dalla giovinezza, lo testimoniano alcune poesie, Wojtyła avesse avvertito con drammaticità lo squilibrio nell'uomo contemporaneo tra sviluppo tecnico e scientifico da una parte e sviluppo morale e spirituale dall'altra. Più tardi, nel 1983, nell'articolo ospitato su «L'Osservatore Romano», ed ora incluso nell'edizione Vita e Pensiero di *Scritti cristiani*, Pomilio riconoscerà a Giovanni Paolo II il merito d'aver perseguito la

---

<sup>40</sup> Cfr. Giovanni Paolo I (Albino Luciani), *Radiomessaggio «Urbi et Orbi» del 27 agosto 1978*.

sfida di riportare ad unità la cultura laica e quella religiosa, di ricomporre la frattura tra scienza e fede e di riconciliare progresso scientifico e Dio, riguadagnando così *l'uomo intero*. Una sfida, aggiungiamo noi, portata avanti dal pontefice sin dal 1979<sup>41</sup>, continuata con significative azioni nel 1983<sup>42</sup> e nel 1984<sup>43</sup> e che ebbe nel 1987 un punto di svolta eccezionale nella volontà del pontefice di favorire un incontro allo scopo di «esplorare un nuovo livello di dialogo e comprensione reciproca tra scienziati, filosofi e teologi, che avrebbe dovuto sostituire la prospettiva di reciproco sospetto che tendeva a diffondersi all'interno della Chiesa, e anche tra la comunità accademica, almeno fino al Concilio Vaticano II<sup>44</sup>». Concilio, s'è detto, che rappresentò un fatto

---

<sup>41</sup> Cfr. Giovanni Paolo II (Karol Wojtyła), *Discorso per la commemorazione della nascita di Albert Einstein*, 10 novembre 1979, in *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, II/2, 1979.

<sup>42</sup> Id., *Discorso in occasione del 350° anniversario della pubblicazione del "Dialogo sui due massimi sistemi del mondo"*, 9.5.1983, in *Insegnamenti*, VI,1, 1983.

<sup>43</sup> Id., *Discorso ai partecipanti alla settimana di studio della Pontificia Accademia delle Scienze sul tema "L'impatto dell'esplorazione dello spazio sul genere umano"*, Roma, 2 ottobre 1984.

<sup>44</sup> Si allude alla settimana di studio *La nostra conoscenza di Dio e della natura: Fisica, Filosofia e Teologia*, Castelgandolfo 21-26 settembre 1987. Per la citazione cfr. R.J. Russell, *Giovanni Paolo II su scienza e religione: una riflessione ricca di gratitudine*, disponibile in *Documentazione Interdisciplinare di Scienza e Fede*, traduzione italiana di Francesca Benincasa. (<http://www.disf.org/giovanni-paolo-ii-scienza-religione>). Nella *Lettera al rev. George Coyne, Direttore della Specola Vaticana* del 1 giugno 1988, Giovanni Paolo II scriveva: «Passando a

eccezionale non solo nella vita della chiesa, ma anche per la società del tempo<sup>45</sup>. Gli echi di quell'evento perdurano con straordinaria intensità e forse non è del tutto errato sostenere che oggi, ancor più di ieri, il Concilio susciti dibattiti e confronti fecondi. La distanza temporale e gli eventi che nel frattempo si sono susseguiti, infatti, l'hanno posto al riparo dai fraintendimenti, dagli equivoci, dalle distorsioni e, soprattutto, dalle faziosità, tanto

---

considerare il rapporto tra religione e scienza, c'è stato un movimento ben definito, anche se fragile e provvisorio, verso un nuovo e più variato interscambio. Abbiamo cominciato a parlarci l'un l'altro a livelli più profondi che in passato, e con maggiore apertura verso i punti di vista reciproci. Abbiamo cominciato a cercare insieme una comprensione più profonda delle rispettive discipline, con le loro competenze e con i loro limiti, e soprattutto abbiamo cercato aree su cui poggiare basi comuni. Nel far questo abbiamo scoperto importanti domande che ci riguardano ambedue, e che sono di importanza vitale per la più ampia comunità umana della quale siamo al servizio. È d'importanza cruciale che questa ricerca comune, basata su una apertura ed un interscambio critici, debba non solo continuare ma anche crescere ed approfondirsi in qualità e in ampiezza di obiettivi». *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, XI, 2, 1988.

<sup>45</sup> Bruno Forte lo ha definito *Concilio della storia*. «Mai – egli scrive – un'assise conciliare aveva prestato tanta attenzione alle sfide del tempo; mai la storia era entrata con tanta consapevolezza nell'autocoscienza della Chiesa; mai allo stesso modo i Vescovi in Concilio avevano avuto coscienza di essere essi stessi protagonisti di una svolta dalle conseguenze epocali» Cfr. B. Forte, *Introduzione a Il Concilio Vaticano II*, a cura di E. Guerriero, in *Storia del Cristianesimo 1878-2005*, V, *Il Concilio Vaticano II*, San Paolo, Cinisello Balsamo 2005, p. V.

ideologiche e culturali quanto religiose, dell'epoca. E tuttavia, già a circa un decennio dalla sua fine, con *Scritti cristiani* Mario Pomilio contribuiva ad un suo primo bilancio. Provvisorio, certo, ma contenente in sé elementi che gli studiosi avrebbero poi provveduto a sviluppare adeguatamente nei decenni successivi. Pomilio riconosceva al Concilio non solo di essere stato «una delle più straordinarie e inaspettate rivoluzioni spirituali del nostro tempo<sup>46</sup>», ma anche di aver dimostrato al mondo il coraggio di una chiesa capace di intraprendere un esame di coscienza radicale, necessario per superare contraddizioni ed errori nei quali si era in passato dibattuta. Un coraggio che, se non era mancato, era stato minore invece tra le file della cultura materialista, che dopo il '56 non aveva saputo procedere con la stessa determinazione nel rigettare gli errori e gli eccessi del sistema marxista. Riprendendo un ragionamento già presente in *L'apartheid di Dio*<sup>47</sup> e ne *L'interrogazione del cristiano*<sup>48</sup>, Pomilio affermerà in *La cultura cristiana dimentica le origini* che «quando si farà la storia del pensiero dei nostri anni, si dovrà se non altro riconoscere che, di fronte alla tranquilla scolasticità delle altre filosofie, quella cristiana è l'unica veramente in movimento<sup>49</sup>», desiderosa di aperture. Tuttavia Pomilio, pur non ignorando i benefici di un'esposizione della cultura cristiana ai venti del confronto e del dibattito con le altre culture, i benefici

---

<sup>46</sup> SCVP, p. 145.

<sup>47</sup> SCR, p. 48.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>49</sup> SCVP, p. 146.

derivanti dall'abbattimento di quegli steccati di cui parlava De Gasperi, la mette in guardia dal pericolo di poter rimanere soggiogata e quasi schiacciata da quelle culture, influenzata sino al limite di «cambiare linguaggio, mentalità, prospettive spirituali, filosofia<sup>50</sup>», in altre parole di smarrire la propria originalità *cristiana*, dunque di smarrirsi. Ed era questo l'indirizzo che il pontificato giovanneo desiderava assumesse la dottrina sociale della chiesa, che auspicava sì un clima di apertura e di confronto e uno spirito di concordia «nelle differenze accettate, riconosciute e rispettate<sup>51</sup>», ma avvertiva anche i pericoli di un sincretismo acritico, come avrebbe poi riconosciuto Giovanni Paolo I. Questi, raccogliendo l'eredità dei suoi predecessori, avrebbe parlato proprio di cautela verso quella spinta «generosa forse ma improvvida» in atto nella chiesa postconciliare che rischiava di travisare i contenuti e i significati delle «norme sapienti» elaborate dal Concilio stesso. Ma ricusava parimenti quelle «forze frenanti e timide» che avrebbero potuto rallentare il «magnifico impulso di rinnovamento e di vita<sup>52</sup>» che la chiesa viveva in quegli anni. Un orientamento che Pomilio ritrova ancor prima nel magistero di Paolo VI. Negli insegnamenti del papa bresciano, infatti, esiste per Pomilio una verità che in prima battuta era giocoforza

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>51</sup> Cfr. P. De Laubier, *Il pensiero sociale della chiesa cattolica*, Editrice Massimo, Milano 1989<sup>2</sup>, p. 109.

