

Il vaglio

*Studi e documenti di storia della cultura italiana
a cura di Mario Saccenti ed Elisabetta Graziosi*

64

Matteo M. Pedroni

SPUNTI DEL MODERNO

*Saggi sulla letteratura
del secondo Ottocento*

Mucchi Editore

ISBN 978-88-7000-533-2

Ai miei genitori

Il volume è stato pubblicato con i contributi: della Fondation Chuard-Schmid (Losanna) e della Fondation Van Walsem (Losanna)

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nel limite del 15% di ciascun volume o fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, CONFARTIGIANATO, CASA, CLAAI, CONFCOMMERCIO, CONFESERCENTI il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione scritta rilasciata dall'editore. È vietata la pubblicazione in Internet.

Copyright© - Mucchi Editore - 2010

Enrico Mucchi Editore Srl, Via Emilia Est, 1527 - 41122 Modena
<info@mucchieditore.it> - iscritta ad: AIE, USPI, AEM

Pre-stampa Mucchi Editore (MO), stampa OFG (MO)

I edizione, pubblicata in Modena nell'ottobre del 2010

Ragioni testuali

Il filologo deve credere nell'esistenza di qualche luce che viene dall'alto, di qualche *post nubila Phoebus*. Se egli non sapesse che alla fine del suo viaggio lo attende un sorso corroborante di qualche *dive bouteille*, non si sarebbe mai messo in moto (Leo Spitzer).

Voi mi avete fatto veder questa cosa talmente aperta e sensata, che quando il testo di Aristotile non fusse in contrario... (Galileo Galilei).

A introdurre questi dieci saggi sulla letteratura del secondo Ottocento gioveranno alcune indicazioni sulle idee che ne hanno favorito la nascita e indirizzato lo sviluppo. Non si tratterà di giustificarli dal punto di vista metodologico, poiché ogni metodo è buono se funziona (e dei risultati giudicherà il lettore), ma piuttosto di esplicitarne i fondamenti comuni e – dunque – la varietà d'impostazione e di contenuto.

Non pare più possibile affermare la centralità del testo senza intenti provocatori o polemici. Io continuo a credere che non vi sia altro postulato che possa garantire, se non la qualità dei mezzi e dei fini – dipendente dalla qualità dell'esegeta – almeno la loro validità e pertinenza. Benché non si possa ragionevolmente parlare di lettura ingenua della letteratura, il rispetto del testo e del suo significato originario, legato a un preciso contesto storico-culturale, mi ha indotto a privilegiare approcci per quanto possibile immuni da presupposizioni e perciò da finalismi e tendenziosità: a lasciare insomma che il testo venga a noi.

Alcuni dei saggi nascono da questa fiduciosa attesa di palesamento, quale può essere la rivelazione di un

legame intertestuale inaspettato. Non parlo di ricerca di fonti, ma piuttosto di ritrovamento, in virtù di una continua disponibilità al loro manifestarsi e al loro riconoscimento. Qualunque tecnica messa in atto per una ricerca sistematica di fonti inevitabilmente presuppone un orientamento e perciò riduce i possibili rivolgimenti del quadro critico iniziale. In questo senso lo spoglio di banche-dati elettroniche o la schedatura sistematica per generi, per temi, per epoche ecc., se da un canto possono risultare immediatamente produttive, dall'altro limitano drasticamente la possibilità di trovare ciò che *non* si cercava. A volte una lettura casuale, con il suo alto tasso di dispersione, concetti ormai irricevibili dall'ecologia accademica, fornisce lo spunto iniziale per approfondimenti di qualche interesse, perché inerenti a fenomeni intertestuali complessivi, che coinvolgono in profondità l'intera composizione e non soltanto le singole, e necessarie, tessere linguistico-tematiche.

L'identificazione delle riprese allusive garantisce una contestualizzazione di un testo fra testi, prima ancora di una contestualizzazione storico-letteraria, non sempre adatta a garantire un punto d'osservazione libero da superstizioni. Con lo slittamento da "*testo* ricevente e immissario" ad "*autore* ricevente e immissario" i termini del discorso puramente formale e positivo, cui dovrebbe attenersi una fase 'iniziale' dell'analisi¹, tendono a essere riassorbiti, subendone i condizionamenti, nelle sintesi della storia della letteratura.

¹ In realtà non si tratta né della fase iniziale né di quella finale, ché tutto – come sottolinea Spitzer – si svolge nel medesimo istante nella mente dell'esegeta; cfr. L. SPITZER, *Critica stilistica e semantica storica*, a cura e con una presentazione di A. Schiaffini, Bari, Laterza, 1966, p. 101.

Le distinzioni di genere letterario e di qualità artistica (“maggiori” e “minori”²) o anche soltanto le insofferenze personali tra scrittori hanno spesso orientato il cammino della critica, che ha preferito eludere quanto risultava di più difficile collocazione nel quadro delle conoscenze acquisite. Pur di fronte a irrefutabili indizi testuali, gli accostamenti tra Carducci e Agostino Cagnoli oppure, per varcare i limiti cronologici fissati a questo volume, tra Petrarca e Dante, hanno faticato e faticano a essere accolti perché difforni dagli orientamenti estetici e/o ideologici o anche solo opposti alle dichiarazioni di questi autori. Per chi conosce l’avversione manifestata da Vincenzo Riccardi di Lantosca nei confronti del Maremmano, è difficile accettare che uno degli ipotesti del poemetto *Pape Satan Aleppe* sia un passo dell’introduzione a *Juvenilia*, ma gl’interesti non lasciano dubbi in proposito.

Ammettere l’esistenza di una “libera circolazione” di materiali testuali, molto più libera di quanto teorie sull’intertestualità e studi critici o biografici possano giustificare, è uno dei postulati intrinseci di questo volume, assieme con la necessità di subordinare – per una più o meno lunga fase di accertamento formale – le tradizionali categorie storico-letterarie ai “documenti”, ai “dati concreti”.

Tutti gli scrittori studiati in questi saggi appartengono a un’epoca in cui la “libera circolazione” è favorita dalla progressiva scomparsa del sistema letterario tradizionale, che condiziona sempre meno le scelte autoriali, ossia quanto di voluto, di cosciente v’è nei fenomeni d’intertestualità. Il venir meno dei generi poetici e delle loro lingue

² Sull’importanza dei minori si leggano le *Premesse* di F. BAUSI a «*Il poeta che ragiona tanto bene dei poeti*». *Critica e arte nell’opera di Severino Ferrari*, Bologna, CLUEB, 2006, e di E. PASQUINI all’*Ottocento letterario. Dalla periferia al centro*, Roma, Carocci, 2001.

deputate³; l'insorgenza del romanzo e del modello linguistico manzoniano, per la letteratura e per la società; l'apertura delle frontiere letterarie nazionali e l'incremento degli scambi con l'estero; il raggiungimento di un'Unità politica che acuisce le frammentazioni culturali e i regionalismi; lo sviluppo dell'editoria rappresentano alcuni degli elementi di novità che lo scrittore italiano di secondo Ottocento deve interpretare per proporre – se non fondare – un sistema letterario nuovo. L'allargamento degli orizzonti e dei dibattiti sociali, politici, linguistici e letterari moltiplicano le soluzioni potenziali all'equazione della modernità e invitano lo scrittore, gigante o nano che sia, ad aprirsi una via personale, favorito da un'inedita libertà d'azione e di sfruttamento delle risorse culturali⁴. Gli spunti del moderno sono innumerevoli e si fondano – limitandoci ai casi qui studiati – sulla contaminazione di generi letterari, di fonti, di arti; sul contrasto tra lingue e dialetti; sulla mimesi dell'oralità ecc.

L'approccio intertestuale messo a profitto in questo volume, con la sua intrinseca disponibilità ad accogliere i segnali di questo rinnovato *bouillon de culture*, ne evidenzia – a mo' di cartina di tornasole – alcune peculiarità. Dell'accelerazione e della proliferazione delle esperienze culturali è specchio la vicinanza cronologica tra ipotesti e ipertesti nonché il carattere sostanzialmente antagonistico delle riprese. Se lo sguardo retro-spettivo obbedisce a quello pro-spettivo, se cioè ci si rivolge/rivolta al passato per scrivere l'avvenire (Prati: «Io penso all'avvenir, guar-

³ Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, pp. 245-250.

⁴ Mi riferisco, per esempio, al caso di Vittorio Betteloni, la cui proposta poetica (*In primavera*, 1869), benché perdente e poco nota nella sua progettualità, si deve considerare tra le più innovative e costruttive degli anni '60-'70; cfr. S. GHIDINELLI, *Vittorio Betteloni. Un poeta senza pubblico*, Milano, LED, 2007.

do al passato», Carducci: «memore innovo» ecc.) – allora il passato, nei casi qui indagati, si situa significativamente nel ventennio precedente, nei movimenti o negli orientamenti letterari o filosofici appena esperiti (leopardismo provvidenzialistico, romanticismo alfordiano, naturalismo, novella fantastica, positivismo ecc.).

La memoria maggiormente sollecitata è la memoria “organica”, non quella “vegetale”⁵, se così posso distinguere la memoria recente, di cose viventi, da quella che invece risale a opere, personaggi, periodi remoti. Una volta decaduti i modelli tradizionali, la ripartenza si realizza per repentine transizioni, per scarti nei confronti di realtà (letterarie) coeve. L’ipotesto contro cui o attraverso cui si attua la presa di distanza acquisisce così un valore documentario decisivo per definire, per contrasto o per concordanza, la posizione di un autore; e di quest’ultima l’ipertesto è un’istantanea datata.

Altri saggi nascono dall’osservazione delle strutture testuali o macrotestuali. Anche in questo caso il significato profondo del testo, al quale qualunque lettura deve puntare, evitando di ridursi a una sterile (ma da principio necessaria) recensione e descrizione di fenomeni, è raggiunto attraverso un cammino che si diparte da “dati” presenti nel testo. È la ricorrenza o l’evidenza del fenomeno ad attirare l’attenzione e a suscitare l’ipotesi interpretativa, poi verificata dal cerchio al centro. Il “metodo” spitzeriano, insomma, che nei suoi assunti teorici incoraggia all’auscultazione appassionata, onesta, fiduciosa del testo; deontologia esegetica; antidoto contro gli schematismi e i dogmatismi analitici.

I cardini struttivi attorno ai quali ruota un testo rinviano spesso a un’opera o a un modello letterario preceden-

⁵ U. Eco, *La memoria vegetale e altri scritti di bibliofilia*, Milano, Rovello, 2006, pp. 14-16.

te. Si pensi alla sovrapposibilità segmentale del *Fu Mattia Pascal* e della novella fantastica; alle rispettive collocazioni di *Pianto antico* e *Rimembranza di scuola* nelle carducciane *Nuove poesie* (1873) e del *Risorgimento* e *Ricordanze* nei *Canti* leopardiani; alla linearità dell'intreccio della dannunziana *Vergine Orsola* e del romanzo naturalista; alla coincidenza tra la successione degli episodi narrati nell'*Inferno* dantesco e la successione delle tessere dantesche presenti nel *Pape Satan Aleppe*.

Ogni ripresa strutturale assume una valenza più o meno autonoma rispetto al testo immisario e s'intreccia e dialoga con una costellazione di fenomeni significativi. La chiave di lettura inizialmente individuata è quella che – tra le tante presenti nel testo ed emergenti via via che l'analisi si approfondisce per induzioni e deduzioni – si è imposta alla nostra attenzione. Non si fa altro che ribadire quanto la critica stilistica ha dimostrato sulla coerenza interna dei vari livelli espressivi di una composizione, sodali portavoce (anche nel controcanto⁶) di un unico messaggio. L'antagonismo verso i modelli recenti – tipico di una cultura giovane e vivace – non è mai soltanto *pars destruens* ma sempre anche proposta di modelli e significati alternativi. La mia attenzione è rivolta a questi ultimi. Analisi linguistiche, stilistiche, macro-, micro- e intertestuali, variantistiche non indulgono mai all'autoreferenzialità del metodo ma sono messe al servizio della comprensione di *un* testo o di *un'*opera. È dovere del critico adattarsi alle esigenze dell'oggetto studiato per affrontarlo *iuxta propria principia*.

Losanna, 28 marzo 2010

⁶ C. SEGRE, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Einaudi, 1985, pp. 63-64; P. V. MENGALDO, *Prima lezione di stilistica*, Roma-Bari, Laterza, 2001, p. 12.

Nota

I capitoli di questo libro, tutti apparsi in riviste o volumi collettivi, sono qui riprodotti con modifiche e aggiornamenti. Il cap. I è compreso in «Versants», 56:2 Fascicolo italiano, 2009, pp. 65-89, numero tematico intitolato *Lettere d'amore lungo i secoli*, a cura di A. Martini; il cap. II in «Studi e problemi di critica testuale», 71, 2005, pp. 215-232: l'aggiornamento bibliografico, più largamente assolto dal cap. I, è limitato ai numerosi interventi specifici su *Pianto antico* usciti nel 2007, centenario carducciano; il cap. III, in versione più breve, fa parte del volume *Les enjeux du plurilinguisme dans la littérature italienne*, actes du colloque du 11 au 13 mai 2006, réunis par C. Berger, A. Capra, J. Nimis, Collection de l'E.C.R.I.T., n. 11, Toulouse, 2007, pp. 95-109; il cap. IV è apparso in *Stratégies du contexte*, Actes du Colloque de la relève suisse en littératures française et italienne modernes, 7-8 mai 2004, Bern, Lang, 2005, pp. 223-234, con il sottotitolo *Calvino ad Aosta in un anomalo canto popolare dell'Ottocento*; il cap. V, nato in margine alla preparazione del cap. X, di cui ricalca ancora una parte, è apparso in «Versants», 53-54, 2007, pp. 185-201, numero tematico intitolato *Le biblioteche nella letteratura*, a cura di A. Martini; il cap. VI è apparso in «Cenobio», LV, n. 3, lugl.-sett., 2006, pp. 277-285, numero tematico intitolato *Parole frasi testi tra scritto e parlato*, a cura di A. Ferrari; il cap. VII, sviluppatosi a partire da un paragrafo del cap. VI, è compreso in *Studi sulla letteratura del secondo Ottocento*, a cura di M. M. Pedroni, numero tematico di «Versants», 57:2 Fascicolo italiano, 2010, pp. 79-87; il cap. VIII, cui sono state aggiunte alcune acquisizioni intertestuali, si legge in *Musaico per Antonio*, *Miscellanea di studi in onore di Antonio Stäuble*, a cura di J.-J. Marchand, Firenze, Cesati, 2003, pp. 273-293; il cap. IX, con il sottotitolo di *Cronosimbolismo di una novella dannunziana*, in «Rassegna dannunziana», XXII, 46, 2004, pp. 15-30; il cap. X è uscito dapprima in «Studi novecenteschi», XXXV, 76, 2008, pp. 377-399.

Ringrazio Mario Saccenti ed Elisabetta Graziosi per aver accolto questo libro nella loro collana.

«T'amo». Dichiarazioni carducciane tra le lettere a Lina e le *Nuove poesie* del 1873

Superba regina, tu hai richiamato
ai sospiri e ai sogni di un giorno
il poeta degli epòdi, oh via, non
mi par vero!¹

Nel 1872 Enotrio Romano si sentiva di dover mobilitare il mondo antico e le divinità classiche per dichiarare, con il riguardo dovuto all'altezza del sentimento e alla maturazione dell'arte, il suo amore: «O dolce / Signora, io v'amo». Tra il Goethe d'apertura e l'Heine di questo finale, il poeta rapiva nel verso la donna e con lei fuggiva dal grigiore del presente nel sogno parnassiano di una Sicilia antica, pagana, teocritea e solare. La seconda delle *Primavere elleniche* è la più compiuta dichiarazione d'amore per quella Lina, greca e dantesca², in cui Carducci trasfigurava la Carolina storica, dall'epistolario già variamente idealizzata, nel bene come nel male.

La primavera quell'anno assumeva per Carducci una duplice valenza, primavera della natura e primavera del cuore, e, per contrasto, essa accresceva l'insofferenza per la società, non più soltanto gretta nella politica e nelle lettere, ma anche avversa al compimento dell'amore. La società, con i suoi vincoli (il «patto umano» della terza *Pri-*

¹ G. CARDUCCI, *Lettere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., vol. VII, lett. 1348 a Lidia, del 13 aprile 1872. D'ora innanzi si indicheranno soltanto il numero della lettera, il corrispondente e la data. Per le citazioni da CARDUCCI, *Opere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1935-1940, 30 voll., si adotterà la sigla OEN.

² «O chiusa in un bel vel di Beatrice / Anima argiva / Ti rapirò nel verso» (vv. 39-41).

mavera ellenica), Carducci se l'era ritrovata in casa, in una moglie che improvvisamente diventava «donna legale»³:

È inutile, pericoloso anzi, parlare il dolce linguaggio della natura o accostare il fuoco dell'affetto a queste anfesibene matrimoniali, quando si contorcono nelle spire della loro virtù e sibilan di rabbia su 'l loro turbato possesso legale. Elleno sanno bene di non posseder più nulla, e in fondo in fondo non preme loro più che tanto di queste crisalidi di amori benedetti o bollati; [...] E la società, che ammette il perversimento e l'anarchia della sensualità fino all'orrore brutale, la società, quando si tratta della gentile e profonda passione, dà sempre ragione alla consuetudine contro l'istinto, alla legge contro la natura, alla formula contro lo spirito (lett. 1373 a Lidia, del 18 maggio 1872).

In quella primavera spirava un sentimento nuovo che nemmeno la prima giovinezza aveva saputo offrirgli con quella vivificante e dolorosa intensità. L'amore per Lina coglieva Giosuè impreparato e lo poneva ad ogni istante di fronte a casi nuovi, a difettivi sillogismi, a riflessioni lontane mille miglia da quelle cui era abituato il poeta giambico e il professore universitario⁴. La rarità e pericolosità

³ «son di ritorno dal teatro ove ho dovuto accompagnare la mia donna legale e le bambine» (lett. 1522 a Lidia, dell'11 febbraio 1873).

⁴ «Tutti i distributori [di lettere], io m'immagino, sanno tutto: ecco, e ora che figura ci fo! mi ridono dietro. E non è vero, perché son buoni ragazzi e mi vogliono bene tutti. Ma mi vergogno, a tornarci tanti giorni di séguito invano. E in vece come sono lieto e superbo quando me ne annunziano due!» (lett. 1437 a Lidia, del 28 agosto 1872), «Io son geloso, e non voglio mostrarmi geloso; prima per non offenderti, poi per non parer ridicolo: e tu di quando in quando mi punzecchi; non è vero?, panterina?» (lett. 1465 a Lidia, del 17 ottobre 1872), «Io non ho colpa alcuna dell'averti amata: fu la santa natura che mi mostrò in te il mio ideale: ma io non ho né pure mai da lontano concepito il pensiero, anzi né pure il sospetto, di offender tuo marito: ero, e sono, un

degli incontri tra gli amanti faceva sì che nella lettera s'in-canalasse e si comprimesse e s'accelerasse la piena debordante di quella passione fino all'esplosione, alla sfuriata, al pianto e ad accalmie in cui scuse e *mea culpa* s'intrecciavano con l'autoanalisi:

Ahi, ahì quanta lirica! Mi par di essere tornato a venti anni! E non avrei mai creduto di dover più amare! parte gli studi aridi e lunghi e solitari a cui mi abbandonai perdutoamente negli anni che seguirono il mio venticinquennio, parte il disprezzo e lo sdegno che ho della società moderna e il fiero entusiasmo per il mio ideale filosofico e politico, parte l'oblio e l'odio degli uomini, mi avevan dovuto fare al cuore come uno smalto (direbbe Francesco Petrarca): e in vece io amo, deliro, come a vent'anni; e vorrei, o Lina, soffocarti di baci... No, no, non è vero: nol credere, mia dolce signora: è una scappata retorica. Ti amo più artisticamente: ti amo perché sei bella secondo il mio cuore e secondo la mia fantasia (lett. 1357 a Lidia, del 23 aprile 1872).

E ancora, avvalendosi dei tradizionali sintomi dell'innamoramento, di quella fenomenologia d'amore che l'erudito andava indagando nei suoi studi letterari:

po' geloso anche di lui, ma senza odiarlo: mi pareva in vece che egli offendesse me, senza rendermene ragione» (lett. 1545 a Lidia, del 9 aprile 1873), «Vai a Roma: segui il tuo signore: fai quel che tu vuoi. Io sto male, son furioso, non ti scrivo più. Viva Enrico v! io fo voti perché risalga sul trono di Francia, e venga a farci la guerra [...] Tanto in un modo o nell'altro o noi o i prussiani, spero lo batteremo. [...] Ma intanto tu non andresti a Roma» (lett. 1619 a Lidia, del 10 settembre 1873), «Io non vo' sapere se tu abbi amato altri prima che tu sapessi che ti amava io, e quanto: ma, se, dopo, io potessi esser certo che tu mi avessi mancato o tu mi mancassi, sciagurata!» (lett. 1686 a Lidia, del 28 dicembre 1873).

Ma io ho bisogno di dirti che ogni mio pensiero è di te, che oramai non penso che a te, sempre, sempre, notte e giorno, pur troppo! che io per te ho dimenticato tutto, che per te sdegno e fastidisco tutto. [...] Lina, temo di perder la testa: non è dato di amar così, a 36 anni quasi compiuti, senza danno. Ma non avevo amato mai! Dolce e sublime donna, tu mi hai rapito tutto, e mente e cuore e coscienza di me. Non ridere, Lina, non ridere; non crollar la testa, come se queste fossero frasi (lett. 1404 a Lidia, del 7 luglio 1872).

L'amore richiedeva sfoghi che né l'arte né la vita di Carducci potevano concedersi senza pericolo di scandalo, d'incrinare la sua figura d'intellettuale e di poeta militanti. Chi aveva letto le *Poesie* pubblicate nel 1871⁵ aveva riconosciuto il cantore di Satana e verificata la proprietà di quel "petroliere" affibbiatogli da una critica letteraria poco favorevole all'estremismo dei *Decennalia*, sezione d'apertura del volumetto di Barbèra.

Con quel «v'amo» Carducci rischiava la rispettabilità dell'uomo e la fama, pur discussa, del poeta. La classica formula dichiarativa non a caso era ripetutamente analizzata nelle lettere a Lina, per quello che significava agli occhi della coppia e a quelli, più curiosi e indiscreti, d'Italia.

Tanto desiderato dal poeta⁶, il finale della seconda *Primavera ellenica* arrecava non poca preoccupazione

⁵ *Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, Firenze, Barbèra, 1871.

⁶ «E io son disperato, e ruggente, del doverti vivere così lontano, del non potere averti e trasportarti con me per mezzo la natura che ora è tutta fiori e amore e splendore, e dirti e ripeterti, al roseo fulgore dei tramonti, come e quanto ti amo, dirtelo fra il profumo e l'effluvio dei fiori e della vegetazione, fra il mormorio della natura che compie anch'ella le opere dell'amor suo eterno, dirtelo e ripeterlo in tutti i toni, del gemito e dell'entusiasmo, dell'elegia e dell'inno, della colomba e del leone» (lett. 1375 a Lidia, 24 maggio 1872).

alla «pantera», lusingata che il proprio misterioso profumo esalasse pubblicamente dai «ruggiti» lirici del «leone» maremmano, ma timorosa che la deissi personale potesse indurre a credere che non solo l'*io* poetico, ma anche il *voi*, appartenesse alla realtà italiana:

Dolce donna, tu, quando vuoi, fai dei periodi leggiadramente lunghi e sinuosi: ma come vorresti che io sacrificassi il – dolce signora, io v'amo –? Togli cotesta chiusa, e il resto dell'ode rimane un vuoto giuoco d'immagini. Tu lo senti, non è vero? Se lo credi conveniente, muterò *Lina* in *Lida*...⁷ sebbene, o Muse divine!, perché? In Bologna, tu dici, tutti sanno chi è questa Lina: lo sa Panzacchi, o, per dir meglio, lo imagina: lo sa Belluzzi: e questi non lo dicono: lo saprà certo Vignadalferro e questi è capace di dirlo a tutti. Lo sa mia moglie, e... non lo dice a nessuno, sta' certa... ma pur troppo lo ridice sempre a me in tante guise che a momenti perdo la pazienza, non per il ripetersi della dolce verità, ma per il modo. [...] non ho avuto tempo di correggere la *terza* ode che parla *di te* e non *a te* (lett. 1376 a Lidia, del 26 maggio 1872).

Le modalità allocutive delle due altre *Primavere* erano in seguito richiamate da Carducci per assicurare Carolina sulla sua determinazione a non lasciar trapelare in alcun modo notizie compromettenti con la pubblicazione in rivista: «nella *Nuova Antologia* non pubblico se non questa seconda ode [...]. Ma conto poi di fare una edizione delle due odi elegantissima per Barbèra. E così alle due potessi ag-

⁷ Nella versione apparsa nella «Nuova antologia» (giugno 1872) il titolo leggerà, *Primavera ellenica. A Lina*, ma «sul recto del foglietto autografo segnato dal poeta col numero 5, [si distingue] un *Lina* con una *d* scritta sopra la *n*» (G. A. PAPINI, *Ipotesi e realtà per dieci primavere elleniche*, «Studi di filologia italiana», XXXII, 1974, pp. 205-282, a p. 209).

giungere la terza sorella: ma no; per quanto si parli in terza persona, non conviene; la disperderò in una raccolta maggiore»⁸. Malgrado queste precauzioni, la curiosità attorno al nome di Lina cresceva e cresceva anche il godimento di Carducci, la cui nuova poesia – ellenizzante e amorosa (e stuzzicante) – riscontrava un franco successo e mitigava, senza scalfirlo, il versante “petroliere” più conosciuto:

Io non so che effetto abbia fatto la ode lunga stampata nella *Nuova Antologia*, perché oramai non ho più corrispondenza quasi con alcuno: a giudicarne da un amico o due, e da quel che ne dicono qui in Bologna, è una gran meraviglia che il poeta *del petrolio* (come mi chiamano a Firenze) abbia scritto di quelle cose, e una gran curiosità di conoscere l'Egeria misteriosa dal dolce nome⁹. E pure certa gente ha creduto e crede che io non abbia altro che il dispetto e l'ira e il sogghigno. [...] Ecco perché ho voluto pubblicare quell'ode nella *Nuova Antologia*: ho voluto, cioè, mandar quella risposta di fatto a quella stupida e maligna gente fra cui quel periodico [*scil. Gazzetta d'Italia*] è più diffuso (lett. 1395 a Lidia, seconda metà di giugno 1872)¹⁰.

⁸ Lett. 1378 a Lidia, del 29 maggio 1872.

⁹ Sull'identità della Cristofori Piva giunsero a Carducci numerose richieste di amici e conoscenti: Chiarini (lett. 1397), cui Giosuè rispose amabilmente (lett. 1401), Enrico Nencioni, che pensava a una «mistificazione Carduccio-Chiariniana» (lett. 1473) e Regaldi (lett. 1482).

¹⁰ «Cara donna! tutta questa canaglia convenzionale e accademica, e forse io stesso, credevano che io fossi incapace e inetto a riprendere la grande poesia ideale e artistica; mi credevano e mi predicavano un selvaggio, un fazioso iconoclasta: me, greco! Certo, la loro stupida e mascherata e imbellettata società non mi aveva mai presentata una forma su cui fermarmi! Pretendevano forse che io elevassi a tipi ideali le loro madame equivoche e bottegaie? Triviali fenomeni! Ma ora, per te, che sei un cuore e una mente e una forma estetica, vedi pure che ho fatto certe poesie che, ideali insieme e naturali, sono forse il meglio del-

Con il successo e con le tacite insistenze del poeta¹¹, vennero meno anche gli indugi di Lina sull'opportunità di riunire le tre *Primavere elleniche*, che nell'agosto del '72 uscirono in fascicoletto presso Barbèra¹². E già si profilava l'idea di un libro di versi, le *Nuove poesie*¹³ con le quali Carducci si issò nelle classifiche poetiche europee fino a raggiungere, a giudizio dei critici, la seconda posizione dopo il *quondam* Heinrich Heine¹⁴. Questo progetto editoriale fu dapprima annunciato a Lina, in una lettera della metà di giugno 1872, lentamente prese forma e si concluse soltanto nel settembre del '73: «quasi ho pensato di pubblicare un nuovo volume di miei versi dentro l'an-

la mia concezione poetica rispetto alla bellezza» (lett. 1381 a Lidia, del 2 giugno 1872).

¹¹ «L'*Antologia* ha pubblicato l'ode "Sai tu l'isola" ecc. Ora poi conto di pubblicare io tutte le tre odi in un fascicoletto. [...] Domani, del resto, dovendo mandare a Barbèra altro lavoro, gli mando anche i manoscritti delle tre poesie; e vedrai che eleganza di fascicolo!» (lett. 1395 a Lidia, della seconda metà di giugno 1872).

¹² *Primavere elleniche di Enotrio Romano*, Firenze, Barbèra, 1872.

¹³ *Nuove poesie di Enotrio Romano (Giosuè Carducci)*, Volume unico, Imola, Galeati, 1873. Nelle citazioni si rispetterà il testo di questa raccolta, notificando, se necessario, la lezione definitiva di *Giambi ed Epodi* (1882) e *Rime nuove* (1887).

¹⁴ «Sappi, se hai piacere a saperlo, che anche i giornali tedeschi parlano del mio libro, e che uno di questi (la *Gazzetta d'Augsburg* [Il giornale tedesco che parlava delle *Nuove poesie*, con un articolo di Carlo Hillebrand, non era veramente la *Gazzetta d'Augsburg*, come per equivoco scrive il Carducci, ma l'*Allgemeine Zeitung* di Monaco del 1° novembre 1873], credo: me la faran vedere stasera) dice che io sono non solo il primo poeta d'Italia, ma anche, dopo Heine, il primo poeta d'Europa. Hai inteso? e tu mi tratti come un fufante e uno sciocco. A tuo dispetto» (lett. 1660 a Lidia, del 4 novembre 1873). La recensione di Karl Hillebrand, assieme con quelle di altri giornalisti tedeschi, sono tradotte e pubblicate nella seconda edizione delle *Nuove poesie*, Bologna, Zanichelli, 1875.

no a spese mie in Imola dal Galeati»¹⁵. Nel libro trovarono sistemazione molte poesie “nuove” ispirate dall’amore per Lina (*Primavere elleniche, Panteismo, Anacreontica romantica* ecc.), alla quale Carducci soleva d’altronde attribuire l’intera opera: «Sì, il libro nelle sue parti migliori l’hai fatto tu, è tuo: è ben vero. [...] la 3^a ellenica e *Panteismo* sono messe fra le cose più plastiche e più greche del volume. Vedi dunque se è vero che il libro è tuo»¹⁶.

La parte di Lina, quella appunto «delle primavere elleniche e delle nuove poesie d’amore, che si preferiscono – scriveva Carducci –, per la dolcezza e per la verità e la profondità, a quelle dell’antico volume»¹⁷, è certamente una delle chiavi di lettura delle *Nuove poesie*, nuove cronologicamente ma soprattutto nuove nei toni e negli argomenti. La novità dell’intonazione amorosa e dell’aspirazione al bello¹⁸ era evidenziata dalla varietà dei registri presenti

¹⁵ Lett. 1389 a Lidia, 2^a decade giugno 1872. Per la ricostruzione di questo progetto si veda G. DANCYGIER, “*A certi censori*” – “*Ripresa*” – “*Intermezzo*”. *Per la storia dei “Giambi ed epodi”*, «Studi di filologia italiana», xxxi, 1973, pp. 361-388, alle pp. 383-384. La lett. 1389 anticipa di tre mesi quella indicata dalla studiosa: «Il primo riferimento a un libro di versi da pubblicare all’inizio dell’anno nuovo, 1873, si trova nell’epistolario carducciano in una lettera dell’8 settembre 1872 [...] (lett. 1441)».

¹⁶ Lett. 1666 a Lidia, del 16 novembre 1873. «Il libro va, va molto bene [...] Si parla con ammirazione delle primavere elleniche e delle nuove poesie d’amore, che si preferiscono, per la dolcezza e per la verità e la profondità, a quelle dell’antico volume. [...] Certo, avresti ragione di chiedere ai signori ammiratori la parte tua; e dire – Ma in fine in fine ci sono anch’io; e questo libro per tre quarti l’ho fatto io. Voi non lo sapete, eh? Dimandatene al vostro autore →» (lett. 1638 a Lidia, del 7 ottobre 1873).

¹⁷ La citazione è tratta dalla lett. 1638, riportata nella nota precedente; il corsivo è mio.

¹⁸ «Carolina [...] ha orientato verso un nuovo ideale di bellezza e di compostezza quell’energia esuberante che il poeta aveva infuso nelle

nella raccolta in un ordine studiatamente disordinato: poesia polemica, storica, bozzettistica, intimistica, amorosa, traduzioni dal tedesco. Nella strutturazione in raccolte e libri delle *Poesie* del '71, Carducci aveva optato per una strategia diversa ma ugualmente intesa a valorizzare una parte della sua produzione, quella giambica (*Decennali*), anteposta a *Levia Gravia* e *Juvenilia*¹⁹, aggiunti entrambi solo in un secondo momento, forse proprio a contrasto dell'allora nuova maniera, proprio per indicare *Al lettore* una sicura linea di svolgimento poetico: «Nei *Juvenilia* sono lo scudiero dei classici; nei *Levia Gravia* faccio la mia vigilia d'armi; nei *Decennalia*, dopo i primi colpi di lancia un po' incerti e consuetudinari, corro le avventure a tutto mio rischio e pericolo»²⁰.

La mescolanza dei toni meglio della loro distinzione riusciva funzionale all'immagine che di sé Carducci voleva imporre e di cui l'epistolario lascia intravedere, a sprazzi, il disegno. Enotrio era ben cosciente dell'importanza di quella nota amorosa, verificata gradualmente in periodici e fascicoli, per il rafforzamento del proprio primato poetico e intellettuale. Non a caso proprio a Lina, e con alle spalle la certezza del valore delle *Primavere elleniche* e di *Panteismo*, Carducci rivela l'intenzione di raccogliere i versi più

sue poesie satiriche e polemiche» (M. A. BAZZOCCHI, *Carducci e la bellezza*, in *Carducci e i miti della bellezza*, a cura di Id. e S. Santucci, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 40-57, a p. 42). L'interesse di Carducci per il bello emerge con insistenza nelle lettere d'amore a Lina (cfr. le citt. alle nn. 10 e 46).

¹⁹ Questo ordinamento verrà rielaborato nella seconda edizione, in cui la cronologia prenderà il sopravvento; cfr. la nota, datata «8 dicembre 1874», che chiude l'introduzione *Al lettore*: «In questa seconda edizione l'autore ha disposto in ordine meglio cronologico la serie dei versi» (*Poesie di Giosuè Carducci (Enotrio Romano)*, seconda edizione con giunte e correzioni dell'autore, Firenze, Barbèra, 1875, p. xxiii).

²⁰ *ibid.*, p. xvi.

recenti, ai quali andranno annesse anche le traduzioni da Heine, di cui nel '71 la degubernatisiana «Rivista europea» aveva presentato un primo saggio e che le *Nuove poesie* riunivano per la prima volta in volume. Rinsanguato di questi nuovi apporti, il repertorio carducciano giganteggiava paurosamente come macchina da guerra di fronte alla sguarnita cittadella della poesia contemporanea, e non solo:

io vo' seguitare per la mia via innovando la lirica italiana ad ardimenti sani e vigorosi, a varietà di colorito, e a sicurezza di molteplici toni. [...] Gli argomenti diversi vogliono diverse tinte; e i poeti italiani del Risorgimento sono tutti monotoni: han sempre una nota, più di tutti Leopardi; ma anche abbastanza il Foscolo, meno assai il Monti. E io voglio toccare nella lirica quante più note mi è possibile, come fecero Catullo, Orazio ed i Greci (lett. 1522 a Lidia, dell'11 febbraio 1873)²¹.

La consapevolezza che la varietà era uno degli elementi di forza sul quale puntare emerge chiaramente in una lettera a Chiarini, in cui – secondo Carducci – il valore assoluto delle poesie è accresciuto dalla loro eterogeneità: «E vedi, se, mentre traduco a un tempo cotesta poesia [*La tomba nel Busento* da Platen] e *I tessitori* [da Heine], mentre scrivo a poca distanza il *Camposanto* [la terza *Primavera ellenica*] e l'epodo all'heiniano [*A un heiniano d'Italia*], non dia anch'io un qualche segno di padronanza e di forme molteplici nella lingua e nella lirica»²².

A sua volta la versatilità poetica rientrava in un più vasto programma di definizione che esorbitava dalla sfera letteraria per abbracciare quella accademica, sul cui fron-

²¹ Questo brano era già evidenziato da DANCYGIER, *art. cit.*, p. 386.

²² Lett. 1401 a Chiarini, del 6 luglio 1872.

te si sarebbero combattute battaglie tra le emergenti scuole filologiche. Quella carducciana²³ si sarebbe demarcata dalle altre proprio per il duplice impegno, critico e poetico²⁴, che il padre fondatore, con tono falsamente ironico, vantava alla bella Lidia, annunciandole di aver ultimato le *Nuove poesie*:

Ho finito il volumetto delle poesie. Sono più che a mezzo di quello degli *Studi letterari* [...]. Ma io fo e pubblico sul serio lavori di erudizione filologica come quelli dei tedeschi, solo per una certa vanità mia di essere insieme poeta e filologo, prosatore eloquente ed erudito. *Non pluribus impar*: tu sai il latino. Quando i così detti miei ammiratori o i dolcissimi nemici mi figurano come l'autore ditirambico dell'inno a Satana o il classico artista delle Primavere elleniche, mi piace presentarmi con un libro di filologia erudita. Metter fuori a poca distanza poesie, prose critiche e studi filologici, è per me un innocente trastullo di vanità (lett. 1611 a Lidia, del 27 agosto 1873).

La logica delle *Nuove poesie* è strettamente collegata a queste dichiarazioni, a un disordine finalizzato ad accentuare la varietà, ma non solo. I titoli danno indicazioni importanti sul nucleo maggiormente esposto per disseminazione sull'intero organismo poematico: VIII *Brindisi d'aprile*, IX *Canzone di maggio*, XIII *Autunno e amore*, XIV *Primavera e amore*, XV *In maggio*, XXIX-XXXI *Primave-*

²³ Per una definizione più attenta e sfumata di "Scuola carducciana" si veda: A. BRAMBILLA, *Luci e ombre nella "scuola carducciana"*, in *Carducci et Pascoli. Perspectives de recherche*, Textes recueillis et présentés par L. Fournier-Finocchiaro (= «Transalpina. Études italiennes», 10, 2007), pp. 161-175.

²⁴ Cfr. da ultimo F. BAUSI, «*Il poeta che ragiona tanto bene dei poeti*». *Critica e arte nell'opera di Severino Ferrari*, Bologna, CLUEB, 2006, pp. 191-200.

re elleniche, XLII *Sole e amore*. L'indicazione stagionale-esistenziale della rinascita (e del corrispondente presagio di morte) s'accoppia spesso con "amore" e, in almeno tre casi, si raggruma a formare sequenze tematiche che rompono l'assetto aleatorio di cui sopra: VIII-IX; XIII-XV; XXIX-XXXI²⁵. Si noti, poi, che due dei tre titoli comprendenti "amore" sono creati *ad hoc* per *Nuove poesie* e che nelle stampe precedenti o successive non contemplano la parola chiave (*A Jole* > *Autunno e amore* > *Autunno romantico*; *Primavera e amore* > *Primavera classica*). Un po' diverso è il caso del terzo titolo dittologico, che accoglie "amore" in un secondo momento, in fase preparatoria del volume (*Natura e anima* > *Sole e amore* in *Per nozze Galli-Spangher*, apparso il 9 gennaio '73, poi nelle *Nuove poesie*)²⁶.

Anche l'attività traduttiva ottenne da Carducci un ganglio compatto – mantenuto nelle *Rime nuove* (1887) – nella parte centrale del libro, che innervava alcune versioni periferiche. L'epistolario ci permette di datare questa elaborazione macrotestuale al 15 febbraio 1873 (lett. 1525), quando il poeta invia all'editore Galeati dieci nuovi componimenti da aggiungere al resto, probabilmente già comprensivo di tutto il *corpus* amoroso e, come si ve-

²⁵ Gli accorpamenti di XIII-XV, XXI-XXII (per cui vedi qui sotto) e XXIX-XXXI erano stati individuati da A. MARTINI, *Le "Rime nuove" di Giosue Carducci e gli idilli del quinto libro*, in *Architektur der Wolken. Zyklisierung in der europäischen Lyrik des 19. Jahrhunderts*, a cura di R. Fieguth e Id., Peter Lang, Bern, 2005, pp. 328-343, a p. 328.

²⁶ Le indicazioni riguardanti la storia editoriale dei componimenti citati in questo saggio sono tratte dalle seguenti edizioni: G. CARDUCCI, *Rime nuove*, testimonianze, interpretazione, commento di P. P. Trompeo e G. Salinari, Bologna, Zanichelli, 1965; *Poesie*, a cura di M. Saccetti, Torino, UTET, 1993; *Poesie*, a cura di G. A. Papini e M. M. Pedroni, Roma, Salerno ed., 2004; *Levia Gravia*, a cura di B. Giuliatini, Mantova, Mucchi, 2006 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci, I VI, 2).

drà, di quello giambico. Numerati romanicamente da xvi a xxiv²⁷, questi testi s' inseriscono – se si considera come già fissato l' ordinamento definitivo degli altri 34 – tra *In maggio* da Heine e *Rimembranza di scuola*; raddoppiano il numero delle traduzioni, che da 4 passa a 8 unità; e infine instaurano la terna xx *Il pellegrino avanti a S. Just* (Da A. v. Platen “Balladen”), XXI *Carlo I* (Da H. Heine’s “Lazzaro”) e XXII *L' Imperatore della Cina* (Da H. Heine’s “Z. Ged.”). Rispetto al piano fornito nella lett. 1525, è rilevante la posticipazione di xvi «L' albero a cui stendevi», che nelle *Nuove poesie* ha ormai scavalcato tutto il manipolo dei testi supplementari per giustapporsi, con il numero d' ordine xxv, a xxvi *Rimembranza di scuola*, stringendo così un nodo attorno alla morte del figlioletto Dante (1871)²⁸.

Non per accumuli ma piuttosto per posizione è garantita la visibilità alla poesia polemica. Gabryela Dancygier ha dimostrato il legame che avvince i due componimenti d' apertura delle *Nuove poesie – A certi censori e Avanti! Avanti!* – e le critiche negative che colpiscono le *Poesie* del '71. La studiosa ha inoltre messo in luce l' indecisione del poeta sulla reciproca collocazione dei due epodi: fino al 12 gennaio 1873 in testa risultava essere *Avanti! Avanti!*, che però il 12 febbraio, tre giorni prima dell' invio del supplemento a Galeati, è retrocesso in seconda posizione, essen-

²⁷ L' ultima poesia porta il numero d' ordine xiv, probabile svista per xxiv. Il lieve ritardo con il quale giungono in cantiere queste traduzioni è forse da rapportare al progettato e mai realizzato libro di traduzioni di Carducci e Chiarini, per cui cfr. la lett. 1441 a quest' ultimo, dell' 8 settembre 1872.

²⁸ Per un' analisi del nesso tra *Pianto antico* e *Rimembranze di scuola* (questi i titoli definitivi nelle *Rime nuove*) nell' ottica di un rinnovamento della poesia carducciana, a ridosso della stagione “barbara”, si veda il cap. II.

do «l'epodo a' censori anche più scandaloso». Evidentemente, nel 1873, i tempi non erano ancora maturi per una mossa più franca in direzione della nuova poetica, che nella seconda edizione del '75, grazie a un ulteriore arrocco dei due pezzi, Carducci avrebbe evidenziata senza titubanze²⁹. Gli strascichi polemici di *Poesie* (1871) richiedevano, da parte del poeta, una presa di posizione recisa fin dai primi versi del nuovo libro³⁰.

Amore aristocratico, polemica civile e letteraria, traduzione, ovvero allargamento d'orizzonti: bastano questi tre orientamenti della poliedrica poesia carducciana all'alba delle prime "barbare" per inquadrare le *Nuove poesie*, giocate – come si è cursoriamente illustrato – sulla varietà strategicamente ordinata dei registri. Varietà del poeta

²⁹ «Per toccare invece il segno di quel passaggio [dai *Giambi ed Epodi* alle *Rime nuove* e alle *Odi barbare*], si deve andare indietro negli anni fino al 1872, al tempo cioè della *Ripresa* [*Avanti! Avanti!*], scomposta, traboccante, libera e fluida nelle movenze, e, nelle parti migliori, carica di succhi e fresca di nuovi fermenti. Trionfa la Maremma più selvaggia e potente [...]. Questa è veramente la terra di sogno a cui il Carducci anela, non altre, riviste, proprio in quegli anni, in un falso specchio di evasione parnassiana» (G. A. PAPINI, *Carducci giambico*, «Convivium», xxvii, nuova serie, 1959, p. 485).

³⁰ «*A certi censori*, s'è detto, nasce infatti dalle polemiche seguenti la pubblicazione delle *Poesie* del '71, quasi a difesa della maniera di cantare del poeta. Dopo due anni, Carducci decide di pubblicare e a proprie spese un volume che raccoglie poesie mai apparse in raccolta, *Nuove Poesie*, appunto, di varie intonazioni [...]: un momento importante, per il poeta, nel riproporsi all'attenzione dei critici così poco benevoli con il suo precedente libro, e soprattutto con la parte più nuova di questo, i *Decennali*, un atto di coraggio, se vogliamo, anche nell'assumersi completamente la pubblicazione, e quasi di sfida; e a siglare la fiducia immutata nella propria poesia, non solo "nuova" ma anche passata, Carducci apre la raccolta con *A certi censori*, indicazione direi programmatica a significare che non si è lasciato intimidire da quei "censori", risposta, in apertura del nuovo volume, alle critiche mosse sul precedente» (DANCYGIER, *art. cit.*, p. 385).