<sup>52</sup> Cfr. Giovanni Paolo I (Albino Luciani), *Radiomessaggio «Urbi et Orbi»*, 27 agosto 1978.

che molti non comprendessero, si pensi a certe polemiche seguite alla *Humanae vitae*. Insegnamenti che il tempo ha provveduto poi a rivelare nella loro essenza profetica<sup>53</sup>. E sulla scia di quanto aveva sostenuto in *La cultura cristiana dimentica le origini*, Pomilio affermerà in *Il confronto con Giovanni* che

[...] certi avvisi, certe prudenze [di Paolo VI] in nome dei valori tradizionali dell'etica cristiana, se fino a qualche tempo fa potevano essere giudicati troppo intessuti d'allarmi e di cautele nei confronti di quanto di nuovo emergeva nei nostri anni, non so veramente se potrebbero esserlo più oggi che all'improvviso siamo in grado di misurare, già solo sul piano della convivenza civile, gli effetti di un dissesto la cui prima origine sta senza alcun dubbio nella dissipazione che s'è fatta di quei valori<sup>54</sup> [...].

---

<sup>53</sup> Di «gesti profetici» e di «contraddizioni» e «ostilità» incontrate da Paolo VI parlerà Giovanni Paolo I. Ricordando il suo predecessore nell'ormai celebre radio-messaggio *Urbi et Orbi* del 27 agosto 1978, sosteneva: «La sua morte rapida, che ha lasciato attonito il mondo secondo lo stile dei gesti profetici di cui ha costellato il suo indimenticabile pontificato, ha messo nella giusta luce la statura straordinaria di quel grande e umile uomo, al quale la Chiesa deve l'irraggiamento straordinario, pur fra le contraddizioni e le ostilità, raggiunto in questi quindici anni, nonché l'opera immane, infaticabile, senza soste, da Lui posta nella realizzazione del Concilio e nell'assicurare al mondo la pace, *tranquillitas ordinis*».

<sup>54</sup> SCVP, p. 162.

Una condotta, quella di Paolo VI, che non avrebbe mancato di produrre i suoi frutti, a saper attendere che i semi germogliassero, rivelando la bontà di un pontificato, quello montiniano, intelligibile solo alla luce delle complesse e spesso drammatiche vicende che lo hanno attraversato, alle quali il pontefice contrappose, insieme al rigore, «un’altissima misura d’amore», come Pomilio ribadirà nel ’78, allorché il mondo attendeva di sapere chi ne sarebbe stato il successore, l’erede del governo di una chiesa in cui comunque si erano ridotte «le apparenze della “sacralità” a vantaggio dell’intima “santità” e d’una forte volontà testimoniale<sup>55</sup>».

\* \* \*

Ma tra gli interventi presenti nei ‘nuovi’ *Scritti cristiani* attrae particolarmente – ed è anche quello più corposo e articolato – *Dio nella società d’oggi*, resoconto di una ‘conversazione’ tenuta da Pomilio all’Università Cattolica di Milano. Una conversazione che è sì, come afferma Beck, «una *summa*, relativamente breve ma estremamente densa, di quella che si potrebbe definire la sua ecclesiologia», ma dalla quale possiamo anche derivare l’identikit che Pomilio fa del credente in una fase cruciale della società, bilicata tra secolarizzazione e tensioni spirituali, tra morte del sacro e aneliti trascendenti. E l’anno in cui si svolse questa conversazione, il 1979, è anche l’anno in cui apparvero

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 166.



gli *Scritti cristiani*, di cui, in controluce, sono ampiamente rinvenibili in questo breve saggio molti temi. Ne è esempio il concetto di chiesa neo-catacombale, usato da Pomilio per significare una cristianità nascosta, intimidita e sospinta nell'ombra da una società sempre più cinica. Una chiesa che, per gli effetti benefici del Concilio, però, lentamente trovava il coraggio di riemergere alla luce, d'intessere nuovi rapporti, stabilire un nuovo dialogo con il mondo.

È una chiesa 'giovane', quella di cui parla Pomilio, fresca, spontanea, che come tutti gli organismi giovani è ancora in formazione ma è già desiderosa di mettersi alla prova. E il giovane prete, attore principale ma non unico di questa chiesa, si trova ad operare in quegli anni post conciliari non solo come «operaio della terra», ma anche come «membro della società, partecipe insieme con gli altri di una ricerca comune<sup>56</sup>», in un nuovo rapporto tra clericato e laicato. E asserendo ciò Pomilio aveva sicuramente ben presenti i decreti conciliari che avrebbero poi profondamente inciso sulla figura tanto del prete (decreto su «La formazione sacerdotale», su «Il ministero e la vita sacerdotale», su «Il rinnovamento della vita religiosa»), quanto del laico (decreto su «L'apostolato dei laici»). E quando Pomilio afferma che se «da un lato il laico tende sempre più a considerare il sacerdote una sorta di compagno di strada e non un depositario di alcune certezze amministrate dall'alto, così a sua

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 151.

volta il sacerdote si sente sulla stessa barca, compagno degli altri, bisognoso di esplicitare il proprio sacerdozio a un livello che io chiamerei laicale», pare di leggere una chiosa ad alcuni passi contenuti nei documenti del Vaticano II<sup>57</sup>.

La chiesa che marcia verso il suo terzo millennio è per Pomilio una chiesa «in missione», che cerca di opporsi all'incalzante processo di «decrisianizzazione» della società, un fenomeno non nuovo per l'occidente europeo, ma che quando scrive Pomilio comincia ad assumere i tratti di un *indifferentismo religioso* che ha come effetto una sorta di paralisi spirituale. Un fe-

---

<sup>57</sup> Questi ad esempio: «[...] l'apostolato della Chiesa e di tutti i suoi membri è diretto prima di tutto a manifestare al mondo il messaggio di Cristo con la parola e i fatti e a comunicare la sua grazia. Ciò viene effettuato soprattutto con il ministero della parola e dei sacramenti, affidato in modo speciale al clero, nel quale anche i laici hanno la loro parte molto importante da compiere «per essere anch'essi cooperatori della verità» (3 *Gv* 8). È specialmente in questo ordine che l'apostolato dei laici e il ministero pastorale si completano a vicenda». Cfr. Decreto su «L'apostolato dei laici», *Apostolicam actuositatem*, cap. II, 6, in *Tutti i documenti del Concilio*, Massimo, Milano 2009<sup>26</sup>, p. 364.

«I presbiteri devono riconoscere e promuovere sinceramente la dignità dei laici, nonché il loro ruolo specifico nell'ambito della missione della Chiesa. [...] Siano pronti ad ascoltare il parere dei laici, tenendo conto con interesse fraterno delle loro aspirazioni e giovandosi della loro esperienza e competenza nei diversi campi dell'attività umana, in modo da poter assieme riconoscere i segni dei tempi». Cfr. Decreto su «Il ministero e la vita sacerdotale», *Presbyterorum ordinis*, II, 9, in *Tutti i documenti del Concilio*, cit., p. 281.

nomeno noto e lungamente indagato da Pomilio, che si appoggia nelle sue analisi anche agli approdi allora più recenti dell'indagine antropologica e sociologica, come si può dedurre dal riferimento ad un noto saggio di Ferrarotti e Cipriani in *L'apartheid di Dio*<sup>58</sup>. Ma quell'indifferentismo religioso, che le ideologie materialistiche avevano contribuito ad esasperare, lungi dal dare all'uomo l'ebbrezza della libertà e finanche un accentuato senso della responsabilità, dacché, affrancandosi da Dio, l'individuo prenderebbe su di sé il peso del proprio destino, introdurrebbe nell'umanità un senso di malessere, di smarrimento e di vuoto. Un vuoto che Pomilio condensa nella formula «mancanza di senso del futuro» e che l'uomo colmerebbe riappropriandosi della dimensione spirituale dell'esistenza, col ritorno alla fede e alla religiosità<sup>59</sup>.

E d'altra parte Pomilio mette in guardia da un cristianesimo come ripiego e come consolazione: «Dio non è una risposta sostitutiva, in cui rifugiarsi per debolezza<sup>60</sup>». Il credente dei giorni nostri è per Pomilio individuo in perenne cammino.

---

<sup>58</sup> Si tratta del libro F. Ferrarotti, R. Cipriani, *Sociologia del fenomeno religioso*, Bulzoni, Roma 1974.

<sup>59</sup> Già de Lubac aveva intuito una tale dinamica allorché, chiosando Proudhon, scriveva: «“Dio è inesauribile”: la lotta che l'uomo necessariamente impegna con lui, è una “lotta eterna”; “l'ipotesi divina” rinasce ogni volta “dalla sua risoluzione nella realtà umana; sempre dopo le negazioni e le esclusioni, rinasce un al di là dell'uomo che si impone all'uomo e non gli permette mai di prendere se stesso per Dio». Cfr. H. de Lubac, *Il dramma dell'umanesimo ateo*, cit., p. 19.

<sup>60</sup> SCVP, p. 155.