(e dell'intellettuale), ma pure – muovendo verso il particolare – varietà all'interno di ogni singolo testo, in cui sono riassorbiti l'amore, la polemica e la latitudine culturale. Mescianza che già nella poesia giambica – come notava Petrini – opera in favore di un realismo moderno³¹, ai limiti della disgregazione dei generi letterari tradizionali³², e che impedisce spesso una precisa individuazione contenutistica di singoli componenti. Un'indagine condotta sul lessico, di tipo concordanziale, sconnettendo la nostra sensibilità “tematica” dal dato puramente “lessicale”, permetterà di seguire, senza prevenzioni, gli sconfinamenti e gli accavallamenti di temi e motivi.

Le considerazioni che precedono non possono non orientarci a privilegiare l'“amore” o meglio il verbo “amare” nella sua più tipica formula “t'/v'amo”, di cui Carducci e Lina – come si è visto – discutevano per ragioni di *privacy*. Una ricerca nel *corpus* poetico carducciano presente nella *Letteratura Italiana Zanichelli (LIZ 4.0)* consente di quantificare le occorrenze del sintagma ([io] t'/v'amo o amo te) e del suo corrispettivo ([lei] t'ama o ama te), e una ricostruzione dei contesti originari consente di verificarne la distribuzione nelle *Nuove poesie* (1873) e nelle raccolte anteriori³³.

³¹ Cfr. D. PETRINI, *Poesia e poetica carducciana*, in ID., *Dal Barocco al Decadentismo. Studi di letteratura italiana* raccolti da V. Santoli, Firenze, Le Monnier, 1957, vol. II, pp. 92-120.

³² Cfr. L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, pp. 249-250.

³³ Poco stringente per la nostra analisi, perché incapace di evidenziare costanti o sviluppi, è il rilevamento assoluto e acronico di *amore/amare*, cui M. C. Uccellatore sottopone la poesia di Carducci: «La prevalenza del sostantivo “amore” (di cui si registrano 136 occorrenze) sul verbo “amare” (con frequenza 43) [...] denuncia una predilezione (in questo caso) dell'astrattezza sulla realtà. Amare presuppone la posizione attiva almeno di un soggetto, l'amore-mito invece agisce

RACCOLTA	TITOLO	VERSI	CONTESTO
<i>Poesie</i> (1871)	<i>A Diana Trivia</i>	1-2	«Tu [...] Arcadia in terra cacciatrice t'ama»
<i>Levia Gravia e Poesie</i> (1871)	<i>Al sonetto</i>	14	«Bavio t'odia, o sonetto; ond'io più t'amo»
<i>Nuove poesie</i> (1873)	x <i>Colloqui con gli alberi</i>	1-2 9	«Te [...] o quercia pensosa, io più non amo» «Amo te, vite»
	xxx <i>Prim. ellenica, II. Dorica</i>	115-116	«O dolce / Signora, io v'amo»
	xxxiii <i>Panteismo</i>	16	«Mi mormora il gran tutto – Ella, ella t'ama»
	xliv <i>Il bove</i>	1	«T'amo, o pio bove»

Insomma, prima delle *Nuove poesie* (1873), mai, né nelle *Rime di San Miniato* (1857) né in *Levia Gravia* (1868) né nelle *Poesie* (1871), Carducci aveva toccato in modo così esplicito il tasto dell'amore lirico, cioè di un amore dichiarato dall'*io* a un *tu*³⁴ (*Dorica*), e da quest'ultimo immaginosamente ricambiato (*Panteismo*); in un solo caso il *t'amo* era apparso in precedenza, per una forma metrica (*Al sonetto*), e comunque mai per donna e mai per simboli (*Colloqui con gli alberi*) e specialmente per *realia* come il bove³⁵; infine, mai come nelle *Nuove poesie* questa for-

sul tempo e, nel rendere straordinario ogni possibile attimo, consente di enfatizzare anche il messaggio poetico» (M. C. UCCELLATORE, *Il canto imperfetto. Percorsi semantici nell'ultimo Carducci*, Milano, FrancoAngeli, 2003, p. 36).

³⁴ «La lirica si fonda sulla struttura discorsiva fondamentale dell'*io-qui-ora*, perché di norma un *io* lirico rivolge il suo discorso a un *tu*» (F. BRUNI, *L'italiano letterario nella storia*, Bologna, il Mulino, 2002, p. 100).

³⁵ Probabilmente questo stesso elemento verbale (*t'amo*), oltre all'uniformità dello schema metrico, cementa il secondo libro delle *Rime nuove* (1887), in cui – alla dichiarazione del primo componimento (*Al sonetto*) – si contrappone la negazione dell'amore nell'ultimo: «Ed

mula amorosa s'affaccia con una frequenza così alta. L'impatto di un amore vissuto in prima persona, pur nell'astrazione dell'arte, è ribadito dal sintagma *amor(e) mio e tuo*, che appare per la prima volta – se si tralascia quello messo in bocca a Gualfredo nel *revival* medievale di *Poeti di parte bianca*, v. 293 (in *Levia Gravia e Poesie* 1871) – in III *Idillio maremmano*³⁶ e in II *Avanti! Avanti!* (II, vv. 1-6):

Ahi, da' prim'anni, o gloria, nascosi del mio cuore
Ne' superbi silenzi, il tuo superbo amore.
Le fronti alte del lauro nel pensoso splendor
Mi folgorâr da' gelidi marmi nel petto un raggio,
Ed obliai le vergini danzanti, al sol di maggio,
E i lampi de' bianchi omeri sotto le chiome d'or.

Nei due casi, posti in apertura di raccolta, il sintagma riguarda un passato ormai remoto: descritta in II e rimpianta in III, è la stessa scelta per l'amore di gloria, a scapito dell'amore per la donna, che avrebbe concesso al poeta una vita semplice e sana in luogo dei «tumulti oziosi», del celebre «perseguir con frottole rimate / I vigliacchi d'Italia e Trissottino!»³⁷. Ma nel sonetto X *Colloqui con gli alberi*, alla gloria («il lauro infecondo»), l'io preferisce la «vite» e ancor più la morte (l'«abete»), che nella terza delle *Primavere elleniche*, lungi dal semplice annullamento, diventerà vincolo eterno, naturale ed elisio³⁸. A mano a mano che il

io poco più amo e nulla spero» (*Dietro un ritratto*, v. 8). Anche la contiguità di *Colloquio con gli alberi* e de *Il bove*, rispettivamente VIII e IX, sembra voler sottolineare la funzione coesiva del sintagma.

³⁶ Vv. 3/6: «Maria bionda / [...] O amor mio primo, o d'amor dolce aurora».

³⁷ *ibid.*, vv. 60-61.

³⁸ Vv. 33-36 e 45-48: «Non mai le tombe sì belle apparvero / A me nei miei primi sogni di gloria: / Oh amor solenne e forte / Come il suggel di morte! // [...] Oh favolosi prati d'Elisio, / [...] // Ove in di-

lettore avanza, i segnali dell'amore ricevono inattese risposte, quasi come rime che improvvisamente rinviino a quanto detto in precedenza svelando l'esistenza di una logica progressiva sottostante al disordine apparente.

È tempo di tornare alla seconda questione che il «v'amo» della *Dorica* sollevava e che scaturiva direttamente dalle preoccupazioni di riservatezza espresse da Lina: «ma come vorresti che io sacrificassi il – dolce signora, io v'amo –? Togli cotesta chiusa, e il resto dell'ode rimane un vuoto giuoco d'immagini». L'esame della funzione poetica e della portata semantica di *ti amo* nei versi come nella prosa epistolare, affiora con regolarità nelle lettere d'amore del biennio 1872-1873. Interveniva da un canto una sincera frustrazione dell'amante nel significare il proprio sentimento e dall'altro un ritegno dubitativo del Carducci 'ufficiale' ad ammettere un'espressione così universale e così compromessa con il sentimentalismo, fieramente aborrito dal critico:

Ho paura che l'eliso voglia cangiarsi in inferno. [...] Lina, io ti amo, ti amo. Come ho potuto tardar tanto a dirtelo? Dal tuo ritratto e dalle tue lettere avevo creato la tua persona con bastante felicità, avevo quasi indovinato anche la voce. Ma come fare a dirti tutto questo? C'era troppo sentimentalismo e troppo romanzo. E quasi mi pento di avvertelo detto. Te n'eri accorta? (lett. 1355 a Lidia, del 20 aprile 1872).

Il *topos* dell'ineffabilità non mette in dubbio l'autenticità dei propositi di Carducci, per il quale nulla è nella vita che non sia stato dapprima nell'arte³⁹. Le espressioni

sparte bisbigliando errano / (Né patto umano né destin ferreo / L'un da l'altra divelle) / I poeti e le belle!».

³⁹ M. MARTELLI, "Rime nuove" di Giosuè Carducci, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, a cura di A. Asor Rosa, Tori-

più fruste possono d'altronde riacquistare la loro pregnanza aurorale che le metta al riparo dal cattivo gusto e dall'oleografia:

Mio amore, Che vuoi o come vuoi che risponda io a tanta tenerezza a tanta grazia a tanta bontà tua così schietta e profonda? Non altro, se non che ti amo, ti adoro ogni giorno di più: vero che questi vocaboli sono oramai usati, sgualciti, dal contatto delle bocche e delle penne volgarì; ma io gli dico, e tu gl'intendi, nella lor prima giovenile e verginale efficacia (lett. 1393 a Lidia, del 28 giugno 1872).

La lontananza fisica rendeva ancora più urgente il ricorso a quella formula (o all'unico suo sinonimo) che si apprestava ad incontrare per la seconda volta il pubblico e la critica:

Cara, cara e desiderata, come nessuna mai né pure a ventun anno, addio! Ti adoro, ti adoro (stupida lingua che non ha se non due verbi gelidissimi per dire quel che solo un bacio parla per tutta la persona!) [...] Oggi mando le stampe delle *Primavere elleniche* (lett. 1409 a Lidia, del 14 luglio 1872)⁴⁰.

no, Einaudi, 1995, pp. 675-678: «Per il Carducci niente vive al di fuori di quello che la povera primitività dei nipotini del romanticismo insiste a chiamare “luogo comune della tradizione letteraria”. Le “cose” hanno da sempre, nella poesia carducciana, trovato la loro espressione: sta al Carducci richiamarla in vita e, richiamandovela, dargliene una del tutto nuova. [...] Nell'opera poetica [di Carducci] è la bellezza della vita nella sua totalità – trepidazione e dolore e gioia e operare necessario e fecondo, e suo stesso oscurarsi nel buio della morte – ad avere il ruolo di protagonista, ma un tal ruolo aggiudicandosi solo passando attraverso la poesia che alla vita assicura l'inveramento».

⁴⁰ «E son sicuro che la lingua italiana, da me tanto amata e prediletta e venerata finora, è una povera e stupida lingua, per quanto adoperata da Dante e dal Petrarca, da poi che non mi dà che una sola e ben

Le recriminazioni contro la povertà della lingua italiana, della lingua poetica italiana, i cui padri – Dante e Petrarca – erano spesso invocati, non impedivano a Carducci d'inganellare i *t'amo* con i *t'adoro*, rinvigoriti con formule intensive, iterazioni o annominazioni elative:

Ti amo, amor mio; e, senz'altro, ti amo. Questa stupida lingua italiana, non ostante il suo Petrarca, non ha termini a significare quel che voglio dirti. Ma tu lo sai, lo sai, cattiva; e mi hai tormentato tanto *temporibus illis!* (lett. 1579 a Lidia, fine giugno 1873).

Benché dei centocinquanta *t'amo* pronunciati nei primi due anni di corrispondenza⁴¹, uno solo approdi in un verso a Lina delle *Nuove poesie*, sugli altri tre (per l'alloro, in negativo, per la vite e per il bue) e sulle formule affini sopra elencate si percepisce il riverbero della stessa tumultuosa passione amorosa e poetica.

È da notare che soltanto il *t'amo* del *Bove*, fino a prova contraria, è direttamente attribuibile a Carducci, mentre gli altri risalgono a ipotesti più o meno famosi. Nota, a quei tempi, era la chiusa del venticinquesimo componimento di *Heimkehr* di Heine («Madame, ich liebe Sie!»)⁴² – pro-

fredda parola – ti amo – per esprimere tutto quel rapimento di tenerezza devota che ho per te» (lett. 1491 a Lidia, del 12 dicembre 1872).

⁴¹ Nel periodo dunque del primo entusiasmo amoroso, che la partenza dell'amata a Civitavecchia verrà a smorzare: «la partenza di Lidia per Civitavecchia rappresenta uno strappo psicologico notevole, non solo nelle lettere, ma anche per tutta la produzione poetica che nasce all'insegna di questo amore» (R. BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere. Il personaggio e il prosatore*, Bologna, Pàtron, 1972, p. 162); «Lidia a Civitavecchia segna infatti un ripiegamento, un riconcentramento del poeta su se stesso dopo l'impulsiva estroversione iniziale (*ibid.*, p. 124).

⁴² Come fa notare Herta Ament, Carducci riprende da Heine persino la forma di cortesia, assente nel resto dell'ode, in cui alla donna

tabilmente già ripresa da Vittorio Betteloni⁴³ – dietro alla quale Carducci tentava forse di occultare la realtà dell'amore illecito? Famosa era la saffica di Zanella, *Egoismo e carità*, che al v. 9 legge «Te, poverella vite, amo»⁴⁴.

La stesura autografa del *Bove* è segnata dall'instaurazione immediata del «T'amo» lirico a rimpiazzare l'«Amo, o solenne bue»⁴⁵, quasi a volersi allineare sulla posizione della *Dorica* (già edita nel giugno e nell'agosto '72). Quando il sonetto appare nella *Strenna bolognese* per il 1873 (22 dicembre 1872), quel *t'amo* incipitario ricorda-

amata si dà del tu; cfr. H. AMENT, *La parabola heiniana di Giosue Carducci*, in *Novità e tradizione nel secondo Ottocento italiano*, a cura di F. Mattesini, Milano, Vita e Pensiero, 1974, p. 125.

⁴³ «Fu nel leggiadro aprile, / Quando schiude ogni fiore / L'aura primaverile, / Che schiuse anche il mio core / L'aura, la più gentile / Aura d'amore. / Ma fu allor che in linguaggio / D'amoroso richiamo, / Gli augelletti nel maggio / Cantan di ramo in ramo, / Ch'io fattomi coraggio / Le dissi: – T'amo» (V. BETTELONI, *Canzoniere dei vent'anni*, 7 [1869], in *Id.*, *Poesie edite e inedite*, a cura di M. Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946, p. 13).

⁴⁴ Il testo di Zanella, ricordato nei maggiori commenti carducciani, è qui citato da *Versi di Giacomo Zanella*, Volume unico, Firenze, Barbèra, 1868, p. 94.

⁴⁵ Riprodotta nel *Catalogo dei manoscritti di Giosue Carducci*, a cura di A. Sorbelli, Bologna, 1935, tav. xv. Giovanni Getto così commenta la variante: «In una prima redazione l'incipit del sonetto era "Amo, o solenne bue...": e c'era sì l'idea di simpatia e di solennità, ma vi mancava il ritmo lirico, senza quel pronome "Te" in apertura, che raccoglie subito affettuosamente lo sguardo sul bove, e che conferisce come un avvio di preghiera. [...] In una seconda redazione il poeta corresse: "T'amo o placido bove...": realizzando un progresso, nonostante quel "placido" che [...], se migliora il "solenne", non raggiunge la bellezza del "pio"» (G. GETTO, *Prosa e poesia di Giosue Carducci* [1954-'57], in *Id.*, *Carducci e Pascoli*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1977, pp. 52-53). Non è forse irrilevante notare che "placido bue" è nel celebre episodio della «vergine cuccia» (*Mezzogiorno*, v. 505), che nella *Storia del «Giorno»* [1892] Carducci citerà distesamente (OEN, xvii, p. 92).

va l'ormai già celebre finale dell'ode *A Lina*, tanto più che sottostava a un titolo, *Contemplazione della bellezza*, molto diverso da quello definitivo (*Il bove*) e in sintonia con l'ultima produzione. La critica ha sottolineato come l'aspirazione al bello è uno dei portati decisivi dell'incontro con Lina nell'arte carducciana. Da quell'incontro anche l'epistolario si arricchisce di considerazioni sulla bellezza greca e sulla necessità di perseguirla nell'arte⁴⁶. Riferendosi alle *Primavere elleniche*, Carducci scriveva:

di quando in quando bisogna concedermi questi ritorni alla contemplazione serena o quasi idolatrica delle pure forme estetiche della Grecia naturalmente divina: di quando in quando bisogna concedermi che io mi riposi in questi lavori di cesello, che mi vi distraiga dalla realtà, la quale finirebbe per soffocarmi nello sdegno e nel fastidio (lett. 1671 a Francesco Calvo, del 23 novembre 1873).

Contemplazione della bellezza faceva parte di questo "ritorno"; alla stregua delle *Primavere elleniche* essa si poneva come manifesto di un rinnovato canone estetico, all'insegna della natura e della classicità. Vero è che tra la dichiarazione d'amore all'eterno femminino incarnato da Lina e quella alla placida e operosa bellezza del bovino correva un divario tale da confondere non poco le tracce circa la «realità» o idealità dei modelli invocati⁴⁷.

⁴⁶ Citerò un solo passo tra i molti offerti dalle "lettere d'amore" di questo periodo: «Datemi il bello, il bello nel mio senso largamente naturale e sensibile, e io son poeta gentile e profondo come i greci, come il Petrarca ne' suoi migliori momenti e come il Foscolo» (lett. 1381 a Lidia, del 2 giugno 1872).

⁴⁷ Non è da escludere che i due modelli, anche lontanamente, potessero corrispondere, se vissuti in una medesima "contemplazione" di una natura classica, teocritea e virgiliana: «io contemplava con amaro amore quei bei colli e quelle belle ombre di quercie grandi e verdissime,

Comunque sia, che con quel titolo e quell'*incipit* s'intendesse o meno depistare, il sonetto entrava poi nelle *Nuove poesie* semplicemente come *Il bove*, ricevendo – a indennizzo della derubricazione paratestuale – una posizione di assoluto rilievo. In una raccolta non suddivisa in parti, libri o sezioni e comprendente rime di svariato metro e argomento, la prima e l'ultima poesia attirano senz'altro l'attenzione del lettore. Questo rilievo era d'altronde ben presente al poeta che in almeno due occasioni definisce «prologo» il primo componimento delle *Nuove poesie*: «Mi spiace che l'*Avanti* non ti piaccia: ma oramai è stampato: se non che non fa da prologo egli, sì bene l'epodo a' censori» (lett. 1522) e «Questa è la poesia che, come annunciammo, servirà, di *Prologo* al nuovo volume che si pubblicherà in Imola dalla tipografia I. Galeati»⁴⁸. Implicitamente l'"epilogo" doveva in qualche modo stringere le fila di quella centrifuga raccolta, riannodandone le trame macrotestuali principali, di cui il *t'amo*, come abbiamo visto, era uno degli elementi coesivi.

Caliamoci nei panni di un lettore avvertito e non ancora abituato al Carducci "dializzato" di *Giambi ed Epo-*

e pensavo alla tua persona come sarebbe spiccata a una di quelle ombre in quel paesaggio gentilmente silvestre, e al tuo bel viso che avrebbe ripreso del suo bell'incarnato e la cui amorosa candidezza si sarebbe così ben delineata in quel mite verde ai raggi del sole matutino d'autunno. [...] E facevo quel gentilissimo idillio, tutto teocriteo e virgiliano, dopo aver passato tutta la notte bevendo» [...] (lett. 1467 a Lidia, del 21 ottobre 1872). Citando parte di questa lettera, di un mese precedente la stesura del *Bove*, Bruscaqli nota che la «prosa epistolare assume un modulo tipico dei versi, cioè il proiettarsi della figura umana sullo sfondo del paesaggio: ricordiamo nonna Lucia, sul viale di Bolgheri, o anche Severino Boezio, alla fine della leggenda di Teodorico» ecc. (BRUSCAGLI, *Carducci nelle lettere, op. cit.*, p. 153).

⁴⁸ Questa nota, apposta alla pubblicazione di *Avanti! Avanti!* su «L'Alleanza», è citata da DANCYGIER, *art. cit.*, p. 384.

di (1882) e *Rime nuove* (1887)⁴⁹, che nel 1873 affronta il volumetto di Galeati. Nella pagina che segue il frontespizio, lo accoglie questa epigrafe pseudoiacoponica: «Fama mia, ti raccomando / al somier che va ragghiando: / Perdonanza più d'un anno, / Chi mi dice villania»⁵⁰, che immediatamente fa risuonare la nota polemica confermata dal prologo, *A certi censori*, che il poeta dedica a quei critici che asini si sono già dimostrati avendo recensito malevolmente le *Poesie* del '71⁵¹. Il nostro lettore è già al termine dell'epodo, in cui le strofe vengono paragonate alla fuga di cavalle indomite⁵². Figuralità equina, lessico e incitamenti motivano la transizione al secondo epodo, *Avanti! Avanti!*: «Avanti, avanti, o sauro destrier della canzone! / L'aspra tua chioma porgimi, ch'io salti anche in arcione,

⁴⁹ «Nuove poesie, ovvero [la] raccolta in cui non appare ancora consumata la dialisi che darà luogo, in seguito, a *Rime nuove* da una parte, *Giambi ed Epodi* dall'altra: nella quale, cioè, i rigurgiti vittorughiani delle poesie politiche ancora si accompagnano agli scoramenti e alle fiere malinconie private e alle prime luminose 'fantasie' lidiane; nella quale è ancora perfettamente leggibile la transività del risentimento civile nell'uggiosa impazienza quotidiana» (R. BRUSCAGLI, *Le forme della prosa*, in *Carducci poeta*, Atti del Convegno Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di U. Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 391-462, alle pp. 437-438).

⁵⁰ Cfr. R. BETTARINI, *L'eredità jacobonica nella raccolta Tresatti*, in EAD., *Jacopone e il Laudario Urbinate*, Firenze, Sansoni, 1969, p. 404. L'epigrafe sarà ricordata da Carducci prima di "spiegarsi" con Eduardo Arbib nell'*Introduzione a Juvenilia* (1880) (OEN, xxiv, p. 71).

⁵¹ Sulla consuetudine carducciana di coinvolgere critica e poesia, si veda la recente panoramica di C. TAGLIAFERRI, *Carducci critico in poesia*, «Studi sul Settecento e l'Ottocento», III, 2008, pp. 67-85.

⁵² «Ed ogni strofa ha un'anima; ed a valle / Precipita e rimbomba, / Come fuga d'indomite cavalle, / Con la spada e la tromba; / [...] Avanti, avanti, o messaggere armate / Di fede e di valore! / Su l'ali vostre a più felice etate / Lancio il mio vivo cuore. // A voi la vita mia: me ignota fossa / Accolga innanzi gli anni: / Pugnate voi contro ogni iniqua possa, / Contro tutti i tiranni!» (*A certi censori*, vv. 69-72, 85-92).

/ Indomito destrier. / A noi la polve e l'ansia del corso, e i
rotti venti, / E il lampo delle selici percosse, e dei torrenti
/ L'urlo solingo e fier. // I bei ginnetti italici han pettinati
i crini: / Le screziàte e lucide aiuole de' giardini / Sono il
lor dolce agon: / Ivi essi caracollano in faccia a i loro amo-
ri: / La giuba a tempo fluttua vaga tra i nastri e i fiori / Del-
le fanfare al suon: // E se lungi la polvere scorgon del no-
stro corso, / Il picciol collo inarcano e masticando il morso
/ Par che rignino – Ohibò! –».

Il poeta incita al galoppo il sauro, simbolo della propria poesia, fiera, sana, robusta, virile, messaggera di gloria, giustizia e libertà. Insieme, cavallo e cavaliere, fuggiranno lontano dalla società moderna, dimentica ormai degli esempi di virtù repubblicana, e dai poeti dell'ultima generazione romantica, poeti da salotto, tutti eleganze e raffinementi, proni al gusto del pubblico («i bei ginnetti italici») ⁵³, e correranno verso «le parie forme del tempo antico» ⁵⁴, per giungere alle «piagge del mar toscano» (v. 79), che portano in sé le memorie della civiltà etrusca, romana e del comune medievale. All'anaforico incitamento a ricordare ⁵⁵, segue quello a volare – travolgendo gli «av-

⁵³ Più che evidente l'opposizione tra il «sauro» carducciano e i piccoli azzimati cavalli romantici, tra il loro aspetto, il loro carattere, l'andatura, il paesaggio, ecc. Sulla sudditanza dei poeti ai gusti del pubblico, si leggano le parole indirizzate *Al lettore* nella seconda edizione delle *Poesie*: «Affacciarsi alla finestra a ogni variare di temperatura per vedere quali fogge vesta il gusto della maggioranza legale, distrae, raffredda, inciviltisce l'anima. Il poeta esprima sé stesso e i suoi convincimenti morali ed artistici più sincero, più schietto, più risoluto che può: il resto non è affar suo» (*Al lettore*, in *Poesie* [1875], *op. cit.*, p. xviii).

⁵⁴ «Non vedi tu le parie forme del tempo antico / accennare colà?» (vv. 26-27).

⁵⁵ «Ricordi tu, bel sauro, quando al tuo primo salto / I falchi salutarono augurando nell'alto / E il bufolo muggi?» (vv. 76-78).

versari) – verso la primavera⁵⁶, il «toscano mio suol» (v. 135), verso la tomba del fratello suicida.

E con la primavera (v. 1 «Co 'l raggio dell'april»); con gli affetti; con il ricordo e il rimpianto (di non aver sposato la divina e umanissima «Maria bionda»); con la Maremma toscana, che forma l'uomo a una vita sana e vigorosa, a montare cavalli selvaggi⁵⁷, a inseguire bufali perduti⁵⁸; con la polemica («I vigliacchi d'Italia e Trissottino»), l'*Idillio maremmano* (III) ribadisce lo spirito di II, aggiungendovi il tema amoroso. In seguito, con la versione del goethiano *Re di Tule*, entrerà in campo quello del vino-oblio-sacralità⁵⁹, che si protrarrà in VIII *Brindisi d'aprile*, nell'«Amo te, vite» di X *Colloqui con gli alberi*, fino alla penultima poesia, XLIII *Anacreontica romantica*, in cui l'amore verrà ricacciato nel cuore dell'amata ed esorcizzato col vino.

Prima delle *Primavere elleniche*, prima di Lina, l'amore è nella nostalgia di Maria e di una vita serena (III), è l'esperienza fugace e dolorosa con Jole (XIII-XIV)⁶⁰, è l'altra faccia della morte di XXVI *Rimembranza di scu-*

⁵⁶ «L'april dei colli italici [...] / L'april santo dell'anima [...] L'aprile del pensier» (vv. 127-129).

⁵⁷ «Forti figli [...] / Al mal domo caval saltano in groppa» (*Idillio maremmano*, vv. 13/15).

⁵⁸ «Meglio ir tracciando per la sconsolata / Boscaglia al piano il bufolo disperso, / [...] Che sudar dietro al piccioletto verso!» (*ibid.*, vv. 32/37).

⁵⁹ «Il sole diventa ora il nume tutelare della poesia carducciana. E l'atto di bere, l'alzare il bicchiere nel brindisi, assume il ruolo di gesto rituale che fa sentire la presenza del sacro antico nel mondo borghese» (BAZZOCCHI, *art. cit.*, p. 43).

⁶⁰ Saccenti si dice convinto essere Carolina Cristofori Piva la Jole di *Autunno e amore* (poi *Autunno romantico*), e non la Torriani, come si pensava (cfr. il commento in *Poesie, op. cit.*, pp. 486-487). Per quanto riguarda la lettura che qui si propone, l'identità della donna reale non conta, conta invece l'alterità dalla Lina citata nell'*Eolia*. Jole, come Maria di *Idillio maremmano*, rappresenta una donna, un amore del passato.

la, di cui l'odicina xxv, «L'albero a cui stendevi», rappresenta una recente, lacerante conferma. Dopo le *Primavere elleniche*, in cui si giunge a una delle mete di quel viaggio di ritorno avviato dall'*Avanti! Avanti!*, verso una «primavera dell'anima» (*Dorica*, vv. 3-4 «ne l'anima fiorisce, o Lina, / La primavera»), nell'«obliar» del presente (*Dorica*, v. 40 «Dimentichiamo»), nel recupero delle «parie forme del tempo antico» (*Dorica*, v. 37 «Io meco traggotti per l'aure achive»). Insomma, dopo il «dolce / Signora, io v'amo», l'amore è riscoperto in una forma nuova, naturale, panica, che sa intaccare l'animo indurito dalla polemica⁶¹ ed è vissuto nel presente, in un dialogo – anche in assenza – con l'amata⁶², nella sua contemplazione in una natura primaverile a sua volta contemplante (xxxvii).

Ma con xl *Mito e verità* giunge bruscamente un segno di crisi, di rifiuto dell'amore da parte dell'io che, strappandosi dal petto «la imagin bella e fiera», si strappa il cuore e ritrova la felicità. E non basta che l'amore, come un sole, spazzi via i tristi umori (xlii) per impedire che il poeta lo respinga definitivamente nel petto di lei e abbracci la bottiglia (xliii)⁶³.

Il lettore ideale che ha attraversato le *Nuove poesie* privilegiando questo nostro percorso amoroso, giunge al

⁶¹ «Su i colli ombrosi e nella spiaggia lieta / Ogni arbusto ne parla ed ogni fior: / Cantan gli augelli a vol: – Fosco poeta, / Ti apprese al fine i dolci sogni amor. – // [...] E tra gli effluvi delle acacie in fiore / Mi mormora il gran tutto – Ella, ella t'ama» (xxxiii *Panteismo*, vv. 9/16).

⁶² xxxv, vv. 1/13: «Ove sei? [...] o donna mia? / [...] È l'amor mio che in ogni sentimento / Vive e ti cerca in ogni bella cosa» ecc. Si noti come questo «amor mio» non è né l'«amor mio primo» di iii né l'amore della gloria di ii. La memoria del motivo della «lontananza» s'innova attraverso la realtà del vissuto, trasmessoci dalle palpitanti lettere d'amore.

⁶³ Sono le lettere, d'amore o non, che nuovamente informano sul versante meno poetico dell'esperienza sentimentale ed esistenziale di Enotrio, che al vino confidava non poco dei suoi fastidi e dolori, in compagnia o da solo (lettere 1390, 1467, 1487, 1557, 1675 ecc.).

sonetto conclusivo con molti interrogativi. Perché il canzoniere carducciano, occultamente diviso da un *prima* e un *dopo* Lina, si chiude non solo con un inaspettato rifiuto dell'amore femminile, ma addirittura con una dichiarazione d'amore a un bue? Si tratterebbe di una applicazione dell'insegnamento heiniano – ben presente in alcuni finali di singole poesie⁶⁴ – al piano macrotestuale? Il tono del sonetto sembrerebbe escluderlo, anche se il soggetto in sé rientrava nel repertorio umoristico⁶⁵. Il *topos* della fine

⁶⁴ Heiniana è per esempio l'ultima quartina di XLIII *Anacreontica romantica*, che precede immediatamente *Il bove*.

⁶⁵ A. GUADAGNOLI, *Il bue. Sestine*, in *Raccolta delle poesie giocose del Dottor Antonio Guadagnoli d'Arezzo*, Firenze, A spese dell'Editore, 1849, pp. 233-234: «Il bue, signori miei, per un dottore / Che vuol trattare in versi un argomento, / Parmi un eroe da poter fargli onore, / E specialmente ai nostri di, che sento / Più d'uno prodigar le lodi sue / A degli eroi che son da men del bue. / [...] “E che? cantare / I topi si dovranno, ed i ranocchi, / E le pulci, e le mosche, e le zanzare, / E le lumache, ET CAETERA ANIMALIA, / Ed io un poeta non avrò? In Italia!!». Dopo i buoi poetici di Carducci, Zanella (*Astichello*, x), Pascoli (*Myricae*), nel 1897 Ernesto Ragazzoni poteva rispondere al poeta aretino: «Edgardo Poe / canta il Corvo, Giusti snocciola / strofe e strofe ad una Chiocciola, / più d'un bardo (poi ch'eroe / non trovò frammezzo gli uomini) / laudò il bove» (*Mistici amici*, in *Id.*, *Buchi nella sabbia e pagine invisibili. Poesie e prose*, a cura di R. Martinoni, Introduzione di S. Vassalli, Torino, Einaudi, 2000, p. 48). Sulle parodie del *Bove* carducciano si veda G. TELLINI, *Rifare il verso. La parodia nella letteratura italiana*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 92-102. Della “fortuna” del *Bove* è documento interessante, perché di poco posteriore all'uscita delle *Nuove poesie*, la riscrittura politica di Vincenzo Riccardi di Lantosca, apparsa sulla *de-gubernatisiana* «Rivista europea» del 1° ottobre 1874, assieme con altri sonettini, tra i quali *La Signora fa da madre*, in cui Carducci è messo alla gogna come seguace di Bacco, saccheggiatore di Orazio e di Hugo e (proprio per la chiusa della *Dorica*, per l'esordio del *Bove* e, probabilmente, per una strofe di *Canzone di maggio*, poi *Idillio di maggio* nelle *Rime nuove*) seduttore mancato: «Quell'insiem così bislacco / Far la rota a me dinanzi! / Con quell'ugola, dio bacco!, / Dirmi “T'amo” in fin dei pranzi! // Per confonder gli altri ganzi / E dar tono al lombo stracco, / Ci vuol altro che gli avanzi / Di Victor Hugo e di Flacco! // Se col pi-

dell'amore e la bucolica celebrazione del *Bove* fungerebbero da schermo alle curiosità del pubblico?

Certamente nella contemplazione del bove l'io trovava, dopo le pene d'amore, «un sentimento / Di vigore e di pace» (*Il bove*, vv. 1-2), un modello di serenità inarrivabile e solidale con il rimpianto di quella vita semplice e sana commemorata in apertura di libro, nell'*Idillio maremmano* (III)⁶⁶. Il mito della Maremma stringeva così – dal passato al presente – l'intera raccolta, attraversando, nella sua versione ellenizzante, anche la *Dorica*, laddove la meta degli amanti non è la città «di Siracusa o d'Agrigento» ma i bucolici «Nèbrodi monti». D'altronde, come programmaticamente annunciava l'*Avanti! Avanti!*, non c'era soluzione di continuità nel ritorno al mito maremmano e a quello dell'antichità classica, al contrario la galoppata allegorica del poeta sul suo «sauro destrier» percorreva, con libertà cronologica, la civiltà comunale, romana ed etrusca, per giungere infine alla pace del «toscano mio suol»; per giungere insomma al *Bove*.

L'epodo *Avanti! Avanti!* prospettava il passaggio dalla poesia civile e politica a una poesia della storia, della memoria, del sentimento, della natura, della morte, mediante una modalità comunicativa assai rara nel Carducci, quella dell'allocuzione a un cavallo: «Avanti, avanti,

glio che ci vuole / Per fermare in aria il Sole, / Voi parlate a una Signora» ecc. (V. RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di M. M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 411 [*Il bove*], p. 712 [*La Signora fa da madre*]).

⁶⁶ La lettura del *Bove* attraverso il macrotesto delle *Nuove poesie* (1873) non fa che consolidare le interpretazioni più accreditate del componimento: «Così l'immagine del bove s'affaccia sull'orizzonte lirico del poeta per un duplice impulso, letterario e autobiografico, in quanto reminiscenza della poesia classica, bucolica in particolare, e in quanto memoria dell'esperienza agreste dell'infanzia e dell'adolescenza: un impulso che si colora fortemente di nostalgia, sicché il bove diventa il simbolo di una vita al poeta negata, di una vita forte e serena, di un'esistenza condotta in sanità e in pace» (GETTO, *op. cit.*, p. 55).

o sauro destrier de la canzone?! / L'aspra tua chioma por-
gimi, ch'io salti anche in arcione / [...] / Avanti, avan-
ti, o sauro destrier, mio forte amico! / Non vedi tu le pa-
rie forme del mondo antico [?]. Nelle *Nuove poesie* l'io
dà del *tu* soltanto a due animali, il «sauro» (II) e il «bove»
(XLIV), che sono poi gli unici ai quali Carducci, fino ad al-
lora, aveva concesso questa intrinsechezza⁶⁷. Non ancora
all'asino⁶⁸, che in epigrafe, come si è visto, era connotato
negativamente («Fama mia ti raccomando / al somier che
va ragghiando»), non alle oche capitoline, alle quali par-
la Italia⁶⁹, non agli ovini, ma è caso notevole che l'io dia
del *voi* a un «castrato», a Bernardino Zendrini in XXXII *A
un heiniano d'Italia*: «Deh, come era fantastico il belato /
Vostro via per l'acerba / Primavera! O montone, al prato,
al prato! / O agnello, a l'erba, a l'erba!» (vv. 33-36)⁷⁰. E
non era forse lo stesso Zendrini uno dei «bei ginnetti ita-

⁶⁷ Prima di allora *A un cavallo*, in raccolta nelle *Poesie* (1871).
Alla preistoria carducciana risalgono alcuni sonetti in cui l'io si rivol-
geva alla romantica rondinella; cfr. CARDUCCI, "Puerilia". *Poesie dai
13 ai 16 anni*, a cura di A. Fusco, Salerno, Palladio, 1988, p. 111 («Lei
presso, o rondinella, ti farai») e p. 115; *Juvenilia* I 3 («Peregrino del
ciel, garrulo a volo»), I 4 («Tu mesta peregrina, il dolce nido»).

⁶⁸ Dopo le *Nuove poesie* si dovrà attendere fino all'84, *A un asi-
no* (poi in *Rime nuove*), perché il *tu* si ripeta. Altro discorso andrebbe
fatto per la prosa, anche se, a mia conoscenza, oltre ai buoi del *Ça ira*
[1884] (OEN, XXIV, p. 396), Carducci si rivolge soltanto al cuculo ne *Le
"risorse" di San Miniato al Tedesco e la prima edizione delle mie rime*
[1882] (OEN, XXIV, pp. 31-32).

⁶⁹ «*Qua, qua, qua. Che volete voi?*» (XXXIX *Canto dell'Italia che
va in Campidoglio*, v. 17, in *Nuove poesie* [1873]).

⁷⁰ Anche nelle lettere Carducci ricorre a questo genere di animali
per parlare di Zendrini: «E hai sentito come bela pretenziosamente co-
testo agnelluttucciaccio che puzza di castrato? Ma, se anche avessi vi-
sto o udito i belati e gli eruttati del Bernardino, quel che non puoi sa-
pere è che costui si diverte a dir il maggior male possibile del mio libro
in versi, de' miei libri in prosa, del mio io, ecc.» (lett. 1346 a Giuseppe
Chiarini, del 9 aprile 1872).

lici» che commentavano con un ringhio supponente e beccero («Par che rignino: – Ohibò») il passaggio scalpitante della fiera poesia carducciana?

Gli animali amati da Carducci sono una *élite*: il «sauro destrier» è l'ideale, classico e moderno, rispetto al «ginnetto»; Pandolfo ha battuto i «polledri inglesi» e avrebbe vinto anche i cavalli di Achille⁷¹. Anche l'asino, che nella prima versione a stampa s'intitolava *L'asino, o vero dell'ideale. A me stesso* («Cronaca bizantina», 16 ottobre 1884), eguagliava «di corso e d'ardir con gli stalloni» e avrebbe potuto pretendere di essere paragonato da Omero ad Aiace⁷².

L'eccellenza del *Bove*, che gli merita il *t'amo* dell'io, è forse quella di incarnare, alla fine di una corsa sfrenata sul «sauro destrier», il raggiungimento di una poesia classicamente serena, lontana dalla polemica, dai toni accesi; *Il bove* è il manifesto del superamento del periodo giambico? Quel «muggio» che «come un inno lieto» «nel sereno aër si perde» porta in sé la novità poetica, la bellezza cui era intitolato originariamente il sonetto?

Il muggito del bue o del bufalo, suo cugino selvatico, è sempre valorizzato positivamente da Carducci, sia nelle *Nuove poesie* sia fuori da esse. All'interno, come si è già indirettamente notato, il muggito contrasta con il verso di altri animali “negativi”, sempre domestici o da lavoro⁷³, e si armonizza con quelli di animali, selvatici, che parlano

⁷¹ «E vinto avresti quei famosi tanto, / Quei che immortali Automedon giugnea / E sferzava il Pelide in ripa a Csanto» (*A un cavallo*, vv. 9-11). La prima stesura del sonetto, 6 aprile 1854, segue di qualche giorno, 30 marzo 1854, la prima edizione di un concorso ippico romano, il cui vincitore, probabilmente il «cavallo» di Carducci, si chiamava Pandolfo.

⁷² «o scampar vuoi ne l'Ellade pugnace / Chiamando Omero che ti paragoni / Al telamonio resistente Aiace?» (*A un asino*, vv. 12-14).

⁷³ Vedi *supra* il raglio dell'asino, il ringhio dei ginnetti vs «Ricordi tu, bel sauro, quando al tuo primo salto / i falchi salutarono augurando ne l'alto / e il bufolo muggì» (*Idillio maremmano*, vv. 76-78), e il belato del montone.

d'amore⁷⁴. Ma questa opposizione intratestuale non sembra sufficiente a provare quell'antagonismo polemico che invece, nel *Bove*, è rinfocolato dall'intertestualità.

La prima terzina del sonetto si concentra, a mo' di zumata cinematografica, sul muso dell'animale per cogliere «il fiato e il muggito, l'anima e il canto del bove»⁷⁵; la spiritualità del respiro («spirto»⁷⁶) e liricità del «muggio»⁷⁷, paragonato a «un inno lieto»:

Da la larga narice umida e nera
Fuma il tuo spirto, e come un inno lieto
Il muggio nel seren aër si perde;

Le parole, i costrutti, i contenuti dovevano richiamare alla memoria del nostro lettore ottocentesco alcuni versi famosi della seconda delle *Lettere a Maria* di Aleardo Alear-di, in cui non si ritrae un bue, bensì il poeta tardoromantico impegnato a persuadere l'amica e sorella dell'*Immortalità dell'anima* e della necessità di rivolgersi a Dio, origine e meta di un desiderio di bellezza che vanamente si cercherebbe di appagare sulla terra: «insaziata / Ansia d'un bello

⁷⁴ Nel divino corteggio di Maria (*Idillio maremmano*, vv. 29-30: «Il bel pavon l'occhiuta coda apria / Guardando, e un rauco grido a te mettea») e di Lina («il concerto / De' cigni), nel messaggio di *Panteismo* («Cantan gli augelli a volo» ecc.), nel coro primaverile di *Rimembranza di scuola*.

⁷⁵ GETTO, *op. cit.*, p. 51.

⁷⁶ Nel *Nòvo dizionàrio universale della lingua italiana* di Policarpo Petrocchi, «spirito», nell'accezione di «fiato, respiro», è relegato nella parte inferiore della pagina, mentre quella di «anima», nella parte riguardante l'uso. Per l'ambivalenza *fiato/anima*, si veda la lettera di Carducci ad Adolphine Gosme del 1° luglio 1888 (lett. 4031) citata da SACCENTI (*Poesie, op. cit.*, p. 424): «Quanto a *spirito* del sonetto, egli ha ragione, vuol dire *fiato, haleine*; ma Ella, Signora, non ha torto; può essere anche l'anima della bella e possente e placida bestia».

⁷⁷ Ancora Petrocchi definisce «muggire» come «Lo stesso che *Mugghiare*; ma è meno fòrte».

non trovo in terra / Ne le forme dell'itale fanciulle; / Ne la austera armonia de i cesellati / Carmi de gli avi; ne le dolci note / Che l'usignolo di Catania attinse / Dal suo cor che moria; ne le colonne / Del Partenone»⁷⁸ ecc. Mentre Carducci, come dichiarava il titolo provocatorio della *princeps*, contemplava la bellezza nel *Bove*. Così cantava Aleardi:

Lagrime il giusto condannato a giorni
Inoperosi, e accanto a lui guardando
A quella grama commedia d'un'ora,
Sveglia da la dolente arpa il poeta
Un inno che nel vano aere si perde⁷⁹.

All'«inno che nel vano aere si perde» è contrapposto l'inno del bue, «Il muggio [che] nel seren aër si perde»; alla «dolente arpa» dell'uno, la «larga narice umida e nera» dell'altro; al «vano aere» dell'uno, il «seren aër» dell'altro e via di seguito, opponendo, mediante annominazione, ai «giorni inoperosi», la laboriosità del bue che «L'agil opra dell'uom grave seconda» (v. 6); al «guardando / A quella grama commedia d'un'ora», cioè alla vita, il «Tu guardi i campi liberi e fecondi» (v. 4), cioè la vita rigo gliosa della natura coltivata dall'uomo. Alla domanda che l'Aleardi poneva alla scettica Maria: «Dubiti forse, o bella nazzarena, / Dell'avvenire del sepolcro?»⁸⁰, Carducci non avrebbe esitato a rispondere: «Sei nella terra fredda, / Sei nella terra negra; / Né il sol più ti rallegra, / Né ti ri-

⁷⁸ A. ALEARDI, *Lettere a Maria*, II: *L'immortalità dell'anima*, in ID., *Canti*, Firenze, Barbèra, 1867, p. 157. Totale è al contrario l'infatuazione di Carducci per un regalo ricevuto da Giovanni Capellini (cfr. *Per le nozze di un geologo [prof. G.C.]*, in *Levia Gravia*), un «bel frammento di marmo bianco stupendo, staccato dal tempio di Afrodite, a Dafne, non lungi da Atene, su la via di Eleusi» (lett. 1395 a Lidia, della seconda metà di giugno 1872).

⁷⁹ ALEARDI, *Lettere a Maria*, op. cit., p. 155.