Lungi dal riposare sulle certezze della fede, è piuttosto animato dai dubbi, dalle perplessità, dalle domande e Dio è, per dirla con Sant'Agostino, «misteriosissimo e pur presente ovunque». Solo alla luce di tutto questo Pomilio giustifica a se stesso la fortuna che ebbe, anche presso i non credenti, il suo *Il quinto evangelio*, che in quel cruciale 1979 conosceva già la sua sedicesima edizione. Emergeva da quel romanzo, la cui struttura Beck ha paragonato, in una splendida allegoria architettonica, all'immagine di una cattedrale<sup>61</sup>, una cristianità «continuamente in ricerca e in movimento, il predominio del versante dell'interrogazione, il secolare riservarsi del cristiano nell'interrogazione<sup>62</sup>».

L'attenzione verso figure come Benedetta Bianchi Porro o la trepidazione avvertita da più parti intorno alle vicende di Albino Luciani, sono, per Pomilio, un chiaro segnale della 'fame' di Dio. Essa si manifesta anche come attrazione verso quegli esempi di santità semplice, eroica e coraggiosa che invitano all'emulazione. Una santità che, spogliatasi degli attribuiti oleografici e folclorici, s'incarna in figure quasi anonime, che fanno della «offerta di sé agli altri» la propria ragione d'essere, come la protagonista di *Lettera a una suora*. O in personaggi

---

<sup>61</sup> M. Beck, *Il quinto e il sesto evangelio di Mario Pomilio*, in *\*Chierici e laici nella letteratura italiana, prima e dopo il Concilio*, cit., pp. 266-267.

<sup>62</sup> SCVP, p. 156.

come Giovanni XXIII<sup>63</sup>, che Pomilio avverte come «semplicemente un santo» per il solo fatto che era «l'espressione d'un modo di essere tipicamente cristiano<sup>64</sup>». E Cristo stesso, in definitiva, è, secondo l'abruzzese, sintesi e simbolo di tutto ciò. Simbolo cioè dell'inquietudine del cristiano e insieme del suo desiderio di imitare la santità. Gesù, suggerisce Pomilio, è santo in quanto testimone esemplare «che ha predicato, ha testimoniato, ha manifestato, ha convertito, ha sofferto, è morto<sup>65</sup>», ma è anche colui che solleva in noi interrogativi allorché continua a domandarci: *ma voi chi dite che io sia?*

**Luca Isernia**

---

<sup>63</sup> «[...] il santo – scrive Pomilio – è una persona, con l'interezza e la pienezza di cui è ricca una persona e una bontà [...] che sopravanza le stesse doti intellettuali. Ho sempre pensato in questo senso a Giovanni XXIII, che avrebbe potuto deluderci se l'avessimo conosciuto solo attraverso i diari che più tardi ne sono stati pubblicati e in ogni caso attraverso il freddo della pagina scritta, che non rendono nemmeno lontanamente l'idea del calore che spirava dalla sua persona, delle emozioni in cui erano in grado di coinvolgerci la sua presenza e la sua parola viva». Cfr. SCR, p. 84.

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> SCVP, p. 159.

## SOMMARIO

Il susseguirsi negli ultimi anni di pubblicazioni e ripubblicazioni di opere su e di Mario Pomilio (1921-1990) testimonia una nuova sensibilità e un rinato interesse intorno allo scrittore abruzzese, del quale ora si riconosce l'importanza nel panorama letterario italiano del secondo Novecento.

Nell'articolo, l'autore fa il punto della situazione su alcuni recenti approdi della critica pomiliana e dà conto della riedizione di fondamentali opere dello scrittore. In particolare, l'attenzione si focalizza su quell'imprescindibile silloge di interventi critici che Pomilio riunì sotto il titolo di *Scritti cristiani*, ora riproposta in nuova edizione accresciuta curata da Marco Beck.

L'articolo passa così al vaglio non solo l'impianto generale dell'opera ma compie anche un'approfondita lettura e una puntuale esegesi degli interventi inediti che compaiono nel volume e assenti invece nell'edizione Rusconi del 1979.

## SUMMARY

The succession in recent years of publications and re-publications of works on and by Mario Pomilio (1921-1990) testifies to a new sensitivity and a renewed interest in the Abruzzese writer, whose importance in the Italian literary scene of the second half of the twentieth century is now recognized.

In the article, the author takes stock of the situation on some recent results of the Pomiliana critique and gives an account of the re-edition of fundamental works by the writer. In particular, the focus is on that indispensable set of critical interventions that Pomilio gathered under

the title of *Scritti cristiani*, now re-proposed in a new increased edition edited by Marco Beck.

The article thus passes to the scrutiny not only the general structure of the work but also carries out an in-depth reading and a precise exegesis of the unpublished interventions that appear in the volume and are absent instead in the 1979 Rusconi edition.

## **XI. Virtù, infermità, follia. Note su Ippolito Nievo rusticale<sup>1</sup>**

di *Fabio Pierangeli*

Ippolito Nievo si preoccupa di una sua novella dal fare<sup>2</sup> «semplice e provinciale» come di una «creaturina simpatica», tanto più cara perché sgradita agli altri; «così come le mamme sono anche gli scrittorelli, che serbano le maggiori carezze per il parto più infelice e cattivello».

---

<sup>1</sup> Il saggio si pone come continuazione ideale del precedente Fabio Pierangeli, *Di padre in figlio: identità, diaspora, esilio, nel viaggio ininterrotto delle Confessioni d'un italiano di Ippolito Nievo*, in *Studi medievali e moderni*, XXII, 1-2, 2018, pp. 64-84. Diversi gli studi sul Nievo rusticale di cui avremo occasione di citare i più importanti; rimandando alle bibliografie di Simone Casini nella sua pregevole edizione di I. Nievo, *Le confessioni d'un Italiano*, Guanda, Milano-Parma 1999 e a quella contenuta in G. Maffei, *Nievo*, Salerno editore, Roma 2013. Si rimanda per gli aggiornamenti essenziali di queste bibliografie al sito della Associazione Ippolito e Stanislaw Nievo. Ancora di S. Casini *Per una storia dei manoscritti nieviani*, in *Le carte di Nievo. Per un regesto dei manoscritti autografi*, [Ippolito Nievo. Le Opere. Edizione Nazionale], Marsilio, Venezia 2011.

<sup>2</sup> *Lettere di Ippolito Nievo ad Arnaldo Fusinato*, con note e appendice a cura di L. Ciceri, Pellegrini, Udine 1946, p. 53. Cfr. I. De Luca, *Introduzione* a I. Nievo, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di I. De Luca, Einaudi, Torino 1956, p. XLII.



La novella è *La pazza del Segrino*, iniziata alla fine del 1855, come la lettera al Fusinato (2 dicembre 1855) sembra indicare. Rifiutata dalle riviste di Alessandro Lampugnani, dirette dalla moglie Giuditta, «La Ricamatrice» e «Le ore casalinghe», viene pubblicata, con il sottotitolo *Novella*, nella XIV serie del «Florilegio romantico» nel 1859 e in volume l'anno successivo per l'editore milanese Sanvito. Non ne possediamo alcun autografo<sup>3</sup>.

Non sarà inutile ricordare, introduttivamente, che il progetto del *Novelliere campagnuolo* ideato dall'autore e annunciato al cugino Carlo Gobbio il 14 marzo del 1857 rimane allo stato di intenzione e verrà pubblicato postumo, con criteri diversamente stabiliti dai curatori.

Libro progettato e non finito, è costituito, secondo Giorgio de Rienzo<sup>4</sup>, da una serie di esperimenti narrativi per «tentare

---

<sup>3</sup> Cfr. S. Casini, *Le carte di Nievo. Per un regesto dei manoscritti autografi*, Marsilio, Venezia 2011, p.73.

<sup>4</sup>Cfr. G. di Rienzo, *Introduzione* a I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, Rizzoli, Milano 2012. Si cita da questa edizione, a cui si rimanda anche per le notizie sulla pubblicazione in rivista delle singole novelle. Si vedano anche I. Nievo, *Novelliere campagnuolo e altri racconti*, a cura di I. De Luca, cit., con un ampio saggio introduttivo sul genere rusticale, *Racconti e Novelle*, Mursia, Milano 1969, a cura di F. Portinari, A. Nozzoli, *Novelliere campagnuolo*, Mursia, Milano 1994. Si segnala inoltre, *Novelle campagnuole*, a cura di E. Bartolini, Mondadori, Milano 1956, I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, a cura di F. Mollia, Calderini, Bologna 1970 (comprende *Il milione del bifolco*, *L'avvocato*, *La viola di S. Bastiano*, *Il Varmo*), I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, a

un linguaggio nuovo», uniti dallo specifico interesse di Nievo per il contado. Doveva comprendere *La pazza del Segrino* e altre sei novelle, le tre narrate dal bifolco Carlone, *Il milione del bifolco*, *L'avvocatino*, *La viola di San Bastiano*<sup>5</sup> e, inoltre, *La nostra famiglia di campagna*, *La Santa di Arra*, *Il Varmo*.