⁸⁰ *ibid.*, p. 153.

sveglia amor» (xxv «L'albero a cui stendevi», vv. 13-16), oppure: «D'essa la vita rampollommi in cuore / Il pensier della morte, e con la morte / Il vano niente» (*Rimembranza di scuola*, vv. 36-38, nella versione delle *Rime nuove*, in luogo di «vano» si leggerà «informe»).

Per conoscere il parere del Maremmano sulle *Lettere a Maria* si possono citare l'ironica battuta delle «*Risorse*» di San Miniato al Tedesco⁸¹ oppure la vaga nota in *Alberto Mario scrittore e giornalista*⁸², ma entrambi gli scritti ci porterebbero lontani dall'anno in cui *Il bove* fu scritto, rispettivamente al 1881 e al 1901. Fonte invece decisiva è di nuovo l'epistolario del 1872, in cui il nome di Aleardi torna soltanto due volte e sempre con allusione alle *Lettere a Maria*. La prima volta in una lettera alla Torriani, alla Marchesa Colombi (Jole?), insomma, cui Carducci imparativa una biblica lezioncina: «Il Vangelo dice che Gesù andasse su l'asino: di Maria, non mi ricordo, se non forse quando si salvò in Egitto: e ad esigliar questa ella non pensa, io spero, né pure per amore dell'Aleardi o di Regaldi il faraonide»⁸³. Il Regaldi è quello di *L'Egitto*⁸⁴, l'Aleardi quello di *Lettere a Maria*, II: *L'immortalità dell'anima*,

⁸¹ *Le Risorse di San Miniato*, op. cit., p. 447: «io, la sera a una cert'ora, cantavo a loro due, come l'Aleardi a Maria, la mia canzone più bella, l'ultima fatta, per addormentarli», con riferimento alle *Lettere a Maria*, I: *L'invito*, in *Canti*, op. cit., p. 148: «a süaderti il sonno / Ti canterò la mia canzon più bella».

⁸² OEN, XIX, p. 239: «Aleardo Aleardi [...] ora veniva passando alla sua seconda maniera; dove i languori delle *Lettere a Maria* e le largure descrittive del *Monte Circello*, senza al tutto sparire, parevano ceder luogo a un che di più gagliardo e più concitato, movente dalle ispirazioni della patria e dal concetto civile».

⁸³ Lett. 1337 a Maria Antonietta Torriani, del 21 febbraio 1872.

⁸⁴ *L'Egitto. Note storiche e statistiche*, Botta, Firenze, 1870. Allo stesso studioso sarà dedicata la "barbara" *Alessandria. A Giuseppe Regaldi quando pubblicò "L'Egitto"*.

vv. 1-2: «Dunque m'assenti di venirti a fianco / Nell'esilio, o Maria?»⁸⁵. La seconda volta è in un finale sorridente di una lettera d'amore a Lidia, che non necessita di glosse: «Addio, cara e unica mia donna e Signora: a te l'anima mia, ma ravvolta in una quasi vaporosità sentimentale a uso Aleardi o in una fosforescenza mistica a uso Tommaso. Oh no, no, non diciamo bugie né sciocchezze. Aprimi le braccia, e sorridimi»⁸⁶.

Tra i «bei ginnetti italici» c'è anche Aleardo Aleardi⁸⁷, di cui – in quel torno di mesi – Carducci ricorda con facilità proprio quelle *Lettere a Maria*, proprio quell'*Immortalità dell'anima* ripresa e refutata, anche nel metro⁸⁸, con *Contemplazione della bellezza*. Pur nella serenità raggiunta, il poeta polemico sopravviveva tra le righe allusive del *Bove*, simbolo di una poesia robusta, vigorosa, profondamente religiosa, ma di una religione georgica. Al *Bove* non mancava neppure l'ascendenza classica dei suoi fratelli (il corsiero Pandolfo, il sauro destriero e, di là da venire, l'asino bolognese), come confermano i numerosi commenti che si rifanno a Tibullo per i vv. 6-7 o genericamente a Virgilio. Non credo però sia stato finora rilevato un debito contratto con un poeta che più degli altri contava,

⁸⁵ *Canti*, op. cit., p. 151. Il tema dell'esilio ricorre anche in altri passi delle *Lettere a Maria*.

⁸⁶ Lett. 1381 a Lidia, del 2 giugno 1872.

⁸⁷ Per i rapporti tra i due uomini, ma partire dal 1878, si veda la preziosa *Introduzione* a CARDUCCI – Gli amici veronesi, V. BETTELONI, G. L. PATUZZI, G. BIADEGO, G. FRACCAROLI, *Carteggi* (ottobre 1875 – dicembre 1906), a cura di A. Brambilla, Modena, Mucchi, 2005 (Edizione Nazionale delle Opere di Giosue Carducci, IV).

⁸⁸ Sull'avversione per il verso sciolto, cui Carducci oppone le forme chiuse della tradizione, si riporta qui un solo esempio, legato all'uso di similitudini animali: «Un altro, ecco, si sdraia / Nel verso sciolto, e ci fa un voltolone, / Come somaro dentro il polverone» (*Alla musa odiernissima* [1856], vv. 27-29, in *Juvenilia*).

perché capace di collegare, com'era nei desideri del Nostro, la tradizione letteraria italiana, anche popolareggiante, con quella antica: Angelo Poliziano. Il poeta quattrocentesco che aveva dato il nome alla rivista filologica-polemica diretta da Carducci (1857) e di cui lo stesso Carducci, nel 1863, aveva curato l'edizione delle poesie volgari⁸⁹, nel *Rusticus*, vv. 269-270, a proposito del "cavallo perfetto"⁹⁰, aveva scritto: «spiritus amplis / naribus it fervens»⁹¹. Carducci mantiene il latineggiante e anfibologico "spirto" per ribadire che l'anima sua non è «ravvolta in una quasi vaporosità sentimentale» e per assicurarsi che «qualche sonetto, in cui in un momento solo ho fuso la immagine dell'anima mia»⁹² aspirasse, se non all'immortalità, almeno alla fama.

⁸⁹ *Le Stanze, l'Orfeo e le Rime di messer Angelo Poliziano, rivedute su i codici e su le antiche stampe e illustrate con annotazioni di varii e nuove da G. Carducci*, Firenze, Barbèra, 1863.

⁹⁰ Sull'argomento si veda P. ORVIETO, *Il cavallo perfetto*, in ID., *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Roma, Salerno ed., 1978, pp. 86-105.

⁹¹ Così tradotto da Francesco Bausi: 'esce dalle narici larghe / il caldo fiato' (*Silvae*, a cura di F. Bausi, Firenze, Olschki, 1996). Le molte fonti classiche citate nel commento di Bausi, più lontane dal testo carducciano, avvalorano l'ipotesi di una discendenza diretta dall'umanista quattrocentesco a quello ottocentesco. Per la conoscenza del poemetto latino da parte di Carducci, si veda F. BAUSI, *Per la storia di due edizioni polizianesche (in margine all'epistolario Carducci - Del Lungo)*, «L'Ellisse», 1, 2006, pp. 75-100, a p. 90-91: «Quanto al *Rusticus*, Del Lungo chiedeva a Carducci di cercarne per lui il commento latino dell'umanista francese Nicole Bérault [...]. Fu dunque tramite Carducci, verosimilmente, che il Del Lungo poté consultare il commento del Bérault, da lui più volte citato nelle sue note al *Rusticus* [...]».

⁹² «qualche sonetto, in cui in un momento solo ho fuso la immagine dell'anima mia, chi sa che non resti?» (lett. 1274 a Felice Tribolati, del 14 maggio 1871).

Commentando il Carducci. Nuove su *Pianto antico*

I suoi componimenti sono tutti brevissimi, e per lo più si riducono a un solo sentimento gentile, a un'idea soave, ad un leggiadro scherzo, ad una spiritosa allegoria; ma quasi sempre puoi scorgere attraverso de' suoi delicatissimi veli maggior dottrina che altri non produrrebbe facendo del filosofo¹.

L'incremento delle fonti attribuite o attribuibili a *Pianto antico* non ne ha sminuito in alcun modo il valore, al contrario lo ha esaltato opponendo al pregio di semplicità, naturalezza ed eleganza dell'odicina la sua complessa e artificiosa elaborazione.

L'albero a cui tendevi
La pargoletta mano,
Il verde melograno
Da' bei vermigli fior, 4

Nel muto orto solingo
Rinverdi tutto or ora
E giugno lo ristora
Di luce e di calor. 8

Tu fior de la mia pianta
Percossa e inaridita,
Tu de l'inutil vita
Estremo unico fior, 12

¹ G. GHERARDINI, *Dell'ode anacreontica*, in ID., *Elementi di poesia*, Milano, Molina, 1841, p. 117.

Sei ne la terra fredda,
Sei ne la terra negra;
Né il sol più ti rallegra
Né ti risveglia amor².

16

Nel 1965 lo storico commento alle *Rime nuove* zanichelliane di Pietro Paolo Trompeo e dell'illustre suo su-bentrante Giambattista Salinari, affacciava ben cinque riferimenti intertestuali, per varietà tematica e latitudine cronologica diseguali, eppure con maestria incorporati e armonizzati al lutto del poeta e dell'umanità: lo pseudo-Mosco, Dante, Pontano, Tasso e Vittorelli. Da quest'ultimo Trompeo si riallacciava al primo per tessere l'elogio del sincretismo carducciano e definire la cifra inarrivabile del *Pianto*:

Ma al vecchio tema, di cui il Vittorelli aveva fatto una leggiadra musicchetta settecentesca, il Carducci ridiede un accento greco, e ci mise di suo, con un virile pudore che dà alla poesiola una inimitabile bellezza, l'accento accorato del dolore paterno³.

Nel 1991 il “dossier *Pianto antico*” si arricchiva di nuovi decisivi elementi grazie all'intervento di Manlio Pastore Stocchi, che da un lato circoscrive e limita il rilievo esegetico accordato allo pseudo-Mosco (posto in epigrafe alla *princeps*) e a Pontano, dall'altro riconduce l'anacronica al mito di Persefone, che strappa definitivamente il melograno di via Broccaindosso e il pianto del Carduc-

² Salvo altre indicazioni, le poesie di Carducci sono sempre citate da G. CARDUCCI, *Poesie*, a cura di G. A. Papini e M. M. Pedroni, Roma, Salerno ed., 2004.

³ P. P. TROMPEO, commento a *Pianto antico*, in G. CARDUCCI, *Rime nuove*, testimonianze, interpretazione, commento di Id. e G. Salinari, Bologna, Zanichelli, 1965, p. 149.

ci all'occasionalità: «Questo è il pianto antico ed eterno di ogni genitore che abbia perduto il suo *glykeròn thálon* [...] e la poesia di Carducci si proietta in quella dimensione mitica, cioè universale, della sofferenza»⁴.

Ma in quello stesso periodo, è dalla letteratura italiana e moderna che si assume la fonte testuale più sorprendente: Giacomo Leopardi, fino ad allora coinvolto lateralmente nell'inchiesta per via della traduzione dell'idillio terzo dello pseudo-Mosco. Contemporaneamente Anna Zambelli e Guglielmo Gorni, per opposta balza, giungono infatti su luoghi leopardiani: sulle *Ricordanze* (entrambi), sul *Risorgimento* (la prima), sulla *Vita solitaria* (il secondo)⁵:

Le ricordanze, vv. 46-49: «ti perdo / Senza un diletto, inutilmente, [...] / O dell'arida vita unico fiore»,

Il risorgimento, vv. 17-20: «Piansi spogliata, esanime / Fatta per me la vita; / La terra inaridita, / Chiusa in eterno gel»,

La vita solitaria, v. 104: «Me spesso rivedrai solingo e muto».

⁴ M. PASTORE STOCCHI, *Nota su «Pianto antico»*, in *Dal Tommaseo ai contemporanei*, a cura di B. M. Da Rif e C. Griggio, Firenze, Olschki, 1991, p. 158. Altri riferimenti classici, opinabili, sono quelli proposti da F. ROBECCHI in *Appunti per una lettura antologica di Giosuè Carducci*, Milano, Arcipelago, 1991, pp. 595-604.

⁵ A. ZAMBELLI, *La memoria leopardiana in Carducci poeta*, «Italianistica», XX, 1991, pp. 237-238. G. GORNI, *Il melograno, l'asino e il cardo (su due «rime nuove» del Carducci)*, «Studi di filologia italiana», L, 1992, pp. 187-188. Sul leopardismo carducciano si sono in seguito espressi P. PALMIERI, *Giosuè Carducci: «buon leopardiano»*, in Id., *Giosuè Carducci: «buon leopardiano»*, Saviniano, Rubiconia accademia dei filopatridi, Bertinoro, Accademia dei benigni, 2002, pp. 13-33; E. PASQUINI, *Il Leopardi di Carducci: nuove postille*, «Studi e problemi di critica testuale», 78, 2009, pp. 131-146.

Si tratta di dati salienti per qualità e per quantità, poiché di *Pianto antico* Leopardi diventa improvvisamente la fonte principale, incastonata tra il Tasso dei primi due versi⁶ e l'accoppiata Dante-Vittorelli della chiusa⁷. Una fonte che, sulla base dei persuasivi riscontri citati, guadagna ulteriore terreno per attrazione di altri *loci* e altre voci dei *Canti*: «Mentre è vermiglio il fiore / Di nostra etade acerba», *Dello stesso [Simonide]*, vv. 10-11; «né più mai rinverdirà quel mirto», *Sopra il monumento di Dante*, v. 183; «E inutile la vita», *Il pensiero dominante*, v. 63⁸; «Tu pria che l'erbe inaridisse il verno, [...] / Perivi, o tenerella», *A Silvia*, vv. 40-42⁹). Anche sul piano del contenuto spicca l'«inutilmente» delle *Ricordanze*, capace di assicurare all'«inutil vita» di Carducci tutta la disperazione e l'angoscia del nichilismo leopardiano.

Comunque, pur mutando la fonte protagonista del *Pianto*, dall'antico pseudo-Mosco al moderno Giacomo Leopardi, a recitare la parte del deuteragonista è sempre

⁶ Accanto al Tasso («la pargoletta man secura stendi»), *Gerusalemme liberata*, XII 31, v. 2, da integrare con il passo berchetiano proposto da P. V. MENGALDO, *Una lettura di "Pianto antico" (con un'appendice)*, «Rivista di letterature moderne e comparate», LVII, 2, 2004, pp. 169-178, a p. 178 n. 5; poco convincente mi pare invece il legame proposto da G. VACANA, *L'Equicola, il Tasso, il Vittorelli nella genesi di "Pianto antico"*, in «E 'n guisa d'eco i detti e le parole». *Studi in onore di Giorgio Bàrberi Squarotti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, vol. III, pp. 1879-1885, tra la «pargoletta mano» di Carducci e quella dell'Equicola), per i primi versi Gorni propone l'*incipit* di un sonetto del quattrocentista Romanello: «Sconsolato arbosello, anchor sei vivo, / Né più te porge humor la bella mano» (GORNI, *art. cit.*, p. 188).

⁷ DANTE, *If* VII 122/124: «ne l'aere dolce che dal sol s'allegra / [...] / or ci attristiam ne la belletta negra»; I. VITTORELLI, *Anacreontiche ad Irene* XXI, in ID., *Poesie*, a cura di A. Simioni, Bari, Laterza, 1911, p. 91: «no, non germoglia amor».

⁸ Cfr. GORNI, *art. cit.*, p. 188.

⁹ ZAMBELLI, *art. cit.*, p. 238.

invocato Iacopo Vittorelli, probabile suggeritore del verso finale e soprattutto titolare, tenuto in grande riguardo da Carducci¹⁰, dello schema metrico dell'anacreontica.

Nella quartina conclusiva, gli apporti metrico-ritmici dell'arcadico Vittorelli si fondono con la suggestione delle negazioni idilliche; la sorprendente capacità carducciana di lavorare sulla scia di memorie plurime ci attesta come il suo deprecato vizio della letterarietà possa anche convertirsi in una assai preziosa "risorsa"¹¹.

Che vi si cali il Tasso e il Romanello, che vi si stringa Dante o vi dilaghi Leopardi, la forma metrica di *Pianto antico* risulta ineludibile e geneticamente legata all'arcade vicentino. Perciò le consonanze metriche e ritmiche con *Il risorgimento* di Leopardi¹², metro di gusto settecentesco ma non necessariamente vittorelliano, non risolvono direttamente la

¹⁰ «Quelle fra le canzonette del Vittorelli che non han *pungiglione* o lo san nascondere tra i fiori, quelle dove non entrano rose finite o paste saporite, quelle in somma nelle quali la convenienza mirabile delle parole e de' suoni risponde alla elezione delle immagini alla gentilezza naturale dei concetti lungi dallo stil tradizionale del settecento, quelle, lette e rilette sempre più volentieri, lasciano nell'anima un sentimento di mitezza e di quiete, ben diverso dagli effetti disgustosi di certe poesie amatorie recenti» (G. CARDUCCI, *Della poesia melica italiana e di alcuni poeti erotici del secolo XVIII*, in CARDUCCI, *Poeti erotici del secolo XVIII*, a cura di Id., Firenze, Barbèra, 1868; in *Edizione nazionale delle opere di Giosuè Carducci* [OEN], Bologna, Zanichelli, 1936, vol. xv, p. 138).

¹¹ ZAMBELLI, *art. cit.*, p. 239.

¹² L'accostamento è dovuto a R. MORABITO, «*Pianto antico*» leopardiano, in *Michelania. Humanisme, litteratur og kommunikation*, Festschrift til Michel Olsen i anledning af hans 60-årsdag de 23 april 1994, a cura di I. Degn, J. Høyrup og J. Scheel, Aalborg, Universitetforlag, 1994, p. 138; e a M. MARTELLI, «*Rime nuove*» di Giosuè Carducci, in *Letteratura Italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, a cura di A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1995, p. 688.

questione della fonte del *Pianto*, semmai segnalano il nesso esistente, e per noi laterale, tra Leopardi e l'Arcadia.

Un nesso forte tra Leopardi e Vittorelli – e qui veniamo alle nuove su *Pianto antico* – era già concretamente realizzato in una odicina che Giosuè Carducci, con ogni probabilità, conosceva e che fin dalla prima quartina non può non ricordarci i versi in morte del fanciullo Dante:

Sulla fossa d'una fanciulla

O povera fanciulla,
Sul verde della vita,
Qual fronda inaridita
Che lascia il ramo e muor, 4

Cadevi, e al campo, dove
Avesti un dì la culla,
O povera fanciulla,
Trove la fossa ancor. 8

Ti mormora vicino
Una fontana azzurra:
Da un salice sussurra
L'auretta per dolor. 12

Marmo non preme il suolo
Che ti coprì le spoglie:
Solo le meste foglie
Vi cadono d'un fior. 16

Il volumetto dal titolo *Poesie di Agostino Cagnoli* è pubblicato a Reggio Emilia presso Stefano Calderini e Comp. nel 1844¹³, due anni prima della scomparsa del poeta, su cui basterà qui un reciso ritratto di Luigi Baldacci:

¹³ Nella biblioteca di Casa Carducci a Bologna sono presenti diverse pubblicazioni di o su Agostino Cagnoli. Prima della stesura

la differenza tra il Leopardi e questo leopardiano non consiste, a nostro avviso, nell'originalità del primo e nell'imitazione del secondo, ma piuttosto nel fatto che al Cagnoli sfuggì la sostanza ideologica del maestro, e il suo pessimismo s'indolcì e infine si denaturò, accettando dal Romanticismo un'ultima istanza religiosa mal conciliabile con asserzioni leopardiane¹⁴.

Questo atteggiamento da delicata arcadia leopardiana, aborrita da Carducci e respinta nell'atto stesso di appropriarsi non solo delle movenze ma anche del pensiero del poeta di Recanati, e altri prelievi dai *Canti*, assenti nel testo di Cagnoli, mostrano immediatamente come *Sulla fossa d'una fanciulla* svolga una duplice funzione, da fonte diretta per *Pianto antico* e da tramite tra Carducci e Leopardi. Il Maremmano s'affaccia a *Sulla fossa d'una fanciulla* come a una sorta di finestra ove la trama irregolare dei vetri deforma il panorama leopardiano e offre al poeta una visione originale, in sintonia con il proprio progetto, ma necessitante adeguamenti e integrazioni sulla base di un diretto confronto con Leopardi.

La fusione della forma anacreontica di Vittorelli con reminiscenze leopardiane – una su tutte, nei versi 2-3, la

di *Pianto antico* Carducci possedeva: *La solitudine, al conte Giovanni Marchetti*, in *Rime e prose in morte di Federico Marchetti*, Bologna, Marsigli, 1839 (acquistato nel marzo 1863) e *I campi, anacreontica*, in *Nelle faustissime nozze dell'ill.mo sig. dottore Francesco Cremona Casoli colla egregia giovinetta signora Maria Viappiani*, Reggio Emilia, Bondavalli, 1868 (ricevuto nel maggio del '69). L'acquisizione di A. PERETTI, *Biografia di Agostino Cagnoli reggiano e versi scritti in morte di lui*, 2. ed., Modena, Rossi, 1847 e delle *Poesie* è invece più tarda, rispettivamente del 1880 e del 1894. Ringrazio il dott. Matteo Rossini, che mi ha fornito queste informazioni.

¹⁴ *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. Baldacci, Milano-Napoli, Ricciardi, 1958, tomo 1, p. 339.

rima baciata *vita* : *inardita*, addizionata alla metafora vegetale (*verde, fronda* ecc.) – è un primo immediato indizio sulla frequentazione di Carducci del testo in esame. Inoltre l'adibizione della forma vittorelliana a epicedio, condivisa da entrambe le odicine, nella fattispecie in morte di un bambino, fa dubitare, almeno per due ragioni, che Carducci approdi a *Pianto antico* senza la mediazione di Cagnoli.

Ambedue i componimenti presentano in effetti lo schema rimico più raro attestato nelle anacreontiche vittorelliane: i quattro versi tronchi rimano tutti tra loro (e tutti in *-or*), mentre la forma più comune li raggruppa a coppie¹⁵. Quanto all'argomento funebre, Vittorelli non lo tratta mai con il metro dell'anacreontica, di norma riservato all'amore e alle nozze¹⁶.

Sulla semantica della forma-anacreontica indugia Franco Robecchi, notando che

un metro che parrebbe svagato e leggero come un ballabile si piega ad un tema severo e dice lo strazio paterno, mutandosi in cadenza elegiaca e raddensando il cordoglio del

¹⁵ Definitivo è a questo proposito il chiarimento di MARTELLI, *op. cit.*, p. 28, che illustra – contro i pareri per es. di Saccenti (CARDUCCI, *Poesie*, Torino, UTET, 1993, p. 491) – la presenza in due *Anacreontiche ad Irene*, antologizzate da Carducci nei *Poeti erotici del secolo XVIII* (1868), della rima tronca ripetuta identica in tutte e quattro le quartine. Uno spoglio delle *Anacreontiche ad Irene*, nel volume laterziano delle *Poesie*, accresce la casistica (quando non è specificato, la rima è in *-or*; le quartine sono sempre quattro): oltre a quelle segnalate da Martelli, xxxvi e xli, rilievo xxx, xxxvi e xli. Le *Poesie* di Cagnoli presentano, oltre a *Sulla fossa d'una fanciulla*, quattro altri esempi di anacreontica vittorelliana: nella forma più comune *Il pianto* (p. 112), la prima parte de *L'arpa* (p. 114) e *La sera* (p. 119, di 6 quartine); nella forma più rara la seconda parte de *L'arpa* (pp. 114-115).

¹⁶ Eccezion fatta per *In morte di Adelaide Trevisan* (VITTORELLI, *Poesie*, p. 111), che però consta di sei quartine, con rime tronche geminate.

Carducci, una pena che rompe in singulti per le parole tronche che concludono costantemente le quattro strofe¹⁷.

L'addomesticamento al pianto dell'anacreontica non andrà comunque annoverato tra le invenzioni di Carducci, poiché, ad esempio, oltre che da Cagnoli era stato tentato da Giovanni Prati.

Nel 1843 il Trentino aveva dato alle stampe le *Lettere a Maria intorno alle belle arti in Torino*, una delle sue rare prose, inframmezzata da alcuni versi¹⁸, come quelli dedicati a un dipinto raffigurante un «fanciullino» che «ha già messo le ali, e, circondato da un bianco velo, va in paradiso, ma pur sospira; e volgendo indietro la testa vorrebbe forse troncarsi il volo, rendersi nuovamente alla terra»:

Dal picciolo ferètro
Tu voli al paradiso,
Ma il tuo celeste viso
È ombrato di dolor. 4

Perché ti volgi indietro
Con un sospir profondo,
Come se amor del mondo
Ti possedesse ancor? 8

Al ciel natio salendo,
Perché con mesto affetto
Chiudi, o bambino, al petto
Delle memorie il fior? 12

Taci, o bambino; intendo
Perché il partir t'è amaro...

¹⁷ ROBECCHI, *op. cit.*, p. 599.

¹⁸ G. PRATI, *Lettere a Maria intorno alle belle arti in Torino, con versi inediti*, Torino, Marietti, 1843; cito dall'edizione delle *Opere varie*, Milano, Guigoni, 1875.

Pensi alla madre, o caro,
Che tel ponea sul cor¹⁹.

16

Piccoli e graziosi versi per piccoli, graziosi e sfortunati bambini: questa probabilmente l'equazione dell'anacreontica funebre, che in Prati e in Cagnoli accoglie rimanti adeguati, *dolor fior cor muor* e il vuoto *ancor*, dai quali originalmente si distanzia Carducci con *calor*, il duplice *fior* e in chiusura *amor*, omaggio a Vittorelli che proprio con *amor* conclude nove delle quarantadue *Anacreontiche ad Irene* (VI, XIV, XXI, XXVII, XXX, XXXII, XXXVII, XXXVIII, XLII).

Anche Tommaseo, ammiratore della «gentilezza dell'animo»²⁰ del bassanese, ne accoglie il metro per la preghiera dei *Fanciulli poveri pe' benefattori morti* (datata 1841), ma pensoso della forma, blocca in *fior* l'uscita di ogni quartina, istituendo in filigrana la similitudine *fior-fanciulli* e *pianta-benefattori*: «Tal sotto pianta antica / crescono grati i fior'»²¹.

Senza indulgere a troppo facili e pericolosi paralleli tra gli epitimbi ricalcitranti del bambino pratiano e del piccolo Dante del *Funere mersit acerbo*, oppure tra la *pianta antica* di Tommaseo e il *Pianto antico*, titolo dal significato controverso ma pure così compatto nel suo gioco paronomastico, nella sua ecolalia dolorosa²² – giova soffermarsi sulla metafora vegetale che dell'odicina carducciana è il fulcro.

¹⁹ *ibid.*, vol. II, pp. 390-391.

²⁰ Il passo tommaseo sul Vittorelli, tratto dai *Cenni sulla storia dell'arte*, è riportato da CARDUCCI, *Della poesia melica italiana*, op. cit., pp. 138-139.

²¹ N. TOMMASEO, *Opere*, a cura di M. Puppo, Firenze, Sansoni, 1968, vol. I, p. 187, vv. 7-8.

²² MORABITO (*art. cit.*, p. 138) indica nel *Risorgimento*, vv. 25-26, una probabile fonte per il titolo carducciano: «“Pur di quel pianto origine / Era l'antico affetto”»: dove si trovano accostate, sebbene non

Il fiore delle *Ricordanze* («dell'arida vita unico fiore») rappresenta la giovinezza («Il caro tempo giovanil», v. 44), mentre l'«Estremo unico fior» di *Pianto antico* rappresenta il figlio scomparso. Questo slittamento metonimico dalla gioventù al giovane, può essere spiegato interponendo tra Carducci e Leopardi la poesiola di Cagnoli, nella quale le leopardiane metafore vegetali delle *Ricordanze*²³, del *Risorgimento*²⁴ e dell'*Imitazione*²⁵ sono risemantizzate nel senso generazionale di *Dello stesso [Simonide]* (vv. 4-5 «Conforme ebber natura / Le foglie e l'uman seme»²⁶) e applicate alla «povera fanciulla», a sua volta contaminazione tra la «Povera foglia» (*Imitazione*, v. 2), l'«infelicissima fanciulla» (*Il sogno*, v. 75) e Silvia, che *cade* (*A Silvia*, v. 61 «cadesti»).

Carducci si appropria della similitudine di *Sulla fossa... (fanciulla-fronda)*, vi sostituisce l'elemento vegetale, da *fronda* a *fiore*, simbolo leopardiano di giovinezza, e – muovendosi agilmente sul piano paradigmatico del-

contigue, le due parole del titolo che Carducci molti anni dopo, nel 1887, avrebbe apposto ai propri versi». Sul titolo si erano, tra gli altri, espressi: Valgimigli, Trompeo e Collareta (cfr. la bibliografia al commento dell'odicina in CARDUCCI, *Poesie*, a cura di M. Saccenti, *op. cit.*, p. 492). Da ultimo ha preso posizione su questo argomento F. BAUSI, *Classicismo e umanesimo nella poesia carducciana*, «Studi italiani», XIX, 2-XX, 1, 2007-2008, p. 48.

²³ *Le Ricordanze*, v. 28: «l'età verde»; vv. 111-113: «Piansi la bella giovinezza, e il fiore / De' miei poveri di, che si per tempo / Cadeva» (i corsivi di questa nota, delle tre successive e del paragrafo relativo, sono miei ed evidenziano i legami testuali con il testo di Cagnoli).

²⁴ *Il risorgimento*, vv. 17-19: «Piansi spogliata, esanime / Fatta per me la vita; / La terra inaridita».

²⁵ *Imitazione*, vv. 1-2: «Lungi dal proprio ramo, / Povera foglia frale».

²⁶ Si noti che i vv. 18-19 di *Dello stesso [Simonide]*, «alla culla / Poco il rogo è lontano», informeranno i vv. 6/8 di Cagnoli.

le *Ricordanze* – dai vv. 111/113 («il fiore [...] Cadeva»), sfruttati da Cagnoli (cfr. v. 16), torna al verso parallelo 49, «dell'arida vita unico fiore».

Sempre nel senso di una maggior pregnanza simbolica è da intendersi l'innesto dei «bei vermigli fior», che fin dalla prima quartina, dalla naturalistica descrizione del giardino, fanno presagire – per connotazione leopardiana – l'epilogo esistenziale (*Dello stesso [Simonide]*, vv. 10-11 «Mentre è vermiglio il fiore / Di nostra etade acerba»). Le altre assunzioni dai *Canti* ribadiscono la «straordinaria familiarità con cui Carducci si muove all'interno del libro leopardiano, operando per rapidissime associazioni mentali, magari anche solo sulla scorta di un ricordo fonico-ritmico»²⁷.

Riattingere direttamente a Leopardi non vuol dire solamente distanziarsi dalla leziosa oleografia di *Sulla fossa d'una fanciulla*, ma anche dalla sua scontata orchestrazione. Il fascino di *Pianto antico* consiste anche nell'organizzazione della materia, nella bipartizione simmetrica e contrastiva del quadro idillico, focalizzato sull'*albero*, e dell'occasione funebre, aperta da *Tu fior*, che dapprima presenta il fanciullo (atteso fin dall'analessi del v. 1), attiva poi la metafora vegetale e infine avvia il confronto tra *fio-re* e *fiore*, tra i loro opposti ambienti, solari e sotterranei, tra Natura e Umanità. Immaginiamo che Carducci, riprendendo e rielaborando il metro, il tema funebre, la metafora vegetale e il leopardismo di *Sulla fossa d'una fanciulla*, ne riprenda e rielabori anche l'organizzazione della materia.

Egli conserva il blocco delle due prime quartine, con la forte sospensione della sintassi tra le strofe e l'esplicitazione del paragone vegetale, ma ne modifica il tempo verbale (dal passato al presente), l'aspetto (da cinetico – «O

²⁷ ZAMBELLI, *art. cit.*, p. 240.

povera fanciulla [...] // Cadevi»²⁸ – a statico, che riproduce la fissità della morte – «Tu [...] // Sei») e la posizione: la *fossa* è per Carducci (e per Leopardi) il punto finale oltre il quale per l'uomo non esiste conforto, neanche quello della Natura, che invece in Cagnoli si china sulla tomba a piangere il morticino. Le due ultime quartine di *Sulla fossa* sono perciò riadattate: la quarta è rifiuta nella chiusa carducciana, con passaggio dalla svenevole immagine del *marmo* che *non preme il suolo* a quella cruda, inesorabile della *terra fredda e negra*, e con reduplicata negazione del cordoglio naturale (dalle *meste foglie d'un fior che vi cadono* all'inferna assenza di vita, di solarità, di speranza – *Né...Né...*). La terza strofa subisce invece una revisione di segno positivo, poiché si dilata a formare la prima parte di *Pianto antico*, in cui la rigogliosa natura si compiace di rifiorire; il simbolico *melograno* e la personificazione di *giugno* sostituiranno il giardino artificiale disegnato da Cagnoli su snaturate basi leopardiane²⁹.

Questo esercizio di *dispositio* illustra la fondamentale omologia tra i contenuti potenziali dei due testi e la possibilità di innescare la carica poetica di *Pianto antico* attraverso una redistribuzione della materia di *Sulla fossa d'una fanciulla* e soprattutto, come si vedrà, attraverso un funzionale rafforzamento stilistico. Anche in questo caso la pro-

²⁸ Il legame interstrofico, assai riuscito, procede sì dalle *Ricordanze* ma con alle spalle, forse inconsciamente richiamato dal contesto arboreo, il Dante di *If* XIII 44-45. In Cagnoli i verbi *lasciare* e *cadere* non sono legati sintatticamente, ma la loro disposizione è una sorta di allusione «per l'occhio» a Dante: «lasciai la cima / cadere», rifatto da Cagnoli: «lascia il ramo [...] / Cadevi».

²⁹ Per *fontana* (v. 10) e per *dolor* (v. 12), cfr. *Le ricordanze*, vv. 107, 109; per *salice* (v. 11) e per *mormora* (v. 9), cfr. *Ultimo canto di Saffo*, vv. 32, 30 («murmure»); per *sussurra L'auretta* (vv. 11-12) e per *dolor*, cfr. *La vita solitaria*, vv. 9, 13.

spettiva straniante su Leopardi offerta da Cagnoli sembrerebbe riuscire a Carducci tanto intollerabile, per la sua superficialità, quanto affascinante per la sua perfettibilità in una forma chiusa di versi brevi capace di grande apertura, di quell'apertura che Leopardi aveva trovato in «una forma senza forma, quasi alveo di torrente chiuso e sotterraneo, in cui travolgere e disperdere il dolore terminante nel nulla»³⁰. In questa direzione si muovono gli approfondimenti simbolici (il *melograno*), le rettifiche filosofiche (l'*inutil vita*) e forse anche la soluzione bipartita, vagamente calcata sul modello leopardiano di idillio-morale.

All'«apertura» concorre in maniera determinante la studiatissima orchestrazione dei livelli ritmico, sintattico, retorico e fonico, che insuffla all'anacreontica una vitalità semantica sconosciuta al centone di Cagnoli. Si osservi la tendenziale monotonia dei settenari di *Sulla fossa...*: otto con accenti di 1^a/2^a, 4^a, 6^a e altrettanti di 2^a e 6^a, disposti in ogni quartina secondo una proporzione fissa di 1 su 4, a scopo principalmente eufonico e comunque slegato da fenomeni semantici o di *gradatio*, che pur avrebbero avuto ragione d'essere data la netta partizione sintattica (8 + 2 + 2 + 2 + 2), assecondata dalla disposizione degli *enjambements*.

Carducci sfrutta invece a fondo le potenzialità strutturali della sintassi. Essa è fundamentalmente identica nelle due parti: il soggetto principale (*albero-melograno* e *Tu-Tu*) nella prima quartina; nella seconda il complemento di luogo (*Nel muto orto solingo* e *ne la terra...*) e il verbo intransitivo (*Rinverdi* e *Sei*), a chiudere la principale e a spegnere l'attesa. Negli ultimi due versi: coordinata/e (*E, Né*) formata/e da soggetto verbo e complemento oggetto. Quest'ultimo coincide col soggetto del primo periodo (*lo = albero* e *ti = fior*), così come i soggetti delle due par-

³⁰ CARDUCCI, *Dello svolgimento dell'ode in Italia* [1902], in OEN, 1936, vol. xv, p. 81.

ti coincidono metaforicamente tra loro (*albero e fior, giugno-luce e sol, giugno-calor e amor*).

Ma dalla sintassi emergono pure i termini dell'insanabile opposizione tra vita della Natura e destino dell'umanità: nell'ultima quartina il verbo della principale e le coordinate si biforcano (*Sei...Sei e Né...Né*) e assumono forma anaforica, estesa alla penultima strofetta (*Tu...Tu*). L'anafora nasce e cresce nella seconda parte, conferendole quella ridondanza allocutiva, definitoria e negativa, quel triste martellante singhiozzio, che rimpiazza la variazione, la vitalità lussureggiante della prima. Nell'ultima quartina l'anafora occupa tutto quanto lo spazio, sopprimendo anche le inarcature che accoppiavano i versi precedenti.

Il *rigor mortis* varia nell'orrore. I vv. 13-14 differiscono per i soli aggettivi *fredda e negra*, portatori dei timbri cupi e uguali di tutta la quartina: le *r*, raddoppiate o in gruppi consonantici, arricchiscono parole e rime assonanti: *terra fredda, terra negra, rallegra*. Ma non solo, perché su 12 vocali toniche, 9 sono *e*, raggruppate nei versi 13-14 e 16, ritmicamente monocordi (tutti di 1^a 4^a 6^a). La sola eccezione è il v. 15, che alla modulazione delle toniche (*o, u, e*) abbina non a caso l'accento ribattuto di 2^a 3^a (*sol più*), che rompe per l'ultima volta la voce del padre, nel momento dell'estrema negazione dell'eternità della vita in un mondo eterno: pur a contatto con il bambino i suffissi ripetitivi (speculari a quelli che esaltano la ciclicità della Natura nei vv. 6-7: «*rinverdire*» e «*ristora*») non lo rianimano (*Né ti rallegra, Né ti risveglia*).

Fredda e negra: verticalmente antagonisti di *luce* e di *calor* (v. 8), in cui si condensano le allitterazioni (e le rime inclusive), che discendono a cascata lungo la terza strofe (*muto, tutto, giugno e luce; orto, or ora, ristora e calor*), accompagnate con regolarità dalle *i* (*solingo e Rinverdi, tonici; ristora e di di, atoni ma non meno significativi*). Come si è detto, la varietà timbrica (opposta alla monoto-

nia dei vv. 13-16) è il canto vitale della Natura che rifiorisce, indifferente al dolore dell'uomo. L'angoscioso sentimento dell'assenza nel silenzio è raggrumato in un sintagma dall'alto peso specifico, «muto orto»: con contracenti di 2^a e 3^a, sinalefe, allitterazione (-to -to), anamorfofi di *morto*, e soprattutto ossimoro fonico, giocato sulla contrapposizione della cupa *u* di *muto* con la cifra della rinascita, *or*, in cui risuona il «fior» del verso precedente e che si espande poi nei versi successivi con un trasporto tale da inglobare, soffocare e allietare l'accento del dolore nell'armonia della Natura (*muto* > *tutto* > *giugno* > *luce*; pienamente assonanti i tre primi). L'assorbimento del lutto umano nel rigoglio ciclico delle stagioni è sottolineato da un secondo coagulo ipersegnico, «Rinverdi tutto or ora». La risposta al «muto orto» è il «rinverdi tutto» (contracenti di 3^a e 4^a; allitterazioni: *muto orto tutto*); l'assenza dell'uomo non inceppa il meccanismo; la morte individuale non incrina l'armonia del tutto, che riprende, dopo il discordo del v. 5 (2^a 3^a 6^a) e la reazione del v. 6 (3^a 4^a 6^a), il suo disteso, immutabile cammino nei vv. 7-8, entrambi di 2^a e 6^a, legati dall'apparente polisindeto.

Quando dal «muto orto», in cui il figlio è contemplato *in absentia*, l'attenzione volgerà direttamente sull'assente, nel processo d'interiorizzazione, quella che ancora era soffocata al v. 5, la peristalsi del dolore, scuoterà drammaticamente la serena calma estiva: «Tu fior», apertura in battere, con contraccento di 2^a e disseminazione ritman- te delle occlusive orali *t* e *p* (*tu pianta percossa inaridita tu inutil vita estremo*). Quasi come il succedersi di sistole e diastole nel cuore straziato del padre («Oh che strappo del cuore e della vita!»³¹), la tragica realtà (*Tu*) è nuova-

³¹ CARDUCCI, *Lettere*, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli, 1938-1968, 22 voll., [ENL], vol. VI, p. 246, lettera di Carducci al fratello Valfredo, del 10 novembre 1870. Suggestivo in questo senso è un passo

mente associata alla naturale e augurata vitalità del bimbo (*fior*). Ma ancora dalla coscienza l'idea della morte è stornata, differita col verbo (*Sei...*) alla strofa seguente. Il pensiero per ora indugia circolarmente sulle promesse di gioia che quel figlio rappresentava per il vecchio, torturato padre: «Povero il mio bambino! povero il mio caro Dante! E avevo riposto su quel capo tutte le mie speranze, tutto il mio avvenire! e mi ero avviticchiato a lui con quanto amore mi restava nell'anima!»³².

Questo appressamento alla morte, inaccettabile ma necessario, è rappresentato dalla vischiosità sintattico-semantica della terza strofe, in cui *repetitio* e *variatio* mimano il rabbioso conflitto tra desiderio e rassegnazione: l'epanadiplosi (*fior...fior*), contro l'anafora (*Tu...Tu*), segna anche spazialmente la separazione; la fissità strutturale degli elementi frasali (complemento di specificazione + doppia aggettivazione) contro la ridistribuzione sul versante del figlio del peso assegnato dapprima all'autocommiserazione paterna (condensazione di *mia*, *Percossa* e *inardita* in *inutil*, e attribuzione del ribattuto e ritardante *estrémo^único* a *fior*, del quale l'anastrofe accresce l'attesa).

Infine, inevitabile, è il confronto con la morte, ma non come idea, come astrazione, bensì come condizione fisica, materiale: «Sei ne la terra fredda, / Sei ne la terra negra».

Di quello stesso anno 1871 è un'altra futura "rima nuova" in cui ricorre la medesima immagine, *Rimembranze di scuola*: «me veggendo / Corporalmente ne la negra terra / Freddo immobile muto» (vv. 35-37). A ben guardare questa non è che una delle concordanze tematiche e testua-

della prefazione alle *Liriche di Annie Vivanti* (1890): «il verso è la pulsazione del cuore e la strofe la circolazione del sangue» (cito dal saggio di F. GAVAZZENI, *Carducci e la metrica*, «Metrica», v, 1990, p. 216).

³² *ibidem*.

li che avvicinano i due testi e che fanno pensare al secondo come allo sviluppo naturale del primo. Quasi che i sedici settenari del *Pianto antico*, nei quali Carducci avrebbe cercato l'“apertura” leopardiana in forma chiusa, fossero sbocciati, nel torno di cinque mesi³³, in una composizione più ampia, più articolata e dichiaratamente debitrice dei *Canti* del Recanatese. La stessa stagione («Era il giugno maturo», v. 1), la stessa vegetazione («S'affacciava un ciliegio, e co' vermigli / Frutti a me sorridea», vv. 8-9), che «gode eterna gioventù nel sole» (v. 29) e verso la quale il piccolo Dante tendeva la mano, affascinato dai «bei vermigli fior» (dove quel *bei* esprime tutta la fanciullesca meraviglia), questa stessa situazione ambientale e psicologica è nelle *Rimembranze*, con la sola sorprendente differenza che il ruolo del figlio Dante è qui interpretato dal padre Giosuè, allora bambino, cui la natura rivela prematuramente la caducità dell'esistenza umana:

Quando, come non so, quasi dal fonte	30
D'essa la vita rampollommi in core	
Il pensier della morte. E d'un sol tratto,	
Quel rumore infinito a un infinito	
Silenzio e quel senso universo al nulla	
Sentire io comparando, e me veggendo	35
Corporealmente ne la negra terra	
Freddo immobile muto, e fuor gli augelli	

³³ La prima redazione di *Rimembranze di scuola* (cfr. OEN, 1940, vol. xxx, pp. 346-347, da cui cito) porta la data del 10 novembre 1871; data non banale quando si consideri l'inclinazione di Carducci a commemorare le date luttuose componendo poesia. Si ricordi che il 4 e il 9 di novembre ricorrevano gli anniversari della morte del fratello e del figlio. Si ricordi pure che la composizione di *Funere mersit acerbo*, in cui i due lutti erano considerati insieme, risale probabilmente al 9 novembre 1870, e che *Pianto antico* è scritto nel mese di giugno, il mese di nascita del figlio (21 giugno 1867).

Cantare allegri e gli alberi stormire
 E trascorrere i fiumi ed i viventi
 Ricrearsi nel sol lieti irrigati 40
 Della divina luce, io tutto e pieno
 L'intendimento della morte accolsi;
 E sbigottii veracemente. Anc'oggi
 Quel fanciullesco imaginar risale
 Nella memoria mia; quindi, siccome 45
 Gitto di gelid'acqua, al cor mi piomba.