Iginio De Luca, nella sua preziosa ma ormai datata silloge einaudiana, aggiunge alle sette *Le maghe di Grado* e *Le corse di prova*, novelle tra le migliori di Nievo ma avulse dal clima campestre<sup>6</sup>, come dimostra nella sua edizione Folco Portinari.

La recente edizione di *Novelle* a cura di Marinella Colummi Camerino per l'Edizione Nazionale delle *Opere*, con convincenti motivazioni, ripropone la narrativa breve di Nievo

---

cura di F. Portinari, Mondadori, Milano 1994, con una ampia introduzione che prende le mosse da *I promessi sposi* per attraversare il genere rusticale, prima di esaminare la stagione campagnola di Nievo.

<sup>5</sup> I. De Luca pubblica anche una prima redazione della novella, uscita su *Panorama Universale*, XLII e XLIII, novembre 1856 e poi da Bartolini in *Convivium*, luglio-agosto 1854. Sul manoscritto conservato nella Biblioteca di Udine un titolo cancellato e assai interessante *L'accattone*. Ho in cantiere per un futuro prossimo un confronto tra le due versioni, sulle tematiche di questo saggio, in vista di un volume complessivo su Nievo e altri autori dell'Ottocento.

<sup>6</sup> Concordo con la sintesi della questione sul *Novelliere campagnuolo* con quanto scrive g. Cappello, *Invito alla lettura di Nievo*, Mursia, Milano 1988, p.60 e ss., tra l'altro invitando a riflettere sul titolo di *Novelliere* che indica con precisione il narratore di storie legata al contado.

escluso, appunto, il progetto del *Novelliere campagnuolo*, comprendente, anche per l'opinione della studiosa, le sette sudette<sup>7</sup>.

La Colummi Camerino, in modo definitivo, dal mio punto di vista, superata l'impostazione pur lodevole di De Luca, invita a considerare le novelle, nel loro insieme, frammenti di una costruzione in fieri da legare, in progressione, alle altre opere, come tasselli di un mosaico essenziali per comprendere l'ordine generale.

Sulla scrittura rusticale di Nievo degli anni 1855-1856 molto si è scritto, anche dalla parte di chi, come il sottoscritto, reputa la raccolta non così frammentaria quale appare a Di Rienzo, ma costruita attorno a tessiture linguistiche e tematiche ritornanti di cui daremo qualche esempio.

Per il giovane scrittore impegnato civilmente nella saggistica e nel giornalismo, attento alla dimensione popolare della poesia<sup>8</sup>, la campagna non è una dimensione letteraria ma<sup>9</sup> «un'avventura profonda, e lo è in una sorta di apprendistato cominciato da giovane al seguito di suo nonno nei gabinetti scientifici veronesi».

Una preparazione che affina una competenza scientifica nei diversi settori dell'agricoltura allineata al desiderio di "far

---

<sup>7</sup> Si veda anche L. Guicciardi, *Un libro ipotetico. Il Novelliere campagnuolo di Ippolito Nievo*, in *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, AA, 1997-1998, pp. 125-150.

<sup>8</sup> Si veda il saggio, quasi una premessa alla stagione rusticale *Studi sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*, uscito a puntate su *L'Alchimista friulano* nell'estate del 1894 e poi in volume presso Vendrame nello stesso anno.

<sup>9</sup> P. Ruffili, *Fossato di Rodigo: ragioneria e invenzione*, in *Ippolito Nievo e il Mantovano*, a cura di G. Grimaldi, Marsilio, Venezia 2001.

parlare” quella originale tradizione orale, conseguenza della sanità morale del popolo, di cui lo scrittore è testimone e che le novelle riproducono attraverso diverse voci narranti, per lo più “confidenziali”.

Su Carlone ha scritto pagine fondamentali Enrico Testa: il bifolco narratore si rende capace di riassumere nelle tre novelle da lui raccontate, di cui solo *Il milione del bifolco* si può definire, per così dire, autobiografica, i caratteri di una retorica raffinata in un contesto popolare, accentratrice, suadente non ultimo motivo di elogio da parte di Nievo del mondo rurale, originale, inventivo, creativo pur nella sua volgarità. Il vecchio non ha nulla da invidiare ai “raccontatori” professionisti anche nelle altre due novelle della “trilogia”: *L'avvocato* e *La viola di San Bastiano*. Rimangono anche due frammenti del narratore di Foscolo nel Mantovano: *L'aratro e il telaio* e *I fondatori di Treppo*, inclusi nella raccolta di Igino De Luca.

Giovanni Maffei, nella recente monografia nieviana, sulla scia degli studi di Romagnoli, intravede due “possibilità” nell’approccio al mondo contadino negli scrittori di quei decenni dell’Ottocento: chi scrive *dei* contadini, esaltandone le virtù, facendo commuovere per le loro faticose condizioni di lavoro e chi scrive *per* i contadini, con intenti pedagogici, «soministrando loro un poco della scienza liberal-borghese, amministrandoli e persuadendoli, con semplici scritture edificanti»<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Giovanni Maffei, *Nievo*, cit., p. 107. Resta un classico sull’argomento il volume di E. Romagnoli, *Nievo scrittore rusticale*, Liviana, Padova 1966; e inoltre E. Mirnima, *La poetica sociale del Nievo*, Longo, Ravenna 1972; P. De Tommaso, *Il racconto campagnuolo dell’Ottocento italiano*, Longo, Ravenna 1973, pp. 139-179, assai utili

Nievo le riassume e le condensa, inserendovi il nucleo pregnante della sua ispirazione: la visione spazio-temporale dell'Italia del Nord, la tenerezza dell'infanzia (*Il Varmo*) spezzata e ricomposta, l'innocenza e la malizia, l'amore contrastato, non privo di un certo patetismo romantico.

Alla scrittura delle novelle, si sovrappone il lavoro tormentato su *Il Conte Pecorajo*, romanzo pienamente inscritto nella stagione rusticale nieviana che persegue entrambi gli scopi,

---

per il territorio campagnolo lombardo, con caratteri diversi da quello friulano, gli Atti di convegno *Ippolito Nievo e il Mantovano*, cit., in particolare l'intervento di Enrico Testa, *Nella stalla di Carlone, Lingua e tecnica narrativa nelle novelle rusticane di Nievo*, che egregiamente mette in luce nelle novelle di Carlone eterogenei elementi linguistici non ascrivibili ad una sola tradizione narrativa, allontanando Nievo dalle strettoie di un proto verismo, F. Peruta *Nievo "politico" e la questione contadina*, U.M. Olivieri, *La "fola" rusticale e la "ciarla" umorale: modelli di genere e registri stilistici della scrittura nieviana*, e M. Colummi Camerino, *Narratori delle campagne: voce del Mantovano nel novelliere di Nievo*, particolarmente utile per l'analisi del saggio *Studii sulla poesia popolare e civile massimamente in Italia*. A. Palermo, *A proposito della novellistica rusticale, dentro e fuori Nievo*, in *Ippolito Nievo tra letteratura e storia*, a cura di S. Casini, E. Ghidetti, R. Turchi, Bulzoni, Roma 2004, pp. 31-42 che, affrontato un panorama di genere in rapporto al Nievo rusticale, scrive a p. 38: «ci pare si possa parlare di un Nievo "narratore rusticale" con disagio, scisso come appare da un forte richiamo del genere e una sorta di scontento del modo in cui viene realizzato in Italia». Rilevando allora le diversità strutturali e contenutistiche di Nievo, rivolte all'estero, rispetto agli scrittori italiani di genere, Palermo apre l'interessante questione del mondo degli umili nel *Conte Pecorajo* che anche a noi interessa, definendone le contraddizioni tra esaltazione manzoniana e antimanzonismo.

introducendo, il plot della vicenda d'amore contrastata, nella ricerca di un linguaggio nuovo, tanto dal modello manzoniano, di cui però rimangono i debiti maggiori, anche a livello di contenuto, che da quello intimistico di Carcano e degli altri prosatori di genere, di cui la «scabra penna» di Caterina Percoto trova gli esiti migliori.

Per altri, come Elio Bartolini<sup>11</sup>, il Nievo giovane, impegnato nell'apologia dei contadini friulani, a scapito della nobiltà e della borghesia, come anche nell'epistolario personale, si ferma, nel lungo racconto, ad una visione estetica, che rischia di rimanere falsamente idillica rispetto alle reali condizioni delle campagne.

In ogni caso, i protagonisti del primo romanzo di Nievo in ordine cronologico si muovono sull'orizzonte mobile del peccato e del perdono, come quelli del capolavoro manzoniano; in particolare Renzo, le cui imprese podistiche<sup>12</sup> sono riflesse in quelle di Santo (il conte pecorajo), e di sua figlia Maria, per diverse ragioni transfughi dal loro luogo di origine, dopo lutti e malattie.

---

<sup>11</sup> E. Bartolini, *Del Friuli tra il Gotico e l'idillico*, in I. Nievo, a cura di A. Daniele, Esedra, Udine 2006, pp. 11-14. In questo volume che raccoglie gli atti del Convegno di Udine del 2005, si veda anche L. Morbiato, *La figura del narratore nel Novelliere campagnuolo*, pp. 27-38 in particolare il commento alla novella *La nostra famiglia di campagna*.

<sup>12</sup> Cfr. M. Colummi Camerino, *Il tema del viaggio nella narrativa di Ippolito Nievo*, in *Quaderni veneti*, XI, giugno 1990, Longo editore, Ravenna e Id., *Vivere il tempo, guardare il mondo: tragitti spaziali e temporali nelle "Confessioni" di Nievo*, in *Quaderni veneti*, XXXV, 2002. Su luoghi e paesaggi di Nievo anche S. Segatori, *Forme, temi e motivi della narrativa di Ippolito Nievo*, Olschki, Firenze 2011.

Il sopruso del piccolo tiranno, nel caso del romanzo lo spiantato contino Tullo, cugino di Santo, che ha sedotto e messo incinta Maria, nella sua dabbenaggine di gran lunga meno consapevole della malvagità della sue azioni rispetto al modello di Rodrigo, è causa della diaspora tanto quanto l'attrazione della ragazza per lui.

Da parte sua, Natale, impeccabile virtuoso di estrazione contadina, nega a se stesso la possibilità di essere "promesso sposo": al momento della partenza per l'Ungheria, per pudore o timidezza, non si dichiara. Gli apparirà, in fondo al romanzo, prima del lieto fine, una colpa che ha avuto come conseguenza diretta la vergogna e l'oltraggio subiti da Maria.

Santo, dopo essere stato in carcere, accusato ingiustamente, appena ritrovata la figlia, appresa la tremenda verità, la lascia in casa dell'Emilia, fidanzata di Tullo, per cercare il conte e mettere a segno la sua vendetta.

Il plot, con le sue serrate coincidenze, dettate dalla fortuna o dalla Provvidenza, in un gioco significativo di varianti tra le due diverse versioni del romanzo<sup>13</sup>, ha senso compiuto

---

<sup>13</sup> Si veda l'edizione *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo. Testo critico secondo i manoscritti del 1855-56* a cura di S. Casini, Marsilio, Venezia 2011. Si rimanda ad un prossimo lavoro il confronto tra le due versioni sulle tematiche del presente saggio. Come scrive Casini nella pregevole introduzione, specialmente nella prima parte, a partire dalla figura del narratore che «già annuncia, a differenza del testo a stampa» l'invenzione di Carlino Altoviti, le distanze tra il testo manoscritto e quello a stampa sono notevoli proprio nella visione del Friuli contadino, tanto che l'attento curatore può scrivere di una sostanziale sterzata tra un intimismo alla Carcano e una rappresentazione che

nell'oscillare di Santo e di Maria tra colpa e pentimento, prima della morte di Tullo, anch'esso, pochi attimi prima di spirare, combattuto aspramente tra rimanere legato al suo comportamento di uomo violento ed egoista o chiedere perdono a Santo e al prete giunto a dargli l'estremo sacramento.

Nella corsa all'inseguimento dello smidollato Tullo, il conte pecorajo ha «smoderato il suo furore» e la ragione si drizza da quei «vaneggiamenti». Arrivato al capezzale del moribondo che prima lo deride e poi gli chiede perdono, Santo si mostra umile e pentito, prega in cuor suo per la conversione di Tullo, al modo di Renzo al Lazzaretto con Rodrigo, solo dopo, però, il monito autoritario e caritatevole di Cristoforo. Nievo, contrariamente a Manzoni, non lascia dubbi: il continuo sussurrando gli chiede perdono: «perdonatemi tutti».

Poco prima di essere preso dal raptus della vendetta, Santo aveva con parole sentite e commosse, descritto il potere del perdono, che intero merita chi si è pentito. Bisogna chiederlo in alto, con il cuore, con le opere, con le labbra. E gli effetti si vedono: Maria dopo la confessione viene descritta quale creatura capace di trasmettere pace e gioia.

Condizione pacificata ancora una volta ostacolata dagli eventi, per la umiliazione che la ragazza deve patire nelle diverse case in cui è costretta a chiedere di poter svolgere umili mansioni.

---

vuole rifarsi al mondo classico: «È difficile immaginare un'opposizione più radicale tra la rappresentazione intimistica e patetica del mondo contadino in Carcano e quella omerica, eroica ed estroversa». S. Casini, *Introduzione*, in *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo. Testo critico secondo i manoscritti del 1855-56*, p. 18.



Nievo, come nelle novelle rusticali, non è esente dal patetismo che abbisogna di ripetuti colpi di scena, sostituito nei suoi romanzi maggiori dalla forza di sentimenti autentici in un contesto storico dettagliato in cui i protagonisti, sostanzialmente, avvertono la presenza del divino nelle loro azioni, per lo meno nella forma di una coscienza superiore a cui il comportamento nei rapporti familiari e nella società deve rispondere.

La preghiera, la distribuzione dei sacramenti (specie ai moribondi, in un topos del realismo ottocentesco), le chiese e le piccole edicole disseminati in questi cammini della diaspora di Maria, costretta a fuggire dal paese, ripudiata dal Conte e incinta, ne costituiscono il correlativo.

Il voto della ragazza non potrà consistere nella rinuncia al matrimonio ma nella promessa di non dichiarare mai chi sia il padre di Luigino, per non compromettere il buon nome della famiglia.

Un refrain del romanzo, in un gioco di camera oscura, ci offre la sintesi di questa dialettica; verso la conclusione, quando, appena morto il figlio della colpa, per il freddo e gli stenti, Maria si lascia andare sulla neve, priva di ogni volontà di vivere.

Come un *deus ex machina*, «in quel frattempo», ecco comparire Natale di ritorno dall'Ungheria. Tra tante strade possibili, la Provvidenza, e l'ancora acerbo ma delicatissimo e appassionato narratore, affascinato dai meccanismi del Manzoni, lo fa passare proprio in quella cappella dove si sta consumando la tragedia. Le intenzioni delle preghiere di Maria, sotto lo sguardo della Vergine di cui porta il nome, non si sono avverate. Il piccino è

morto<sup>14</sup>: «Giunto di fianco alla cappella rimase coll'un piede sospeso, ma la fretta lo dissuase dal far sosta; eppure mossi cinque passi non poté fare che non si tornasse addietro per salutare quell'immagine». Solo allora, tornando indietro, vede Maria e il piccino morto.

La tentazione, ritratta qui in un “fotogramma” emblematico, è quella di passare avanti senza alzare lo sguardo al cielo, nelle azioni quotidiane o in quelle solenni della vita. Non raramente, i personaggi di Nievo della stagione rusticale, pentiti, tornano indietro. Non una volta per tutte e non meccanicamente: è sempre possibile cadere nella malvagità, anche per i virtuosi, come viceversa, anche se più difficilmente, ritrovare la via dritta dell'onestà per i malvagi.

Nievo ha colto l'essenziale delle vicende manzoniane, trasferendole, con tratti linguistici originali, nei paesaggi friulani. L'istinto rabbioso domina l'uomo, mentre la coscienza della Provvidenza dona pace.

Se Nievo maturo si dichiara agnostico rispetto alle religioni positive, come scrive persuasivamente Franco Peruta, crede fermamente in una provvidenza<sup>15</sup> «immanente ma con connotati e attributi divini, nella quale bisognava riporre fiducia

---

<sup>14</sup> I. Nievo, *Il Conte Pecorajo. Storia del nostro secolo*, testo critico secondo l'edizione a stampa del 1857 a cura di S. Casini, Marsilio, Venezia 2010, p. 471.

<sup>15</sup> F. Peruta, *Nievo “politico” e la questione contadina*, cit., p. 365. Nelle pagine 387 e ss. Peruta conduce una convincente analisi del pensiero nieviano sui contadini a partire dalla poesia *Digiuno e digiuno* e dalle novelle *La pazza del Segrino* e *La Santa di Arra*.

in quanto “radice di ogni virtù”», trovando nelle riflessioni iniziali e finali de *Le confessioni d'un italiano*, la sua cifra filosofica, emancipata da filiazioni dirette.