Come conferma l'epistolario, per Carducci la vistosa adozione di movenze e misure leopardiane non è soltanto un fatto tecnico, ma l'esibita espressione di un profondo mutamento poetico, progettato è già in atto, verso «qualcosa di novo»³⁴, un'«arte pura»³⁵ e soprattutto un'arte di riflessio-

³⁴ ENL, 1950, vol. VII, pp. 126-127, lettera a Giuseppe Chiarini del 9 aprile 1872: «in questi mesi ho partorito qualcosa di novo: un idillio, *Memorie di fanciullezza*: una poesia storica, interamente storica, in metro nuovo» (sulla punteggiatura carducciana cfr. A. MARTINI, *Gli idilli di Carducci*, in *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, a cura di E. Bellini, M. T. Girardi, U. Motta, Milano, V&P, 2010, p. 844 n. 41: «I due punti successivi a *Memorie di fanciullezza* (usati per altro in modo alquanto compulsivo nelle lettere) potrebbero lasciare intendere che quanto segue si riferisca alle *Memorie* stesse, contro ogni logica. Sulla copertina dell'autografo di quei nuovi alessandrini Carducci ribadisce comunque: “Su 'l campo di Marengo, poesia storica”»). Carducci aveva già scritto endecasillabi sciolti, nei quali si potevano certo trovare echi di Leopardi (cfr. per es. la chiusa di *La selva primitiva*, stampato nel 1857, poi in *Juvenilia*: «seduto a lungo in verde zolla / si compiacea de le verginee stelle»), ma mescolati con varie altre reminiscenze, di Parini, di Foscolo ecc. In *Rimembranze di scuola*, invece, la scelta leopardiana è esclusiva.

³⁵ ENL, 1950, vol. VII, p. 71, lettera a Giuseppe Chiarini del 20 dicembre 1871: «Ma ora voglio da vero farla finita con cotesta poesia, se non vengano ragioni esterne: voglio ritornare all'arte pura [...]. Ti manderò *Memorie di scuola*, idillio in versi sciolti brevissimo. Ora ti copio qui dietro un'ode di disegno greco, ispirata da due versi di Alceo [si tratta dell'*Eolia*, la prima delle *Primavere elleniche*].»

ne e di memoria³⁶. Dove la memoria di determinati eventi può fissarsi in parole e sintagmi ricorrenti, come «negra terra» che in *Rimembranze di scuola* riepiloga, nel ricordo della traumatica rivelazione infantile, la morte delle persone care: del figlio Dante (*Pianto antico*, v. 14), del fratello Dante («ma lui ventenne / Copre la negra terra», *Per Val d'Arno*, vv. 13-14)³⁷. Come il verbo *rampollare*, che nella poesia di Carducci ricorre due sole volte e con valenza metaforica, non a caso, nelle *Rimembranze di scuola* (v. 31) e in *Per Val d'Arno*: «Né vi riveggo mai, toscani colli / [...] Che dal lago del cor non mi rampolli / Il pianto» (vv. 1/5-6). Come il tassiano (e leopardiano) *rinverdire*, anch'esso metaforico e limitato a due sole occorrenze, di nuovo in *Pianto antico* (v. 6) e in *Per Val d'Arno*, v. 10: «quella età che non rinverde»³⁸. Sorvegliatezza macrotestuale, certo, ma anche

³⁶ ENL, vol. VII, p. 101, lettera a Lidia del 7 febbraio 1872: «Ma pur vedrò di mandarvi tra breve certi versi sciolti. E poi penserò a qualcosa di nuovo e serenamente artistico: ma pur troppo d'ora innanzi la poesia per me sarà riflessione se non memoria soltanto. Ho trentasei anni, e il peso di molti dolori e disinganni sul cuore, e veggo le più nobili idee le più divine speranze fuggire [...]. Addio alla gioventù e alla gloria [...]. Quanto al *pur troppo*, l'intenderei come Zambelli («seguire la strada di Leopardi [...] non poteva non apparire ai suoi occhi altro che una scelta degradata, per quanto inevitabile, l'unica possibile in tempi degradati», ZAMBELLI, *art. cit.*, p. 241), ma non in riferimento ai *tempi degradati* quanto alla condizione personale ed esistenziale del poeta, al quale il *peso* dei *lutti* e dei *disinganni* impedisce già, a soli trentasei anni, ogni entusiasmo giovanile («Addio alla gioventù») e induce, leopardianamente, a coltivare la memoria.

³⁷ Sonetto del 1866 raccolto in *Levia gravia* (1868). Ringentilito, il sintagma ricorrerà in analogo contesto anche nel *Brindisi funebre*, vv. 21-24: «Sotto la terra nera / giacciono ad aspettar / la dolce primavera / forse li fa svegliar».

³⁸ Tra i tanti passi tassiani, la famosa ottava sulla rosa risulta essere una fonte centrale sia per il Leopardi delle *Ricordanze* (v. 49) sia per il Carducci del *Pianto antico*, che attraverso le *Ricordanze* automaticamente risale alla *Gerusalemme* per riprenderne i verbi suffissali: «Così trapassa al trapassar d'un giorno / *de la vita mortale il fiore* e 'l

codificazione della memoria familiare, che nei tre componimenti scaturisce dall'osservazione della natura, accarezza le speranze perdute e infine, rivenendo al presente, precipita sul pensiero della morte. *Rimembranze di scuola* significa l'aspirazione a una poesia della memoria, che in passato si è già naturalmente espressa attraverso atmosfere idillicoelegiache (così, per esempio, in *Per Val d'Arno* e nel *Pianto antico*), ma che deve ora affermarsi in una forma compiuta e nuova, capace di segnare la svolta poetica, sentita da Carducci come necessario adeguamento ai tanti *lutti* e *disinganni*. E questa forma è l'endecasillabo sciolto leopardiano, contesto di tante consonanze con gli idilli e i «grandi idilli», da rendere inequivocabile l'omaggio a colui al quale Carducci, *pur troppo*, si sente ormai tanto vicino³⁹.

Nelle *Nuove poesie* (1873), il legame tra *Pianto antico* e *Rimembranze di scuola* (allora *Rimembranza di scuola*, a ricalcare fin nel numero la chiusa delle *Ricordanze*: «la rimembranza acerba»⁴⁰) era sottolineato dalla successione diretta e cronologica dei due componimenti (divaricati invece in *Rime nuove*, del 1887⁴¹), che così disposti

verde; / né perché faccia indietro april ritorno, / si rinfiora ella mai, né si rinverde» (*Gerusalemme liberata*, XVI 15, i corsivi sono miei).

³⁹ ZAMBELLI, *art. cit.*, pp. 238-241, evidenzia riprese da *A Silvia*, *La ginestra*, *Il tramonto della luna*, *L'infinito*, *Il passero solitario*, *La vita solitaria* e *Le ricordanze*, il «testo che più intimamente penetra la pagina carducciana» (p. 239).

⁴⁰ Nel finale di *Rimembranze di scuola*, ZAMBELLI (*ibid.*, p. 240) nota un richiamo al finale delle *Ricordanze*. Lo stesso, ma ad un livello puramente stilistico, accade in *Pianto antico*, nella collocazione degli aggettivi, di regola anteposti, anche raddoppiati, o distribuiti «a occhiale», e solo in chiusura drasticamente posposti: «*pargoletta* mano ... *verde* melograno ... *bei* vermigli fior ... *muto* orto *solingo* ... *mia* pianta ... *inutil* vita ... *estremo* unico fior ... terra *fredda* ... terra *negra*», da confrontare con «*mio* vago immaginar ... *miei* teneri sensi ... *tristi* e *cari* moti ... la rimembranza *acerba*».

⁴¹ Sulle ragioni della «strana inclusione» (MARTELLI, «*Rime nuove*» di Giosuè Carducci, *op. cit.*, p. 671) di *Rimembranze di scuola* all'ini-

sembrano rappresentare, *ante litteram* e in campo carducciano, ciò che, nel 1898, il poeta professore notava sull'evoluzione delle forme leopardiane:

Lo sciolto dell'idillio-elegia *Ricordanze* non è più il finissimamente lavorato e talora fortemente martellato della poesia del *Risorgimento* e delle odi-canzoni: è, direi, favellato e sospirato melodicamente; proprio, novo, moderno; lo sciolto, in somma, del Leopardi⁴².

A questo approssimarsi a una forma in cui si fondessero intimamente metro e memoria, a questa adozione dello sciolto leopardiano – poi abbandonato in virtù di un ritorno «alla rosea sanità dei greci»⁴³ –, a questi profondi rivolgimenti dell'esistenza e della poetica carducciana, in qualche misura partecipa, più per rigetto che per emulazione⁴⁴, *Sulla fossa di una fanciulla*, anacreontica funebre del leopardiano Agostino Cagnoli.

zio del quinto libro delle *Rime nuove*, versi non rimati in un libro dedicato *Alla rima*, si vedano le convincenti osservazioni di MARTINI, *art. cit.*

⁴² CARDUCCI, *Degli spiriti e delle forme nella poesia di Giacomo Leopardi*, in OEN, 1939, vol. xx, pp. 85-86. Il legame tra il testo critico del '98, *Pianto antico* e *Rimembranza di scuola* è notata anche da C. CARUSO, *Genesi e prima fortuna di "Pianto antico"*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLXXXIII, 601, 2006, pp. 32-64, alle pp. 53-55.

⁴³ ENL, 1950, vol. VIII, p. 291: lettera a Lidia del 3 ottobre 1873.

⁴⁴ Riporto di seguito alcune osservazioni in cui Brusca gli reagisce alle proposte intertestuali e interdiscorsive del mio saggio: «Rispetto a questa filigrana espressiva [il nichilismo leopardiano presente nell'odicina], francamente appaiono di assai minor conto altre assonanze individuate dalla pur ammirevole cura degli esegeti; come l'ode di Agostino Cagnoli, *Sulla fossa d'una fanciulla*, frutto di un leopardismo leziosamente spiritualizzato che al di là di alcune poche e vaghe assonanze lessicali non sembra davvero candidarsi, a mio parere, alla responsabilità di testo "tramite tra Carducci e Leopardi"; o come l'anacreontica *Dal picciolo ferètro* di Giovanni Prati, che potrebbe essere citata, più che come possibile suggestione per il *Pianto antico* carduc-

Nel 1871, l'anno della composizione di *Pianto antico*, Carducci aveva alle spalle una lunga frequentazione della poesia melica settecentesca, sfociata nel volume dei *Poeti erotici del secolo XVIII* (1868), di cui egli giustificava l'impresa replicando al temuto mormorio dei lettori: «Perché rivestire a nuovo cotesta poesia smascolinata, che non ricorda nulla, o, se pure, ricorda le miserie della patria e le piccinerie de' nostri avi?»⁴⁵. L'ultima giustificazione del critico verteva sulla sopravvivenza della

ciano, quale esempio tipico della maniera funebre a cui la poesia di Carducci diametralmente si contrappone. Perché al di là della (pur tutt'altro che trascurabile) similitudine dell'opzione metrica – sia Cagnoli che Prati dimostrano persuasivamente la praticabilità di metri 'leggeri' per tematiche gravi e funebri – e al di là, naturalmente, dell'affinità tematica, che riporta tutte queste poesie all'interno dell'alveo di genere della maniera funebre ottocentesca, la splendida unicità di *Pianto antico* sta proprio nella 'resistenza' a quella maniera e, in particolare, alla facile, sentimentale religiosità e spirituale vaporosità che così spesso accompagna il compianto dei piccoli morti» (R. BRUSCAGLI, *Pianto antico*, «Per leggere», VII, 13, 2007, p. 56). Per chiarezza del lettore vorrei puntualizzare che non ho mai indicato il componimento pratiano quale «possibile suggestione» di *Pianto antico* ma soltanto come precedente sfruttamento del medesimo metro vittorelliano per un medesimo argomento (non solo «funebre» ma più precisamente 'in morte di un bambino'): un ulteriore esempio, insomma, con quelli di Cagnoli e di Tommaseo, a dimostrare che la scelta carducciana non è estranea all'uso contemporaneo. Mi sembra inoltre di aver evidenziato lungo tutto questo studio l'originalità di *Pianto antico* rispetto alla «maniera funebre ottocentesca» qui mediata dal «leopardismo lezionosamente spiritualizzato» di Cagnoli; e dunque di aver puntato l'attenzione proprio sulla «resistenza» carducciana, doppiamente visibile nel gioco di riprese e di allontanamenti dall'anacreontica di Cagnoli, la quale mi sento ancora di proporre, sulla base dei molteplici raffronti testuali e tematici presentati, come tramite tra Carducci e Leopardi.

⁴⁵ CARDUCCI, *Della poesia melica italiana*, op. cit., p. 139.

poesia arcadica nell'Ottocento, dal Rossetti giù giù fino al Brofferio:

Un de' più bei versi della romanza di *Antonio Foscarini* è del Metastasio. E quei pietosissimi delle *Ricordanze*:

...Se a feste anco talvolta,
Se a radunanze io movo, in fra me stesso
Dico: o Nerina, a radunanze, a feste
Tu non ti acconci più, tu più non muovi,

ricordano questi altri meno gloriosi del Rolli:

Bei conviti, dolci canti
Che mi val cercar talor?
Tu non vieni, tu non canti;
Non han forza sul mio cor.

E Angelo Brofferio si presentò principiante all'Italia con una raccolta di anacreontiche a imitazione del Vittorelli; imitazione che si ravvisa talvolta anche in alcuna di quelle canzoni piemontesi per le quali il tribuno subalpino è forse il più naturale e il più vero poeta erotico del nostro secolo [...]. Per tutte queste ragioni ho creduto che i *Poeti erotici del settecento* dovessero far parte della *Biblioteca diamante*⁴⁶.

Non parrà dunque strano che accanto ad Angelo Brofferio, «che seppe dare al nativo dialetto la grazia dell'anacreontica»⁴⁷, siano presenti alla mente di Carducci altri poeti del Risorgimento attraverso i quali si perpetuava l'insegnamento vittorelliano; poeti minori, assenti dall'indice dei nomi delle opere carducciane, eppure familiari al poeta e alla sua poesia. Tra questi c'è Agostino Cagnoli

⁴⁶ *ibid.*, pp. 143-144.

⁴⁷ CARDUCCI, *Su Angelo Brofferio* [1868], in OEN, 1937, vol. XIX, p. 123.

che, come Ippolito Nievo⁴⁸, al Vittorelli sposava Leopardi, così lontano e così vicino a quel «desiderio vano de la bellezza antica»⁴⁹.

⁴⁸ La presenza di Ippolito Nievo tra le fonti di *San Martino*, anacreontica metricamente identica a *Pianto antico*, è stata evidenziata da D. ISELLA, *Due «Lucciole» per San Martino*, «Strumenti critici», I, febbraio 1967, pp. 187-189. Su *San Martino*, con integrazioni chiabreresche, si è poi espresso A. DONNINI, *Due note a Carducci*: OB II 4 [XXIX] 33-34, RN LVIII 1-4, «Studi e problemi di critica testuale», LXI, ottobre 2000, pp. 131-141. Sulla fortuna dell'anacreontica vittorelliana nel corso dell'Otto e del Novecento (con esempi da Foscolo, Nievo, Carducci, Saba, Giotti, Di Giacomo, Caproni) segnalò R. ZUCCO, *Per le «Anacreontiche ad Irene» di Jacopo Vittorelli*, «Atti dell'istituto veneto di scienze, lettere ed arti», CLXVII, 2008-2009, pp. 155-168.

⁴⁹ L'importanza degli sciolti leopardiani nell'elaborazione della metrica barbara non è più da dimostrare (cfr. ZAMBELLI, *art. cit.*, pp. 268-269), come ormai ben documentata è la presenza dei *Canti* in tutta l'opera poetica carducciana. Manca però ancora, se non sbaglio, una nota all'ultimo verso di *Nella piazza di San Petronio*, «un desiderio vano de la bellezza antica», chiamato spesso a riassumere lo spirito poetico del Carducci classicista. Credo che vi si possano accostare *Le ricordanze*, vv. 59-60: «un van desio / Del passato». In una stesura anteriore Carducci aveva scritto «un desio vano della bellezza antica» (*Odi barbare*, ed. crit. a cura di G. A. Papini, Milano, Mondadori, 1988, p. 262). A sostegno, oltre all'analogo – ma intimamente diverso – rifluire della memoria, risvegliata dai luoghi «antichi», addurrei alcune vicinanza testuali e contenutistiche: «È l'ora soave che il sol morituro saluta / le torri» (*Nella piazza di San Petronio*, vv. 3-4) e «il suon dell'ora / Dalla torre» (*Le ricordanze*, vv. 50-51) con l'immagine degli «estremi / Raggi del dì» (*Le ricordanze*, vv. 61-62); «Surge nel chiaro inverno la fosca turrata Bologna, / e il colle sopra bianco di neve ride» (*Nella piazza di San Petronio*, v. 2) e «In queste sale antiche, / Al chiaror delle nevi [...] Rimbombano i sollazzi e le festose» (*Ricordanze*, vv. 68-70); «Su gli alti fastigi [...] il sole» (*Nella piazza di San Petronio*, v. 11) e «il Sol [...] Su romita campagna» (*Le ricordanze*, vv. 63-64); «un desio [...] di rossi maggi [...] quando le donne gentili danzavano in piazza» (*Nella piazza di San Petronio*, vv. 15-17) e «come un sogno [...] Ivi danzando; [...] a radunanze a feste [...] Se torna maggio, e ramoscelli e suoni / Van gli amanti recando alle fanciulle» (*Le ricordanze*, vv. 152-163); *antico* è presente tre volte nelle *Ricordanze*, ai vv. 67 (già cit.), 88 («speranze antiche»), 158 («antico amor»).

Plurilinguismo di Olindo Guerrini

Le chiavi di lettura del plurilinguismo di Olindo Guerrini sono appese al frontespizio dei suoi libri di poesia, alla portata di tutti: si tratta dei suoi innumerevoli eteronimi, degli autori fittizi, solitamente io-narranti e io-protagonisti, dotati di personalità e biografia definite, che lungo un trentennio, a turno, hanno raccontato al curioso lettore le proprie avventure. Guerrini è rimasto pudicamente nell'ombra, lanciando sulla ribalta numerosi *ego ficti*, i cui nomi sono passati alla storia più del suo: primo fra tutti Lorenzo Stecchetti, di fama nazionale, poi Argia Sbolenti, Pulinara almeno in Emilia-Romagna; Bepi e Marco Balossardi, di grande successo ma più circoscritto.

Il plurilinguismo guerriniano deve dunque dapprima essere valutato con prospettiva intratestuale, relativa all'eteronimo, e non extratestuale, legata invece all'autore reale, Olindo Guerrini, nato a Forlì nel 1845, bibliotecario all'università di Bologna, amico di Carducci, anticlericale, socialisteggiante, polemista d'eccezione, velocipedista, fotografo amatore, studioso di Giulio Cesare Croce, padre e marito affettuoso, morto a Bologna nel 1916. Quest'ultima prospettiva condurrebbe a una banalizzante constatazione del virtuosismo scrittoria di Guerrini e di uno sfruttamento del plurilinguismo a scopo ora comico ora realistico. Le chiavi lasciate in bella mostra sull'uscio delle raccolte sono altrettanti inviti a sottoscrivere il patto narrativo che l'autore reale ci tende e ad analizzare i dati linguistici alla luce del profilo sociale, politico, culturale dell'eteronimo e del contesto in cui è calato. Il mondo possibile dell'autore fittizio si rivela così nel suo 'grado positivo', senza le diminuzioni, gli accrescimenti, le alterazioni che vi proietta il giudizio dell'au-

tore reale e del lettore reale, responsabili del significato ultimo dell'opera.

Se, come scriveva Stecchetti, un «libro deve essere un organismo»¹, è certo che i libri di Guerrini sono «organismi», sono canzonieri, proprio in forza della centralità dell'io poetico, nucleo strutturale del macrotesto e della sua coerenza narrativa², e linguistica. Così il fragile plurilinguismo di Marco Balossardi, giudice finissimo dell'arte e dei costumi del proprio tempo (*Giobbe*) sarà diverso dal plurilinguismo della bolognese Argia Sbolenfi, ragazza di «mediocre istruzione [...] inacetita dal celibato» (AS XII), e diverso da questi saranno il plurilinguismo del trevisano Pio X, al secolo Giuseppe Sarto (*Le ciacole de Bepi*) e il plurilinguismo dei vari personaggi che popolano i *Sonetti romagnoli*, unica raccolta firmata "Olindo Guerrini", per volontà del figlio Guido che ne curò l'edizione postuma.

La prevalenza accordata all'autore fittizio induce a distinguere dunque plurilinguismo da plurilinguismo e a tirare, da principio, somme parziali all'interno degli «organismi» rappresentati dalle cinque raccolte qui prese in esame: Lorenzo Stecchetti, *Postuma* (1877), Marco Balossardi, *Giobbe* (1882), Argia Sbolenfi, *Poesie* (1897), Pio X, *Ciacole de Bepi* (1908) e Olindo Guerrini, *Sonetti romagnoli* (1920)³. Una volta circoscritte le funzioni interne a

¹ Argia SBOLENFI, *Rime*, con prefazione di L. Stecchetti, Bologna, Successori Monti, 1897, p. XXI [da ora AS].

² M. NOVELLI, *Il verismo in maschera. L'attività poetica di Olindo Guerrini*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», 2004, p. 109.

³ Lorenzo STECCHETTI (Mercurio), *Postuma. Canzoniere edito a cura degli amici* [con una nota *Al lettore* di O. Guerrini], Bologna, Zanichelli, 1877; si utilizzerà l'edizione critica a cura di C. Mariotti e M. Martelli, Roma, Salerno ed., 2001 [da ora P]. Marco BALOSSARDI, *Giobbe. Serena concezione*, Nella terra di Hus, a spese della Colonia Araldica Simetea [Roma, Treves], 1882 [da ora G]. [PIO X], *Ciacole de*

ogni opera, si potrà considerare il plurilinguismo nella sua portata generale, extratestuale.

Rispetto alla diacronia di apparizione delle singole poesie in sedi sparse (riviste, giornali, strenne, numeri unici, altre raccolte ecc.), la sincronia compositiva del volume permette lo studio di un plurilinguismo staccato dall'ocasionalità (e spesso dall'urgenza di una collaborazione a periodici) e fondato su una più o meno riflettuta selezione del materiale, finalizzata alla costituzione di un *corpus* testuale autosufficiente: in questo senso operano, per esempio, gli imponenti sussidi paratestuali rappresentati dalle prefazioni ai *Postuma* e alle *Rime* sbolenfiane. Le raccolte poetiche eteronime (e non semplicemente pseudonime⁴) disegnano così, a mio parere, l'*iter* esperienziale del Guerrini regista e non interprete dei propri "romanzi": un cammino in cui il plurilinguismo sembrerebbe affermarsi in un continuo approfondimento funzionale.

Postuma esplose nella Bologna del 1877 assieme con *Odi barbare* di Carducci⁵ e segnò indubbiamente una svolta decisiva nella storia della nostra poesia e soprattutto della nostra lingua poetica, mai così piana nel lessico e nella sintassi, mai così democratica, aperta a una

Bepi, Roma, Tip. della Società Editrice Laziale, 1908 [da ora CB]. O. GUERRINI, *Sonetti romagnoli*, con un'avvertenza di G. Guerrini, Bologna, Zanichelli, 1920 [da ora SR]. Nei rinvii la sigla è seguita dal numero della pagina.

⁴ In sostanza: *Polemica* (1878), *Nova Polemica* (1878) e le "onnicomprensive" *Rime* (I ed. 1903), tutte firmate da Lorenzo Stecchetti ma in quanto *nom de plume* e non personaggio eteronimo.

⁵ «Tra il giugno e il luglio 1877, a circa un mese di distanza, scoppiarono nella piazza di Bologna due bombe che fecero rivoltare tutta Italia e tennero per oltre due anni il campo letterario in istato di continua sollevazione: i *Postuma* di Stecchetti e le *Odi barbare* di Carducci, primi elzeviri lanciati al pubblico da Nicola Zanichelli» (A. BALDINI, *Postuma*, in ID., *Fine Ottocento*, Firenze, Le Monnier, 1947, pp. 338-342).

fruizione collettiva, ben oltre il pubblico abituale della lirica tradizionale. L'autore, Lorenzo Stecchetti, laureato in giurisprudenza e poeta dilettante, morto a trent'anni di tubercolosi, lascia al cugino Olindo Guerrini, prefatore dei *Postuma*, il grave incarico di raccogliere e pubblicare le sue «Rime d'ira di gioia e di lamento» (P 13)⁶. Lo straordinario successo di questa raccolta poetica, quantificabile nelle trentanove edizioni succedutesi dal 1877 al 1935, dipende dalla varietà, e scandalo, dei contenuti mediati da una lingua abbordabile, dalla romantica e patetica messa in scena di un destino consunto dal mal sottile, che ancora a quei tempi falciava la società. I *Postuma* non spiccano certo per novità plurilinguistica, è anzi un monolinguisma integrale quello che li caratterizza; monolinguisma rivoluzionario perché giocato su un tono medio, colloquiale, continuamente percorso da escursioni verso l'alto e verso il basso. Si direbbe che il monolinguisma prosastico di Stecchetti si proponga come nuovo modello lirico, capace di ammettere un'ampia gamma di registri, aderenti alla molteplicità del reale. Nello sfaldarsi epocale dei generi poetici, *Postuma* è comunque libro lirico, e ciò malgrado le compromissioni con ambiti della poesia "faccetta"⁷. Proprio in queste depressioni stilistiche possiamo

⁶ «Il Manzoni inventò un brano di cronaca vecchia. Altri più basso e più tardi, trovò la gherminella dell'amico morto ed abusò di tutti i più sacri sentimenti di pietà e di compianto pur di far scoccare l'indegna trappola della prefazione» (O. GUERRINI, *Preludio* [1890], in *Gli albori della vita italiana. Conferenze di O. Guerrini, P. Villari, P. Molmenti, R. Bonfadini, R. Bonghi, A. Graf, F. Tocco, P. Rajna, A. Bartoli, F. Schupfer, G. Barzellotti, E. Panzacchi, E. Masi*, Milano, Treves, 1933, vol. 1, p. 8).

⁷ È il macrotesto che permette ai vari registri stilistici di armonizzarsi complessivamente in una risultante "lirica". Diverso sarebbe il caso in cui lirico e faceto fossero distinti in sezioni specifiche.

rinvenire le poche presenze di eteroglossia: la più banale è affidata all'inserimento di parole latine in un cotesto italiano con fini satirici (anticlericali, antiborghesi), dei cui innumerevoli precedenti basterà qui ricordare Giuseppe Giusti⁸.

Più notevole appare il componimento xxv in cui è narrato l'incontro del povero Stecchetti con una guardia svizzera: svizzera di nome e non di fatto poiché, pur imitando l'inflessione e il lessico tedesco, essa si rivela un verace frascatano⁹. La rilevanza dell'episodio non è tanto nell'imitazione dell'italiano di un romano che si finge tedesco¹⁰, quanto nello smascheramento del mistificatore fondato su un *qui pro quo* geolinguistico:

Quando scesi di botte al Vaticano
Lo svizzero di guardia raffreddato
Sternutiva in un modo così strano
Che dissi – *piove!* – e mi tirai da un lato.

Egli intese e muggì – *Mein herr taliano,*
Da che paese star ti capitato? –
Io pronto replicai: – *Son di Milano;*
E lei di grazia, in che cantone è nato? –

⁸ Cfr. il ritornello «*Requiescant in pace*» di *In morte di un molto reverendo strozzino* (P 55-61) e P 68, v. 6 «*lacrymarum valles*».

⁹ Il sonetto ripropone il tradizionale e diffuso dubbio sull'effettiva «elveticità» delle guardie pontificie.

¹⁰ Per la caricatura della guardia svizzera, con la sua tipica parlata che trova le sue origini nella parodia dei lanzi, cfr. G. G. BELLÌ, *I sonetti, edizione integrale fatta sugli autografi...*, a cura di G. Vigolo, Mondadori, 1952, vol. I, p. 98, son. 53. E soprattutto i *Canti carnascialeschi, trionfi, carri e mascherate secondo l'Edizione del Bracci*, con prefazione di O. Guerrini, Milano, Sonzogno, 1883, in cui sono presenti alcune parodie di Guglielmo detto il Giuggiola. Vi si riconoscono i tratti distintivi di questa lingua caricaturale: «*taliane*» (*Canto di lanzi cozzoni*, p. 178), «*Or che star qui capitate*» (*Canto di lanzi stracchi*, p. 173), ecc.

Lo svizzero levò le man pelose,
M'afferrò, mi sbatté contro al portone,
Ed arrotando i denti mi rispose:

– *Ti, puzzurre, star nato in un cantone,
Ma mia città star crande e star craziose;
Ssò Ffrascatano, ssò, prute pufone!* –
(P 62, corsivo dell'autore).

Stecchetti, uomo di cultura, chiede il «Cantone» di provenienza; il frascatano intende invece 'angolo, angolo di mondo, luogo periferico' e spazientito si tradisce¹¹. La Babele vaticana sarà sfruttata con ben altra coscienza ne *Le ciacole de Bepi*. Per ora, nella strategia linguistica di Guerrini, il plurilinguismo è un elemento marginale, slegato da un progetto macrotestuale e insignificante sia nella costruzione del personaggio protagonista che nell'elaborazione di un credibile fondale socio-linguistico.

Sorprendente la valutazione di Coletti che in questo sonetto vede un «preludio della pascoliana *Italy*»¹². Ma né tecnicamente né funzionalmente la *boutade* stecchettiana può essere associata al poemetto pascoliano, «Sacro all'Italia raminga», in cui l'interferenza tra il garfagnino di chi è rimasto e l'italo-americano di chi è partito rievoca,

¹¹ L'analisi della scena era già proposta dall'attento Panzini: «In Svizzera si dà il nome di *Cantoni* ai vari Stati che formano la Federazione [...]. Giocando sul doppio senso che *cantone* ha presso di noi, lo Stecchetti (*Postuma*) imagina di chiedere ad uno svizzero del Vaticano, non natio della Svizzera, ma di Frascati, e quindi ignaro del senso di Cantone = Stato» (A. PANZINI, *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli, 1924, s. v. *Cantone*).

¹² V. COLETTI, *Storia dell'italiano letterario. Dalle origini al Novecento*, Torino, Einaudi, 1993, p. 391.

con fondamento filologico e storico, il drammatico capitolo dell'emigrazione¹³.

Del tutto in linea con l'esiguo plurilinguismo dei *Postuma* è il *Giobbe* di Marco Balossardi, opera a quattro mani di Guerrini e Corrado Ricci, che si configura come «riscrittura dell'ipotesto biblico»¹⁴ e ridanciano dispetto a Mario Rapisardi che aveva da poco annunciato la stesura del suo *Giobbe* (apparso nel 1884). La situazione narratologica è comunque sostanzialmente diversa da quella dei *Postuma*: *Giobbe* è la «serena concezione» del letterato Marco Balossardi¹⁵, è un «poema» satirico e burlesco ambientato tra cielo e terra (come lo *Schernò degli dei* di Francesco Bracciolini, la *Secchia rapita* di Tassoni¹⁶ e in seguito il *Pippetto* di Vincenzo Riccardi di Lantosca, del 1886), tra il dialogo del patriarca con i suoi tre ospiti e le opinioni sulla politica, filosofia e letteratura dell'Italia contemporanea. Le scelte linguistiche obbediscono alle regole della poesia giocosa e satirica in lingua: estrema libertà di regi-

¹³ Cfr. L. SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, I, p. 21: «la mescolanza fra italiano e garfagnino, inglese e italo-americano rappresenta la mancanza di comunicazione attraverso le generazioni, colpite dal dramma dell'emigrazione e del conseguente sradicamento»; R. BIANCHIN, *Giovanni Pascoli "inglese": da «The hammerless gun» a «Italy»*, «Testo», XXVI, 50, 2005, pp. 51-71, in part. p. 62; G. VENTURELLI, *Pensieri linguistici di Giovanni Pascoli*, con un glossario degli elementi barghigiani della sua poesia, Firenze, Accademia della Crusca, 2000.

¹⁴ NOVELLI, *op. cit.*, p. 147.

¹⁵ «L'Epistola in sciolti posta *in limine* si vuole di mano d'un poeta ormai "canuto" e invelenito. [...] Come sempre, Guerrini è attento a creare riscontri testuali a una personalità autoriale fasulla, abbozzata nelle notizie pseudobiografiche intanto ammannite tramite l'epitesto pubblico (interviste, polemiche, lettera ai giornali eccetera)» (*ibid.*, p. 148).

¹⁶ Per gli interventi di Guerrini su Tassoni cfr. *ibid.*, p. 153 n. 91, p. 239, p. 241.

stro espressivo (mai marcatamente regionale, se non per la toscana), integrazione, in corsivo, di voci latine («*parce sepulto*» G 38, «*Fructus belli*» G 51, «*maximum*» G 104, due citazioni ciceroniane in G 171, «*nunc dimittis*» G 203) e straniere (*Cancon* G 14, *cliché* G 31, *Flacon* G 54, *Meeting* G 56¹⁷). Più interessanti sono le parodie e *pastiches* stilistici con cui Giobbe, nel «magno sfogo» (G 214) del canto IV, presenta un panorama della poesia italiana ottocentesca (Fusinato, Berchet, Arrigo Boito, Zanella, Giovanni Rizzzi, la Scuola Romana, Prati, Fontana, Giacosa, Stecchetti; di Rapisardi sono storpiati alcuni versi¹⁸ e alla Giusti è la canzonetta delle pagine 102-106 – che sfoggia, oltre a toscanismi, anche il *maximum* citato sopra). Da questo esercizio di mimetismo stilistico emergono due dei tre maggiori elementi plurilingui presenti nell'«organismo» del *Giobbe*: dapprima la caricatura della poesia latina di Leone XIII, declamata dallo stesso defunto pontefice, con «voce misera e nasale / Qual di prete che miagoli la messa» (G 200), poi quella della poesia di Ferdinando Fontana che «di prolisse / Francescherie lardella il verso strano» (G 205-206). La forzatura dei prestiti adattati muove al riso, come lo muoveva nel *Raguet* di Scipione Maffei (1747)¹⁹:

Le figlie dell'Opera
Revando regardo
Che al riso mi movono

¹⁷ Sempre ironicamente l'anglismo era stato utilizzato nel *Prologo* di *Nova Polemica* (Seconda edizione con aggiunte e correzioni), Bologna, Zanichelli, 1879, p. 70: «Forse dovremo fare dei *meetings* per l'Italia *irredenta*?».

¹⁸ «A scherno di Rapisardi, nel terzo canto Balossardi non imita, ma semplicemente riporta un paio di quartine (G 156-157), appulcran-dovi frizzi e lazzi» (NOVELLI, *op. cit.*, p. 151 n. 87).

¹⁹ Cfr. B. MIGLIORINI, *Storia della lingua italiana*, Firenze, Sansoni, 1960, p. 527.

Col naso camardo
E le sciagurate
Sui vanti di Venere
Che son maquigliate! (G 205)

L'opera si completa nel *Coro finale* di «spirti» che cantano «in lor favella», cioè in greco maccheronico, spruzzato di dialettismi: «Γποκριτὸν Δεμηῆτερ / Καὶ Ζεὺς υπνόν λευχῶς / Ἄγιος Πέτερ / Βαλῶς Βαλῶς / Μάραμὰω / Κιαῶ» ecc. (G 275). Come per i *Postuma* anche per il *Giobbe* il plurilinguismo non è sfruttato in maniera organica, come confronto-scontro sociale e politico, come specchio di una realtà linguistica, come espressione della psicologia di un personaggio o di un popolo. Il francese italianizzato dello pseudo-Fontana, il latino maccheronico dello pseudo-Leone XIII, il mascheramento grafico dell'italiano "apocalittico", sono esercizi fine a sé stessi che, come le altre parodie in italiano, giocano sullo scarto tra originale e contraffazione, ben al di qua di qualsiasi approfondimento.

La mediocrità del valore assoluto delle *Rime* di Argia Sbolenti non toglie alla raccolta un'innegabile pregnanza quale punto di non ritorno su posizioni plurilinguistiche superficiali o scontate. Per la prima volta infatti, all'interno di un «organismo» macrotestuale, un eteronimo guerriano utilizza strategicamente il tradizionalissimo scontro tra dialetto e lingua. Benché ancora maltrattato da Argia Sbolenti, questo «plurilinguismo minimo»²⁰ è destinato a

²⁰ Cfr. A. STUSSI, *Plurilinguismo passivo nei narratori siciliani tra Otto e Novecento*, in *Eteroglossia e plurilinguismo letterario. II. Plurilinguismo e letteratura*, Atti del XXVIII Convegno interuniversitario di Bressanone (6-9 luglio 2000), a cura di F. Brugnolo e V. Orioles, Roma, Il Calamo, 2002, p. 491: «Mi occuperò della forma minima di

divenire, con modalità diverse, il centro propulsivo delle raccolte future: *Ciacole de Bepi e Sonetti romagnoli*.

La messa in scena sbolenfiana necessita di un macchinosa *Prefazione* firmata da Lorenzo Stecchetti, ormai quasi del tutto declassato a *nom de plume*. Vi si coglie una palpabile indecisione programmatica che si manifesta nell'incoerenza delle indicazioni finzionali. Dapprima Stecchetti ritraccia la storia della famiglia Sbolenfi, dichiarandone i natali nella penna di Antonio Fiacchi, ma in seguito riemerge l'ambizione dei *Postuma*, per cui Argia sarebbe autrice reale. A minare ancor più la verisimiglianza dell'eteronimo è certamente la scomparsa, nell'ultima parte della raccolta, della «prima persona femminile, prima impugnata puntigliosamente»²¹. A meno che anche questa trasformazione rientri nella catarsi più volte protestata dal prefatore:

Unico merito, se pure è tale, è un progressivo levarsi e correggersi, come di chi, avvistosi dell'errore, cerca di spacciarsi dal brago. Ma ciò non scusa in modo alcuno la bassezza e la sudiceria sciocca degli esordi (AS XIII).

Più avanti la poetessa [...] lascia lo sterquilino [...] e si innalza ad una forma un po' più elevata. C'è per esempio un "Inno a Venere", che, se nel concetto è della più abietta pornografia, nella esecuzione si può dire più conforme ai canoni della lirica [...] Qui si potrà parlare d'arte, ma nella prima parte del volumetto, no, mai. Tutt'al più ci potremo rifugiare nella caricatura, nella rimeria giocosa (AS XVII-XVIII).

plurilinguismo letterario, di quello cioè a due componenti, e per di più geneticamente legate come sono lingua e dialetto».

²¹ «A conti fatti, la rinuncia a un punto di vista femminile e ribassato nel trattare seriamente argomenti di respiro collettivo appare un'eccellente occasione perduta. [...] Ma le ambizioni, evidentemente, erano assai minori, e in definitiva Guerrini non è Porta, come l'Argia non è la Ninetta» (NOVELLI, *op. cit.*, p. 159).

Di sicuro il giudizio positivo di Stecchetti sul romanzo di formazione sbolenfiano porta su due argomenti principali: quello tematico, per cui Argia muove dalla poesia pornografica per giungere alla poesia d'impegno civile²²; e quello linguistico-stilistico, verso «una forma più elevata» «più conforme ai canoni della lirica». Questa duplice tendenza è sintetizzata nei concetti di «serietà» e «correzione»: «Si potrebbe dire intanto che l'autrice ha fatto bene ordinando queste cose sue in modo che crescano sempre di serietà (!) e di correzione. Parte dalla insanità cercando di salire alla lirica e in questo successivo progresso è il filo che lega il volume» (AS XXI).

La scorrettezza linguistica denunciata da Stecchetti è ravvisabile nelle prime poesie della raccolta e consiste nella concomitanza di lingua, storpiature popolari e dialetto emiliano (italianizzato), non di rado glossati dal curatore²³. Questa caricatura, che ricalca il principio d'interferenza dei codici tipico della poesia comica bolognese²⁴,

²² «Le rime di Argia Sbolenti sono spartite in due libri, *Le cretine* (31 unità) e *Le decadenti* (53), titoli coi quali Guerrini mette subito le mani avanti. Questa divisione non separa ermeticamente i due nuclei tematici di riferimento: l'afflato etico compare solo verso la metà del secondo libro, in una serie di liriche che verrà traslocata di peso nei *Civiltà delle Rime stecchettiane*» (*ibid.*, p. 157).

²³ Cfr. per es. «fuoca» per «Focolare. *Dialecto bolognese*» (AS 3), «ci» per gli (AS 6) o per loro (AS 38), «sposarmi me» (AS 7), «fatto padella» (AS 8), «andiede» (AS 14), «allessò» per lessò (AS 15), «come un salame» (AS 18), «ruscarolo» per «Raccoglitore ambulante di detriti organici. *Dial. bol.*» (AS 23), «rana» «sinonimo bolognese di miseria» (AS 30), «tintinagar» per «Tentennare. *Dial. bol.*» (AS 36), ecc.

²⁴ Cfr. E. PASQUINI, *Antonio Fiacchi e l'idioma bolognese*, in *Id., Ottocento letterario. Dalla periferia al centro*, Roma, Carocci, 2001, pp. 75-94, e M. G. ACCORSI, *Un profilo della letteratura dialettale di Emilia-Romagna nell'Otto-Novecento*, in *EAD., Dialecto e dialettalità in Emilia-Romagna dal Sei al Novecento*, Bologna, Boni, 1982, pp. 181-256.

s'interrompe improvvisamente – e inverosimilmente – verso la fine della prima parte, intitolata *Le cretine*. Di lì innanzi tutto, il faceto come il serio, si svolge unicamente in lingua, con escursioni dal letterario al colloquiale. Le notazioni di Stecchetti ci porterebbero a considerare una complessa e spesso sfilacciata messa in scena di secondo grado, in cui Lorenzo Stecchetti (eteronimo di primo grado) fustiga impietosamente le scelte poetiche ed editoriali di Argia Sbolenfi (eteronimo di secondo grado) perché essa, nella finzione del proprio canzoniere autobiografico (in cui forse cercava di emulare i *Postuma*), si è ritratta come «pettegola semi letterata che va raffinandosi» (AS XXI)²⁵. Contentiamoci di definire la strategia macrotestuale cui fa capo il plurilinguismo delle *Rime* e di valutarne l'efficacia. Come ancora non era accaduto nelle precedenti raccolte eteronime, il gioco tra le lingue svolge un ruolo strutturale, di sostegno alla costruzione e allo sviluppo dell'io protagonista. L'elevazione dai bassi istinti all'impegno sociale va di pari passo con il dirozzamento della lingua letteraria, la progressio-

²⁵ «Ma chi oserebbe parlare del Berni, del Burchiello od anche dei poeti maccheronici o fidenziani a questo proposito? Certo, in quei capitoli e in quei sonetti c'è il doppio senso, l'allusione mal velata, la forma volutamente pedestre; ma il punto di partenza è proprio diametralmente opposto a quello da cui parte la nostra poetessa. Il Folengo, per esempio, par che voglia rifare (almeno nella *Zanitonella*), il contadino che si sforza di parlare come il cittadino, l'idiota che si sforza di parer colto. Qui invece è la persona colta che si sforza di parere abietta. Là c'è uno che vuol uscire, come il Vallera della Nencia, dal dialetto e dalla rusticità e cerca il comico nel tentativo di elevarsi alla dignità dell'arte; qui, al contrario, abbiamo la ricerca del comico invertita, la rappresentazione di una persona colta che, per far ridere, si abbassa e si infanga in tutti i letamai che trova per via. Là c'è una caricatura del tentativo di salire, qui del discendere. [...] Ebbene, questa della signorina Sbolenfi è letteratura da “caffè concerto!” Dunque, riprovazione piena, intera ed assoluta» (AS XVIII-XX).

ne dal plurilinguismo verticale²⁶ al monolinguismo-plurilinguistico stecchettiano e addirittura al plurilinguismo orizzontale: da un sonetto in spagnolo maccheronico che «non beve... certo l'onda del Mançanares!» (annota Stecchetti in AS 58) a uno in buon francese (AS 128). Ma evidentemente le ambizioni di verisimiglianza sono minime, quasi annullate dalla qualità dei singoli componimenti chiamati a fondersi in un «organismo» macrotestuale. Evitando un improbo lavoro di rifacimento e cucitura dei vari «organi», Guerrini delega a Stecchetti la condanna di «un libro sbagliato» (AS VII) e della sua autrice. Tutte le incoerenze, gli artifici, le durezza stilistiche e strutturali sono così attribuite ad Argia Sbolenfi, «poetessa (chiamiamola così, poiché lo vuole)» (AS XVII) colpevole d'insincerità per essersi inventata una falsa immagine²⁷ e d'incapacità per non esserci riuscita con onore.

Le *Ciacole de Bepi* parrebbero attecchire sullo scarto linguistico dei versi sbolenfiani. Tant'è vero che esse sono scritte in dialetto, non bolognese ma veneto, di koinè, con alcune italianizzazioni: rispetto alle raccolte precedenti l'italiano da lingua-base scivola in posizione secondaria, adibito a contrappunto, a contrasto, anche implicito. L'autore della raccolta è Giuseppe Sarto, nato a Riese, in provincia di Treviso, nel 1835, e asceso al soglio pontificio nel 1903 con il nome di Pio X. A scadenze regolari egli fa pubblicare le sue «chiacchiere» sul periodico satirico romano, «Il Travaso delle Idee», per sfogare la frustrazione

²⁶ Meglio sarebbe dire «pseudo-plurilinguismo verticale» perché la presenza di tessere dialettali, soprattutto lessicali, in un contesto italiano medio-alto, letterario, è fenomeno del tutto artificiale.

²⁷ La finzione di sé è evidenziata dallo stesso Stecchetti: «l'autrice ha fatto bene ordinando queste cose sue in modo che crescano sempre di serietà» (AS XXI).

di prigioniero dello Stato italiano in Vaticano, di schiavo dell'istituzione ecclesiastica; l'estraneità ai giochi di corte, ai sotterfugi prelatizi, alla politica interna ed estera; e per confidare a Dio e ai lettori i suoi sentimenti, pareri, ricordi, desideri:

Tanto, e lo digo a lu [*scil.* Dio], che no me resta
Altra consolazion che nel *Travaso*.

Ma qualche volta pur, drento mi stesso,
Sento una 'ose che me dise adagio:
«Bepi, ti xe el paron. Va fora adesso!» (CB 37)

E ancora:

Dopo disnàr giera montà in Parnaso
Dove che, solo senza alcun sospeto,
Spianava i soratàchi d'un soneto
Messo in forma per lori del *Travaso* (CB 108)²⁸.

Nella bonaria farsa architettata da Guerrini, poeta capace di virulenti impropri anticlericali, Pio x è «uomo semplice, illetterato, che ha difficoltà col latino e con lo stesso italiano, oltreché con le lingue straniere»²⁹, e perciò scrive nella lingua che gli è più familiare, in dialetto:

²⁸ Dove, in CB 37, riecheggerà l'esortazione di Gesù a Lazzaro e in CB 108 un noto, lussuoso, passo dantesco. *Spianare i soratàchi* varrà «comporre un sonetto in modo semplice, artigianale» («Soratàco [...] dicesi il suolo che vien sopra il tacco delle scarpe», s. v. in G. BOERIO, *Dizionario del dialetto veneziano*, Venezia, 1856, rist. anast., Firenze, 1983).

²⁹ E. DIRANI, *Bepi, alias Pio disum: uno Stecchetti dimenticato*, «I Quaderni del Cardello», 12, 2003, p. 129. La semplicità del personaggio è annunciata fin dal numerale ordinale: «Sanno anche, i romagnoli in genere ed i ravennati in ispecie, che *disum* [...] significa sia decimo che semplicitto» (*ibid.*, pp. 126-127).

El mio predecessor, che Dio l'aceti
Ne l'alegreza dei beati cori,
El scriveva el latin come i poeti
Del tempo dei romani imperatori.

Mi, el mio latin non xe de quei streti,
Ma el xe piutosto da predicatori,
Come se vede dai enormi efeti
Che in Franza el ga' otegnùo sui peccatori.

Mi me piase più i versi dei dialeti,
Mi me piase el parlar dei pescaori
Con tuto che capissa i so difeti.

Falarò, ma domando a sti censori
Che i se prova a rimar sti tre strazzèti
Co do rime soltanto, in *eti*, e in *ori*! (CB 129-130).

Attribuire a una personalità pubblica così rappresentativa, così autorevole, unica e infallibile, com'è il vicario di Cristo, l'opzione dialettale significa innescare automaticamente un "plurilinguismo latente": un contrasto *in absentia* tra l'espressione dell'uomo Giuseppe Sarto, nella sua privatezza e spontaneità, e l'espressione della sua carica, mediata normalmente da latino e italiano. Questo straniamento, anche per la subalternità culturale del dialetto rispetto alle lingue ufficiali, fa scattare a sua volta il meccanismo satirico. L'incoerenza diafasica coinvolge quella diastratica e dà luogo a situazioni ibride, in cui si mescolano sincerità e ingenuità, compassione e incomprendimento, patetico e comico, nudità e triregno. La scelta del dialetto rompe per la prima volta lo sfondo dorato delle raccolte anteriori, senza perciò mirare automaticamente alla rappresentazione del variegato cielo linguistico d'Italia. Le intenzioni, più metaforiche che mimetiche, saranno da connette-

re all'isola linguistica vaticana³⁰. Infatti questo è lo spazio chiuso in cui si svolgono tutte le avventure del papa prigioniero, fatte salve le molte da lui ricordate, immaginate o sognate nel nativo trevigiano o nella Venezia del suo patriarcato. La specola linguistica evidenzia uno dei leganti di un tenuissimo macrotesto, incorniciato non a caso tra i massimi sforzi di adeguamento al codice universale della Chiesa: mi riferisco ai testi liminari delle *Ciacole*, due poesie in latino maccheronico dell'umile Pio x, *Introitus e Dimissio* (CB 201). Riporto l'*incipit* della prima:

Dilecti fratres, nec non Ecclesiae Patres,
Loqui non possum nisi latinum grossum
Quia studui parum in tempore scholarum,
Sed malui stare cum tesseris jocare
Et non latinos, sed colui buratinos,
Vel, scrutans fossas, piscavi tencas grossas,
Vel per collinas venavi passarinas
De Cicerone me fricans et Nasone (CB 5).

Parrebbe il foderamento di un'opera all'*Indice* che tenti di evitare la censura e affacci i crismi della legalità. Il «latinus grossus», come lo definisce Bepi (CB 5), variamente utilizzato da Guerrini in altri scritti³¹, assume nel-

³⁰ Di qualche interesse per la ricostruzione, pur fittizia, della comunicazione vaticana è l'articolo intitolato *In vacanza* (agosto 1903), in cui Guerrini racconta (e inventa), per il «Giornale *Verde e Azzurro* che chiedeva a parecchi scrittori come passassero l'estate», il proprio soggiorno in Groenlandia: «Di meridionali non ci siamo che io e S. E. il cardinale Vives y Tuto che si ristora delle fatiche del Conclave. Benchè in molte cose non andiamo d'accordo, pure la latinità della razza ci riunisce e, sciabolando a vicenda la lingua di Dante, di Cervantes e di Cicerone, c'intendiamo» (GUERRINI [L. STECCHETTI], *Brani di vita*, Bologna, Zanichelli, 1917, pp. 241-242).

³¹ Cfr. per es. *Clam*, in *Nova polemica, op. cit.*, pp. 169-171, e *Carmen baccellare* (CB 166-167).

le *Ciacole* un valore specifico proprio perché iscritto in un «organismo» autoreferenziale. Il sonetto citato in precedenza stabilisce un rapporto oppositivo tra latino e dialetto: il latino rappresenta la “regolarità”, incarnata da Leone XIII; il dialetto e il latino sommario da «predicatori» sono invece il segno dell’“irregolarità”. La lingua caratterizza dunque il personaggio, lo qualifica e lo distingue, e a sua volta il personaggio caratterizza la lingua: il dialetto sposerà il campo della sincerità e dell’intimità, mentre il latino, masticato male dal buon «prete di campagna» (CB 174), è lingua opaca, falsa, artefatta e affettata come l’etichetta vaticana:

E in malòrsega sia st’ozio del leto,
 St’inchini, sti fiocheti e sto latin!
 In malòrsega sia! che gò nel peto
 Ancora el vecio cor del contadin!

Tolè sto pastoral, che ve lo dono,
 Segno van d’una vana autorità;
 Deme una zapa e tachè fogo al trono,
 Che sarà meglio per la società! (CB 24)³².

L’italiano nelle *Ciacole* è praticamente assente. Quando esce dalla penna di Bepi è sempre italiano trattato da testi scritti o recitati, come slogan e canzoni, e riportato in corsivo: «*pane e lavoro*» (CB 27), «*libri bianchi*» (CB 37), «*gira gira e fai la rota*» (CB 57), «*il mio papa e il mio re*» (CB 80), «*viva il papa-re*» (CB 82), ecc. In *Musica*, componimento dai molti intarsi mistilingui, Bepi cita

³² A corroborare l’interpretazione della negatività del latino, pur fuori dal macrotesto delle *Ciacole*, si cfr. le parole messe in bocca al morente Leone XIII nei *Sonetti romagnoli*: «E me, sumar, catolich e ruman, / A gli [*scil. virs in puies*] ho scretti in laten, pust’ arabi, / Ch’a li duveva scivar in ravegnan», «al puesì mi dmè [...] / A li fasé in laten par dem d’ e’ pes» (SR 242-243).

alcuni versi di libretti d'opera e di canzoni popolari, che dialettizza parzialmente o trascrive come sequenze fonico-grafiche senza senso (un po' come il *latinorum* liturgico in bocca alla povera gente)³³:

Go sentio *mironorma* e *quela pira*
E po' quanto *bacan per la città*;
Deh perdona ad un padre che delira,
Lucia, funicoli funicolà
E tanti capi d'opara famosi
Che xe restà persino Don Perosi (CB 64-65)³⁴.

In occasione di un manzoniano (e carducciano: *Alla stazione in una mattina d'autunno* e *Su l'Adda*) addio a Venezia, Bepi sente il bisogno di elevare il proprio eloquio, di tentare le corde della poesia elegiaca. I tratti più marcati del dialetto veneto s'attenuano per dar voce a un italiano da «canzone per battello»:

Vogava portandome
Al treno che 'l stava sbufando
E i òci de l'anema
Vardava e pianzeva, passando.

Adio, cara gondola,
Legiera al comando del remo,

³³ Cfr. G. L. BECCARIA, *Sicuterat. Il latino di chi non lo sa: Bibbia e liturgia nell'italiano e nei dialetti*, Milano, Garzanti, 2001.

³⁴ BELLINI, *Norma* (at. 2, sc. 3): «Mira, o Norma»; VERDI, *Il Trovatore* (parte 3, sc. 6): «Di quella pira»; VERDI, *Nabucco* (p. 3, sc. 3): «Deh, perdona, deh, perdona / Ad un padre che delira!»; VERDI, *Un ballo in maschera* (a. 2, sc. 5): «E che baccano sul caso strano / E che commentì per la città»; DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor* (at. 3, sc. 3), ricorrente anche nelle canzoni popolari: «Lucia!»; «funicoli funicolà»: celebre canzone napoletana scritta nel 1880 per l'inaugurazione della funicolare del Vesuvio; «Don Perosi» (1872-1956), prete scrittore di oratori e musica religiosa (non di opere!) nominato direttore della cappella di San Marco a Venezia proprio dal patriarca cardinale Giuseppe Sarto.

Adio, ponti cogniti!
Chi sa se mai più se vedemo? –

Adio, verdi e libare
Pianure de Brenta e de Piave...
Varè con che spasemo
Che vado a serarme in Conclave (CB 120-121).

In altri casi la coscienza linguistica nazionale del pontefice si rivela nel timore di sbagliare e di far brutta figura: ma l'ignoranza dell'italiano fa emergere i ben più importanti e gravosi limiti dell'oscurantismo e del misoneseismo. Per alcune *Ciacole d'occasion* Bepi deve toccare il dolentissimo e delicatissimo capitolo di Giordano Bruno, personaggio simbolo dell'anticlericalismo risorgimentale:

Giordano? Chi? Mi me ricordo d'uno
Che xe mestro de musica drammatica...
Bruno? E chi xelo sto Giordano Bruno?

La scusa, sala, mi gò poca pratica;
Bruno el lo scrive con un *ene* solo?
Cossa vorlo, me manca la gramatica (CB 140)³⁵.

Scempia o geminata? una o due *ene*? Giordano Bruno, agli occhi del pontefice trevisano, è prima di tutto questione di ortografia e non di ortodossia! Lo stesso vale per la scienza moderna:

Cossa? *Nevrì... Nevrà... Nevrastenia?*
Gò inteso; con do *ene* e l'*esse* impura,
Ma che verbi, de Dia, contro natura
Se ripara in pipì... psicologia!

Scienza? La sarà scienza e cussi sia,
Anca si ben la xe una secatura

³⁵ Più che al Giordanello (1744-1798), in quegli stessi anni citato da Gozzano nell'*Amica di nonna Speranza*, Bepi penserà qui al contemporaneo Umberto Giordano (1867-1948).

Per la fufa de far bruta figura
In qualche scapuzzòn de ortografia (CB 164).

Sono solo due gli esempi di italiano parlato nelle *Ciacole. Romanza per soprano* (CB 47-48) è l'unico caso in cui l'io narrante non è Bepi, ma un soprano, appunto, che canta per lui guadagnandosi una "romanzina" in veneto. Il secondo esempio riguarda un prete che rifiuta di acquistare al novello papa il «Travaso delle Idee» e che gli si rivolge in toscano, poi venetizzato nel resoconto pubblico:

El prete gà slongà tanto de naso
E ga dito in toscan – «Come deploro
De no poter servirla in questo caso!

La reverisso tanto, anzi l'adoro,
Ma no posso ubidirla perché questo
Xè un caso riservato al Concistoro» (CB 59).

Se la politica linguistica condotta dallo Stato unitario da ormai qualche decennio si preoccupava dell'unità della lingua e dei mezzi per diffonderla, si preoccupava di rendere popolare l'italiano agli italiani, l'anticlericale Guerrini presentava una Chiesa controcorrente sia sul piano linguistico che sul piano culturale, diretta da un papa senza arte né parte, né rappresentante del Vaticano né rappresentante dell'Italia, semmai della patria nell'accezione regionalistica³⁶: «In Italia [...] il clero ed i cattolici sono nemici non solo della libertà, ma della esistenza della nazione come corpo indipendente e padrone di voler tutto, anche l'unità»³⁷.

³⁶ Anche se l'irregolare Pio x è convinto ammiratore di Garibaldi, redentore della patria, secondo l'innografia risorgimentale, e dell'Italia unita (cfr. *Per quel Bepi più grandò*, CB 125-127).

³⁷ GUERRINI, *Brandelli*, serie seconda, Roma, Sommaruga, 1883, p. 101.

L'estraneità linguistica all'Italia dello stato della Chiesa non si concretizza unicamente nell'assenza della lingua nazionale, ma nella presenza di lingue straniere. Il dialetto del papa, mai contrastato dall'italiano e istituzionalmente succube del latino, è infatti direttamente fronteggiato dalle più importanti lingue nazionali europee: francese, tedesco, inglese e spagnolo.

Il tedesco e lo spagnolo sono rispettivamente le lingue delle guardie svizzere (lo svizzero-tedesco: CB 195, CB 198-199, CB 100³⁸) e del Segretario di Stato Rafael Merry del Val (CB 152, CB 199): protettori e collaboratori del papa, ma al contempo suoi carcerieri. Le loro parole sono sempre filtrate dalla voce narrante e si dispongono dunque a una scontata caricatura di chi racconta e di chi è raccontato, secondo modelli tradizionali. Per esempio la figura della guardia confederata, con i suoi *tic* linguistici (già parodiati fin dalle canzoni «todesche» del '500), è attinguta alla fonte belliana: «Me sentivo quer froscio dí a le tacche / Cor fiatone: *Tartàifel, sor paine, / Pss, nun currete tante, ché sso stracche. // Poi co mmill'antre parole turchine / Ciaggiontava: Viè cqua, ffijje te vacche, // Ché ppeveremo un pon picchier te vine*»³⁹.

L'inglese, a parte singole tessere lessicali connotate negativamente perché simboli maligni di modernità⁴⁰, giunge in Vaticano nel modo più spettacolare ed esotico: la visita di Bufalo Bill con il suo circo d'indiani. La reazione di Pio X è pari alla sua chiusura d'orizzonti linguistici e culturali:

³⁸ In questo caso il tedesco è di un collaboratore del papa.

³⁹ *La pissciata pericolosa*, in BELLÌ, *op. cit.*, p. 98, son. 53. Cfr. *supra*.

⁴⁰ Cfr. per esempio «*futbàll*» (CB 26) che presto, scrive infastidito Bepi, giocheranno i seminaristi mostrando «le sacre polpe».

Mo che musì che i gà, santa Madona!
Rossi che i par tante ragoste cote,
Che Dio guardi a incontrarseli la note
Ste figure del diavolo in persona!

E po' i parla una lengua buzardona
Che non l'intendaria Giuda Scariote.
Figureve che ai piè ghe dise *fote*,
Stari a le stele e po a la luna *Mona!*

A un gò domandà: – *Xestu Cristian?* –
Ch'el m'ha resposto: – *Ai love much la grapa* –
E se mocava el naso con le man (CB 98)⁴¹.

Quanto al francese, esso è la lingua straniera più usuale: parlata da un fotografo che deve immortalare il pontefice (CB 87), parlata (ma non trascritta) da una contessa «de no so dove» che sospetta di essere sterile (CB 177), e pure dal Santo Padre (CB 92, CB 118, CB 177), che si dimostra più ferrato nella lingua di Molière che in quella del *sì*. La competenza scritta lascia però, come al solito, a desiderare (e certamente anche la pronuncia): «E qua tàca la storia del *anfân*, / La vol, per grazia, mama diventar / A tuti i costi... e mi go dito: «Pian! // “*Madam, gé vu trebien vostre istoàr, / Me, pour la robe de l'engrossemàn, / L'encariqué cést el Segretoàr*”» (CB 177).

Ma il senso della metafora plurilinguistica – che percorre e stringe in un «organismo» le *Ciacole de Bepi* e che sostiene in ogni punto il discorso anticlericale e comico –,

⁴¹ Anche la Torriani, nel suo *Galateo* (1893), associava i pelle-rossa all'incapacità di soffiarsi il naso civilmente: «Ma, per ciò appunto, è affatto inutile ch'io mi occupi di particolari tanto rudimentali, *conciossiacosaché* i miei lettori – se Dio vuole – non ne hanno bisogno, ed i Bosiemanni e le Pelli Rosse, a cui potrebbero ancora giovare, dubito molto che mi vogliano far l'onore di leggermi» (LA MARCHESA COLOMBI, *La gente per bene. Galateo*, a cura di S. Benatti, I. Botteri, E. Genevois, Novara, Interlinea, 2000, p. 3).

non sarebbe del tutto capito senza interrogare la poesia intitolata *Notturmo*, posta a ridosso della conclusiva e latina *Dimissio*, ai piedi dunque del muro simbolico che tiene prigioniero il pontefice. *Notturmo* è la *mise en abîme* di questa dimensione metaforica.

Pio x, travestito da donna, o meglio, come «una de quele» (CB 195), realizza infine il suo sogno di libertà evadendo, per un breve periodo, dal Vaticano. Il periplo del pontefice assume le sembianze di un viaggio oltre le colonne d'Ercole, oltre il porticato del Bernini. Di questa dimensione archetipica sono riproposti gli usuali “passaggi di soglia” che sottolineano la diversità tra il *qui*, il mondo di tutti i giorni, e l'altrove, la *terra incognita*: sia all'andata che al ritorno questa transizione è segnalata linguisticamente dallo svizzero-tedesco della guardia pontificia:

Ma el sguizaro de guardia indormenzà,
«Ohi – me gà dito – *vecia puzarona*,
Star ora questa d'aperir portona?
Tartaifel!...» Gèsus, come el ga tacà! (CB 195)

Oltre la soglia, in Italia, mutano improvvisamente i codici culturali e soprattutto i codici linguistici. Dapprima Bepi deve fuggire dalle volgari *avances* di alcuni «giornalisti» dialettofoni che lo hanno scambiato per una donna di malaffare, una *cocotte*: «Che i giornalisti, co' mi son passà, / I gà fato *psit! psit!* come se ciama / I cani e po i gà dito: «*Alòn, madama, / Un'acquavita!... Che la vegna qua!*» // Po' i me criava: «*Brigida Belpelo, / Gàstu de le putele? Indove? Come?*» // E sti baroni i me piopava el nome / Preciso de la mare del vedèlo! // Po' i me gà dito *ludra, sozzagliona, / Salesiana, Venezia, Fumagali*» (CB 196-197)⁴².

⁴² «Ludra»: «Lùdria. Prostituta deriv. dal lomb. *ludria* “lontra”»; «sozzagliona»: alterato di «sozza: prostituta» (s. v. *Ludra* e *Sozza*)

In seguito, dopo una visione del degrado umano, che coinvolge anche ecclesiastici amoreggianti con prostitute, Pio x incontra un rappresentante della legge, di origine meridionale, dal quale si fa però nuovamente adescare: «Nè, piccirilla, / Venite accà! Mo statevene tranquilla... / E po' el me gà abbrazzà, sto galioto!» (CB 198). La reazione del papa rivela l'inganno e fa scattare l'allarme: «Curre, sargente! / Curre, mannaggia! Chesta donna è un omo!» (*ibidem*). Tra la «Questura» (CB 198) e il Vaticano, Bepi decide per il Vaticano, le cui porte gli si aprono subito, ma con ricatto: lo svizzero riconosce il vicario di Cristo e in cambio del silenzio su quella incresciosa vicenda gli chiede... simbolici trenta denari!

*«Ah ti star qua?
Esser de sfrose difertite un poche?
Penone! Ma mi star zite cun tute
Se pèfer pone flasche a tua salute,
Che ti pacàr a mi trenta paiòche»* (CB 198-199).

Proverbiale l'attaccamento al vino delle guardie svizzere, per cui si veda, oltre al sonetto del Belli, i canti dei lanzi di Guglielmo detto il Giuggiola⁴³. La comica avventura è per Bepi tragica rivelazione della propria estraneità al *qui* e all'*altrove*, è la comminazione di una pena totale, alla quale non può sottrarsi se non, forse, rimpatriando in Veneto o rifugiandosi nella memoria, nelle proprie *ciacole*. Il dialetto del papa è il simbolo centrale di questa alienità al Vaticano (latino e lingue nazionali straniere) e all'Italia (pluridiale). La decisione definitiva di chiuder-

in V. BOGGIONE, G. CASALEGNO, *Dizionario letterario del lessico amoroso. Metafore, eufemismi, trivialismi*, Torino, UTET, 2000).

⁴³ Per es. il *Canto di lanzi stracchi*, in *Canti carnascialeschi, trionfi, carri e mascherate secondo l'Edizione del Bracci*, op. cit., p. 173: «Semple pien flasche buon vine».

si dentro la gabbia dorata, tra le sbarre dello svizzero-tedesco (livello testuale: *Notturmo*) e quelle del latino (livello macrotestuale: *Ciacole de Bepi*), è suffragata, nel finale di *Notturmo*, dall'ammonimento in spagnolo del segretario di Stato: «Ah, gavèva rason Mery del Val / Co' el me dise-va: "Fuera d'este muro, / El clero a Roma no està seguro, / Por allì, detencion o Tiemporal!"» (CB 199).

L'elezione del dialetto a lingua-base è confermata anche nei *Sonetti romagnoli*, ma con finalità del tutto diverse da quelle delle *Ciacole*. Dal mondo vaticano, in cui le lingue vivono in un'artificiosa cattività e sono sempre filtrate dal pontefice, si passa a una realtà linguistica naturale, quella ravennate di fine Ottocento e inizio Novecento, e a una moltiplicazione delle voci narranti. L'Olindo Guerrini stampato in copertina non impedisce di considerare la raccolta da un punto di vista intratestuale, poiché «l'autore cede sistematicamente la parola a parlanti ben connotati (a partire dal loro eloquio), ciascuno portatore di una precisa ottica all'interno di una comunità»⁴⁴. Il più rappresentativo di questi «tipi della vecchia Ravenna»⁴⁵ è Pulinera, «il ravennate che si potrebbe dire classico, del buon tempo antico, filosofo, arguto, bonaccione, conservatore fervoroso di vecchie credenze, di antiche abitudini, di remote tradizioni»⁴⁶: Appollinare (Pulinera appunto) «detiene nella stragrande maggioranza dei casi il diritto di parola, tanto che il suo nome avrebbe potuto benissimo accamparsi sul frontespizio in luogo di quello di Guerrini»⁴⁷.

«Il rappresentante più genuino dello spirito della città»⁴⁸ presenta un profilo linguistico ben congeniato nelle sue variazioni diafasico-diastratiche(-diamesiche). Solita-

⁴⁴ NOVELLI, *op. cit.*, p. 167.

⁴⁵ A. SPALLICCI, *Prefazione*, in SR, p. XVII.

⁴⁶ G. GUERRINI, *Per chi legge*, in RS, p. XXXI.

⁴⁷ NOVELLI, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁸ G. GUERRINI, *op. cit.*, p. XXXI.

mente egli si esprime nel ruvido e sincopato vernacolo locale, ma se deve prendere la parola per sedare, con un'alzata di bicchieri, una polemica tra un clericale e un anticlericale, ecco che Pulinera assume ironicamente la funzione di presidente e tenta di elevare la propria lingua privata alla dignità di un appello formale, all'italiano:

Soia un bambozz? o soia e' President?
Zitti tutti, che prendo la parola.

Noi siamo iqué per quella cosa sola
D'bes un bichir, aligar e cuntent,
E nó, un cazz par discutir se la zent
L'ha ricamedà, o nó, la pitaiula.

Concludo interpellando la padrona
Perchè ch'l'as porta una pruvesta d'ven (RS 42).

Il plurilinguismo verticale riflette bene le difficoltà incontrate dal parlante alle prese con una lingua nazionale ancora impopolare, che qui si riduce alle formule d'apertura e di congedo del discorso⁴⁹. Ma la comicità intratestuale non è relativa all'incompetenza linguistica, bensì al

⁴⁹ «Negli anni a cavallo tra la fine dell'Otto e il principio del Novecento si sono potenziate le varietà intermedie fra lingua e dialetto (dialetti indeboliti e varietà regionali d'italiano), con il gioco delle interferenze nei due sensi che resta così importante ancora nella situazione linguistica contemporanea» (F. BRUNI, *L'italiano. Elementi di storia della lingua e della cultura*, Torino, UTET, 1984, p. 157). Il processo d'italianizzazione è notato anche da O. GUERRINI, *Brani di vita, op. cit.*, p. 154, durante *Il ritorno* a Torino, conosciuta al tempo in cui era capitale: «Non c'è più nulla che ricordi quella peritanza, quella *gaucherie* dei popolani e dei borghesi un po' sbalorditi da tanta gente che pioveva qui con costumi e dialetti diversi. Le merciaie sotto i portici del Palazzo di Città non intendevano l'italiano e così un pochino se ne vergognavano e brontolavano intimidite. Ora parlano l'italiano con una lingua tanto spedita da stordire una merciaia di Mercato Novo, la timidezza è scappata e corre ancora, e tocca a noi vergognarci quando non c'intendiamo bene».

carisma, alla schiettezza, all'ironia del personaggio, che in altre situazioni comunicative necessitanti dell'italiano saprà trarsi d'impaccio con eleganza. Come quando, nell'avventurosa scorribanda per l'Italia in bicicletta, narrata nei cinquantun sonetti de *E' viazz*, Pulinera si trova in Val d'Aosta e risponde al tifo di una ragazza torinese adottando il codice operistico: «E la mora la dess: “Ciclista evviva!” / E me alora, cavandom e' capell, / Ai arspundé: “Salute, o casta Diva!”» (SR 77).

Ai libretti d'opera, «una delle poche esperienze “italiane” del popolo»⁵⁰, si ricorre come a lingua della seduzione. In *E' camarir a spass* la profferta amorosa della padrona è veicolata da un verso in cui sono rifuse battute tratte dai *Puritani*: «Vieni al mio seno e abbraccia la tua Alvirra» (SR 34); è respinta dal “parlar finito” dello sgomento cameriere: «L'è proibito par natura, / Parchè da ragazzolo i m'ha castré»; e conclusa dalla donna che, per licenziare il giovane inadatto, senza perdere l'à *plomb*, si rifà all'altra grande esperienza “italiana” del popolo, i *Promessi sposi*: «“Povara criatura / Ti compatisso...” e l'am dasè cumiè!». Le parole con le quali, nel capitolo secondo, Don Abbondio iniziava a spiegare a Renzo gli «impedimenti» al suo matrimonio, «vi compatisco, povero giovane», sono qui riutilizzate a concludere i “rapporti di lavoro” tra i due, più per *conditio* che per *error*.

Ben più verisimili – e non intrinsecamente giocate sull'ironia linguistica – sono la replica di Pulinera a una prostituta incontrata a Milano («Mo lei s'ingana / E mi barranta con un altro d' zerta» RS 84); la lettera da lui spedita alla moglie da Verona, che tradisce fin dall'esordio la componente semicolta:

Vengo con questa mia,
Cara consorte, a dir che siamo qua

⁵⁰ ACCORSI, *op. cit.*, p. 206.

D'alloggio a la Regina d'Ungheria
E che Verona l'è una gran città
(SR 89, ho integrato le prime due virgole)⁵¹

Oppure il monologo del maestro di scuola che denuncia la sua misera condizione:

Sono il maestro; sissignora e' Mestar
Che insegna ai vostri figli, ai vostar fiul,
Che non c'inviate mai gnanca un canestar
Di sarachina o, meglio, do brasul!
Noi campiamo la vita cun dal mnestar
Mica di parpadelle, mo d'fasul,
E se ci lamentiamo coi Minister
Ce lo danno di dietro, is dà in t'e cul.

E un dé cum Reva che ci diei la molla
Ci dissi «Nò an magnè che son degli anni
Che un poco di piadotto e di cipolla».

E ló um dess «Passa via che sono inganni,
Stà come torre ferma che non crolla,
E questo fia suggel che l'uomo sganni» (SR 37).

La sincerità del maestro si rispecchia nel dialetto, dal quale egli, anche potendo, non si stacca, come provano le molte riformulazioni⁵². La menzogna di Luigi Rava, ministro della Pubblica Istruzione dal 1906 al 1909, raggiun-

⁵¹ «Vengo con questa mia per farti sapere ecc.: modo letterario con cui i semi-analfabeti cominciano di solito la lettera» (A. PANZINI, *Dizionario moderno*, Milano, Hoepli, 1923, s. v.). Cfr. pure P. D'ACHILLE, *L'italiano dei semicolti*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e P. Trifone, Torino, Einaudi, 1994, vol. II, pp. 41-79.

⁵² Di solito si tratta di traduzione dall'italiano al dialetto; in un caso, invece, il passaggio è più sottile: il maestro vive di *mnestar* e di *fasul* (dialetto = verità) e non di *pappardelle*, cioè di "discorsi inconcludenti" (italiano = menzogna).

ge invece la massima potenza proprio attraverso la massima espressione dell'italiano: l'italiano letterario (qui centone dantesco). Ma questa moralizzazione delle lingue – già sottesa al dialogo di *E' camarir a spass* (SR 34), in cui l'italiano è usato esclusivamente per imbrogliare, e che trova conferme in altre poesie⁵³ – è indissociabile dal contenuto polemico del sonetto, dalla condizione in cui, ancora a inizio secolo, versano la scuola e i suoi più umili rappresentanti. L'indigenza, la frustrazione e la marginalità del maestro sono temi ricorrenti nella letteratura postunitaria: basti pensare, per la prosa, al *Maestro dei ragazzi* (1866) di Verga, alla *Scuola normale femminile* (1886) della Serao, al *Romanzo di un maestro* (1890) di De Amicis, alla *Maestra Boccarmè* (1899) di Pirandello⁵⁴ e a Vincenzo Riccardi di Lantosca o a Giuseppe Aurelio Costanzo per la poesia: «avrà il docente / Un posto fra la gente / Di buon senso. Nel ventre una bistecca, / E sulla lingua secca / Qualche stilla di Chianti avrà chi spez-

⁵³ Cfr. NOVELLI, *op. cit.*, p. 65, che parla dei «sonetti che vivono dello sfregolio tra il romagnolo e l'“inautentico” italiano», e, per un quadro che consideri l'antecedente bilinguismo dialetto-italiano nella poesia bolognese e i connessi problemi interpretativi, ACCORSI, *op. cit.*, pp. 226-227: «L'uso testoniano del bilinguismo, come già abbiamo visto nella Sgnera Cattareina, è, più che costruzione di un modello di personaggio dialettale “positivo” (questo lo si vedrà nei testi teatrali di Fiacchi), opposizione al modello culturale italiano, all'integrazione in un mondo linguistico e culturale visto come finzione, travestimento, convenzione, retorica. Certo, per non investire sproporzionatamente questi testi di intenzionalità si deve tener conto che accanto alla contestazione culturale compaiono atteggiamenti molteplici e talvolta contraddittori: la mimesi naturalistica, il distacco e il senso di superiorità, di controllo, l'ironia e le leggi della costruzione del personaggio comico; ma non è un caso che i personaggi che tentano l'italiano siano personaggi *moralmente negativi*».

⁵⁴ I titoli sono citati in BRUNI, *op. cit.*, pp. 150-151.

za / Il pan della saggezza)?⁵⁵ Meno rappresentato è invece il problema della competenza linguistica dei maestri che spesso, come provava l'inchiesta Corradini per gli anni scolastici 1907-1908, «usano in scuola il dialetto o un misto di dialetto e di lingua letteraria»⁵⁶. *E' Mestar* dei *Sonetti romagnoli* ha in questo senso il pregio di aderire intimamente, dal di dentro e dal basso, alla situazione scolastica italiana grazie al plurilinguismo di base dialettale che al contempo autentifica la denuncia dell'istituzione (piano del contenuto) e offre uno spaccato di una realtà sociolinguistica su cui risultano inefficaci i programmi elaborati a tavolino (piano dell'espressione).

Dosata con estrema finezza ed efficacia, l'interferenza tra ravennate e italiano conferisce ai *Sonetti romagnoli* un indiscutibile valore documentario proprio perché colta nelle viva voce dei protagonisti. Nel mosaico sociolinguistico risultante dall'unione delle singole tessere mimetiche – «futugrafi d'la verité» (SR 6) che comprendono anche i toni comici, grotteschi, corporei tipici dell'ambiente romagnolo –, con realistica misura e proporzione risaltano anche i colori di un plurilinguismo allargato ad altre nazioni⁵⁷.

⁵⁵ V. ERDIEL (V. RICCARDI DI LANTOSCA), *Pippetto ossia il regno di Saturno*, Ravenna, Tip. Nazionale di Eugenio Lavagna, 1886, p. 170; cfr. pure: *Un bimbo di belle speranze* [1871], in Id., *Poesie*, edizione critica e commentata a cura di M. M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, p. 334 e G. A. COSTANZO, *Protesta del professore*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di E. Janni, vol. III: *Reazioni romantiche e antiromantiche*, Milano, Rizzoli, 1958, p. 199.

⁵⁶ C. CORRADINI, *Relazione* [1910], p. 128, cit. in T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 1979, vol. I, p. 93. Il programma scolastico del 1905 era assai chiaro nel redarguire il maestro «che legge e pronunzia male, o, peggio, che adopera abitualmente espressioni dialettali» (cit. in E. CATARSI, *Storia dei programmi della scuola elementare (1860-1985)*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, p. 278).

⁵⁷ Pochissimi sono gli esempi di altri dialetti: si ricorderà un inserto meridionale in SR 207 «Voi, chillo fesso, abbite u difensor?» di

Questi minimi *excursa* nel francese e inglese appartengono tutti alla serie in cui *Parla il cicerone ravignano* (SR 157-161) alle prese con i turisti⁵⁸. Il primo adeguamento all'interlocutore straniero è un dialetto italianizzato («Il palazzo ci dicono merlato / Mo come vede non è molto antico / Che aquí di vecchio c'è solo il selciato», SR 157), sul quale, in seconda istanza, si appiccano parcamente «Yes» (RS 158), «monsiù» (*ibidem*), «giolì», «Oví» (SR 159)⁵⁹, «Yes, uì», (SR 161). Anche in questi sonetti la verisimiglianza linguistica è assommata a una discreta carica umoristica del personaggio, che da un lato dimostra di voler migliorare la comunicazione con il cliente, dall'altro lo prende in giro con indicazioni di nessun interesse, volgari se non addirittura menzognere. Come quando cerca di far credere a una signora francese che Dante era vissuto nel tempietto in cui poi sarebbe stato tumulato:

Sissignori, me a dess a ch'la furstira:
 «Oví, madam, che Dant stasè in afett
 Dan queste tabarine d'un timpiett
 Copié sur un modell da zucarira.

- E zoccar? Il fa a Class – d'mod e d'manira
- Che dan la plass de l'urne ui era e' lett
- E pendù tach e' mur le scaldalett
- Che quella lume smorza è la lumira» (SR 159).

un avvocato (analogamente in *Brandelli di vita*, *op. cit.*, pp. 354-355, un Presidente di Tribunale è preso in giro per il suo dialetto del Sud) e il toscano trecentesco parlato da Dante – RS 189-197 – in uno spassoso dialogo con Pulinera.

⁵⁸ Diverso è il caso del *latinorum* degli avvocati con cui si estende la gamma della lingua bugiarda (RS 213-214).

⁵⁹ Per questi franco-dialettismi e per altri elementi linguistici Marri rimanda a Porta; cfr. F. MARRI, *Lingue di terra, di fiume e di mare: letteratura in dialetto tra Emilia e Romagna*, in *Id.*, *Lingue di terra. Storie di una patria possibile*, Modena, Mucchi, 2007, p. 310 n. 62.

In questo caso la comicità è accresciuta dall'espediente del discorso nel discorso, dal resoconto che il cicerone fa dell'accaduto, ritraducendo in dialetto per l'uditorio autoctono ciò che era stato il dialetto italianizzato, ma conservando (o magari accrescendo e disponendo ad arte per sottolineare la prodezza) le parole straniere: «Oví, madam», «Dan», «tabarine» (“locale notturno”), «Copié sur», «dan la plass», «l'urne».

Nel chiudere questa rassegna del plurilinguismo nelle raccolte eteronime di Olindo Guerrini – luogo privilegiato, a mio parere, per una diagnosi che vada oltre le generiche tendenze comico-realistiche del fenomeno –, si impongono alcune considerazioni globali.

Pur senza immaginare rapporti evolutivi tra le cinque raccolte studiate, nondimeno appare con una certa evidenza che, dal primo Guerrini dei *Postuma* all'ultimo dei *Sonetti romagnoli*, la presenza e la funzione dell'esercizio plurilingue si affinino e consolidino. Prima delle *Rime di Argia Sbolenfi* al plurilinguismo, limitato a pochissimi casi, erano assegnati compiti puntuali, relativi agli ambiti circoscritti del faceto e del parodico, nelle lingue deputate: latino e lingue straniere⁶⁰. Nella finzione narrativa, Lorenzo Stecchetti come Marco Balossardi impugnano la penna della poesia in lingua, l'uno per raccontare “liricamente” la propria vicenda, l'altro per inventare quella di Giobbe a sua volta imitatore dei poeti contemporanei. Il pluristilismo italiano è la cifra più autentica e più nuova di queste raccolte, che apre l'asfittica lingua poetica tradizionale a una gamma di soluzioni in sintonia con i tempi e con la società della nuova Italia.

Argia Sbolenfi è uno Stecchetti in chiave minore, comica e municipale. Due caratteri che indirizzano i versi

⁶⁰ In un solo caso, P 62, comunque dominato dall'italiano germanizzato, è sfruttato il dialetto.

nell'alveo della poesia petroniana (dei Testoni e dei Fiacchi), ma solo il tempo per affrancarsene e guadagnarsi la stima, o meglio, la comprensiva sopportazione del venerato Stecchetti, prefatore (e necessario *mode d'emploi*) delle *Rime*. Nella prima maniera sbolenfiana Guerrini esperisce un plurilinguismo più articolato nelle sue potenzialità strutturali e caratterizzanti. Strutturali, giacché il *fil rouge* del libro, come sottolinea Stecchetti, sta proprio nella progressione della poetessa da una lingua macchiata di dialettismi (e pornografia) a una sciacquata e più convenzionale (e d'impegno civile). Il «plurilinguismo minimo» lingua-dialetto assolve pure, anche se in maniera caricaturale, alla caratterizzazione del personaggio, ma siamo lontani da un rispecchiamento verisimile della realtà sociolinguistica bolognese, anche perché, come nei *Postuma* e nel *Giobbe*, è questione di poesia e per di più di poesia in italiano.

Ciacole de Bepi e *Sonetti romagnoli* sono certamente le migliori prove del plurilinguismo eteronimo guerriniano e non a caso sono le uniche a presentarsi con lingua-base dialettale e perciò con grande disponibilità al naturale confronto con la neonata lingua nazionale. Fatta salva questa analogia, che ha un suo peso specifico nell'Italia di inizio secolo, le due raccolte non potrebbero essere più diverse: il plurilinguismo delle *Ciacole* è metaforico, quello dei *Sonetti* è mimetico.

Per Guerrini ambientare l'azione narrativa in Vaticano vuol dire giocare con una realtà unica: stato dentro-fuori-contro lo stato, centro e simbolo dell'universo cattolico, enclave linguistica. Nel mezzo di questo straordinario palcoscenico, così poco italiano e così centrale per gli Italiani e per il mondo intero, Guerrini mette un rappresentante dell'Italia più umile, meno nazionale, un papa campanolo dialettologo. Una scelta azzeccatissima e facilitata da un vernacolo comprensibile al pubblico dei *Postuma* e

alla patria del Belli. Questo inserimento straniante moltiplica le funzioni metaforiche delle lingue che, se a livello intratestuale raccontano la tragicommedia di un grottesco Bepi, a livello extratestuale si fanno caustica critica della Chiesa e dei suoi rappresentanti.

Nel medesimo tempo in cui le *Ciacole* vanno a Roma, i *Sonetti romagnoli* finiscono nei cassetti bolognesi dell'autore o in quelli ravennati di suo nipote⁶¹: due attività che si svolgono in parallelo ma con destinazioni e soluzioni del tutto diverse. La romagnolità di Guerrini consente un'aderenza alle articolazioni dei registri linguistici mai tentata e mai raggiunta nelle altre raccolte. Lo stereotipo del «“rumagnôl sbraghê”, amante della buona tavola, degli scherzi un po' rudi, dei “parulazi” e del “dscorrar coma i purch”, e animato da una vena anticlericale e antimonarchica»⁶², è calato nel contesto della Ravenna postunitaria, con i suoi attriti di classe e sviluppi economici, con il suo turismo straniero e cicloturismo pionieristico⁶³, con tutto quel patrimonio di vita di cui la lingua, nel suo infinito ventaglio espressivo, nei suoi giochi plurilingui, è specchio fedele.

⁶¹ «Tutti i sonetti scritti dal 1882 in poi sono inediti. Molti erano fra le carte di mio Padre [...]. Ma i più li ho avuti dall'avvocato Paolo Poletti di Ravenna, cui mio Padre, che gli era zio per parte di donne, li aveva indirizzati a mano a mano che gli era venuto di comporli» (G. GUERRINI, *op. cit.*, p. XXV).

⁶² F. BREVINI, *Orgogli municipali e mondi minori: la poesia dialettale della Nuova Italia*, in *La poesia in dialetto. Storia e testi dalle origini al Novecento*, a cura di Id., Milano, Mondadori, 1999, tomo 2, p. 2873.

⁶³ Cfr. M. M. PEDRONI, *Poesia ciclistica delle origini: Betteloni, Cannizzaro, Gozzano, Pascoli, Stecchetti*, «Versants», 40, 2001, pp. 185-205.

Dal contesto alla contestazione. Falsi canti popolari valdostani

Le pays délivré de l'immonde présence,
Remercie le Très-Haut et reprend confiance;
Et pour commémorer la fuite du Malin,
Une croix est dressée sur les bords du chemin,
Par où s'en fut un soir l'impudent hérétique¹.

Croce di Cristo ributta Calvino².

Nella rara strenna per l'anno 1859 intitolata *Sul Po* e pubblicata dagli eredi Botta sul finire del '58, dopo una ricca sezione di versi di noti poeti e letterati della Torino preunitaria, tra i quali Giovanni Prati, Luigi Mercantini, Teobaldo Ciconi, i fratelli Marengo, Guglielmo Stefani, che assume pure la curatela del volume, Giuseppe Saredo, Antonio Peretti, Olimpia Savio-Rossi e Vincenzo Riccardi di Lantosca³, sono raccolte cinque *Cantilene valdosta-*

¹ E. TRENTA, *La glorieuse épopée de 1536 chantée par une Muse Valdôtaine*, «La Revue Diocésaine d'Aoste», 22 aprile 1936. Ringrazio Giuseppe Rivolin e Omar Boretta dell'«Archivio e Biblioteca Regionale di Aosta» per la preziosa collaborazione.

² F. PASTONCHI, *Adunata in Aosta*, in ID., *Endecasillabi*, Milano, Mondadori, 1949, p. 80. La poesia mi è stata gentilmente segnalata da Antonio Stäuble.

³ Per maggiori notizie su questi personaggi, in gran parte ormai dimenticati, rinvio alle note biografiche di I. DE LUCA nel *Carteggio inedito Tenca-Camerini: la vita letteraria in Piemonte e in Lombardia nel decennio 1850-1859*, a cura dello stesso, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, e a V. BERSEZIO, *Il regno di Vittorio Emanuele II. Trent'anni di vita italiana*, Torino, Roux, 1892, libro VI. Su Riccardi si veda V. RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie. Le Isole deserte – Viaggio nell'Ombra – Dall'Alpi all'Adriatico – Poesie varie*, Edizione critica e commento a cura di M. M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. CLXXXIX, 825.

ne che un tale Innocenzo di Luda traduce dal *patois* franco-provenzale parlato in quella vallata. Al momento della pubblicazione Innocenzo è da poco scomparso e la moglie Cipriana, come si evince da una delle due lettere anteposte alle versioni, contatta l'amico Riccardi affinché recapiti una lettera del defunto marito e i manoscritti delle *Cantilene* allo Stefani, che poi tutto darà alle stampe.

Alle pagine 176-178 si legge *Mezzodì a undici ore* che, in popolareggianti quartine di ottonari a rima alterna, racconta la vicenda della cacciata di Giovanni Calvino dalla Valle d'Aosta, così riassunta in un articolo apparso nel 2002 sul torinese «Viva», bollettino di Vivant, Associazione per la Valorizzazione delle Tradizioni Storico Nobiliari:

Calvino viene ad Aosta nel tentativo di trasformare la valle in un cantone svizzero protestante, all'inizio del 1536. L'assemblea, subito convocata dal bali Matteo de Lostan, vota all'unanimità la fedeltà alla fede cattolica ed al Duca di Savoia, ed a Calvino non resta che fuggire. A ricordo di questa bella pagina di storia valdostana restano la Croix de Ville e l'Angelus suonato alle 11 (anziché alle 12), l'ora in cui il Consiglio votò l'arresto di Calvino⁴.

Il canto tradotto da Innocenzo di Luda descrive i concitati momenti dell'avvistamento del riformatore, della sua cattura e cacciata, menzionando con precisione i luoghi dell'accaduto: al v. 12 Calvino è definito il «serpe di Bebian», che nella lettera prefatoria indirizzata a Guglielmo Stefani, è glossato dal traduttore con queste parole: «*Bebian* è una villa che si visita anch'oggi, sulla collina, a un venti minuti dalla città, non lontana dall'antico conven-

⁴ E. SCHMIDT-MÜLLER DI FRIEDBERG, *Svizzera e Piemonte: lotte ed alleanze* (2° parte), «Viva», 61, 2002, in rete all'indirizzo: www.vivant.it.

to dei Cappuccini, nella quale s'era fuggito Calvino»⁵. Qualche strofa più innanzi, nella perifrasi «ove in croce / Van due vie della città», è facilmente riconoscibile la sopra citata via Croix de Ville, in cui effettivamente ancor oggi sorge una croce a ricordare l'allontanamento di Calvino. Una pianta della città di Aosta pubblicata nel 2004 dall'ufficio del turismo attesta che «Au croisement avec via Croix de Ville, le carrefour le plus fréquenté de la ville, son emblème économique et social, la croix apposée sur la fontaine en 1541 rappelle la présence de Calvin à Aoste et sa tentative manquée d'y introduire la Réforme»⁶.