Fedele alla realtà che ben conosceva e in cui si misurava, in quanto scrittore, ponendosi problematiche linguistiche, Nievo della metà degli anni Cinquanta, prima della stesura del *Barone di Nicastro*, nella durezza del mondo contadino descrive con onestà le dinamiche cristiane, in continuità con la tradizione autentica (il valore della carità e del perdono) ma non esitando a denunciare la corruzione del clero e delle classi agiate rispetto a tale autenticità.

Don Angelo de *Il Conte Pecorajo* rappresenta tale ideale: parroco di campagna vicino alle esperienze dei contadini, pronto a dividerne le sofferenze concretamente. Nievo aveva ideato la figura di don Lorenzo Foschiani per il romanzo *Il pescatore di anime* interrotto per la decisione di partecipare alle campagne garibaldine, in cui l'azione sociale veniva sentita in continuità con quella del sacerdote.

Un'aria provvidenziale che, ad esempio, difficilmente si respira nei post manzoniani della generazione subito seguente, tra cui il più solido è certamente Emilio De Marchi. Per lo scrittore di *Arabella* non sono tempi di conversioni e il conflitto tra le classi agiate e i contadini risulta sempre più aspro.

Fanno eccezione figure di alta religiosità, come la paralitica Angelica, modello di sofferenza trasformata in preghiera quale intercessione per le sventure degli uomini.

La condizione purgatoriale ha in Nievo una soluzione aperta alla speranza, un lieto fine magari non convincente a livello narratologico, per l'obbligo di presentarci una soluzione netta e inequivocabile dopo una serie di eventi tragici, ma ideologicamente pertinente, necessario.

Nelle campagne italiane, attorno alla Lombardia, al Friuli, al Veneto dei due autori, e ancora più aspramente nel Sud, all'alta mortalità corrisponde la naturale convivenza con la malattia, anche sotto la forma di perdute abilità, per i giovani che tornano dalle guerre di indipendenza, per gli uomini e anche le donne a causa delle dure condizioni di lavoro, per le varie epidemie, di cui Nievo, sulla scia del Manzoni, ci racconta con forza del colera nella novella *La Santa di Arra*. Assente la descrizione degli effetti della diffusa pellagra in quella fetta di Nord italiana in quegli anni che invece sarà a tema di alcune novelle di De Marchi.

Situazione che a Nievo appare nell'ordine delle cose, al centro di quella condizione purgatoriale vissuta, con un tasso diverso di consapevolezza, dai suoi personaggi, chiamati ad occuparsi della disabilità dei propri genitori, con amore e carità, che è, appunto, il volto buono dei contadini, illuminato dalla Provvidenza. Così accade, nelle novelle, per esempio a Santina (*La Santa di Arra*): Nievo usa la prospettiva plurisemantica del titolo perché la ragazza viene considerata una martire del sacrificio, per accudire il vecchio conte e il padre «infermo d'apoplessia», dopo una vita di invalido di guerra. La ragazza affronta il colera per andare a trovare il fratello malato a Brescia.

Entrambi guariscono, favoriti dall'impegno di un giovane medico, figura decisamente positiva. La madre di Celeste, la pazza del Segrino, dopo esser rimasta vedova e intrapreso coraggiosamente una attività lavorativa a favore della figlia, rimane gravemente storpiata per un incidente sul lavoro a soli quarantacinque anni. Anche Giuliano, coprotagonista del racconto, ha il padre infermo. Decide di affrontare la prigione in vece sua. Il "fratello di latte" di Carlone il bifolco, Giuliano, ha la moglie rattroppita e un figliolo vedovo, così il rivale buono del saccente

avvocatino, Giacinto, si è trasformato in infermiere per il padre «confitto su di un pagliericcio».

Si potrebbero portare altri esempi: comunque decisivi per avviare, e rendere patetici, gli eventi narrati attorno agli amori contrastati dei protagonisti, nell'ottica di quei paesaggi, investiti della presenza divina e dalla sofferenza nella medesima misura. In una atmosfera generale in cui il male, la malattia non hanno l'ultima parola, nel regno della misericordia attiva.

Cresciuta la coscienza laica negli straordinari tempi di maturazione di Nievo, lo stesso Carlino Altoviti de *Le Confessioni d'un italiano*, non assume<sup>16</sup> «la posa dell'eroe risorgimentale da romanzo storico postmanzoniano, non ne ha la bellezza fisica né le certezze ideologiche» e ben conosce la bellezza e il dolore del sacrificio altruistico.

Eccelle in quella ragionevolezza che affina l'irrequietudine e certe intemperanze giovanili dirigendole verso una visione provvidenziale. Tappa fondamentale di questo itinerario si rivela l'esperienza della cecità a causa della dura prigionia nelle celle borboniche. Carlino sperimenta su se stesso l'infirmità, la necessità del disabile di appoggiarsi ad altri, comprende

---

<sup>16</sup> U.M. Olivieri, *Postfazione*, in I. Nievo, *Le confessioni di un italiano*, Feltrinelli, Milano 2017, p. 774. Olivieri sottolinea, con convinzione, la capacità dell'ottuagenario di costruire il proprio destino partecipando, con uno sguardo estraneo alla vecchia società da cui proviene, alla costruzione del futuro, verso nuovi orizzonti, tanto sociali, quanto geografici. Egli sembra possedere, come nella visione di Šklovskij, quell'energia dell'errore che lo annette al «novero dei personaggi che crescono attraverso il loro stesso viaggiare nella storia». A questo tema ho dedicato attenzione nel saggio F. Pierangeli, *Di padre in figlio: identità, diaspora, esilio, nel viaggio ininterrotto delle Confessioni d'un italiano di Ippolito Nievo*, cit., a cui rimando.

finalmente l'eroica dedizione di Pisana, ben al di sopra del concetto di amore finora inseguito.

Con Bruto Provedoni, fratello di Aquilina, moglie di Carlino, Nievo aveva descritto l'accettazione pia e generosa del destino da parte di un uomo che aveva perso la gamba in battaglia, fatto del tutto ordinario in quei decenni di rivoluzioni.

Menomato, Bruto tornerà alle battaglie, trovando una morte eroica assieme al colonnello Giorgi, nei combattimenti in Sud America. Alla morte dei due eroi, assiste Carlino, e ne disegna con commozione la bontà di cuore e l'altezza dei sentimenti, disperandosi di non poter trattenere in vita i loro spiriti.

Racconto umoristico a cui ho dedicato attenzione, giudicandola tra le migliori prove di Nievo, per il contenuto e per la originale scrittura, tra Leopardi delle *Operette morali*<sup>17</sup> e Sterne, *Il Barone di Nicasio* propone una significativa contaminazione tra disabilità e assenza della virtù nel mondo civile come in quello rimasto indietro nello pseudo sviluppo economico politico.

Le umiliazioni, le vessazioni corporali, le avventure, dai paesi "barbari" a quelli più avanzati lo convincono della inesistenza di una conciliazione allo strapotere del due, numero simbolo degli opposti lacerati e laceranti, specchio della drammatica coscienza della dualità avvertita dallo scrittore, segno dei tempi e della sua stessa indole.

Dovunque la giustizia viene sistematicamente tradita ai fini di una ricchezza e di un potere individuale e truffaldino,

---

<sup>17</sup> Per la presenza di Leopardi, dalle *Operette* allo *Zibaldone*, per il *Barone di Nicasio*, si veda la convincente introduzione di E. Russo a I. Nievo, *Storia filosofica dei secoli futuri (e altri scritti umoristici del 1860)*, Salerno, Roma 2003.

nella traversata tra l'Africa e l'America del Nord, il Barone dovrà constatare il persistere della piaga più repellente, della dualità più esecrabile: il mondo diviso in schiavi e padroni.

New York gli appare come la città del commercio e dell'economia coltivati quali valori assoluti. Non diversamente, in Giappone e in Cina, sulle orme dei Gesuiti, così come in India, dovrà constatare la divisione sociale tra schiavi e padroni prima di un allucinante viaggio di ritorno in Europa, con una umiliante incredibile deviazione in Australia, dove arriva monco, guercio ed estenuato di patimenti, colle catene ai piedi ed è costretto a mendicare.

Uscendo fuori dall'amato contado, anche come soggetto narrativo, dopo il 1856-7, Nievo inventa esperienze di viaggio negative, tali da provocare menomazioni e disabilità, delle quali poche persone sono disposte a prendersene cura.

Dentro l'umorismo di derivazione settecentesca, la distanza tra il mondo rusticale e i luoghi visitati dal Barone è ideologicamente evidente.