Il legame tra testo – il canto popolare – e contesto storico non sembra sollevare problemi, tanto più che Innocenzo di Luda certifica essere la cacciata di Calvino dalla Valle d'Aosta «storica in tutto, fuor che nell'affar del *battesimo novello*, ch'io non oso darle per cosa certa, e in quello della *farina* e del *vino*, che è cosa più incerta ancora» (LT, 165). Innocenzo di Luda, analizzando la fonte popolare, si fa insomma garante della veridicità dei fatti narrati, peraltro suffragata dall'iscrizione che dopo il recente restauro del 1841 si poteva leggere sull'unico monumento di Aosta, l'imponente croce di marmo grigio⁷. È da credere dunque che In-

⁵ Innocenzo di LUDA, *Lettera acchiusa alla precedente, al chiarissimo signor G. Stefani* [da ora LT], *Sul Po. Strenna pel 1859*, Torino, Eredi Botta, 1858, p. 166. Le *Cantilene valdostane*, assieme con le lettere d'accompagnamento, si leggono ora in RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie, op. cit.*, pp. 632-653.

⁶ *Aosta-Aoste. Guide aux monuments. Plan de la Ville*, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 2004.

⁷ «Hanc Calvini fuga / erexit / anno MDXLI / religionis constantia / reparavit / anno MDCCXLI / civium pietas / renovavit et adornavit / anno MDCCCXLI». «Prima del 1872 ad Aosta non esistevano monumenti al di fuori della *Croce di Città*, che la tradizione vuole eretta nel 1541 per celebrare la cacciata da Aosta dell'*empio* Calvino. Su questa datazione sono leciti dei seri dubbi perché probabilmente la *Croce* ha assunto l'aspetto attuale in occasione dei restauri del 1741 e del 1841» (P.

nocenzo di Luda, come ancora molti nostri contemporanei, ritenga davvero storica la cacciata del riformatore francese dalla Valle d'Aosta nel 1536. Studi recentissimi ne hanno invece definitivamente dimostrata l'infondatezza:

Nata con ogni probabilità tra la fine del Cinquecento e il primo decennio del Seicento, questa [leggenda] entrò gradualmente tra i miti fondativi della cultura valdostana soprattutto con il rafforzamento che le venne dalle teorizzazioni identitarie degli intellettuali ottoneviceseschi di ispirazione cattolica. La leggenda fu utilizzata in pratica come strumento di identità politico-religiosa⁸.

La presenza di Calvino in Valle d'Aosta è dunque retorica. Un modo per consegnare alla Storia, a lettere maiuscole, il rifiuto del protestantesimo e la totale dedizione dei valdostani alla Chiesa di Roma: «Valdostan, papista io son!», legge il v. 40. Come lucidamente scriveva Giuseppe Pitrè nello *Studio critico sui canti popolari siciliani* (1869), mettendo in guardia da letture troppo letterali,

Il filosofo, il legislatore, lo storico che cercano di conoscere intero questo popolo, sentono oggimai il bisogno di consultarlo nei suoi canti, nei suoi proverbi, nelle sue fiabe, non meno che nelle frasi, nei motti, nelle parole. Accanto alla parola sta sempre il suo significato, dietro il senso letterale viene il senso misto e l'allegorico: sotto la strana e dimessa veste della fiaba si troverà adombrata la storia e la religione dei popoli e delle nazioni⁹.

THEA, *La statuaria celebrativa*, in *Aosta. Progetto per una storia della città*, a cura di M. Cuaz, Aosta, Musumeci, 1987, p. 450).

⁸ L. S. DI TOMMASO, *Calvino ad Aosta. Nascita e sviluppo di una leggenda politico-religiosa*, «Bollettino storico-bibliografico subalpino», 100, 2002, p. 285.

⁹ Citato in G. COCCHIARA, *Popolo e letteratura in Italia* [1959], Palermo, Sellerio, 2004, p. 317.

Quando Innocenzo di Luda, pur ignorando la verità, definisce «storica in tutto» la cantilena raccolta dalla viva voce del popolo «fuor che nell'affar del *battesimo novello*, ch'io non oso darle per cosa certa», egli distingue la storia dalla leggenda, provando la genuinità del canto, la sua effettiva popolarità, contrapposta alla temutissima sofisticazione del documento o addirittura della sua imitazione da parte di letterati.

Toccò a Tommaseo di includere nella raccolta dei *Canti popolari toscani corsi illirici greci* (1841) alcuni rispetti di mano dell'amico Stanislao Bianciardi, e a Lionardo Vigo di inserire nella *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* (1871) alcune centinaia di composizioni originali di Luigi Capuana¹⁰. Il confine tra poesia popolare e poesia popolareggiante era insomma assai vago e, nelle mani di scaltriti folkloristi, questa indeterminatezza diventava luogo privilegiato di sofisticazioni tendenziose¹¹.

Un esempio per tutti, additato e biasimato da un insigne studioso su una rivista che Innocenzo di Luda ben

¹⁰ Cfr. *ibid.*, p. 161 e p. 210. Anche più sorprendente è il caso del carducciano *Panteismo* (*Rime nuove*), di cui Pasolini inavvertitamente accolse nel *Canzoniere italiano* una traduzione ottocentesca in grecanico (cfr. F. FORTINI, *Panteismo*, in *Carducci poeta*, atti del convegno, Pietrasanta e Pisa, 26-28 settembre 1985, a cura di U. Carpi, Pisa, Giardini, 1987, pp. 175-187).

¹¹ Giuseppe Tigri si premuniva scrivendo: «Ma è difficile (posso dirlo col Tommaseo) distinguere talvolta la vera poesia del popolo dalle imitazioni avvedute, sebbene anch'io, per affetto e per esercizio, ci abbia fatto l'orecchio» (G. TIGRI, *Prefazione*, in *Canti popolari toscani*, raccolti e annotati da Id., Firenze, Barbèra, Bianchi e Comp., 1856, p. xxiv). Costantino Nigra, nella prefazione ai *Canti popolari del Piemonte* (1888), sottolinea la «necessità di escludere per l'avvenire le contraffazioni, i racconciamenti e le false interpretazioni dei canti popolari, di cui si ebbero clamorosi esempi nel passato» (cito dall'edizione curata da G. Cocchiara, Torino, Einaudi, 1974, p. xxx).

conosceva. Giuseppe Tigrì con i *Canti popolari toscani*, recensiti su «Il Crepuscolo» nel 1857¹² dal suo direttore Carlo Tenca, propone una visione idillica del popolo e della sua lingua, e giunge – come scrive Cirese – a «una nuova arcadica idealizzazione del mondo popolare, mutilando addirittura la documentazione»¹³. Per il religioso toscano i canti dei montanini pistoiesi e senesi sono esempio di moralità nonché tesoro di lingua. Tigrì muove insomma da posizioni che poco più di un decennio prima avevano inquadrato la raccolta dei canti popolari toscani di Niccolò Tommaseo, ovvero posizioni filotoscane, filorurali (e anticittadine, determinate dall'opposizione tra cultura e natura)¹⁴. Populismo e moralismo spingono Tigrì a selezionare il materiale offertogli dagli informatori su basi che difficilmente si potrebbero definire scientifiche: vengono stralciati per esempio i canti che «sebben popolari, sentono troppo del triviale, e talora, perché fatti dalle plebi della città, sono anche lubrici»¹⁵. A spiegazione di questa scelta lo studioso invoca il proprio ideale di “popolo”:

Osservate invece il carattere di queste nostre montanine canzoni. Dovunque, anche nelle ispirate dalla più violenta passione di quell'amore, che può asserirsi unico soggetto di esse, è sempre serbato un principio di retto animo e

¹² L'articolo di Tenca è parzialmente riprodotto in A. M. CIRESE, *La poesia popolare*, Palermo, Palumbo, 1969, pp. 118-123. Sulle critiche mosse da Tenca a Tigrì si veda G. MELLI, *Dialecti e culture dialettali nella pubblicistica italiana del Risorgimento*, in EAD., *Percorsi otto-tocenteschi*, Lucca, Pacini Fazzi, 1997, pp. 134-136.

¹³ CIRESE, *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ Cfr. C. MARAZZINI, *Dibattiti ideologici e questione della lingua. Le raccolte di canti popolari*, «Sigma», 11, 2-3, 1978, pp. 108-109. Per la nozione di populismo si veda R. ASOR ROSA, *Scrittori e popolo. Il populismo nella letteratura contemporanea*, Roma, Savelli, 1975.

¹⁵ TIGRÌ, *Prefazione, op. cit.*, p. XXIV.

di pudore. Non vi travedi un pensiero men che onesto, nè v'ha una parola di lubrica ambiguità¹⁶.

L'approccio al canto popolare, e dunque al popolo, di Innocenzo di Luda non solo è diverso da quello offerto dall'abate Tigri e da molti altri imitatori dell'esempio tommaseano che tra il 1854 e il 1858 licenziano raccolte demologiche, ma sembrerebbe addirittura opposto. La ve-recondia che accompagna Tigri non pare sfiorare Innocenzo di Luda quando, a proposito del già ricordato «affar del *battesimo novello*, ch'io non oso darle per cosa certa», attribuisce al popolo valdostano un discutibile rito di riconversione di Calvino al cattolicesimo:

Detto, fatto. Mentre al duomo
Undici ore rimbombâr,
Tutti allor come un sol uomo,
Tutti quanti lo pisciâr.

E Calvin, cessato il rito,
Per le poste se n'andò.
E, oh miracolo! in quel sito
Una fonte zampillò.

Da quel dì, d'un fresco umore
Ricco è il fonte ognor così.
Mezzogiorno all'undici ore
Si saluta, da quel dì¹⁷.

L'estemporaneo battesimo oltre a essere del tutto inverisimile, è di fatto scandaloso per l'immagine che del popolo, per di più del popolo di montagna, si sforzavano di trasmettere altri demologi.

¹⁶ *Ibid.*, p. XI.

¹⁷ INNOCENZO DI LUDA, *Mezzodì a undici ore* [= MZ], *Sul Po. Strenna pel 1859, op. cit.*, p. 178, vv. 61-72.

Claudio Marazzini nell'importante saggio sui rapporti tra questione della lingua e raccolte di canti popolari, premette che una «raccolta di materiali popolari non è mai un'azione neutrale o disinteressata», è semmai spesso una «interessata 'ricostruzione' del popolo attuata selezionando alcuni settori emblematici del repertorio, nei casi estremi falsificando»¹⁸. Una raccolta di canti popolari è insomma un gesto militante in favore di una tesi da sostenere e da dimostrare, una tesi che vuole agire sul presente, sulla società contemporanea¹⁹.

Viene dunque da chiedersi se a contare non sia tanto il contesto storico in cui si sarebbe svolta la cacciata di Calvino dalla Valle d'Aosta, quanto piuttosto il contesto coevo allo studioso di tradizioni popolari, al contesto di ricezione della raccolta intitolata *Cantilene valdostane*.

Quale sarebbe in questo caso l'obiettivo mirato da Innocenzo di Luda? Quello di screditare il popolo valdostano, ridicolizzandone i costumi? Oppure quello di ridicolizzare i compilatori di raccolte popolari, che numerose vedevano la luce in quel torno di tempo²⁰ e delle quali si occupavano le appendici delle riviste letterarie? La lettera-prefazione di Innocenzo di Luda al curatore della strenna, Gu-

¹⁸ MARAZZINI, *art. cit.*, p. 105 e p. 107.

¹⁹ «Ci sarà chi lo [il popolo] studierà per cogliere in esso le tracce delle vicende risorgimentali, per valutarne od invocarne il coinvolgimento, chi userà il canto popolare per definire lo spessore della comune base nazional-popolare su cui si vorrebbe fondato il Regno, chi perseguirà particolarismi regionali, chi tenterà di restaurare la moralità, perduta dalle classi dirigenti, facendo ricorso alla cultura dei subalterni» (*ibid.*, p. 107).

²⁰ Oltre ai *Canti popolari toscani* (1856) di Tigri, ricorderò soltanto la *Raccolta di canti popolari siciliani* (1857) di Vigo, i *Canti popolari inediti umbri, liguri ecc.* (1855) di Marcoaldi, i *Canti del popolo veneziano* (1857) di Dal Medico e i *Canti popolari del Piemonte* di Costantino Nigra, apparsi in rivista a partire dal 1854.

glielmo Stefani, direttore del settimanale «Il Mondo Letterario», offre alcune indicazioni:

Chiarissimo Signore,

Non sa mica la S. V. che io pure mi son messo a verseggiare? Dico *verseggiare*, perché non voglio ch'ella pensi ch'io mi tenga poeta. Oggi è la moda di rubare la poesia al povero popolo, e mascherargliela da letterata. Io rubo, ma non maschero; e presento alla S. V. la traduzione fedele e pedestre di alcune cantilene valdostane. Se qualche critico schizzinoso mi verrà fuori colle solite smorfie dubitative, lo pagherò stampandogli il testo tale e quale. Dico bene, signor Stefani? – L'intercalare dello *Spazzacamino* non m'è parso di tradurlo. Mi spiacerrebbe grandemente che non entrasse nei gusti dei signori suddetti; ma entra ne' miei. Altre cantilene le manderò, se queste non le daranno troppe strappate di nervi.

Traduco alla lettera, quasi verso per verso, con fede scrupolosa, conservando perfino i metri e l'ordine delle rime, senza nulla omettere e nulla introdurre, guardandomi soprattutto dal farla da letterato, che è quanto dire da guastamestiere in simili negozi. Mi son però ingegnato, nella ballata delle *Scarpettine*, di rendere più armonico il *novenario*, aggiungendovi un accento sulla *sesta*, oltre quello della *terza* e dell'*ottava*. Non è verso facile a leggere o declamare, ma pieghevole a quella specie di recitativo lamentevole, col quale la gente della villa accompagna queste sue ballate e tradizioni. Quella del *Mezzodì a undici ore* è storica in tutto, fuor che nell'affar del *battesimo novello*, ch'io non oso darle per cosa certa, e in quello della *farina* e del *vino*, che è cosa più incerta ancora. (LT, 164-165)

In queste righe, accanto al già evidenziato scrupolo scientifico, reso quasi sospetto dall'insistenza con il quale è protestato, Innocenzo di Luda punta il dito da un lato contro la moda delle raccolte popolari in cui i letterati

sfruttano la produzione del popolo: «Oggi è la moda di rubare la poesia al povero popolo, e mascherargliela da letterata. Io rubo, ma non maschero»; e più oltre: «Traduco alla lettera [...] senza nulla omettere e nulla introdurre, guardandomi soprattutto dal farla da letterato, che è quanto dire da guastamestiere in simili negozi». D'altro lato egli esprime apertamente e polemicamente la propria avversione e il proprio disinteresse nei confronti della critica: «Se qualche critico schizzinoso mi verrà fuori colle solite smorfie dubitative...», «Mi piacerebbe grandemente che non entrasse nei gusti dei signori suddetti; ma entra ne' miei».

La prefazione sembra insomma confermare l'ipotesi di una raccolta concepita per fare il verso ad altre raccolte, proponendo in alternativa alla visione idillica del popolo, quella di un popolo barbaro, dai modi brutali; opponendo ai seri studi eziologici, la scatologica origine della fonte che sgorga ai piedi della croce di via Croix de Ville; e, per colmo di provocazione, presentando al pubblico erudito la falsa traduzione di un falso canto popolare: *Mezzodi a undici ore* è infatti la versificazione popolareggiante di un episodio della storia valdostana (tale almeno veniva considerata allora – e non solo – la cacciata di Calvino). Falsi sono pure gli altri canti²¹ in cui, in modo analogo, Innocenzo, contravvenendo platealmente (e programmaticamente) ai suoi principi scientifici, convoglia modi, costumi, leggende popolari valdostane e non²².

²¹ Come autorevolmente hanno appurato Rosito Champrétavy (per il «Centre d'Etudes francoprovençales "René Willien" di Saint-Nicolas») e Saverio Favre (per il «Bureau Régional pour l'Ethnologie et la Linguistique di Aosta»), che ringrazio per la gentile collaborazione.

²² L'accusa di falsità rivolta ai raccoglitori di canti popolari, implicita in questa parodia, è spinta fino al parossismo nella già ricordata lettera che Cipriana di Luda spedisce a Riccardi informandolo delle scandalose circostanze in cui è venuto a mancare suo marito. Innocenzo muore

Il tono schietto e velatamente polemico presente nella prefazione alle *Cantilene* caratterizza anche le due lettere che Innocenzo di Luda, nel dicembre del 1858, invia ai direttori de «Il Diritto» e de «Il Mondo Letterario» per annunciare la sua «improba fatica [...] La traduzione, per quanto si può, fedele e leggibile delle Canzoni popolari di Val d'Aosta»²³. In particolare quella apparsa per san Silvestro su «Il Diritto» illustra bene quale fosse l'idea che del popolo aveva di Luda, un'idea non distillata su basi filantropiche, paternalistiche e regionalistiche (quelle, per intenderci, di Giuseppe Tigri), ma un'idea scaturita dall'osservazione del fenomeno demologico in chiave sociale. Innocenzo di Luda si cala nei panni del popolo, mettendo in risalto l'ambiguo interesse per le manifestazioni popolari da parte di coloro che detengono il potere culturale. I suoi

infatti congelato nella neve cercando «tesori di poesia e di sentimento», ossia non tanto le canzoni popolari quanto piuttosto le informatrici popolari: la scienza folklorica è la copertura adottata da Innocenzo di Luda per le sue avventure extraconiugali. Questa ambigua attività riflette forse, caricaturandola, quella del più illustre Tommaseo alle prese con le campagne delle montagne pistoiesi: «La sollecitudine stessa dell'interrogante mostrata di ricopiare le cose loro, li mette in sospetto come di laccio che si tenda alla loro semplicità, di scherno che ad essi prepari la fredda astuzia cittadina. Delle più giovani taluna la pigliava come preambolo di proposta amorosa. Ma quella che nessuna, né vecchia né giovane, poteva negarmi, era la delizia continova di quella lingua divina. Mi dispiaceva quasi che le bellezze fossero troppe, e ch'io tutte osservarle non potessi» (N. TOMMASEO, *Canti popolari toscani corsi illirici greci*, Venezia, Stabilimento Tipografico Enciclopedico, vol. 1, 8; cito dall'anastatica, Bologna, Forni, 1973). Per i difficili rapporti tra Riccardi e Tommaseo si vedano il cap. VIII e il *Carteggio inedito Lantosca-Tommaseo*, in «*Pape Satan Aleppe*», *controritratto in versi di Niccolò Tommaseo*, prefazione di F. Fortini, introduzione, commento e note a cura di C. Fini, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1974, pp. 47-51.

²³ INNOCENZO DI LUDA, *Lettera al direttore*, «Il Mondo Letterario», 11 dicembre 1858, p. 397.

argomenti non sono del tutto risolti, ma non si può negare che la forte carica ironica che vibra nelle sue parole esprima assai bene il messaggio di una rivendicazione sociale. Una volta dichiarato di aver «da tanti anni, che oramai non so più contarli, [...] date le spalle al mondo, alle lettere e a tutti i loro piati e pettegolezzi», Innocenzo ci offre per esempio uno scorcio sulla sua concezione di educazione, vista, ovviamente, nell'ottica di chi è sottomesso; e dice a suo figlio:

Guarda l'asino figlio mio: tu se' asino come lui, come tuo padre, come tanti altri, come la massima parte. Schiacciati al basto; campa di tronchi e di bastonate, è il tuo diritto; il tuo dovere, esser asino sempre. Altri è nato a bastonare, altri ad essere bastonato [...] Coraggio! e servi chi ti rompe le ossa.

Il canto è ciò che permette al popolo di sopportare la "prosa", ossia le imposizioni di chi ha il potere, e di rispondere *si signore* con la noncuranza dell'asino:

Nè c'è verso ch'ei [*scil.* il popolo] voglia smettere l'abito o il bisogno di cantare; e col canto, le sue tradizioni; e colle tradizioni, la sua fede, le sue memorie, gli affetti suoi. – Ma il secolo è grave – Si signore – Ma il secolo cova – Si signore – Ma il secolo ha rovesciato pregiudizii e superstizioni – Si signore – Ma l'altezza dei tempi... Si signore – Ma i lumi... Si signore – Ma l'orizzonte politico – Si signore. La vostra prosa ei ve la paga, il povero popolo pe' suoi canti non vi chiede neppure un centesimo; lasciatelo cantare. E a me lasci, signor avvocato, ch'io porga orecchio a questi canti, e così, quali me li portan gli echi di queste valli, io li ripeta, nulla mutando, che il linguaggio. Ed ecco in qual modo io ritorno agli amori della mia gioventù. Traduco e tento di tradurre con fede scrupolosa, le tradizioni e le

canzoni valdostane, conservando perfino i metri e l'ordine delle rime. È lavoro inutile, se altro mai; lo so²⁴.

Dall'ironica critica dei nuovi studi folklorici siamo slittati ormai verso la critica della società e delle sue gerarchie: alla brama di indagare le forme della cultura popolare, pare suggerire di Luda, non corrisponde un progetto di riforme sociali. E dal contesto socio-culturale, legato agli studi demologici, non è difficile, nel caso di *Mezzodì a undici ore*, passare al contesto socio-politico. Nel decennio di preparazione il clima politico valdostano è caratterizzato infatti dall'inasprimento delle lotte tra liberali e conservatori.

Nell'autunno del 1857, dopo un decennio di egemonia liberale, le elezioni comunali di Aosta, e soprattutto quelle politiche generali, furono vinte per la prima volta dal fronte conservatore, presentatosi con un programma di difesa delle tradizioni e di aperta contrapposizione allo stato laico, unitario e liberale. [...] era il segno della popolarità delle battaglie clericali contro lo Statuto Albertino e le leggi Siccardi, contro il riordinamento delle scuole elementari e la laicizzazione dell'istruzione, in difesa del patrimonio ecclesiastico e dell'insegnamento del catechismo²⁵.

Se per poter criticare impunemente la realtà contemporanea, la si è spesso camuffata con panni antichi o esotici, Manzoni e Montesquieu insegnano, allora non è improbabile che la riproposizione della cacciata di Calvino nasconda un messaggio intimamente connesso con la temperie politica valdostana preunitaria. Basterebbe rimpiazzare Calvino con il pensiero laico e liberale, forse nella persona dell'al-

²⁴ Le tre citazioni sono tratte da INNOCENZO DI LUDA, *Lettera all'avv. Marazio*, «Il Diritto», 31 dicembre 1858, p. 1.

²⁵ M. CUAZ, *Fra stati sabaudi e Regno d'Italia*, in *La Valle d'Aosta*, a cura di S. J. Woolf, Torino, Einaudi, 1995, pp. 326-327.

litterante Cavour, per ottenere il resoconto, popolareggiante e allegorizzante, del rifiuto da parte clericale delle riforme sopra menzionate. Agli occhi dei redattori de «L'Indépendant», giornale clericale di feroce intransigenza stampato ad Aosta, Cavour, non diversamente da Calvino per l'assemblea dei Tre Stati nel 1536, doveva sembrare l'Anticristo:

L'hai sentito? l'hai tu visto?
Dónde viene? e qui che fa?
Dàlli, dàlli, all'Anticristo!
Dàlli, dàlli! ammazza! va! – (MZ, 176)

Dal canto suo il Papa rappresentava il più insigne garante della giustizia e della libertà:

– Dàlli, dàlli! ha bestemmiato.
Laccio! ergastolo! baston!
Chi mi salva è il mio curato.
Valdostan, papista io son! – (MZ, 177)

S'aggiunga che la parte liberale per spiegare la sconfitta subita nelle elezioni del '57, accusava i clericali di aver ottenuto i voti della popolazione con solleticanti promesse – la diminuzione delle imposte – e terribili minacce, la dannazione per chi avesse scelto il campo avverso²⁶.

A questi intralazzi tra preti e popolo allude forse Innocenzo di Luda quando discrimina tra storia e invenzione: «storica in tutto, fuor che nell'affar [...] della *farina* e del *vino*». Nel canto il prete sprona il popolo alla ricerca di Calvino promettendo pane e vino: «A te, fruga, se l'acchiappi, / Per tre di farina e vin» (MZ, 177); e il popolo risponde: «– Viva il papa! Avete inteso? / Pane e vino per tre di» (MZ, 177). E ancora:

²⁶ *ibid.*, p. 326.

– Ah curato! e il pan?... – L'avrete.
– Anco il vino? – E come no?
Impromessa che fa il prete,
È il Signor che la dettò. (MZ, 177)

Non ci resta ormai più che interrogarci sull'identità dell'autore di questa elaborata messinscena. Innocenzo di Luda, chi era costui? Un uomo rifugiatosi in Valle d'Aosta per fuggire la falsità e la vanità del mondo politico e letterario? Un uomo mosso da forti ideali di uguaglianza, di libertà e da un deciso anticlericalismo, cui non manca uno spiccato senso dell'ironia e della polemica?

In realtà Innocenzo di Luda è lo pseudonimo di quel Vincenzo Riccardi di Lantosca che nella prima parte della strenna firmava i filosofici versi di *Autunno* e a cui Cipriana aveva affidato le sorti delle *Cantilene*. Laureatosi a Torino nel 1854, dopo un biennio d'insegnamento nella capitale è comandato ad Aosta, dove rimane dal 1856 al 1859, dapprima come professore di letteratura francese, poi anche di letteratura italiana²⁷. La parodia della raccolta popolare corrisponde perfettamente allo spirito originale di Riccardi che, sempre in quegli anni, pubblicherà altri falsi²⁸. Queste contraffazioni rientravano nella strategia adottata per guadagnarsi una certa notorietà nella repubblica letteraria torinese, perché destavano piccoli scandali

²⁷ Cfr. Roma: Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II. Fondo Riccardi di Lantosca, ARC.34.C.5, c. 1v; nonché il *Calendario generale del regno*, Torino, Stamperia Dell'Unione Tipografico-Editrice, 1856-1860.

²⁸ Per accedere a una rivista che promuoveva le versioni italiane di opere straniere, Riccardi non esiterà a proporre suoi versi sotto la falsa etichetta di «traduzione dal portoghese». Allo stesso modo approfitterà della creazione di una rubrica di poesia popolare per pubblicare tre suoi stornelli facendoli credere “raccolti” dal più famoso stornellatore del tempo, Francesco Dall'Ongaro.

che attiravano sul loro autore la curiosità della critica. E in un momento in cui la moda era proprio quella delle scienze folkloriche, la provocazione di Innocenzo di Luda rischiava effettivamente di richiamare l'attenzione degli addetti ai lavori²⁹.

Per di più il soggiorno valdostano pesava non poco al giovane maestro, come confermano le lettere ch'egli spediva ad amici e conoscenti. Scriveva infatti a Eugenio Camerini, uno dei molti intellettuali esuli a Torino e corrispondente per il già ricordato «Crepuscolo» di Carlo Tencca: «In Aosta ci sarei morto. [...] Riceva i miei auguri per l'anno nuovo; e preghi per la mia liberazione dall'inferno, *si fieri potest* [...] Due anni di soggiorno valdostano mi resero mezzo cretino; un terzo basterà a rendermi cretino perfetto»³⁰. Il ritiro volontario dal mondo delle lettere declamato da Innocenzo è dunque pura finzione, antitetica rispetto al desiderio di Vincenzo, che vorrebbe fuggire dall'*inferno* valdostano per rientrare nel vivo del dibattito culturale torinese. A rendergli insopportabile la vita ad Aosta doveva certo contribuire la vittoria del partito reazionario clericale, che ostacolava la laicizzazione dello stato e in particolar modo dell'insegnamento³¹.

²⁹ Su «Il Mondo Letterario» del 22 gennaio 1859 è pubblicata un'ampia recensione della strenna *Sul Po*, con riflessioni sul doppio registro lirico-popolare sperimentato dallo smascherato Vincenzo-Innocenzo. Ma il critico non sembra cogliere lo spirito satirico-umoristico alla base delle false traduzioni, anzi, con seria disamina del materiale poetico, si interroga sull'effettiva popolarità delle cantilene.

³⁰ Firenze: Biblioteca Nazionale Centrale, V.307.58.

³¹ In più occasioni Riccardi avrà modo di dimostrare la sua avversione nei confronti dei preti insegnanti. Per esempio in una lettera diretta a Giovanni Prati del 1° ottobre 1868: «il Ministero nominò un pretoccolo spretato, al solito, buffone, mestolone e ciarlatano di prim'ordine. Mi sento bruciar dal rossore d'aver io domandato un tal posto [...] Il mio superiore diretto sarà dunque il Sullodato pretoccolo

Dei pochi documenti che rimangono a testimoniare l'interesse di Riccardi per le questioni politiche aostane, alla Biblioteca Angelica di Roma è conservata una lettera che nel settembre del 1859 il professore di storia e preside del R. Collegio di Aosta, don Cavagnet, invia a Riccardi, suo ex collega trasferito da poco a Pinerolo. Dopo amichevoli parole e alcuni accenni all'insegnamento, Cavagnet dà all'amico lontano una notizia che deve soddisfare entrambi:

Vous dirai-je aussi que le fameux journal austrophile l'*Indépendant* a été condamné par sentence du 30 août à 1000 fr. d'amende, à 2 mois de prison pour le gérant, et à 2 mois de suspension? Cet enfant bâtard de l'*Armonia* a été traité assez sévèrement, mais ce n'est que justice. [...] M. le Comte de Cavour a traversé triomphalement notre Province, et a paru charmé de l'accueil qu'il y a reçu. J'ai eu aussi l'honneur de lui être *présenté* par m. l'Intendant à Pré-St-Didier. Les Princes Humbert et Amédée ont été parfaitement accueillis par la population de notre Vallée, à laquelle ils viennent d'exprimer leurs sentiments de reconnaissance par l'entremise du Ministre de l'Intérieur, M. Rattazzi³².

Si concludeva così, con un insperato lieto fine, l'oscura vicenda di *Mezzodì a undici ore*. Il prete non scaccia-

spretato, maestro elementare, venuto su miracolosamente, e che si chiama Gambino! – Ah! questa poi la vedremo» (Trento: Biblioteca Comunale, 5480/1, 358). Ma anche pubblicamente Riccardi non si asteneva da fiere reprimende contro l'istruzione clericale, come nel discorso tenuto nel giugno 1868 *Celebrandosi la festa nazionale e la solenne distribuzione dei premj agli alunni delle scuole pubbliche. Parole del Preside del R. Liceo e Ginnasio Spedalieri Cav. Vincenzo Riccardi-di-Lantosca*, Catania, Caronda, 1868.

³² Roma: Biblioteca Angelica, N.A. 2387.1.55: lettera di Cavagnet a Vincenzo Riccardi, Aosta, 16 settembre 1859.

va più Calvino da Aosta, ma al contrario e fuor di allegoria, Cavour, entrato trionfalmente in Valle d'Aosta, "scacciava" l'austriacante e clericale «L'indépendant», figlio illegittimo de «L'Armonia», contro la quale Riccardi si era già scagliato in altra occasione³³.

* * *

Quando questo libro era già in bozze, sono venuto a conoscenza di un breve articolo in cui Pietro Paolo Trompeo, incuriosito dalle *Cantilene vaidostane* presenti nella strenna *Sul Po* e dal loro misterioso traduttore, intraprendeva una ricerca che sfociava nell'identificazione del Lantosca: P. P. TROMPEO, *Tra vecchie strenne*, (Almanacco dei bibliotecari italiani 1956», 1955, pp. 16-21.

³³ Roma: Biblioteca Angelica, N.A. 2387.II.12, c. 1r. Si tratta di *Cento cannoni. All'Armonia, sonetto col becco*, virulento attacco al giornale cattolico reazionario «L'Armonia della religione con la libertà», diretto da don Margotti.

Il Monte Santo di Dio. Da Antonio Bettini (1477) a Olindo Guerrini (1880) attraverso Mercier de Saint-Léger (1783)

Le bibbie grasse da 'l cancan sedotte
cedon aperte a l'elzevir moderno

Nella scrittura Olindo Guerrini prolunga e completa le altre sue passioni: velocipedismo, fotografia, famiglia, montagna, cucina. Oltre a fissare la memoria (ancorché malinconica) o la riflessione (spesso polemica), la scrittura ha in lui il potere di porgere il vissuto con il distacco intrinseco dell'esercizio stilistico, che tutto involve in un sapiente gioco di naturalezza e di artificio, di candore e di perfidia, di serietà e di facezia. Da ciò discende forse il giudizio di un giovanissimo Svevo, per il quale «Olindo Guerrini tra' letterati italiani è il più sciolto, il meno imbarazzato ed è quello che possiede in sommo grado l'arte di sapersi far leggere»¹.

Non pare strano, dunque, che tra i pochi vantaggi offerti dalla passione per le biblioteche, Olindo Guerrini aditi – con il solito *humour* – la scrittura:

Ora il mio *dadà* sono le biblioteche e non me ne vergogno davvero. Sono stato un pezzo in bilico se dovessi ammatitare per le biblioteche o pel giuoco del tresette, quando finalmente mi sono deciso per le biblioteche. Il tresette mi avrebbe dato minori disillusioni, ma la pazzia che ho scelto mi porge almeno il destro di scriverne qua e là².

¹ I. SVEVO [E. S.], «Brandelli» di Olindo Guerrini [1883], in ID., *Teatro e saggi*, edizione critica con apparato genetico e commento di F. Bertoni, Milano, Mondadori, 2004, pp. 982-983.

² O. GUERRINI (LORENZO STECCHETTI), *Brani di vita*, Bologna, Zanichelli, 1917 (I ed. 1907), p. 43, da ora BV seguito dal numero di

Basterebbe leggere la *Prefazione a La vita e le opere di Giulio Cesare Croce* (1879) oppure alcuni *Brandelli* sommarughiani (1883), per dimostrare che quanto scrive il Nostro è cosa vera: che l'amore per la biblioteca va a braccetto con l'amara disillusione e che l'amarezza prende spesso la via del pennino per depositarsi, con inchiostro e sarcasmo, sulla pagina bianca.

Osservando il sistema bibliotecario nazionale dall'interno, Guerrini ne denuncia i disfunzionamenti e i paradossi: un patrimonio librario ricchissimo di antichi tesori e poverissimo di novità, abbandonato dallo Stato italiano e insidiato dai collezionisti stranieri; finanziamenti statali inadeguati e mal distribuiti; bibliotecari con una «paga derisoria» (*Delle biblioteche*, BV 54) e «biblioteche [in cui] c'è di tutto fuor che dei bibliotecari» (*Delle biblioteche*, BV 51)³. Come notava ancora Svevo, la

questione delle biblioteche in Italia è trattata con riguardo alla difficile posizione del governo che più di qualunque altro in Europa deve spendere per la conservazione del patrimonio artistico nazionale, in riguardo al pubblico che ha diritto di esigere efficace cura delle sue biblioteche ed agli impiegati che per essere idonei al loro ufficio devono possedere cognizioni scientifiche ed amministrative⁴.

Gli scritti sulle biblioteche presenti nei *Brandelli*⁵ saranno accolti anche nell'ultima e più nota silloge di pagina.

³ «il posto di bibliotecario era riputato dal Governo un canonicato da far godere a persone di merito, fossero o non fossero mai entrate in una biblioteca in vita loro» (BV 51).

⁴ SVEVO, *op. cit.*, p. 982.

⁵ *Biblioteche e Delle biblioteche*, in GUERRINI, *Brandelli*, Serie prima, Roma, Sommaruga, 1883, pp. 27-33, 35-42, cui si aggiunge in BV 57-60, *Ancora in biblioteca*.

se guerriniane, *Bрани di vita* (Zanichelli 1907), il cui impianto autobiografico, reso evidente fin dal titolo, è confermato simbolicamente dal numero dei testi: sessantadue per i sessantadue anni dello scrittore, suddivisi in cinquanta *Ricordi* e dodici *Polemiche*. Memorie, resoconti, studi, lettere aperte, tutte le prose brevi convogliate nel volume zanichelliano possiedono un carattere autobiografico, anche se talvolta il vero si mescola con il verisimile. E la doppia firma posta sul frontespizio, «Olindo Guerrini (Lorenzo Stecchetti)», sembra autorizzare proprio questa oscillazione⁶.

Soltanto in due scritti Guerrini-Stecchetti scompare per lasciare spazio a un narratore in terza persona che racconta le vicende di personaggi inventati. «Don Vencenzi, Cavaliere della Croce d'Italia e Presidente del Tribunale» (*Suum cuique tribuere*, BV 353-365) è personaggio caricaturale che dà modo al Nostro di esercitare la vena plurilinguistica e umoristica (cfr. il cap. III) in sintonia con quanto fatto, o da fare, nelle *Rime* di Argia Sbolenfi, nelle *Ciacole de Bepi* e nei *Sonetti romagnoli*.

Più curioso è il fatto che il protagonista del secondo racconto d'invenzione sia un bibliotecario. Quando si

⁶ Su questi argomenti, Guerrini scrive anche un sonetto (da cui ho tratto l'epigrafe), intitolato *In biblioteca* e pubblicato in *Anche Bologna. Albo unico del Circolo Artistico*, Bologna, 1880: «Si destan come spetri a mezzanotte / da l'Alpi a l'Etna i libri de 'l governo / e schizzan giù da gli scaffali a frotte / menando in giro un baccanal d'inferno. // Le bibbie grasse da 'l cancan sedotte / cedon aperte a l'elzevir moderno / e sembrano gagnar le carte rotte / con un fruscio sottile che par di scherzo. // Imperversa così l'orgia. Ma quando / torna il mattino a risvegliar la terra, / scappano a 'l posto i libri, anche sbagliando. // Più composti però ne 'l serra serra / i vecchi si salutano, brontolando: / "A rivederci presto in Inghilterra"» (il testo si legge in *Olindo Guerrini. Scritti inediti e sparsi*, a cura di M. Novelli, «I Quaderni del Cardello», 12, 2003, pp. 98-99).

conosce la propensione di Guerrini per eteronimi o anche soltanto pseudonimi⁷, sembra lecito chiedersi quali siano i rapporti tra autore, narratore e personaggio e se questi rapporti giustifichino la presenza de *Il Monte Santo di Dio* (BV 125-132) – così s'intitola il racconto – in un libro di *Ricordi*.

Nelle prime cinque pagine (BV 125-129), il bibliotecario dopo aver scaraventato un libro sul tavolo sottostante, scende dalla scaletta appoggiata agli scaffali e, brontolando una frase sibillina – «Dichiaro che l'Heinecken ha torto» –, s'incammina verso il balcone per fumare la pipa. La staticità dell'azione – che ripropone per ben quattro volte l'immagine del bibliotecario in cima alla scala⁸ – è compensata da una serie d'interventi del narratore che sottolinea il contrasto tra la vitalità della natura primaverile e la non-vita della biblioteca⁹, e ragguaglia sulle rifles-

⁷ *Postuma* (1877) è firmato da Lorenzo Stecchetti e introdotto da Olindo Guerrini; *Giobbe* (1882), scritto a quattro mani con Corrado Ricci, è firmato da Mario Balossardi; Argia Sbolenti firma le *Rime*, prefate da Lorenzo Stecchetti; Bepi, ossia Pio x, pubblica per anni le sue *Ciacole*, poi raccolte in volume nel 1908, sul *Travaso delle idee* (Roma). L'unica raccolta che porti il nome dell'autore è *Sonetti romagnoli* (1920), ma solo per volontà del figlio Guido, quando ormai Olindo era scomparso da qualche anno. Per queste e per altre "maschere", cfr. M. NOVELLI, *Il verismo in maschera. L'attività poetica di Olindo Guerrini*, Cesena, Società Editrice "Il Ponte Vecchio", 2004, pp. 107-172.

⁸ Fin dall'*incipit*: «Non c'era più nessuno in biblioteca, ed il bibliotecario *appollaiato sulla scaletta a pioli*, sfogliava rabbiosamente un volume» (BV 125), «Il bibliotecario, *su la scaletta*, leggeva brontolando» (BV 126), «Si vede che il bibliotecario aveva bisogno di uno sfogo, perché chiuse seccamente il volume e *dall'alto della scaletta lo buttò giù sulla tavola*. (Santi Numi, che polvere!)» (BV 126), «Il libro che il bibliotecario aveva scaraventato *giù dalla scaletta*» (BV 127, i corsivi sono miei).

⁹ «In biblioteca non c'era di vivo che il bibliotecario, poiché l'*Anobium pertinax* e l'*Anobium striatum*, non desti ancora dal letargo

sioni del protagonista alle prese con una dottissima questione bibliologica.

[A]¹⁰

[1] Il libro che il bibliotecario aveva scaraventato giù dalla scaletta era appunto: *Idea di una collezione di stampe, con una dissertazione sull'origine dell'incisione*, stampato a Lipsia nel 1771 in ottavo. Ivi l'Heinecken osserva che il *Tolomeo* stampato a Roma nel 1478 non contenendo altro che carte geografiche incise in metallo e fuori del testo, il primo libro con rami inseriti è il *Dante* commentato dal Landino e stampato a Firenze da Nicolò di Lorenzo della Magna nel 1481 *in folio*. [2] Gli esemplari di questo raro volume che si trovano ancora nelle nostre biblioteche hanno per lo più due sole incisioni ed un'altra ripetuta, rimanendo, in capo ad ogni canto, vuoto lo spazio delle incisioni assenti: ma la Vaticana deve averne un esemplare con una serie di 18 incisioni incollate al loro posto, ed il catalogo della biblioteca Marchi ne annunciò uno con 19 stampe; il che mostra come le incisioni fossero in gran parte eseguite se non inserite. Siano queste incisioni o no disegnate da Sandro Botticelli ed eseguite da Baccio Baldini (non pare verosimile che siano di Maso Finiguerra, come vorrebbe una nota manoscritta della biblioteca nazionale di Parigi), questo libro è creduto il primo che porti incisioni in metallo inserite nel testo, ed è appunto contro questa affermazione dell'Heinecken che il bibliotecario protestava (BV 127).

invernale, dormivano nelle Bibbie e nelle pubblicazioni del Ministero» (BV 126), «Ma dai finestroni spalancati un fiume di luce allegra prorompeva nella sala, ed i raggi del sole primaverile, pieni di pulviscolo d'oro, strisciavano sulle scansie cercando inutilmente il lucido delle cornici. [...] La vita era tutta fuori, la vita nuova del mondo e degli uomini, la primavera» (BV 126).

¹⁰ Qui e in due altre citazioni del *Monte santo di Dio* adotto una sommaria paragrafatura che faciliterà un successivo confronto.

Il narratore non manca comunque di notare le quotidiane infrazioni del bibliotecario al regolamento ministeriale (scaraventare libri, fumare all'interno dell'edificio ecc.), ma è anche pronto a scusarle, quasi condividesse con lui, oltre all'erudizione dell'incunabulista, anche l'esperienza lavorativa in biblioteca, se non addirittura l'identità.

Qualche volta a dispetto dei regolamenti, un bibliotecario non è una macchina, ma un uomo. [...] L'ho a dire? Ve lo dirò, purché non lo ripetiate al Ministro attuale. Il bibliotecario cavò di tasca una vecchia pipa, la riempi e, dopo averla accesa, puntò i gomiti sul balcone fumando saporitamente! Ma se proprio volete raccontare questa infrazione dei regolamenti al Ministro che governa le biblioteche, pinacoteche, ecc. raccontategliela pure: tanto lo sanno tutti che, mentre nelle sale di lettura, dove non c'è pericolo d'incendio, è rigorosamente vietato di fumare, nelle altre sale si chiude un occhio e una fumatina, via, si può fare. O che male c'è? La Regia ci guadagna, gli impiegati ammazzano il tempo, e il fumo del tabacco nuoce all'*Anobium pertinax* e all'*Anobium striatum* (BV 128-129).

La «fumatina» non sembra altro che un pretesto per evidenziare problemi di ben altra natura, inerenti all'assurdità delle leggi e al disinteresse del Governo, in linea con quanto l'autore veniva ripetendo negli interventi polemici sopra ricordati¹¹. Già nel 1879 Guerrini, «da parecchi

¹¹ «Come sorveglia il Ministero le biblioteche dello Stato? È un'innocente domanda alla quale non so che risposta si possa dare. [...] Con un semplicissimo sistema che ho visto nel 1870 applicato alla nettezza pubblica in Subiaco: aspettando cioè che la divina provvidenza mandi un temporale a spazzare via tutto, il buono e il cattivo, le immondizie ed il bucato disteso, aspettando un qualche pasticcio troppo grosso

anni volontario gratuito», aveva denunciato le incoerenze ministeriali sulla gestione delle biblioteche. Anche in quell'occasione la berlina, che dapprima sembrava stringere il collo ai bibliotecari, si chiudeva con forza attorno a quello del Ministro:

In qualunque ramo di scienza mancano le opere più recenti e non si possono comprare, benché i regolamenti ordinino al Bibliotecario di stare in corrente e di tenere complete le pubblicazioni di tutte le scienze. Quando i posteri nostri vedranno le magnifiche cose che si ordinavano ne' regolamenti e le poche che si eseguivano nelle biblioteche, non sò bene che cosa penseranno. Potrà darsi che sospettino la onestà del Bibliotecario, senza sapere che se egli si appropriasse anche tutta la dotazione del suo Istituto non avrebbe di che vivere decorosamente¹².