Se Camillo di Nicastro avesse viaggiato per il buon Friuli, vi avrebbe assaporato «quella parte più pura dell'umana famiglia che vive nei campi» e insieme, come ne *Il Varmo*, il bel tempo in cui uno stajo di farina gialla costava un saluto, il vino correva a rigagnoli e Dio mandava a proposito la pioggia, il sereno, la vita e la morte. Un ordine provvidenziale, fiducioso nel presente e nel futuro che pone in secondo piano la protesta sociale, di cui alcuni critici denunciano l'assenza nella stagione rusticale. Nievo preferisce abbandonarsi all'aurea di beatitudine fanciullesca, legata a millenarie tradizioni del suo «bel Friuli»,

la cui bellezza è talvolta così struggente da far riemergere alla mente dei “pensatori” materialisti le preghiere del collegio<sup>18</sup>:

Solo la chiesuola col solito porticato alla cappuccina dinanzi, s'avanza coll'un fianco fin sulla strada; ma è così piccina, così disadorna, che la si potrebbe torre per uno di que' tempietti che la devozione dei nostri vecchi ha disseminato per ogni canto più riposto e deserto di questo buon Friuli. Voltaire, passandole innanzi soletto all'ora del tramonto, le avrebbe fatto di cappello, e se il vento in quell'istante avesse destato la voce delle due campanelle oscillanti all'aperta sopra l'entrata, gli sarebbe tornato a mente l'*Angelus Domini*, che recitava al collegio.

La lieve spolveratura ironica, se si rilegge la novella *La Santa di Arra*, non inficia la chiarezza di alcuni scorci e di momenti di umana carità, poggiati sulla Provvidenza.

Dunque, piuttosto che polemiche di classe, troviamo «l'elogio della capacità di soffrire in silenzio dei contadini», la condizione purgatoriale di cui si diceva, nella diffusa pazienza dell'accettazione del dolore.

La pazza e la santa, nelle loro diverse tipologie, ne costituiscono profili di interesse, da ricavare in mezzo a pagine in cui Nievo, smorzando in buona parte, come già osservava Romagnoli (si pensi di lì a poco ai racconti di Fucini), la trasgressività potenziale della follia, in un sostanziale lieto fine, rispettando le consegna di una etica ottimistica e positiva che pervade anche le narrazioni maggiori.

Ancora ne *La Santa di Arra*, a lavare nella gioia le tragedie accadute in successione, ecco l'arrivo della cugina, Livia, lontana per vent'anni. Il colera le ha sterminato la famiglia. Ri-

---

<sup>18</sup> I. Nievo, *La Santa di Arra*, in *Novelliere campagnuolo*, cit., p. 78



masta sola, decide di disobbedire alle imposizioni materne e andare a conoscere lo zio e la cugina, trovandoli ben diversi da come gli erano stati descritti.

In un impianto strutturale ancora acerbo, Nievo infila pagine di alta sensibilità umana nel segno della grazia cristiana, spezzando la logica economica in quella del dono. Santina e la signora Livia costruiscono il loro ospedale e dirigono il lazzaretto <sup>19</sup>«tanto lo zelo e l'annegazione delle due donne, tanta la grazia colla quale Iddio guardò quella loro sublime carità, che la maggior parte dei malati guarirono».

Si avverte non una riproduzione meccanica o puramente letteraria di scorci e situazioni manzoniane ma una partecipazione sintonica assente sia nel romanzo storico successivo a *I promessi sposi* che in altri scrittori del generale rusticale. Senza perdere di vista un profondo realismo nell'indagare nel profondo delle azioni umane. Si vedano i mendicanti presenti nella stagione rusticale chi più chi meno petulante, comunque fonte di riflessione sulla condizione umana di diseguaglianza, come accade a quell' «anima lumacosa» di Tommaso in *La nostra famiglia di campagna*, di fronte alla povera in cui riconosce una vedova ripudiata dal marito. I suoi sentimenti fluttuano tra «tenerezza» e interesse di non privarsi dei soldi. Alfine torna indietro e fa scivolare nella «mano paralitica della donna» un misero «solduccio tosato». In questa novella programmatica, come è noto, Nievo tesse l'elogio del contado mettendo a confronto le false dicerie sui lavoratori delle campagne con i vizi dei ceti abbienti, nell'intento, con buona dose di retorica nella *captatio benevolentiae*, di convincere il lettore che vi è più poesia nell'odore

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 122.

di stalla che in quello dei salotti letterarie, discosti dalla madre natura.

La logica del denaro, in effetti, più che la classe sociale, divide la società descritta da Nievo, particolarmente convincente raccontando la leggenda de *La viola di San Bastiano*, dove il fiorire rigoglioso di quel fiore appartiene all'onestà, mentre la dannazione spirituale, ma alla fine anche concreta, alla viltà della accumulazione economica, che spinge, come una catena, a commettere latrocini, anche a danno di familiari. Accade a due fratelli, l'onesto Cristofolo (nome già affidato alla Provvidenza) e al profittatore Claudio, e alle loro rispettive famiglie, coinvolte in avventure e sventure attorno ad un fiorino falso. Simbolicamente, Claudio aveva spento una lampada alla Madonna per tenerne accesa una, ogni sabato, a san Soldino.

Il lieto fine prevede il consueto incontro fortunato, nella persona di un ricco borghese, savio e caritatevole che, contraddicendo il costume generale della sua classe, lascerà la sua consistente eredità ai poveri.

Nella conversione di Claudio, sia pur in fin di vita, dopo essere stato condannato al carcere per le sue frodi, si condensa l'alto messaggio etico della novella: nel rendere il fiorino autentico al fratello, richiedendone il perdono e la preghiera, l'uomo verga nel biglietto una sola sentenza: il denaro è il peggior nemico nostro. Significativamente a raccontare le ultime ore del padre alla famiglia di Cristofolo è il figlio, il grazioso Sandrinello, speranza per il futuro e garante della possibilità di crescere onesti nonostante la condotta malvagia del genitore. Perdono e carità trionfano, contribuiscono a riunire nel disegno provvidenziale l'uomo e la natura, nei luoghi cari a Nievo.

Paesaggio friulano, «personaggio esso stesso» in queste novelle, descritto lungamente negli incipit de *La nostra famiglia di campagna*, *Il Varmo*, *La Santa di Arra*, per poi più rapidamente inserirlo nella narrazione di Carlone nella trilogia del mantovano. Basti rileggere il brano iniziale de *La Santa di Arra* per entrare in una atmosfera di benigna pace offerta dal «buon Friuli», teatro delle tragiche vicende degli uomini, compresa l'epidemia di colera, ma che assicura, nel nome della Provvidenza, la vittoria finale del bene.

Luoghi di silenzio e di umiltà, la virtù per la quale si può concretizzare il disegno provvidenziale e dove anche l'anima più intristita respira beatamente.

Apparente eccezione la Brianza de *La pazza del Segrino* con al centro quel piccolo lago, scenario de *La cognizione del dolore* di Gadda, tetro e malinconico, seppur circondate da bellezze naturali limitrofe. All'esatto contrario del brano iniziale su Arra, il viaggiatore diretto a Canzo o in altri luoghi ameni, passando attorno al Segrino, intristisce, affretta il passo, decide di evitare, al ritorno, quella via.

Tutto è squallore, solitudine, silenzio. Un lento incedere su questo tono di asperità<sup>20</sup>, per arrivare a mettere a fuoco un

---

<sup>20</sup> Per I. De Luca, *Introduzione*, cit., pp. XLII e seguenti si tratta invece di un idillio lacustre, sia pur malinconico, in cui Nievo lascia trapelare zone segrete del suo animo. Una malinconia sana che si stempera strada facendo attraverso il riso. Proprio su questa novella, ricorda De Luca, Nievo rivendica una originalità di scrittura, una consistenza di verità dei personaggi lontana dal mondo stereotipato di Carcano. Ancora a Fusinato il 27 gennaio del 1856 scrive che la sua è una novella contadinesca e non alla Carcano. De Luca, a dispetto della maggioranza della critica che snobba la novella, mostra di apprezzare

misero tugurio nel paesetto del Segrino e farci partecipi del pensiero della protagonista. La follia, pur nel tono amichevole, anti polemico e anti trasgressivo di Nievo rusticale, è antitesi alla mediocrità borghese per la capacità di elevarsi dallo squallore finora descritto e, con uno sguardo a distanza verso le meraviglie della Brianza, ricongiungersi alla misura della bellezza. Perfino ricomporre, in una visione spiritualmente più alta, quello che si era spezzato. Ecco che il solito narratore confidenziale svela la sua vicinanza alla pazzia, domandandosi come gli sarà possibile riprodurre nel racconto quelle bellezze, non in quanto del tutto oggettive, bensì filtrate nei pensieri della pazzia, «sbiadito riverbero d'arcane emozioni». Sogni, come lo è la letteratura, in fondo, quel senso di adorazione e di rapimento considerato vestigio di un amore etereo.

Nievo, in un incipit diverso dagli altri, finisce per dichiarare la sua poetica, davanti al tugurio della pazzia, così a suo modo sensibile da essere vicina a quella primitiva natura, in comunicazione con Dio.

Le opposte visioni tra il Longone al Segrino de *La cognizione del dolore* e il riconoscimento di una ragione religiosa nel racconto de *Le meraviglie d'Italia, Terra lombarda*, riproduce una analogia dialettica, nei medesimi luoghi, con un vigore

---

«le azioni e i gesti dei personaggi, come ombrati e insieme raggentiliti in una luce diffusa di crepuscolo, in comunione diretta con un paesaggio che, piuttosto che sfondo o scenario, è personaggio esso stesso». De Luca riesce a comprendere a pieno la poetica letteraria e umana di queste novelle: «Dietro la squallida esistenza delle plebi rurali il Nievo sa cogliere con un suo particolare accento il segreto della natura, il sentimento delle stagioni, il ritmo dei giorni», *ibid.*, p. XLVIII.

espressionista nel romanzo gaddiano ineguagliato, almeno a livello nazionale. L'uomo, con le sue scelte economiche e architettoniche scellerate ha spezzato il rapporto provvidenziale, anche nelle sventure, con la natura, ammirato da personalità fortemente laiche come Nievo e Gadda.

La descrizione di Celeste, la giovinetta del Segrino, ci conduce a considerarla pazza dalla nascita, docile come un agnellino, selvatica come una capriola<sup>21</sup>. Sia pur offuscata «as-sai», la ragione non era affatto spenta in lei. Vede diversamente, sembra, in quel tramonto, «intendere il linguaggio della luce», trarne una gioia visibile nel brillare dello sguardo. La sua pazzia, insomma<sup>22</sup>, «sembrava piuttosto altissima divagazione, che mancanza o sviamento d'intelletto».

Pur in una sensibilità avanzata per molti aspetti, immerso nei suoi anni, quelli che da lì a poco fermenteranno attorno agli studi di Lombroso, la pazza per Nievo rimane povera scema, così come alcuni mendicanti rimangono reietti e sporchi. Creature da romanzo, oltre che persone reali, di facile presa patetica in quel contesto di fruizione giornalistica delle novelle che va ad incontrarsi con un'altra creatura buona, Giuliano, entrambi segnati, si diceva, dal sacrificio di dover accudire un genitore disabile.

La storia d'amore contrastato tra Giuliano e Camilla (altra ragazza devota alla volontà divina, mai ribelle, pronta al sacrificio) non ha nulla di originale. L'interesse della novella è allora da cercare nell'espressione di Nievo da cui abbiamo preso

---

<sup>21</sup> Giovanni Cappello non usa mezzi termini, interpretando la devianza di Celeste come epilessia con forme depressive. G. Cappello, *Invito alla lettura di Nievo*, cit., pp. 73 e ss.

<sup>22</sup> I. Nievo, *La pazza del Segrino*, in *Novelliere campagnuolo*, cit., p.132.

le mosse: l'imperfezione del racconto (le imprevedibili azioni di Celeste, dunque) diventa il motivo della predilezione dell'autore verso questa novella, incentrata su una creatura agli occhi del mondo reputata un parto infelice e invece capace di guardare così a fondo nelle vicende della vita, per intuizione diretta, da sciogliere il nodo del contrasto. Espediente narrativo che valorizza il valore etico del rapporto tra natura e creature semplici della "ideologia" rustica nieviana ancora una volta vincente, il lieto fine, sui rapporti economici (la classica dote) delle classi agiate, rappresentati soprattutto nell'ottuso padre di Camilla, «una testa di ferro», invecchiando sempre più convinto che ognuno debba stare al suo posto e che le classi sociali debbano essere ben distinti nella piramide della società.

Una teoria smentita da Celeste che, con il suo candore di anima senza sovrastrutture, intercede per i due innamorati presso Leonardo, il promesso sposo e cugino di Camilla, informandolo, senza mezzi termini, che la ragazza è innamorata di Giuliano. Tra la demente e il borghese benestante, tra i pochissimi ad aver mantenuto una bontà creaturale nel mondo romanzesco di Nievo<sup>23</sup> nonostante la vita agiata, si instaura un flusso

---

<sup>23</sup> Si vedano anche le note e l'introduzione di M. Colummi Camerino a I. Nievo, *Novelle*, Marsilio, Venezia 2012, in particolare l'impianto de *Le Maghe di Grado* e la nota al testo 27 di p. 86. Il volume raccoglie sette novelle compiute non appartenenti al progetto del *Novelliere campagnuolo*. Sul contrasto da mondo borghese fatuo e una realtà autentica scoperta in una dimensione di follia, si legga la novella *Un veglione*, atipica per Nievo anche per la componente satirica particolarmente sviluppata, come ben spiega nell'introduzione la Colummi Camerino. Particolarmente interessante per le tematiche legate alla diversità della malattia, *Un capitolo di storia*, «un caso semplice e vero»,

di verità capace di cambiare gli eventi, senza traumi, ma con una reciproca convinzione della giustizia, guidata dalle indubbie capacità di Leonardo, unite alla sensibilità umana mostrata verso Celeste e verso i due innamorati.

Proprio Leonardo scopriremo essere il narratore della patetica storia che ha una accelerazione drammatica in coincidenza con il matrimonio che, con la forza del suo candore, la pazza aveva propiziato. Celeste, infatti, ama segretamente Giuliano e, di colpo, si ribella schizofrenicamente alla sua stessa bontà, tentando il suicidio, con il proposito di andare a raggiungere la madre morta nel corso degli eventi raccontati. La morte non è l'ultima parola nel contesto rusticale nieviano. Accade un piccolo miracolo<sup>24</sup>.

---

dove due giovani inquieti della solita routine, vedono nel viaggio a Venezia una risorsa per abbattere la noia. Si troveranno di fronte ad un episodio più autentico e umano, dovendo assistere un anziano tedesco nel momento in cui questi apprende della morte del figlio, avvenuta in Italia. Un dolore atroce, che il signore tedesco offre con una dignità superiore: «Questo dolore è per me un tesoro! Io non cercherò di distruggerne la memoria coll'affogarmi, né di attenuarlo con le inezie e coi giocattoli di voi altri gente di bell'umore, ma me lo terrò sempre in cuore come uno stimolo a buone operazioni, e cercherò che la mia vita vada piena anche di tutto quel bene che il figliuol mio avrebbe fatto agli uomini», Ivi, p. 66.

<sup>24</sup> Suggestive e qualificate le parole di F. Portinari, *Introduzione* a I. Nievo, *Novelliere campagnuolo*, cit., p. XXVII che vede nel parallelismo strutturale e ideologico tra *La Santa di Arra* e *La pazza del Segrino* un materiale popolare e fiabesco da usura in un verso conveniente, quello pedagogico per il quale la bontà, miracolosamente, consentirà di risolvere i problemi, aprendo al lieto fine.

La pazza rimuove l'accaduto e comincia a ragionare come una fanciulletta di sette anni. Vivendo devota e amata a casa di Camilla e Giuliano. Le rimane, tornando all'inizio, tralasciando i toni foschi della descrizione di quei luoghi, la capacità di trasformare la desolazione del Segrino in un Paradiso. Si direbbe questo il vero miracolo che la rende, come protagonista di una novella amata da Nievo per la sua imperfezione, «creatura simpatica».

**Fabio Pierangeli**

## SOMMARIO

Per Ippolito Nievo la campagna non è una dimensione solo letteraria ma «un'avventura profonda», un apprendistato cominciato da giovane al seguito di suo nonno, anche di carattere tecnico e scientifico. Seguito ideale di altri due interventi inerenti al *Barone di Nicastro* e a *Le confessioni d'un italiano* sulle stesse tematiche, il saggio propone una lettura delle novelle rusticali a partire dalle figure dell'infirmità e della pazzia. In particolare, *La pazza del Segrino* e *La Santa di Arra*, novelle in cui, smorzando la trasgressività potenziale della follia e della superstizione, Nievo rispetta la consegna di una etica ottimistica e positiva che pervade anche le narrazioni maggiori.

## SUMMARY

For Ippolito Nievo the countryside is not just a literary dimension but “a profound adventure”, an apprenticeship started as a young man following his grandfather, also of technical and scientific nature. An ideal follow-up to two other contributions, the essay proposes a reading of the rustic novellas starting from the figures of infirmity and madness. In particular, *La pazza del Segrino* and *La Santa di Arra*, two



novellas in which, by reducing the potential transgression of madness and superstition, Nievo maintains an optimistic and positive ethics that pervades even his major narratives.