L'almanaccare sull'Heinecken prosegue poi nella mente del protagonista, non prima però che il narratore – all'approssimarsi del commento del Landino – assuma un noto paragone dantesco (*If*^{XIII} 40 «Come d'un tizzo verde...»):

[B]

Dunque il bibliotecario fumava come un tizzo verde e pensava: – che bella giornata! Nitida come un Bodoni in carta distinta... ma l'Heinecken ha torto. Prima del *Dante* ci deve essere un altro libro con incisioni in metallo. Ah, bibliotecario di poca memoria se lo sapesse il ministro! Quanti passerì! *Passer, deliciae meae puellae*, e sono eccellenti anche in umido. Il *Missale Herbipolense* è anche

per nominare una commissione d'inchiesta che faccia piazza pulita alle immondizie dell'avvenire. Questo sistema subiacense è economico, ma via, non è igienico» (*Biblioteche*, BV 45).

¹² GUERRINI, *La vita e le opere di Giulio Cesare Croce, monografia*, Bologna, Zanichelli, 1879, pp. X-XI (cito dalla rist. anast. Forni, Bologna, 1969).

lui del 1481, dunque non è quello; ma come si chiama quell'altro? Come si deve star bene in collina oggi! Ma come si chiama quell'altro libro, come si chiama? (BV 129).

Le considerazioni contro le quali si scaglia il nostro bibliotecario si leggono a p. 143 dell'*Idée générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images* (1771)¹³, e sono riassunte a p. 232 in questi termini:

Ce que nous avons dit jusqu'ici suffit pour prouver, que la gravure sur metal a été inventée en Allemagne, avant *Fini-guerre*, qui, suivant les auteurs italiens, ne commença à graver que vers 1460. Nous ne connoissons même aucune estampe italienne avec une pareille date. La première gravure, faite en Italie, avec une année, se trouve dans le Ptolémée, imprimé en 1478 a Rome, & ce ne sont que des cartes géographiques. Pour des figures, on les trouve dans les vignettes du Dante, imprimé en 1481, à Florence, & nous en avons parlé dans l'Ecole italienne. Je suis cependant convaincû, qu'il y a des gravures italiennes, beaucoup antérieures à cette date, mais, elles ne portent ni nom, ni année.

La riflessione è interrotta dall'irruzione in biblioteca dei figli (due, come quelli di Guerrini) e della moglie del bibliotecario, la quale porta con sé «un secreto desiderio e una novità d'appetito» (BV 129). Ma le seduzioni della primavera – arridente alla rinascita della natura e della vita – non tentano lo studioso marito, «non desto ancora dal letargo invernale» (BV 126), proprio come i tarli della carta, l'«*Anobium Pertinax*» e l'«*Anobium striatum*» (BV 126).

¹³ Carl Heinrich VON HEINECKEN, *Idée générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, Leipsic-Vienne, Jean Paul Kraus, 1771.

Stizzita dall'essere posposta alla ragione scientifica, la talentuosa «bibliotecaria batté il piedino per terra e ritirò la mano dalla spalla del marito» (BV 62) gridando: «Quando ci farai un piacere, *nel nome Santo di Dio?*» (BV 63).

[C]

[1] – Il *Monte Santo di Dio* – diceva il bibliotecario, gesticolando allegramente – Il *Monte Santo di Dio* di Antonio Bettini da Siena, stampato da Nicolò di Lorenzo della Magna in Firenze 10 settembre 1477, in quarto grande, caratteri tondi, senza numerazione ma con segnature. È proprio quello, sai, ed è rarissimo! Ce n'è uno nella Casanate; un altro è indicato nel catalogo Jackson di Livorno 1756¹⁴, ma dev'essere andato nella libreria del Duca della Vallière. [2] E sai dove l'ho visto? Vuoi vederlo anche tu? È nell'avvertimento del tomo III del catalogo stampato della Casanate. Quello è il primo libro con incisioni in metallo inserite nel testo; proprio quello!... (BV 131-132).

Il serale appagamento della *libido* conclude, poche pagine dopo, una vicenda imperniata sulla dicotomia cultura/natura, strascico del romantico scontro tra ragione e sentimento, declinata diegeticamente nelle coppie oppostive dentro/fuori, silenzio/rumore, buio/luce, tarlo/passerò, morte/vita, inverno/primavera ecc. La biblioteca rappresenta una conoscenza inutile se non coinvolta nella pienezza della vita naturale, istintiva e sentimentale, la sola che possa rispondere agli interrogativi più autentici e assillanti dell'uomo.

Ma l'astuto Guerrini ci prepara un'altra morale, destinata a pochi eletti, alla cerchia dei bibliofili, cui non sfuggerà un *clin d'œil* erudito tra le battute del finale erotico:

¹⁴ BV legge erroneamente «1456».

La sera la bibliotecaria era già in letto e sorrideva cogli occhi semichiusi. Il bibliotecario in abbigliamento molto leggero... molto beduino, puntò il ginocchio sul letto per saltarvi dentro, ma alla prima non gli riesci. – Come è alto il nostro letto – disse. – È un vero monte!

La bibliotecaria aprì gli occhioni birbi, fece una risatina piena di malizie e di carezze e sussurrò: – *Monte Santo di Dio*. Ah! l'irriverente! (BV 132).

Troppo forzato per essere innocente, il dialogo finale sposta l'attenzione del lettore (un lettore avvertito) dal *Monte Santo di Dio* come libro, uno dei tanti che disviano la mente del bibliotecario da una corretta igiene di vita, al *Monte Santo di Dio* in sé, come «scritto simbolico che voleva indicare la via per raggiungere l'eterna felicità, stampato per la prima volta nel 1477 a Firenze da Nicolaus Lorenz di Breslavia»¹⁵, ma soprattutto, vista l'insistenza con la quale è sottolineato questo dato tecnico, come «the earliest known volume to be accompanied by copper engravings printed directly on the pages»¹⁶. Dei tre famosi

¹⁵ G. PRUNAI, *Bettini, Antonio (Antonio da Siena)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IX, 1967, p. 747.

¹⁶ *The illustrated Bartsch. 24 Commentary, Part 1 (Le Peintre-Graveur 13 [Part 1]). Early italian Masters*, by M. J. Zucker, USA, Abaris Books, 1993, pp. 219-220. Alla stessa pagina si legge: «For the next hundred years or so, books with engraved plates remained exceedingly rare, as woodcuts tended to be the standard medium for printed illustrations. The earliest dated examples are: 1) *Il Monte Sancto di Dio* [...]; 2) the *Sumula overo sumeta de pacifica conscientia* by Fra Pacifico da Novara, published in Milan by F. di Lavagna in 1479 [...] Dante's *Divine Comedy*, accompanied by Cristoforo Landino's famous commentary, also published in Florence by Nicolaus Laurentii on 30 August 1481 [...], and with nineteen engravings by Baccio Baldini [...]; 4) Savonarola's *Compendio delle revelationi*, published in Florence by Francesco Buonaccorsi in an Italian edition of 18 August 1495 [...] and a Latin edition (*Compendium revelationum*) of October 1495 [...].

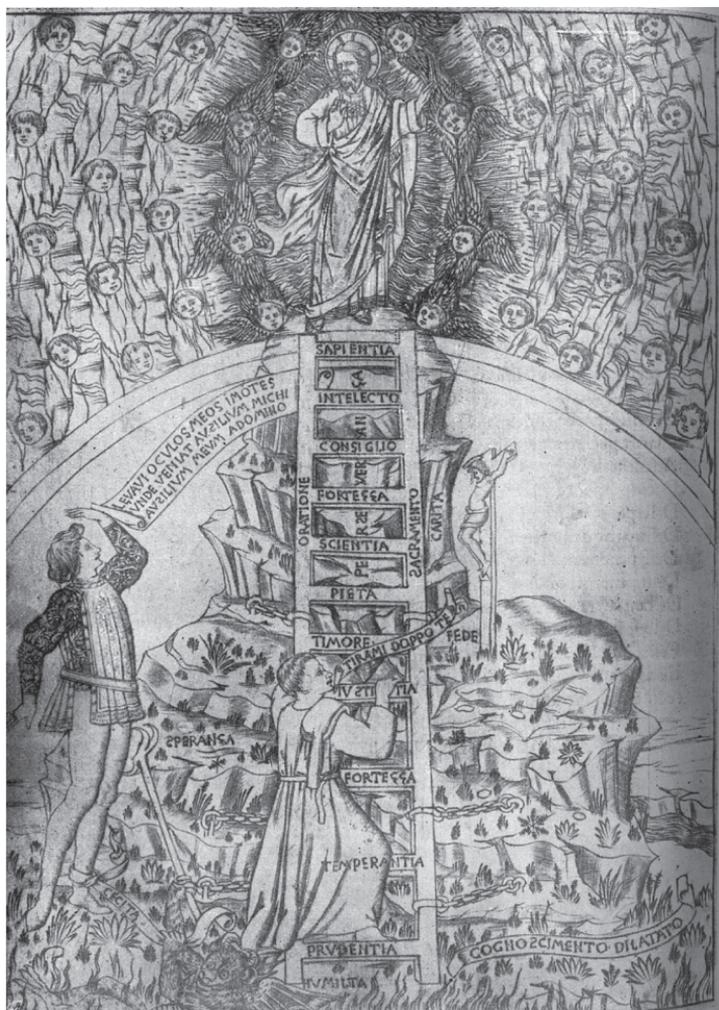


Fig. 1

with one engraving in the Broad Manner attributed to Francesco Rosselli [...]; and 5) Domenico Benivieni's *Scala della vita spirituale sopra il nome di Maria*, published in Florence by Bartolommeo de' Libri in 1495 [...], with one engraving [...].

rami che illustrano il trattato devozionale di Antonio (Bet-
tini) da Siena (1396-1487), uno in particolare ritiene la no-
stra attenzione, quello in cui è rappresentato un frate che
sale su una scala verso Dio men-
tre il diavolo invano lo tenta
(fig. 1)¹⁷.



Fig. 2

La scena iniziale del «bi-
bliotecario appollaiato sulla sca-
letta a pioli», dilatata a bella po-
sta dal narratore per oltre un
quarto del racconto, si arricchisce
così di un plusvalore allego-
rico che ne muta non poco il si-
gnificato globale. Varrà la pena
di notare che in una precedente
raccolta di prose guerriniane,
intitolata *Dal primo all'ulti-
mo amore*, apparsa nella Piccola

Collezione Margherita dell'editore Enrico Voghera nel
1899, lo stesso testo era illustrato da un'unica incisione
che ritraeva proprio il bibliotecario in cima alla scaletta
(fig. 2)¹⁸, sottolineandone così ulteriormente la centralità.

¹⁷ Tratta da L. S. OLSCHKI, *Le livre illustré au xve siècle*, Florence, Leo S. Olschki, 1926, n. 144, planche CXLVII. Olschki annota: «premier livre orné de figures gravées sur cuivre, devenu extrêmement rare et introuvable».

¹⁸ STECCHETTI [O. GUERRINI], *Dal primo all'ultimo amore*, disegni di Lionne, incisioni di Turati e Ballarini, Roma, Enrico Voghera ed., 1899, p. [57]. In precedenza il testo era apparso sul «Fanfulla della domenica» del 20 giugno 1880 e, nell'83, in GUERRINI, *Brandelli*, op. cit., pp. 87-95.

Guerrini attualizza la scena sostituendo al diavolo la moglie del protagonista e a Dio la cultura libresca; insomma Guerrini rimpiazza l'opposizione Bene/Male con Ragione/Istinto (ossia Scienza/Natura), pur mantenendo una connotazione religiosa mediante la donna, tradizionalmente associata alle tentazioni del maligno e, nella fattispecie, alla lussuria¹⁹. Se il diavolo non era riuscito a ghermire il fraticello sulla scala, la bibliotecaria riesce invece a distogliere il marito dalla via della conoscenza scientifica prestandogli involontario soccorso nel ritrovare il titolo del libro ricercato²⁰. La conciliazione tra Istinto e Ragione trionferà nel finale con la salita al talamo.

Torniamo al nostro interrogativo iniziale: come si giustifica la presenza di questo racconto d'invenzione nei *Brani di vita*? Abbiamo dimostrato che Guerrini non ha certo bisogno di nascondersi dietro a un narratore o a un personaggio per criticare il Ministro sulla gestione delle biblioteche. Tanto più che nel volume questo argomento era esplicitamente affrontato da ben tre «ricordi». Quanto alla *vexata quaestio* bibliologica, essa non solo poteva dirsi superata nel 1880 (e tanto più nel 1907), ma addirittura compromettente qualora la si fosse attribuita a Olindo Guerrini! Urge un supplemento d'inchiesta.

¹⁹ In un'altra prosa dei *Brani di vita*, Guerrini ironizzerà proprio su questa tradizionale demonizzazione: «S. Ambrogio, uno de' Padri più tolleranti, tratta la donna di *janua diaboli, via iniquitatis, scorpionis percussio*, e gli altri non hanno abbastanza vituperi e sporcizie per la bellezza femminile, per l'amore e per la vita» (*Nel bosco*, BV 104).

²⁰ Si veda l'analogia tra il gesto del diavolo quattrocentesco e quello dell'insidiosa bibliotecaria: «Ah, donne seduttrici! Ella aveva posato la manina inguantata sulla spalla del marito e lo guardava di sotto in su, sorridendo colle labbra fresche e con gli occhi pieni di furberie e di tentazioni» (BV 61-62).

La questione del primo libro con incisioni su rame, così com'è presentata dal bibliotecario (cfr. *supra* le citt. A, B e C), risale addirittura alla seconda metà del Settecento e trova la sua fonte diretta nelle prime due *Lettres de M. l'Abbé de St.-L***, de Soissons, à M. le Baron de H*** sur différentes Éditions rares du xve Siècle* (1783)²¹. Nella lettera di apertura, che verte *Sur le premier Livre imprimé, orné de gravures en taille-douce*, ritroviamo le frasi e i concetti che Guerrini, dopo averli voltati in italiano, attribuisce al suo bibliotecario:

Jusqu'ici, M. le Baron, nos Bibliographies & nos Littératures François ont regardé le Dante, édition de Florence 1481, *in-folio*, comme le premier livre orné de gravures faites sur métal; M. Heineken lui-même, qui s'est attaché d'une manière très-particulière à la recherche des anciennes gravures, n'a pas connu de livre, orné de planches en taille-douce, plus ancien que ce Dante de 1481, qu'il regarde comme le premier de tous qui ait cette prérogative (*a*). Il en existe pourtant un antérieur de quatre ans;²² c'est le livre mystique d'Antoine *Bettini* de Sienne; Jésuite, intitulé: *il monte santo di Dio*, & imprimé pour la première fois à Florence, par Nicolo di Lorenzo Dellamagna, le 10 Septembre 1477, *in-4°*. gran format, caractères ronds, sans chiffres pour les feuillets, mais avec signatures. Cette première édition est d'une excessive rareté; je n'en connois que deux exemplaires, l'un dans la bibliothèque Casanate à Rome, l'autre qui est indiqué dans le catalogue de Jack-

²¹ *Lettres de M. l'Abbé de St.-L***, de Soissons, à M. le Baron de H[eiß]*. *Sur différentes Éditions rares du xve. Siècle*, Paris, Har-douin, 1783; ringrazio Vittorio Di Giacomo per avermi fornito la riproduzione fotografica di questo raro volume. Il destinatario delle *Lettres* è il Barone di Heiss e non Heineken com'è erroneamente indicato nel catalogo *Sandro Botticelli. The Drawings for Dante's Divine Comedy*, London, Royal Academy of Arts, 2000, p. 348 n. 38.

²² Di qui innanzi il testo corrisponde alla cit. [C, 1].

son, publié à Livourne en 1756²³, in-8°. & qui passa, il y a quelques années, dans la bibliothèque de feu M. le Duc de la Vallière à Paris [...].

(a)²⁴ Voyez son *Idée d'une collection d'estampes, avec une Dissertation sur l'origine de la gravure*, imprimées à Lepsic en 1771, in-8°, p. 141, 141 & 232; [...] L'Auteur y observe que le Ptolomée de Rome, 1472, ne contenant que des cartes géographiques gravées sur métal, le première livre imprimé en Italie avec des estampes en taille-douce, est le Dante de 1481, comme le premier imprimé en Allemagne, est le *Missale Herbipolense* de la même année 1481, où l'on trouve une gravure en cuivre²⁵.

Le dettagliate notazioni sulla *Commedia* del 1481 sono invece prelevate dalla seconda lettera che, per l'ap-punto, si concentra *Sur le Dante, avec le Commentaire de Landino* (cfr. la cit. [A, 2]):

Je ne vous répéterai pas ce que vous savez aussi bien que moi que la majeure partie des exemplaires de cette rare Édition n'a que deux vignettes gravées en tête des deux premiers Chants de l'Enfer; que d'autres exemplaires pré-

²³ Ringrazio il dott. Gabriele Bucchi che, nel corso delle ricerche sulle fonti del racconto, ha effettuato per me, alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, dei controlli nel 'Catalogo Jackson', ossia *Catalogus librorum italicorum, latinorum, et manuscriptorum, magno sumpto, et labore per triginta annorum spatium liburni collectorum*, a cura di B. Giovenazzi, Livorno, A. Santini, 1756 (il *Monte sancto di Dio* vi è descritto a p. 30).

²⁴ Tutta la nota (a) è ripresa da Guerrini in [A, 1], salvo «*Missale* [...] 1481», che è dislocato in [B, 2]. Nelle *Lettres, op. cit.*, pp. 5-6 n. (a) ritroviamo invece le indicazioni sul catalogo della Casanatense di [C, 2]: «La Casanate n'a fait que depuis 1761 l'acquisition de ce livre; aussi n'est-il pas indiqué au tome premier du catalogue imprimé de cette bibliothèque, où il devroit être sous le mot *Bettini*, mais seulement dans l'avertissement du Tome III. publié en 1775, pag. xv & xvj. Ce Tome III. finit avec la lettre G, & en fait désirer ardemment la suite».

²⁵ *ibid.*, pp. 3-4 (testo e nota).

sentent, avant le troisième Chant, une répétition de la seconde planche; & qu'enfin l'Imprimeur a laissé en tête des vingt-quatre Chants de l'Enfer, des vingt-trois du Purgatoire & des vingt-trois du Paradis, un espace vuide où devoit être placée une vignette, ce qui auroit porté le nombre à soixante dix. [...] la Bibliothèque du Vatican possède un exemplaire de ce même Dante, dans lequel il y a dix-huit de ces vignettes, toutes relatives à l'Enfer du Poète Florentin; l'homme de mérite qui m'écrivit avoir cet exemplaire, observe que de ces dix-huit vignettes, les deux premières seules on été imprimées avec le livre, tandis que l'on a collé, après coup, les seize autres aux places vuides qui leur appartinrent. L'Avocat Pierre-Antoine *Marchi*, mort à Florence l'année dernière, avoit un exemplaire plus précieux encore que celui du Vatican, puisqu'il contenoit dix-neuf vignettes, ce qui est constaté par le témoignage d'un de mes Correspondants, qui a vu plus d'une fois cet exemplaire de M. *Marchi*, & par le catalogue imprimé des livres de cet Avocat, qui annonce dix-neuf vignettes (*b*). Voilà donc incontestablement une suite de dix-neuf estampes destinées pour le Dante de 1481. [...] Si vous me demandez, mon cher Baron, qu'elle est cette main à qui nous devons les estampes de ces deux livres, je vous répondrai que je n'en sais rien; les uns pensent qu'elles sont de Sandro Boticello, tant pour le dessin que pour la gravure; d'autres, que Baccio Baldini, Orfèvre, les grava sur les dessins de Boticello; une note manuscrite que l'on voit au haut de la première de ces vignettes, au Cabinet du Roi, les attribue à Masso Finiguerra (*a*); en sorte qu'il est difficile de rien affirmer là-dessus en connaissance de cause²⁶.

Il libello di Barthélemy Mercier de Saint-Léger, come si sarà capito dai brani riportati, porge a Guerrini

²⁶ *Lettre II. Sur le Dante, avec le Commentaire de Landino [...] & sur d'autres éditions de Nicolas, Imprimeur à Florence dans le xve siècle*, in *ibid.*, pp. 9-11.

non solo il discorso erudito su cui costruire il soliloquio del suo personaggio ma anche l'intenzione polemica nei confronti dell'Heinecken, a più riprese chiamato in causa nella trattazione.

Le ragioni della presenza del *Monte Santo di Dio* nei *Bрани di vita* saranno da associare agli argomenti che vi sono trattati. Alla passionale esclamazione della moglie, «nel nome Santo di Dio» (BV 63), capitola la ragione della scienza e s'impone il discorso sull'istinto e sulla sessualità. Questo è un terreno che il Nostro non può affrontare con strumenti autobiografici ma che pure non si sente di omettere. Per paradossale che possa sembrare, Olindo Guerrini, che non mancò, in più occasioni, di attirarsi accuse d'inve-recondia, tanto scandalosi parvero i suoi versi (*Postuma* e le *Rime della Sbolenfi*)²⁷, fu persona assolutamente riservata e irreprensibile. Pietro Pancrazi coglie molto bene il contrasto stridente «tra la vita morigerata, casta, casalinga, patriarcale [di Guerrini], e la sua musa, lasciva mai, ma spesso e volentieri estremamente libertina»²⁸. La narrazione in terza persona annullava così i rischi d'identificazione senza escludere la simpatia dell'autore reale.

Inoltre con l'ultima battuta della moglie, «*Monte Santo di Dio*» (BV 132), che banalmente parrebbe approfittare dell'imprudente frase del marito («È un vero monte!»), Guerrini invita il lettore accorto a superare il senso più scoperto del racconto. La competenza bibliologica – e in particolare, quella in materia di illustrazione –, che nel primo livello di significato era ormai relegata a funzione ancillare, riacquista centralità assoluta, poiché permette di

²⁷ Cfr. NOVELLI, *op. cit.*, pp. 187-200.

²⁸ P. PANCAZZI, *Lo Stecchetti uomo strano* [1952], in ID., *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d'oggi*, a cura di C. Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, vol. I, p. 536.

allegorizzare, retrospettivamente, la ‘salita sulla scala’ e di coinvolgere la dimensione religiosa. Siamo ormai di fronte a una proposta alternativa alla via divina della felicità: l’uomo che si converte in frate e ascende il Monte verso Dio (fig. 1) è sostituito dall’uomo che alla Scienza, alla vita ascetica, associa i piaceri dei sensi (fig. 2). In questa morale e nel modo in cui essa è proposta si coglie il nesso con l’autobiografia di Guerrini.

Di questa biblioteca, del bibliotecario, delle sue infrazioni ai regolamenti e delle allegorie che ne discendono si ricorderà, nel 1904, Luigi Pirandello nell’elaborazione del *Fu Mattia Pascal*: ma di questo si dirà nel cap. x.

Il parlato nella poesia italiana del secondo Ottocento. Alcuni casi d'interruzione del discorso

Introduzione

Le condizioni che oggi permettono al parlato di accedere allo scritto non letterario sono certo molto diverse da quelle che ancora all'alba dell'Unità d'Italia regolavano l'accesso del parlato alla lingua della poesia. Allora la lingua parlata non solo doveva adeguarsi alle caratteristiche intrinseche della lingua scritta, ma pure piegarsi alle regole del linguaggio poetico, fissatosi, fin dalle sue origini, in una grammatica di grande conservatività e di marcata distinzione dalla prosa e soprattutto dal parlato. È pur vero che nel corso del secondo Ottocento, sotto la pressione di nuove realtà sociali, politiche e letterarie, il codice lirico tradizionale entra in un irreversibile processo di disgregazione: lo scioglimento dei generi poetici, l'apertura a tematiche ordinarie e quotidiane, le provocazioni delle avanguardie scapigliate e veriste, la baudelairiana "perte d'auréole", coagiscono nel dissolvere le peculiarità di questa lingua speciale, sempre più permeabile al lessico prosastico, a una sintassi lineare e, ancora, seppur con maggior lentezza, a una morfologia e a una fonetica comuni. Più che scomparire, per il momento, il secolare codice poetico sembra diluirsi in un bagno linguistico più realistico e colloquiale, e ora agglutinarsi attorno alle irriducibili necessità prosodiche e rimiche, ora subire l'affronto di un uso inerziale se non addirittura parodico.

Secondo la celebre dichiarazione di poetica – datata 1869 – di Vittorio Betteloni (1840-1910): «Mai non s'usò

in Italia / Scriver come si parla, / Mai non s'ebbe il coraggio / Di scrivere il linguaggio / Di chi intrattiensi o ciarla / O si spiega a' suoi simili»¹. La poesia di Betteloni si presta bene a «illustrare [...] la virata in senso realistico rispetto alla lirica della prima metà del secolo e, in particolare, la propensione per alcuni moduli tipicamente orali: badando al fatto che si tratta di fatti in varia misura rinvenibili in quella che è stata chiamata la *coinè* verista-scapiagliata»². La fuga dall'indeterminatezza, l'abbassamento del registro lirico, soprattutto nel lessico, e l'adozione di «vari meccanismi operativi e cooperativi dell'oralità (“non è ver, mia fanciulla?”), “State un poco a vedere” [...] “non c'è che dire”»³ e suoi fraseologismi tipici, non bastano comunque ad assicurare alla poesia betteloniana, e di tutta la *coinè* verista-scapiagliata, un alto livello di mimesi del parlato: l'oscillazione tra forme colloquiali e poetiche a livello lessicale, sintattico, fono-morfologico e topologico trattiene l'operazione entro le nobili, già fatiscenti, mura della «tradizionale cittadella poetica»⁴.

¹ V. BETTELONI, *Poesie edite e inedite*, in Id., *Opere complete*, a cura di M. Bonfantini, Milano, Mondadori, 1946, vol. 1, p. 188.

² L. SERIANNI, *La lingua poetica italiana. Grammatica e testi*, Roma, Carocci, 2009, p. 260. Per alcuni approfondimenti specifici sulla lingua della *coinè* verista-scapiagliata, si vedano: M. ARCANGELI, *La Scapiagliatura poetica “milanese” e la poesia fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne, 2002, A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapiagliatura e Verismo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 158, 1981, pp. 573-599, Id., *Nei dintorni di «Myrica»*. *Come muore una lingua poetica?*, «Paragone», 470, 1989, pp. 60-79, M. NOVELLI, *Il verismo in maschera. L'attività poetica di Olindo Guerrini*, Cesena, Società Editrice «Il Ponte Vecchio», 2004, M. PERUGINI, *Apunti sulla lingua di Vittorio Betteloni*, «Studi linguistici italiani», IX, 1985, pp. 105-118.

³ SERIANNI, *op. cit.*, p. 260.

⁴ *ibid.*, p. 257.

C'è da chiedersi allora cosa intendesse Betteloni quando scriveva di voler «scrivere come si parla»: come si parlava in Italia a quel tempo?⁵ Nel 1861 tutti parlavano dialetto e «solo una minoranza ridottissima di persone era in grado di parlare italiano»⁶: l'analfabetismo toccava tra il 90% e il 97%⁷ della popolazione. Perfino gli scrittori non erano necessariamente a loro agio nella conversazione in lingua. Due nomi su tutti, diversamente esemplari: il primo, Gaetano Lionello Patuzzi (1841-1909), poeta e prosatore veronese, professore al Civico Collegio Calchi-Taeggi di Milano, amico caro ed epigono di Betteloni; il secondo, Alessandro Manzoni, personaggio centrale nella storia letteraria e linguistica dell'Italia unita.

In una lettera del 9 aprile 1865 indirizzata ad Angelo De Gubernatis, allora direttore della «Civiltà italiana», Vincenzo Riccardi di Lantosca (1829-1887), anch'egli insegnante al Calchi, così scrive: «Patuzzi mi disse ierisera che tu gli hai mandato le tue *Note*. Egli è sensibile all'attenzione che gli usi. (Parla poco toscano, ma che vuoi?)»⁸.

Nel trattato *Della lingua italiana* Manzoni denuncia l'assenza di una lingua comune agli italiani, anche di buona cultura:

⁵ Nel mio discorso sarà sempre sottintesa l'eccezione dei toscani, italofoeni naturali: cfr. A. CASTELLANI, *Quanti erano gl'italofoni nel 1861?*, «Studi linguistici italiani», XII, 1982, p. 18: «A parer mio i Toscani, o quelli di loro che fanno capo al sistema linguistico fiorentino, identico al sistema dell'italiano letterario, debbono esser considerati italofoeni per diritto di nascita, e non in quanto abbiano appreso a leggere e scrivere».

⁶ C. MARAZZINI, *La lingua italiana. Profilo storico*, Bologna, il Mulino, 1998, p. 362.

⁷ CASTELLANI, *art. cit.*, p. 25; T. DE MAURO, *Storia linguistica dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2 voll., 1979, p. 43.

⁸ Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Carteggio De Gubernatis 106/2.

Supponete dunque che ci troviamo cinque o sei milanesi in una casa, dove stiam discorrendo, in milanese, del più o del meno. Capita uno, e presenta un piemontese, o un veneziano, o un bolognese, o un napoletano, o un genovese; e, come vuol la creanza, si smette di parlar milanese, e si parla italiano. Dite voi se il discorso cammina come prima, dite se ci troviamo in bocca quell'abbondanza e sicurezza di termini che avevamo un momento prima; dite se non dovremo, ora servirci d'un vocabolo generico o approssimativo, dove prima s'avrebbe avuto in pronto lo speciale, il proprio; ora aiutarci con una perifrasi, e descrivere, dove prima non s'avrebbe avuto a far altro che nominare; ora tirar a indovinare, dove prima s'era certi del vocabolo che si doveva usare, anzi non ci si pensava; veniva da sè; ora anche adoprare per disperati il vocabolo milanese, correggendolo con un: come si dice da noi. Cosa, del resto, che ci potrà anche accadere senza che ce n'avvediamo; e allora potrà accadere a lui, non solo di trovare strano il vocabolo, ma di non sapere cosa si sia voluto dire⁹.

Il *non parlar toscano* (cioè italiano) di Patuzzi equivarrà alla lingua deficitaria definita da Manzoni, le cui lacune erano colmate con dialettismi, magari francesismi e prelievi dal linguaggio letterario. «Accanto alla lingua corretta dei pochi e al dialetto dei più, nel corpo sociale erano largamente diffuse forme di espressione compromissorie, impure, bastarde quanto si vuole, nelle quali un conato di italiano si mescolava con realizzazioni dialettali o regionali»¹⁰, e questo *conato* sottolinea bene lo scarto esistente tra la nostra situazione linguistica e quella di fine Ottocen-

⁹ A. MANZONI, *Della lingua italiana* (Quinta redazione), in Id., *Scritti linguistici inediti*, a cura di A. Stella e M. Vitale, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, vol. I, p. 351; ca. 1843.

¹⁰ F. BRUNI, *Introduzione*, in *L'Italiano nelle regioni. Lingua nazionale e identità regionali*, a cura di Id., Torino, UTET, 1992, p. XXXI.

to, in cui si era ancora lontani dalla possibilità di apprendere l'italiano in contesto naturale.

Il *come si parla* di Betteloni andrà dunque capito in senso restrittivo – inerente all'*élite* culturale, ai membri della Repubblica letteraria – e lato, secondo l'*opinio communis* di un'opposizione tra semplicità del «parlato» e complessità dello «scritto», specialmente se lo scritto è quello poetico e il parlato è il dialetto o un italiano monco, perlopiù compulsato sui libri. Opinione smentita categoricamente dalla linguistica moderna che ha dimostrato, e tutt'ora dimostra, la grande complessità strutturale dell'oralità. Ma sottolineare il carattere “non scientifico”, e fondamentalmente poetico, dell'operazione betteloniana¹¹, e della *coinè* verista-scapiagliata, dispone a una valutazione appropriata dei risultati da essi ottenuti.

Testi a dialogicità parziale

Studiare la presenza del parlato nella poesia del secondo Ottocento è progetto troppo ambizioso; mi limiterò perciò a proporre alcuni esempi d'interruzione del discorso sui quali stabilire una prima e parziale tipologia di questo fenomeno caratteristico dell'oralità.

Saranno considerati soltanto «testi a dialogicità parziale [...]»: dalla poesia che riproduce occasionalmente brani dialogici di singoli personaggi evocati (dialogicità “parziale” in quanto il dialogo si alterna con la diegesi) a quella in cui a parlare è solo il poeta, a condizione che egli marchi la sua voce attraverso qualche indicatore tipico del dialogo (anch'essa dialogicità “parziale”, in quanto

¹¹ Cfr. S. GHIDINELLI, *Vittorio Betteloni. Un poeta senza pubblico*, Milano, LED, 2007, pp. 101-129.

manca un interlocutore in atto)»¹². A differenza di molti «testi a dialogicità totale» (*pièces* di teatro, libretti d'opera ecc.), che si completano «solo nel momento in cui passano dalla pagina alla scena»¹³, quelli a “dialogicità parziale” devono trovare un giusto compromesso tra l'implicitezza del parlato¹⁴ e la comprensibilità del messaggio, senza, per esempio, il sostegno di tratti prosodici e paralinguistici (intonazione, volume e velocità di elocuzione, pause, esitazioni, gestualità ecc.). Questo tipo di testo deve essere, insomma, autosufficiente e trovare in sé i «meccanismi di compensazione linguistica»¹⁵ che permettano al lettore di ricostruirne non tanto il significato letterale ma quello pragmatico, cioè il significato legato a un particolare contesto comunicativo. Leggiamo la seconda quartina di un sonetto di Emilio Praga (1839-1875), che sarà analizzato approfonditamente nel cap. VII:

- (1) – Eh, che mai fa? – Dipingo. – Oh bello, oh bello!...
 – Ma come? – Come posso. – E cosa? – L'onda.
 – L'onda del mar?... ci metta anche un battello.
 – Il tuo, no, il mio che azzurri ha remi e sponda. –

¹² L. SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, p. 16.

¹³ P. TRIFONE, *L'italiano a teatro*, in *Storia della lingua italiana*, a cura di L. Serianni e Id., Torino, Einaudi, 1994, vol. II, pp. 81-159, p. 84.

¹⁴ «Ma la differenza più importante [del parlato] è la minore esplicitezza rispetto allo scritto [...]. Il parlato può permettersi di essere implicito, facendo riferimento al contesto in cui la comunicazione si svolge, e in particolare a due meccanismi fondamentali: la presupposizione e la deissi» (SERIANNI, *Italiani scritti*, Bologna, il Mulino, 2003, p. 18).

¹⁵ E. TESTA, *Simulazione del parlato: fenomeni dell'oralità nelle novelle del Quattro-Cinquecento*, Firenze, Accademia della Crusca, 1991, p. 22.

Nelle due battute «Ma come? – Come posso» il significato semantico (il significato delle parole) non pone alcun problema, mentre opaco rimane quello pragmatico, assicurato dalla quartina iniziale in cui l'io poetico descrive l'assieparsi di curiosi pescatori attorno alla tela di un pittore che si sente in obbligo di rispondere alle loro ingenua domande:

Schiudesti appena il tuo logoro ombrello,
e già d'urti e di inchieste ti circonda
di pescatori un garrulo drappello,
e dura legge è pur che si risponda¹⁶.

Questa contestualizzazione dà modo di cogliere il tono sarcastico e leggermente spazientito del pittore: «Come posso» equivarrà dunque a “nel modo in cui può dipingere un pittore costretto a subire urti e domande”, cioè “con difficoltà”. In (1) la situazione comunicativa (spazio, tempo, interlocutori ecc.), alla quale è strettamente vincolato il senso pragmatico del dialogo faccia a faccia, è in buona parte delegata all'intervento del narratore. Con questo ausilio il dialogato puro (senza commenti diegetici tra le battute) può presentare un più alto grado di implicitezza e, dunque, di autenticità.

Rappresentazione delle interruzioni involontarie

Lo sforzo del poeta di riprodurre quanto più organicamente la parola dei personaggi si orienta sia verso il fenomeni esecutivi, indipendenti dalla volontà dell'emittente.

¹⁶ PRAGA, *Poesie. Tavolozza – Penombre – Fiabe e leggende – Trasparenze*, a cura di M. Petrucciani, Bari, Laterza, p. 76.

fruttori di «un libro di degustazione squisita, e proibita, per pochi intenditori»¹⁹.

La morte del personaggio sembrerebbe un luogo letterario privilegiato al rinvenimento di battute o monologhi interrotti involontariamente, ma, da un primo e parzialissimo spoglio, se la poesia inscena questo drammatico frangente, lo fa mantenendo una esplicitezza massima delle ultime parole famose. Nel *De Amicis* di *All'ospedale*²⁰, la giovane madre picchiata a morte dal marito alcolizzato fa un discorso in cui l'apparente frammentazione e l'incoscienza della propria condizione sono gli unici espedienti di una mimesi della parola *in articulo mortis*: ««Pochi altri giorni ancora, e un'altra vita / Cominceremo, se lo vuole Iddio, / E avremo un bimbo... O bimbo, o bimbo mio, / Svegliati, son guarita!» / [...] / Poi come assorta nel suo bel pensiero / Il volto reclinò bianco e sereno, / E la pia suora le posò sul seno / Un crocifisso nero». Ancora più ingessate, perché costrette entro i limiti di una *voce* lirica, staccata dall'uso colloquiale, sono le *Ultime parole* (1869) di Giulio Pinchetti (1845-1870):

- (3) Giovane io moro, e non però lamento
 I molti di ch'anco durar potea,
 Ché della vita omai nessun mistero
 È a me celato, e ben mi so che tutto,
 Tutto è dolor...²¹

L'antirealismo del registro linguistico cerca una compensazione nella mimesi dell'interruzione forzata del mo-

¹⁹ L. BALDACCI, *Introduzione*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di Id. e G. Innamorati, Milano-Napoli, Ricciardi, tomo II, p. XIV.

²⁰ E. DE AMICIS, *Poesie*, Milano, Treves, 1894, pp. 233-234.

²¹ *I poeti minori dell'Ottocento*, a cura di E. Janni, vol. III: *Reazioni romantiche e antiromantiche*, Milano, Rizzoli, 1958, p. 47, vv. 6-fine.

nologo, tradotta graficamente dall'improvvisa riduzione metrica che spezza la serie degli endecasillabi con un quinario. Ma l'interruzione è solo apparente e la battuta estrema, con anadiplosi, non solo è compiuta ma addirittura leopardianamente sentenziosa.

Anche Arrigo Boito (1842-1918) mette in scena l'ultima frase del protagonista re Orso nell'eponima *Fiaba* (1864) e, diversamente da quella di Otello, che si prolunga nell'iterato desiderio catulliano di un bacio («Un bacio... un bacio ancora... un altro bacio... (Muore)»²², essa è nettamente interrotta nella sintassi e nella metrica:

- (4) Che fu? gorgogliano
 Le labbra inferme:
 “È ucciso un...”²³

Grazie alla coazione della “rima sottintesa” e del contesto generale è gioco facile per il lettore inferire il sostantivo *verme*, *Leitmotiv* di tutto il poemetto. Con Boito l'implicitezza della battuta incompiuta – e dunque un apprezzabile passo in direzione del verisimile, pur in una situazione di estrema finzionalità – trova una soluzione intrinseca all'espressione poetica e tradizionalmente diffusa nella poesia oscena o satirica. L'intervento diegetico si rende così del tutto inutile.

Le logica della rima non aiuta invece a ricostruire le parole del morente protagonista di *Febbre* (1880), al quale D'Annunzio impedisce – nel rispetto della metrica – una completa elocuzione nel delirio dell'agonia²⁴:

²² *Tutti i libretti di Verdi*, con introduzione e commenti di L. Baldacci e una nota di G. Negri, Milano, Garzanti 1984, p. 530.

²³ A. BOITO, *Opere letterarie*, a cura di A. I. Villa, Milano, Otto/Novecento, 2001, p. 305.

²⁴ SERIANNI, *art. cit.*, p. 25, cita i vv. 19-20 dello stesso componimento: «qui in gola / il singhiozzo... il singhio... Maledizione».

- (5) Voglio anch'io
venire a 'l fresco la giù; qui si soff...
Silenzio!...Viene il principe danese
[...]
Oh! il delizioso valtzer de lo Strauss.
Il *Sangue Viennese*... Dammi, Lilia,
la mano; slan...
Chi spegne dunque i lumi?²⁵

Se «soff...» è immediatamente completato, più difficile appare l'interpretazione di «slan...»: probabilmente l'imperativo *slànciati*. L'obiettivo dell'astuto poeta è proprio nel mantenere vivo il dubbio, anche minimo, e così accrescere il grado di autenticità della scena. La ricerca di pertinenza, anche supponendo una situazione d'impossibilità di ricostruzione dell'enunciato, porterebbe il lettore a valutare l'incompletezza come messaggio d'incapacità comunicativa.

Rappresentazione delle interruzioni volontarie

Anche sul versante delle interruzioni volontarie, che si sbilancino anche minimamente nel senso dell'implicitezza, si possono proporre alcuni esempi caratteristici. Nel *Mago* (1884) di Severino Ferrari (1856-1905) la voce del narratore s'interrompe a metà parola (ma, contrariamente a Boito, a conclusione di verso, che rima con *chioma*): (6) «O maiali, o maiali, o maiali, o ma... / Stavo aggiungendo un *iali* e ascolto un – Ahi! →»²⁶. L'implicitezza, sia per la triplice ripetizione nel v. 33 sia per la ravvicinata spiegazione del v. 34, è pressoché nulla.

²⁵ G. D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, edizione a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, vol. I, p. 27, vv. 66-68/81-83.

²⁶ S. FERRARI, *Tutte le poesie*, a cura di F. Felcini, Bologna, Cappelli, 1966, p. 168, canto IV, vv. 33-34.

Volutamente criptica è la prima quartina del pascoliano *Scalpitio* (1897): «Si sente un galoppo lontano / (è la...?), / che viene, che corre nel piano / con tremula rapidità» (vv. 1-4). La reticenza apotropaica, di non immediata soluzione, è rivelata nel verso conclusivo: «La Morte! la Morte! la Morte!» (v. 16). Nella versione precedente, apparsa sul «Convito» nel 1896, il trisillabo – ma perfettamente rimante – leggeva invece esplicitamente «La Morte?», la quale peraltro intitolava anche il componimento: «Si sente un galoppo lontano, / (la Morte...?) / che viene, che scorre nel piano, / man mano più spesso, più forte» (*La morte*)²⁷.

Di qualche interesse nella mimesi dell'oralità è l'interruzione della protasi dell'ipotetica (irreale). In Riccardi, la protasi rimane sospesa prima ancora della menzione del verbo e di eventuali complementi:

- (7) Oh, se in mia man!... – Ma il fulmine
 Trátti Tu solo.
 Che voluttà, d'anátemi
 Armargli il volo!²⁸

La forte brachilogia della condizionale è compensata dall'avversativa che ne rivela il complemento diretto (*il fulmine*) mediante un'inversione dei costituenti frasali (OVS), tipica dello scritto formale²⁹. Così, al ques-

²⁷ G. PASCOLI, *Myricae*, edizione critica per cura di G. Nava, Firenze, Sansoni, 1974, tomo II, p. 23. Si tocca con un solo esempio la poesia pascoliana, limite estremo della nostra ricerca, in cui i fenomeni qui studiati si fanno più comuni.

²⁸ V. RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie*, edizione critica e commento a cura di M. M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, p. 174, *Vigilia quarta*, vv. 229-232.

²⁹ P. D'ACHILLE, *Sintassi del parlato e tradizione scritta della lingua italiana. Analisi di testi dalle origini al secolo XVIII*, Roma, Bonacci, 1990, p. 94.

to enigmistico, è artificiosamente affiancata la soluzione. Tale elaborazione enfatizza drammaticamente il titanismo della scena, in cui l'io, in un delirio di onnipotenza, sfida la divinità (*Tu*), pur essendo consapevole della sconfitta. Questo esempio illustra inoltre assai bene il ricorso a strutture sintattiche che mimano il "parlato" in un contesto assolutamente "scritto" – di stile alto, tragico, impermeabile al lessico comune (cfr. *Trátti, voluttà, anátemi, armargli*) – per ragioni espressive, mimetiche di un'oralità sublime, non compromessa con la realtà comune³⁰.

Ugualmente artificioso, ai limiti del gioco diamesico, è il ricorso a una delle marche più esclusive del parlato – la correzione visibile – per imitare una scrittura che imita l'oralità. «Caratteristica del mezzo orale è [...] l'assenza di correggibilità, che fa emergere in superficie la programmazione (e riprogrammazione) continua del testo»³¹. Lo scritto permette invece di rendere invisibile la correzione attraverso la cancellazione e la riscrittura. Per questo motivo la "gaffe con tentativo di correzione" si fa parlando e non scrivendo. Ma allora come interpretare la poesia intitolata *Durante la stampa. Lettera del tipografo* (1877)?

- (8) [1]Signor mio riverito,
 [2]Nella tipografia mi s'è smarrito [3]tutto un quaderno dell'«originale». [4]Mi rincesce per certi ritrattini,... [5]scusi, vo' dir per certi figurini, [6]che mi pare-

³⁰ La soluzione di (7), fortemente influenzata per la tematica dai Monti della *Musogonia* I, 133-136, è affine a quella del v. 19 della celebre *Rondinella pellegrina* di Tommaso Grossi, inclusa nel romanzo *Marco Visconti* (1834): «Oh se anch'io!... Ma lo contende / questa bassa, angusta volta», che Marucci ritiene necessario glossare (denunciandone l'implicitezza) con «sott. "potessi", avessi, come te, ali per volarmene via» (*Poeti del Risorgimento*, a cura di V. Marucci, Roma, Salerno ed., 2001, p. 358).

³¹ M. BERRETTA, *Il parlato italiano contemporaneo*, in *Storia della lingua italiana*, op. cit., II, 1994, p. 243 e MASINI, op. cit., pp. 16-17.

van proprio al naturale. [7]Se vuol rifarli, faccia; [8]o se vuol lasciar correre, Le piaccia [9]tenermene avvertito. E La saluto³².

Se la non-oralità esclude che si tratti di una vera “*gaffe* con tentativo di correzione” (marcata dallo *scusi*), allora dovremmo propendere per l’intenzionalità dello “sbaglio”: il tipografo non vuole pubblicare la compromettente sezione di «ritrattini» che il poeta gli aveva presentato come serie di «figurini» ideali (di persone non realmente esistenti), e perciò finge di averla smarrita. Mediante la visibilità della correzione il tipografo informa il poeta di aver capito la vera natura dei «ritrattini» e gli consiglia di «rifarli», cioè non tanto di riscriverli uguali ma piuttosto di scriverne altri e, questa volta, veramente “ideali”. Ma anche l’ipotesi dell’intenzionalità appare del tutto inverosimile e l’imitazione della conversazione faccia a faccia (tradita tra l’altro dal *verbum dicendi*: «vo’ dir») non è altro che un espediente retorico adottato dal poeta per dichiarare con semplicità e immediatezza di aver capito i sottintesi di una lettera, certamente esistita e certamente diversa da quella in versi, che gli annunciava la perdita dell’autografo.

Più autentica è l’interruzione volontaria della *voce* dell’io poetico durante un monologo *Per una ignota*:

- (9) Comunque sia, fra pochi giorni spero,
 Se in fallaci speranze non si culla
 L’animo mio, saper quale mistero

 Sia questa donna oppur questa fanciulla,
 E allor dirò... cioè, forse davvero
 Appunto allora io non dirò più nulla!³³

³² RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie, op. cit.*, p. 316. La numerazione dei versi è mia. L’omissione della segmentazione grafica dei versi, a imitazione della prosa epistolare, è invece di Riccardi. Metro: endecasillabi e settenari, con schema *aBCCBdD(a)E(a)E*.

³³ BETTELONI, *Poesie edite e inedite, op. cit.*, p. 230, vv. 9-14.

La *correctio* è realisticamente segnalata da «cioè che introduce riformulazione e/o autocorrezione»³⁴, seguito da una serie di quattro avverbi che sembrerebbero alludere a una stentata e dubitosa programmazione dell'enunciato. L'implicitezza letterale non è risolvibile ma pienamente comprensibile e realizzato è il senso pragmatico relativo all'esitazione dell'io. Il «forte indice di convenzionalità se non di stereotipia»³⁵ che di norma caratterizza le *correctiones* poetiche, risulta meno smaccato in un poeta sensibile alla quotidianità come Vittorio Betteloni.

Conclusione

Da questa veloce carrellata sulla simulazione dell'oralità nella poesia del secondo Ottocento e in particolare sul fenomeno dell'interruzione del discorso – fenomeno per altro assai raro –, si possono trarre alcune indicazioni.

L'interruzione dell'enunciato, quando non è solo apparente (come in (1) e (3)), spezza la continuità informativa e genera, per un tempo più o meno prolungato, una situazione di implicitezza che può essere risolta in vari modi. Quello più comune consiste nella spiegazione contestuale, esplicita o meno, da parte del narratore o del personaggio (6)³⁶. Più sfumato è il ricorso al contesto di (7), in cui si sfrutta la salienza di alcuni elementi frasali. La ricostruzione del non detto può essere raggiunta attraverso

³⁴ BERRETTA, *op. cit.*, p. 247.

³⁵ SERIANNI, *art. cit.*, p. 24, con due esempi sei-settecenteschi.

³⁶ «– Segui, infelice. – Ed ella: – Orfano, accanto... – / E arrossiva e piangeva: e più non disse. / – Orfano, tu dicevi? Accheta il pianto» (N. TOMMASEO, *Opere*, a cura di M. Puppo, 1968, vol. I, p. 239; *Una serva* [1836-37], vv. 111-113).

un elemento esclusivo della lingua poetica che collabora con il contesto: la rima di (4) permette una “soluzione integrata”, e paralinguistica, del problema (latamente affine ai fenomeni paralinguistici del parlato-parlato). La comprensione di (2) richiede invece un contributo extratestuale, ossia la cultura letteraria del lettore, senza la quale il senso profondo della battuta è irrecuperabile. Nei casi di correzioni (9) – se non sono false *gaffes* come in (8) – o di interruzioni dovute a fattori psico-fisici (5), nell’implicita consiste il senso dell’enunciato. La porzione omessa non è inferibile e proprio questo limite esprime il significato profondo dell’atto linguistico. In quest’ultimo caso, quando la ricostruzione del senso generale del discorso non richiede il completamento di un preciso elemento lessicale, la mimesi del parlato giunge a migliori risultati, certamente distinti dalle stilizzazioni prossime all’enigmistica.

Oltre il realismo di Emilio Praga. Lettura di un sonetto

ove i paesani parlano la lingua loro propria, ove trovate la maniera villereccia, andante, e qualche volta sino lombarda; ove infine le passioni, le idee, le stesse sgrammaticature, sono studiate, come direbbero i pittori, sul vero (Cesare Correnti, *Della letteratura rusticale*, 1846).

«Schiudesti appena il tuo logoro ombrello» di Emilio Praga, primo di cinque sonetti intitolati *Pittori sul vero*, ha sempre goduto di grande fortuna nelle antologie, da quelle più generali a quelle dedicate alla Scapigliatura. Nel 1947 Ferruccio Ulivi e Giorgio Petrocchi lo includevano nella pionieristica *Antologia della lirica italiana dell'Ottocento*¹, poi Romanò nel '55², Petronio nel '59³, Finzi nel '65⁴, Vitale nel '68⁵, Cucchi nel '78⁶. Più recentemente questo diffuso apprezzamento è stato confermato da Palli Baroni⁷, Se-

¹ *Antologia della lirica italiana dell'Ottocento*, a cura di F. Ulivi e G. Petrocchi, Roma, Colombo, 1947, p. 308.

² *Poeti minori del secondo ottocento italiano*, a cura di A. Romanò, Parma, Guanda, 1955, p. 162.

³ *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di G. Petronio, Torino, UTET, 1977, p. 556.

⁴ *Lirici della Scapigliatura*, a cura di G. Finzi, Milano, Mondadori, 1965, p. 39.

⁵ *Antologia della letteratura italiana*, diretta da M. Vitale, vol. 5 *L'Ottocento (2°) e il Novecento*, Milano, Rizzoli, 1968, p. 466; il volume è a cura di G. Petronio.

⁶ *Poesia italiana: l'Ottocento*, a cura di M. Cucchi, note a cura di V. Poggi, Milano, Garzanti, 1978, pp. 308-309.

⁷ *Dagli scapigliati ai crepuscolari*, a cura di G. Palli Baroni, scelta e introduzione di A. Bertolucci, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2000, p. 111.

gre-Ossola⁸ e Carnero⁹. A giustificare tale scelta, i critici richiamano il moderno “realismo” dell’episodio, il legame tra pittura e poesia e la polemica antiborghese. Petronio parla di «Gusto del vero, senso della natura, amore della semplice povera gente, bonomia arguta: tutti i motivi del Praga in pace con sé e con il mondo»¹⁰. A questo giudizio Catalano aggiunge che «Si è generalmente d’accordo nel lodare queste composizioni che hanno per argomento la figura e l’opera d’un pittore, non isolato e aristocratico, ma che ama osservare e comunicare con gli altri»¹¹. Dal canto suo Carnero sottolinea giustamente lo scarto tra l’artista scapigliato e il suo pubblico: «L’incomprensione dei pescatori è per il poeta meno fastidiosa di quella del pubblico borghese (alla quale allude nell’ultimo verso), ostile a priori a un’arte che esula dai canoni convenzionali»¹². Leggiamo il testo:

Schiudesti appena il tuo logoro ombrello,
 e già d’urti e di inchieste ti circonda
 di pescatori un garrulo drappello,
 e dura legge è pur che si risponda. 4

– Eh, che mai fa? – Dipingo. – Oh bello, oh bello!...
 – Ma come? – Come posso. – E cosa? – L’onda.
 – L’onda del mar?... ci metta anche un battello.
 – Il tuo, no, il mio che azzurri ha remi e sponda. – 8

– Ma del quadro che fa, lassù a Milano?
 – Al prossimo di buona volontà
 Lo vendo come l’ostriche e il merlano. –

⁸ *Antologia della poesia italiana*, diretta da C. Segre e C. Ossola, III *Ottocento-Novecento*, Torino, Einaudi, 1999, p. 358.

⁹ *La poesia scapigliata*, a cura di R. Carnero, Milano, Rizzoli, 2007, p. 103.

¹⁰ *Poeti minori dell’Ottocento*, *op. cit.*, p. 556.

¹¹ E. PRAGA, *Opere*, a cura di G. Catalano, Napoli, Fulvio Rossi, 1969, p. 209.

¹² *La poesia scapigliata*, *op. cit.*, p. 103.

La gente crolla il capo e se ne va, 12
dicendo: – È un pazzo – ed io soggiungo piano:
– V'ha chi tali ci crede anche in città¹³.

Le note presenti nelle opere citate in precedenza chiariscono il significato di singole parole, come *garrulo* per «chiacchierone» (Carnero), *inchieste* per «domande» (Petrocchi), *merlano* per «pesciolino minuto, di non molto pregio» (Petrocchi), «pesce simile al merluzzo» (Cucchi), *v'ha* per «C'è» (Carnero). In alcuni casi sono proposte brevi parafrasi: *d'urti...ti circonda* per «ti si fanno intorno con urti e domande» (Carnero), *lo vendo...merlano* per «vendo il mio quadro come voi vendete le ostriche e il merlano (pesce commestibile, simile al merluzzo)» (Catalano). Più rari gli approfondimenti interpretativi, di solito a sostegno del cappello introduttivo: Carnero per il v. 11 «Il poeta si adegua all'idea che il pubblico di massa ormai ha dell'arte, privata della sua 'aura' tradizionale e assimilata a una semplice merce: egli vende i suoi quadri esattamente come i pescatori vendono il pesce»; Finotti, curatore di Praga in Segre-Ossola, per i vv. 12-13: «la contrapposizione tra il poeta e il senso comune della gente diverrà costante nella poesia scapigliata, anticipando la dialettica delle avanguardie novecentesche».

Tutto parrebbe finire qui: nulla ci sfugge del significato letterale del sonetto e poco vi è da aggiungere anche sul suo significato più generale. Eppure, se possiamo sottoscrivere la seconda affermazione, ci sembra di non poter accogliere la prima con la medesima sicurezza. Ci sembra cioè che in questo sonetto agisca una particolare modalità espressiva che necessita di specifiche chiavi interpretati-

¹³ PRAGA, *Poesie. Tavolozza – Penombre – Fiabe e leggende – Trasparenze*, a cura di M. Petrucciani, Bari, Laterza, p. 76.

ve, diverse da quelle impugnate nell'esegesi del testo poetico tradizionale e, dunque, della maggior parte dei versi di Praga. Non è tanto il significato delle parole a porre difficoltà di comprensione quanto piuttosto il significato degli enunciati, il significato pragmatico che scaturisce dalle battute di un dialogo puro, introdotto dalla prima quartina narrativa e poi privo di didascalie interne. Cosa significherà veramente «-Eh, che mai fa? – Dipingo»? Quali inferenze produce una domanda di questo tipo in un simile contesto e quali intenzioni motivano la risposta?

La consapevolezza che *Pittori sul vero* costituisce un esempio altamente significativo della rivoluzione in atto nella lingua poetica del secondo Ottocento, proprio per quella sua brillante rappresentazione dell'oralità, era già di Elwert che in *Crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento* (1950) ne segnalava la «lingua [...] davvero moderna, realistica, diretta, parlata»¹⁴. Riprendendo la tesi generale dello studioso tedesco e apportandovi non pochi correttivi, anche Antonio Girardi indicava «Negli *incipit* allocutivi (“Schiudesti appena il tuo logoro ombrello”) e narrativi [...] gli esiti più freschi e inconsueti del Praga pittore “sul vero”»¹⁵. Da ultimo Luca Serianni,

¹⁴ W. TH. ELWERT, *La crisi del linguaggio poetico italiano nell'Ottocento*, in Id., *Studien zu den romanischen Sprachen und Literaturen*, III *Saggi di letteratura italiana*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1970, pp. 118-119: «Le superò [le imperfezioni] in quelle poesie dove egli più dimentica se stesso, dove meno cerca di far effetto con virtuosità metriche, dove descrive, dove cerca di far vedere le cose viste, e di rappresentare le personalità diverse dalla sua, ma che lui ha profondamente sentito per il suo vivissimo senso di compassione e di intuizione. [...] i sonetti di *Piccole miserie*, *Olanda*, *Pittori sul vero*, soprattutto gli ultimi, magnifici bozzetti realistici. Qui la lingua è davvero moderna, realistica, diretta, parlata, e il poeta trova l'espressione giusta del suo mondo, per descrivere ciò che ha visto e quello che ha sentito».

¹⁵ A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, «Giornale storico della letteratura italiana», 158, 1981, p. 586.

in un articolo specificamente dedicato alla *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, accenna a *Pittori sul vero* come a un precedente interessante delle soluzioni adottate da Gozzano per «rappresentare i meccanismi del discorso diretto e [...] farli risaltare entro una cornice diegetica ironicamente letteraria»¹⁶.

Nell'«abbozzare un primo sondaggio per verificare se e in che misura modalità tipiche del parlato si infiltrino nella poesia italiana “classica”» (fino al primo Novecento), Serianni fornisce di fatto l'inquadratura generale e i presupposti teorici per affrontare il testo praghiano *iuxta propria principia*.

Gli strumenti pratici con i quali concretamente interpretare la mimesi dell'oralità in poesia, con tutti i rischi che comporta l'analisi di un'oralità ricostruita all'interno di uno spazio espressivo ancora rigidamente subordinato alle leggi del verso e della rima, risalgono invece a un passato assai remoto, più precisamente al 1914, anno in cui Leo Spitzer terminava *Italienische Umgangssprache*, pubblicato nel '22 e tradotto in italiano nel 2007. Il «metodo psicologico-descrittivo» applicato da Spitzer ai dialoghi del teatro borghese secondottocentesco «consiste nella ricostruzione dei processi psicologici che si svolgono durante l'interazione tra due interlocutori»¹⁷, cioè nel calarsi nei panni dei dialoganti per cogliere il senso profondo delle loro battute. Anticipando genialmente le motivazioni della pragmatica linguistica moderna, Spitzer ov-

¹⁶ L. SERIANNI, *Lingua poetica e rappresentazione dell'oralità*, «Studi linguistici italiani», XXXI, 2005, p. 17 n. 51: «Qualche anno prima una soluzione analoga (mimetismo del dialogo – letterarietà nelle diegesi) aveva tentato – ma certo con esiti meno felici – anche Emilio Praga nei cinque sonetti sussunti sotto il titolo *Pittori sul vero*».

¹⁷ L. SPITZER, *Lingua italiana del dialogo*, a cura di C. Caffi e C. Segre, Traduzione di L. Tonelli, Milano, Il Saggiatore, 2007, p. 56.

viamente ne evitava anche quella sistematicità, quella specializzazione disciplinare, quell'irrigidimento e accrescimento teorici che – nella seconda metà del Novecento – gli avrebbero probabilmente sconsigliato di scrivere *Lingua italiana del dialogo*.

Nella pagine che seguono, *si parva licet*, vorrei ispirarmi al “metodo” spitzeriano integrandolo saltuariamente con nozioni di pragmatica moderna; vorrei cioè riconquistare un po' di quella libertà d'indagine senza la quale si fa incombente il rischio di forzatura interpretativa, poiché la mimesi dell'oralità non è oralità, specialmente in poesia.

«Schiudesti appena il tuo logoro ombrello» è un testo a “dialogicità parziale”, cioè un testo in cui «il dialogo si alterna con la diegesi»¹⁸. L'intervento del narratore nella prima quartina chiarisce la situazione comunicativa (spazio, tempo, interlocutori ecc.), alla quale è strettamente vincolato il senso pragmatico del dialogo tra artista e pescatori. Con questo espediente il dialogato puro (senza commenti diegetici tra le battute, tranne nell'ultima terzina) può presentare un più alto grado di implicitezza e, dunque, di verisimiglianza.

La *dura lex, sed lex* del v. 4, ossia la cortesia messa alla prova di un inaspettato «garrulo drappello», porge le indicazioni sul tono scostante delle risposte. Quanto alle domande¹⁹, si potrà dire che – almeno quella iniziale – ha funzione esclusivamente fatica, essendo del tutto evidente che chi ha «appena» aperto «l'ombrello» (v. 1) e probabilmente stringe già la tavolozza, non possa far altro che dipingere. Il fastidio espresso con quel «Dipingo», che equivale a un cortese benservito, non giunge però a segno. Come l'artista ha interpretato alla lettera la do-

¹⁸ Cfr. SERIANNI, *art. cit.*, p. 16.

¹⁹ *ibid.*, p. 11: la domanda è lo «strumento principe di ogni interazione tra parlanti».

manda iniziale, così i pescatori ingenuamente alla lettera interpretano la risposta di quest'ultimo e, rotto il silenzio, si fanno più insistenti. All'epanalessi, ritenuta da Serianni tra i caratteri più rappresentativi dei meccanismi dell'oralità nello scritto²⁰, è così affidato l'entusiastica (e stereotipa) reazione dei curiosi popolani, «Oh bello, oh bello!»²¹. Meno specifiche, ma pur sempre interessanti per qualificare le intenzioni espressive di Praga, sono l'uso enfatico di «mai»²² e l'interiezione d'apertura («Eh»), con funzione di richiamo, traducibile con un "ehi"²³.

²⁰ *ibid.*, pp. 21-23: «L'epanalessi è una classica figura retorica, e può rientrare nella nostra prospettiva in quanto, indipendentemente dall'efficacia mimetica e dalla tradizione letteraria in cui s'inserisce, fa leva su meccanismi tipici dell'oralità».

²¹ Da una ricerca effettuata nella *LIZ*, "oh bello! oh bello!" è attestato solamente e significativamente in due commedie di Goldoni, ed è sempre attribuito a parlante italofono. Per una certa analogia di contenuti e di atteggiamenti, appare assai probabile che Praga conoscesse alcuni versi del veneziano Giannantonio De Luca (1737-1767), ristampati a Milano nel 1827: «Quante volte i' fui preso a turba insana / Che ad occhi tesi divorava un pinto / Quadro di Raffael? Oh bello, oh bello! / S'udiva replicar. Pensa poi quale / Facean giudizio? Un cagnuolino, un fiore / Toglia il valor alla natura e al vivo. / Romor crescea, e in sul partirsi ognuno / (Ch'io notai) gridò: *Per quanto i' sappia*, / Eccelsa opra è cotesta. Altra fiata / Fermi lo sguardo ove pittura informe, / Scontrafatti visaggi e fuor misura / Un ginocchio vincea l'altro d'un palmo, / E gettati i color v'erano a macco: / Oh bello, oh bello! il scimunito gregge / Gridar sentii alle spalle» (G. DE LUCA, *Sermone x. Al sig. Pier Antonio Novelli celebre pittore. Sulle decisioni del volgo nella Poesia*, in *Raccolta di poesie satiriche scritte nel secolo XVIII*, Milano, Dalla Società tipografica de' classici italiani, 1827, p. 168).

²² SPITZER, *op. cit.*, p. 267.

²³ *ibid.*, p. 69: «le interiezioni assumono un determinato significato per "contagio" [...] essendo di per sé neutrali e avendo quindi la possibilità di esprimere qualunque emozione»; su *eh*, cfr. *ibid.*, pp. 68-70. SERIANNI, *art. cit.*, p. 21: «Anche sul significato mimetico delle interiezioni non si può fare molto conto, dato lo spiccato tasso di formulabilità che ne governa l'uso in poesia».

Ma dal coro euforico degli astanti si alza una voce critica, dubitativa: «Ma come?». La battuta non è del tutto trasparente e a scartare un improbabile e pacifico interrogativo riguardante la modalità (“come, in che modo, con quale tecnica intende dipingere?”) induce la risposta sgarbata del pittore, «Come posso» (“nel modo in cui posso dipingere se costretto a sopportare la sua presenza”, cioè “con difficoltà”), nuovamente costruita *au pied de la lettre* della domanda. La riformulazione dialogica del “come”, secondo un modulo tipico del parlato-parlato e del parlato-scritto tradizionale²⁴, sottolinea l’intenzione dissuasiva del pittore, che teme il prolungarsi e l’incattivirsi della discussione. Il trattino che nell’edizione Petrucciani – a differenza di quelle di Romanò, Catalano, Petronio e Carne-ro²⁵ – distingue in due turni e, dunque, attribuisce a due diversi locutori «Oh bello, oh bello!...» e «Ma come?», evidenzia, con massima economia di mezzi, l’accerchiamento subito dal pittore.

Si può dunque supporre che «Ma come?» significhi provocatoriamente “ma perché, con quale scopo?” e lanci la volata polemica del finale, in cui l’incomprensione tra artista e mondo è chiaramente e programmaticamente esposta (cfr. vv. 9-14).

Nel frattempo, con effetto ritardante e bonariamente ironico, si affastellano le osservazioni di pescatori più ingenui, che non colgono la portata polemica del dibatti-

²⁴ Cfr. per es. per l’oralità C. BAZZANELLA, *La ripetizione dialogica*, in EAD., *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all’italiano parlato*, Milano, La Nuova Italia, 1994, pp. 207-208, e per lo scritto E. TESTA, *Lo stile semplice. Discorso e romanzo*, Torino, Einaudi, 1997, p. 66: «lo schema delle battute ad eco; un modulo, questo, che si avvia a diventare tra i più semplici e agevoli per la resa letteraria del parlato».

²⁵ L’*Antologia* diretta da Segre-Ossola si attiene invece alla lezione Petrucciani.

to e protraggono la chiacchierata senza secondi fini. Non viene comunque meno l'attenzione dell'autore per la mimesi dell'oralità, che – vale la pena sottolinearlo subito – non è mero strumento al servizio della rappresentazione di un dialogo verisimile, ma veicolo di rivendicazioni poetiche che sono alla base del sonetto. In questo senso, l'analisi «psicologico-descrittiva» si dimostra chiave di lettura indispensabile, e non facoltativa, perché rivela le tensioni insite in battute, la cui ambiguità invita a una sommaria e semplicistica diagnosi di “realismo”.

La sequenza dialogica dei vv. 6-8 propone altre astuzie mimetico-poetiche di Praga: «E cosa! L'onda. / – L'onda del mar?... ci metta anche un battello». La rappresentazione del parlato si fonda sulla compresenza di fenomeni²⁶ come l'apertura di una battuta con *e*, l'interrogativo prosastico *cosa*, in luogo di *che cosa*²⁷, la ripresa di elementi della risposta nella domanda (*l'onda*), che domanda propriamente non è. Si tratta piuttosto di una «domanda di autoaccertamento, con la quale ci si vuole assicurare di aver capito bene»²⁸ e ci si prende il tempo necessario,

²⁶ «Se il parlato-scritto riesce [...] ad offrire un'immagine verosimile di ciò che imita, questo avviene perché l'autore, orientando il proprio obiettivo sull'intera forma del discorso quale si configura nella comunicazione orale, avverte e raffigura le interazioni tra i fattori fondamentali del parlato e il loro carattere cumulativo senza ridurre la pluralità e la convergenza, loro proprie, ad un'unica dimensione» (TESTA, *op. cit.*, p. 26). «Il punto è che nessuno di questi tratti, isolato dagli altri, avrebbe l'icasticità necessaria per connotare in senso orale il testo poetico che lo ospita» (SERIANNI, *art. cit.*, p. 18).

²⁷ L. SERIANNI, *Il primo Ottocento. Dall'età giacobina all'Unità*, Bologna, il Mulino, 1989, p. 141; ID., *Il secondo ottocento. Dall'Unità alla prima guerra mondiale*, Bologna, il Mulino, p. 178 n. 12: «Cosa: in luogo del tradizionale *che cosa*; tratto tipico del parlato e dell'autorità del Manzoni».

²⁸ SPITZER, *op. cit.*, p. 250.

non senza il rischio che l'interlocutore se ne risenta. I puntini di sospensione²⁹ notificano lo stacco della riflessione e il ritorno improvviso, e sintatticamente brachilogico, da questa alla comunicazione verbale³⁰: “nel quadro, oltre all'onda del mare, ci metta anche un battello”.

Il versante metapoetico dipende direttamente da quello mimetico, dal *gap* culturale messo in scena dalla ripetizione di *onda* con funzione interazionale di accordo parziale, necessitante di puntualizzazione (*del mar*)³¹. Perché il pescatore non capisce la lapidaria risposta dell'artista? Perché l'artista utilizza un linguaggio astratto, in cui l'*onda* è staccata dal suo contesto naturale al quale il pescatore subito la riporta. Che per *onda* s'intenda uno soggetto pittorico (si pensi alle onde di Courbet) o una poetica sineddoche per “mare” (che trasformerebbe in pleonaso la replica del pescatore: “il mare del mare”), in ogni modo questa formulazione “estetica” non coincide con l'esperienza “pratica” di chi il mare lo naviga, non lo dipinge. D'altronde il consiglio di inserire nel quadro un battello dipenderà dalla visione dell'uomo semplice, che non capisce il senso di un paesaggio in cui manchi l'attività umana. All'estetica giunge ora anche il popolo, ma soltanto come pretesto per superare la concorrenza: «Il tuo, no, il mio che azzurri ha remi e sponda», in cui la battuta – rivolta a pe-

²⁹ I puntini di sospensione rappresentano spesso «fenomeni di frammentazione comunissimi nel parlato, quali false partenze, mutamenti di progetto, pause di esitazione, frasi lasciate a metà, interruzioni e correzioni varie» (P. TRIFONE, *Una maschera di parole. La commedia fra grammatica e pragmatica*, in *La sintassi dell'italiano letterario*, a cura di M. Dardano e P. Trifone, Roma, Bulzoni, 1995, pp. 202-203).

³⁰ Il «ci metta» presuppone un complemento di luogo espresso da *in*, che di fatto non c'è e che deve essere ricostruito dall'interlocutore e dal lettore.

³¹ BAZZANELLA, *art. cit.*, pp. 215-217.

scatore perché pittore intenda – è dinamizzata da due frasi nominali necessitanti di un’intonazione particolare (suggerita dalla punteggiatura).

La condizione scapigliata, che finora trasudava – tra il detto e il non detto – dall’orchestrazione del dialogo, si avvarrà, a partire dal v. 9, di canali comunicativi più espliciti. Dell’oralità ricostruita sussistono il connettivo testuale *ma*, già utilizzato al v. 6³², e il deittico (*lassù*), ma – con l’inserimento delle didascalie – viene meno la spina dorsale dell’esperienza praghiana, il dialogo puro, e con esso l’implicitezza. Le logiche di mercato (*vendo*), la similitudine pesce-arte, il toponimo-simbolo scapigliato (*Milano* in rima con il lombardismo *merlano*³³), spiattellano infine il messaggio polemico. Forse proprio a questo conclusivo eccesso si potrà imputare la scarsa attenzione della critica al dato pragmatico nel quale, di fatto, consiste la parte più significativa e più innovativa del sonetto.

L’approccio “psicologico-descrittivo” ha così rivelato che il dialogo messo in scena da Praga non solo è un esempio particolarmente riuscito, soprattutto a quell’altezza cronologica, di mimesi dell’oralità, da annoverare giustamente, in sede antologica, tra le espressioni più vivaci del realismo praghiano, ma soprattutto che questo realismo è originalmente messo al servizio delle rivendicazioni scapigliate.

³² Cfr. A. MASINI, *L’italiano contemporaneo e le sue varietà*, in I. Bonomi, Id., S. Morgana e M. Piotti, *Elementi di linguistica italiana*, Roma, Carocci, 2003, p. 46; A. FERRARI, *Il parlato nella scrittura funzionale contemporanea. Il fenomeno, le sue forme, le sue ragioni*, in *Parole, frasi, testi, tra scritto e parlato* a cura di Ead. (= *Cenobio*, LV, 2006, 3), p. 199.

³³ Cfr. GIRARDI, *art. cit.*, p. 583 e M. ARCANGELI, *La scapigliatura poetica “milanese” e la poesia italiana fra Otto e Novecento. Capitoli di lingua e di stile*, Roma, Aracne, 2003, p. 202.

Pape Satan Aleppe. Pagine di dantismo umbertino

I' mi son un che quando
Corre l'acqua al molin, lascio che corra.
(Dante rifatto)¹

1. L'opera di Vincenzo Riccardi di Lantosca che lungo quest'ultimo secolo seppe assicurarsi relativa notorietà e ininterrotto favore della critica, fu il poemetto *Pape Satan Aleppe*, in cui sono inscenate due visite del poeta a Niccolò Tommaseo: la prima a Torino nel settembre del 1854 in compagnia di Luigi Mercantini, la seconda nel 1870 a Firenze.

Nell'82, l'allora provveditore agli studi della provincia di Perugia affidava l'autografo della *Macchietta* (così legge il sottotitolo) alla Tipografia Froebel del Collegio Principe di Napoli perché affrontasse il giudizio dei contemporanei, i quali la ignorarono come i versi che fin dal '60 egli aveva riuniti in poche clandestine raccolte. Venne la morte (1887) e pochi riconoscimenti, venne poi, su commissione della famiglia Riccardi, il pudico florilegio delle poesie (1900), da Guido Mazzoni ordinato e introdotto con copiosa messe d'informazioni biografiche e commenti, dai quali si dipartì, nel consenso o nel dissenso, la ristretta ma illustre critica successiva dei Croce (1913), dei Pancrazi (1934), dei Baldacci... Nel *Pape Satan Aleppe* Mazzoni ammirava «lunghe serie di versi, agili, vivi, arguti, in cui l'umorismo sottile dell'osservazione sulla vita e sull'arte

¹ Epigrafe del poemetto autografo di V. RICCARDI, *Tigrina* [1857], conservato a Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II: ARC.34.B.23, c. 1r.

seppe esprimersi con singolarissima felicità»², Croce riconosceva un'«Assai bella [...] infilzata di quartine» ricca di «potenza grafica», di «descrizione incisiva, perfetta»³ e Pietro Pancrazi vi sentiva «un'analisi tanto motivata ed esatta che, in versi, non sembrerebbe neppure possibile»⁴. Di qui il poemetto, sull'onda della fortunata definizione coniata da Pancrazi di *poeta in anticipo*, sostenuto e sospinto dalla corrente di sistemazione storico-letteraria del magmatico panorama dei minori e dei minimi del secolo decimonono, nelle antologie di Janni, Romanò (1955), Baldacci-Innamorati (1958-1963), Ulivi (1963) Contini e Muscetta (1968) – approdava infine, dignitosamente aggrappato alla boa del centenario tommaseo, al meritato coronamento nell'edizione fotostatica Guaraldi (1974), curata da Carlo Fini⁵.

A Tommaseo deve certamente molto della recente rivalutazione il *Pape Satan Aleppe*, sul quale gli studiosi hanno condotto letture volte all'approfondimento o alla conferma della personalità del poligrafo dalmata, che vi è descritto con vivezza e con quel piglio polemico che era

² G. MAZZONI, *Prefazione*, in V. RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie scelte*, pubblicate a cura degli eredi [...] e con un'appendice di lettere di F. D. Guerrazzi, N. Tommaseo, T. Mamiani, G. Zanella, G. Trezza, V. Bersezio, Firenze, Barbèra, 1900, p. XXIII.

³ B. CROCE, *Note sulla letteratura italiana nella seconda metà del secolo XIX. V. Riccardi di Lantosca – A. Rondani* [1911], «La Critica», XI, 1913, pp. 344-345.

⁴ P. PANCRAZI, *Riccardi di Lantosca poeta in anticipo* [1934], in Id., *Scrittori d'oggi*. Serie terza, Bari, Laterza, 1946, p. 209.

⁵ RICCARDI DI LANTOSCA, «*Pape Satan Aleppe*», *controritratto in versi di Niccolò Tommaseo*, prefazione di F. Fortini, introduzione, commento e note a cura di C. Fini, Rimini-Firenze, Guaraldi, 1974. Tutte le citazioni del poemetto sono tratte da questa edizione e seguite dal numero delle quartine tra parentesi quadre. I passi già citati saranno in corsivo.

il riflesso diretto della discussa sua fama. In questo senso operava Raffaele Ciampini, che nella *Vita di Niccolò Tommaseo*⁶ dedicava all'opera un capitolo intero e rivolgeva lodi ammirative al suo autore: «Io non so che mai nessun critico, nessuno dei tanti che hanno parlato del Dalmata, sia mai entrato così a fondo nella torbida complessità di quell'anima, e la abbia mai messa a nudo con così chiara-roveggiante acutezza»⁷. Su questa linea si muove Giacomo Debenedetti, che chiosando le quartine del Nostro va «cercando un ritratto del Tommaseo, e non certo studiando la poesia del Lantosca»⁸, pur contribuendo alla sua riscoperta.

Ma allo stesso Dalmata va in un certo senso imputata la colpa per lo sbrigativo trattamento riservato alla componente centrale del *Pape Satan Aleppe*: il suo dantismo. Indipendentemente dalla prospettiva critica, l'una direttamente rivolta su Riccardi, l'altra attraverso Riccardi su Tommaseo, e di queste due la pregevole sintesi di Fini, il dantismo del poemetto è stato interpretato unicamente come parodia del letterato più noto. Giuliano Innamorati esprime nel commento al «m'adeschi» del v. 36 il suo giudizio: «In questa reminiscenza, come del resto nella varie altre di cui è costellata la "macchietta", è già avviato lo scherzoso atteggiamento di caricatura del Tommaseo dantista e stilista»⁹. De-

⁶ Firenze, Sansoni, 1945, pp. 609-617.

⁷ *ibid.*, p. 613.

⁸ G. DEBENEDETTI, *Niccolò Tommaseo*. Quaderni inediti, Milano, Garzanti, 1973, p. 174.

⁹ G. INNAMORATI, Commento al *Pape Satan Aleppe*, in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di L. Baldacci e Id., Milano-Napoli, Ricciardi, 1963, tomo II, p. 1012. Analogo il commento al *Pape Satan Aleppe* di C. Muscetta in *Poesia dell'Ottocento*, a cura di Id., Torino, Einaudi, 1968, vol. II, p. 1345: «Altre espressioni dantesche [...] ricorrono nel poemetto, con probabile allusione al Tommaseo dantista».

benedetti attende fino alle soglie dell'appartamento del Dalmata per pronunciarsi sull'argomento: «Siamo ormai vicini al celebre commentatore di Dante: l'arguto Lantosca, in questi frangenti, comincia a considerare il Mercantini come un suo Virgilio tra quei limbi o inferni, a chiamarlo il “duca mio”»¹⁰. Carlo Fini chiude la breve rassegna con una nota-zione maggiormente articolata:

Una prima chiave di lettura, riferita al *Pape Satan Aleppe*, è obbligatoriamente quella dantesca: chiara demistificazione dell'insistito e quasi ossessivo dantismo del Tommaseo, ma anche elemento strutturale per l'ascensione, in cifra epico-comica, verso le supposte altezze del poeta dalmata. Talvolta la citazione dantesca è inserita tout court nel contesto, con familiare sciatteria; talaltra è artatamente distorta per il conseguimento di effetti comici¹¹.

Secondo me la questione del dantismo del *Pape Satan Aleppe* non può essere assorbita totalmente dalla figura di Tommaseo, ma dev'essere considerata, dopo l'analisi puntuale del materiale dantesco presente nel poemetto, nel contesto dell'esperienza poetica e personale di Riccardi.

2. L'opera è composta da 89 quartine di endecasillabi a rima alternata (ABAB) organizzate in 9 blocchi separati tra loro da tre asterischi: le quartine 1-5 fungono da introduzione; nelle quartine 6-38 (suddivise in tre sezioni: 6-21, 22-30 e 31-38) e 55-89 (a loro volta suddivise in quattro sezioni: 55-60, 61-70, 71-84 e 85-89), si svolge il racconto della prima visita a Tommaseo nel 1854; le quartine 39-54, incastonate centralmente in prolessi rispetto alla vicenda principale, ritracciano la visita fiorentina del 1870.

¹⁰ DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 175.

¹¹ C. FINI, *Introduzione*, in RICCARDI DI LANTOSCA, «*Pape Satan Aleppe*», *op. cit.*, p. XXVIII.

La marca dantesca è evidenziata fin dall'introduzione, in cui è esposto l'argomento dell'opera, ovvero i due sorprendenti incontri con Tommaseo e le sue parole, che il poeta non può riferire a una società «che non capisce niente»: «sì ch'io n'avrei // Parole udito che ridir mi vieta / Oggi, più del pudor, la bassa gente / La qual comanda» [4-5]. La citazione mostra in modo esemplare la raffinata fusione di passi della *Commedia* (*If* XIX 100-103 «E se non fosse ch'ancor lo mi vieta / la reverenza / [...] / [...] io userei parole ancor più gravi» e *Pd* I 4-6 «Nel ciel che più de la sua luce prende / fu' io, e vidi cose che ridire / né sa né può chi di là sù discende») ¹² a ricalcare i toni e a trasfigurare in ultramondana un'esperienza ben più feriale e molto meno ineffabile. Il lettore è così messo al corrente delle intenzioni comiche dell'autore e, dopo la lettura di poche quartine della prima sezione, si rende conto che il *Pape Satan Aleppe* dalla *Divina commedia* trae pure, riducendolo a pochi memorabili episodi, lo svolgimento narrativo; primo fra tutti l'incontro tra Dante e Virgilio:

Conoscevo, fra gli altri, quella coppa
D'oro, che fu Luigi Mercantini.
Egli aveva l'andatura un poco zoppa,
E faceva dei versi assai carini,

Che poi mi recitava, tutti pieni
D'amor patrio e d'apostrofi ai Tedeschi ¹³.

¹² Per le citazioni dantesche mi servirò di D. ALIGHIERI, *Commedia*, con il commento di A. M. Chiavacci Leonardi, Milano, Mondadori, 1991-1997, 3 voll.

¹³ Questa consuetudine è confermata da una lettera del 13 settembre 1853, in cui Mercantini invia a Riccardi una ventina di versi del *Tito Speri*: «Pochi versi mi rimangono ancora per chiudere il terzo canto il quale mi costa invero molta fatica; ch'è riuscito più lungo che io non mi pensava: seicento versi circa. Poi metterò mano subito a finire le

Un dì, troncando una sua strofa, – Vieni
Dal Tommaséo, mi disse. – Non m’adeschi.

Risposi. – Come! – Perché l’uomo oscuro
Fa pietà quando scaldasi alla face
Dell’uomo illustre. E poi, non son sicuro
Di piacergli, e so ben che a me non piace. [8-10]

Luigi Mercantini è un Virgilio a misura dei tempi e come il modello classico è «omo» (*If* 1 67) e «poeta» (*If* 1 73): *una coppa / D’oro*, un uomo dall’*andatura un poco zoppa*, e poeta, certo, ma di *versi assai carini*. Al resto del ritratto contribuisce più l’allusione ai celeberrimi passi danteschi e mercantiniani che non una loro esplicita citazione. Con l’*amor patrio* e le *apostrofi ai Tedeschi* Riccardi rinvia (con veniale anacronismo) a *L’inno di Garibaldi*¹⁴, in cui appunto il ritornello suonava «Va fuori d’Italia, va fuori ch’è ora, / va fuori d’Italia, va fuori, o stranier!» e i versi 14-15, «Bastone tedesco l’Italia non doma, / non crescono al giogo le stirpi di Roma». Da questo tirataico carne, per un gioco di memoria letteraria che ai fratelli in Apolline di Riccardi doveva risultare assai piano, il nesso tra Virgilio e Mercantini si consolida nell’arguzia:

il grido d’«all’armi!» darà <i>Garibaldi</i> : e s’arma allo squillo, <i>che vien da Caprera</i> (<i>L’inno di Garibaldi</i> , vv. 42-43)	Poeta fui, e cantai di <i>quel giusto</i> figliuol d’Anchise <i>che venne di Troia</i> (<i>If</i> 1 73-74)
--	---

ottave, dopo le quali non mi rimane che l’ultimo canto; e in queste avrò a faticar meno perché dell’essere tutte cose del cuore, e il cuore quando sente, non fatica troppo ad esprimersi – Voglio trascriverle alcuni dei versi ultimi del 3° Canto: così anche da lontano continueremo la nostra usanza [*seguono i versi*]. Se fossimo lungo i portici di Po, o nel bel mezzo di piazza Vittorio, io seguirei ancora; ma è già tanto che basta, ed è meno fatica recitare che scrivere, siccome ascoltare che leggere» (Roma: Biblioteca Angelica, N.A. 2387.1.37).

¹⁴ Le cui citazioni sono tratte dai *Poeti minori dell’Ottocento*, *op. cit.*, tomo II, pp. 1081-1083.

Terminata la presentazione, Mercantini, secondo copione (*If* 77 «perché non sali il diletto monte [?]»), invita Riccardi ad intraprendere con lui, che gli sarà guida, a casa di Tommasèo (*Vieni / Dal Tommaséo, mi disse*). La risposta del Nostro («non ci vengo» [14]) e i dubbi da lui espressi sull'opportunità di arrischiarsi a una così poco ragionevole avventura¹⁵, le rassicurazioni e incitazioni del poeta garibaldino¹⁶ e la decisione conclusiva («Dunque andiam, diss'io» [15])¹⁷, ripetono a senso, ma con la stessa naturalezza ritmata dai caratteristici *verba dicendi*, le battute di Dante e Virgilio nei primi due canti della *Commedia*¹⁸.

– O dunque! – Dunque non ci vengo. – Ubbie!
– Ebbene, andiam!, già ch'ei manda all'inferno
I superbi, e fa mille cortesie
Ai mediocri, come il Padre Eterno. [14]

Notevoli similarità di stile e di situazione con questo brano offre anche il dialogo, di poco anteriore a quello inscenato da Erdiel, tra Carducci e Silvio Giannini, apparso nell'*Introduzione* degli *Juvenilia* (1880). Qui è il poeta maremmano, solitamente poco stimato da Riccardi, a rifiutare in un primo momento l'invito a visitare Vincenzo Sal-

¹⁵ *If* II 31-35: «Ma io, perché venirvi? o chi 'l concede? / [...] / Per che, se del venire io m'abbandono, / temo che la venuta non sia folle».

¹⁶ *If* II 121-126: «Dunque: che è? perché, perché restai, / perché tanta viltà nel core allette, / perché ardire e franchezza non hai, / [...] / e 'l mio parlar tanto ben ti promette?».

¹⁷ *If* II 139-141: «Ora va, ch'un sol volere è d'ambidue: / [...] / Così li dissi».

¹⁸ Le sezioni 6-21, 22-30 sono inoltre disseminate di citazioni, allusioni, rime dantesche, dal *Non m'adeschi* (*If* XIII 55), per non dare che pochi esempi, all'«amico mio» (*If* II 61), alla rima «Secerne / [...] / pupille interne» (*Pd* VIII 17-21 «discerne / [...] lor viste interne»), «femminetta» (*Pg* XXI 2), ecc.

vagnoli, allora ministro del culto e già collaboratore, assieme con Tommaseo, del Gabinetto Vieusseux. Convinto dall'amico, Carducci intavolerà con lo statista un dialogo assai vicino a quello tra Riccardi e Tommaseo nella seconda parte del *Pape Satan Aleppe*:

Pochi giorni di poi, passando io una mattina per via Calzaioli, trovo, lì dal Gigli pasticciere, Silvio, che al solito aveva preso il terzo assenzio. – Ehi, vieni dal Salvagnoli – fa lui. E io: – Tu se' matto. – Dico che tu venga: è lui che ti vuol vedere. – Non vengo. – L'effetto che faceva l'assenzio su Silvio era quel di renderlo molto tenero e abbracciatore. – Giosuè, non mi fare di queste figure, non amareggiarmi: vieni dal Salvagnoli: sai che è solamente lui che lavora con noi nel ministero, è solamente lui che vuol l'annessione. – Ma tu sai che da uomini politici io non vado; perché già non so parlare con loro, e mi seccano. – Ma il Salvagnoli è un letterato: non ti ricordi le sue ottave su Michelangiolo che io ho ripubblicate a questi giorni? – E lì comincio su la porta del Gigli a declamare le ottave su Michelangiolo. In somma bisogna andare dal Salvagnoli. [...] Parlava [*scil.* Salvagnoli] a intervalli, impedito dall'asma, ma chiaro e forte. – Dunque voi non fate nulla? – Studio, signor ministro, e do lezioni private. – Non dico di cotesto. Un giovine come voi ha l'obbligo di servire lo stato, quando lo stato ha bisogno dell'ingegno e dell'opera di tutti i cittadini migliori. – Grazie, signor ministro: ma che vuol che faccia? – Quello che potete fare. Chiedete un posto nell'insegnamento. – Che vuol che chieda, signor ministro? [...] A proposito: c'è nella vostra ode una espressione che non è mica di lingua. – E come io alzai il capo modestamente interrogando, egli mi disse a mente due versi. – È questa. – Fe' cenno all'usciera gli portasse la Crucca alla lettera tale. Cercammo: aveva ragione¹⁹.

¹⁹ G. CARDUCCI, *Introduzione a Juvenilia* [1880], in *Id.*, *Confessioni e battaglie* (Opere, Edizione Nazionale, Bologna, Zanichelli,

Forse proprio da «Palazzo Madama» [6], lungo l'attuale Via Giuseppe Verdi, i due amici parlottando s'incamminano verso Borgo Vanchiglia dove l'architetto Alessandro Antonelli aveva progettato ed edificato il palazzo nel quale alloggiavano Niccolò Tommaseo²⁰, giunto a Torino nel maggio del '54, e lo stesso Riccardi con la famiglia. Le quartine 31-38 sono interamente dedicate alla descrizione di *Casa Antonelli* e dei suoi abitanti, che a distanza di poco meno di trent'anni si riaffacciano alla memoria del Nostro.

Così, a braccetto, giungemmo allo sbocco
Di via Vanchiglia; ed agli estremi varchi
Casa Antonelli ergeasi nel barocco
Noto lirismo di ripiani e d'archi.

Ambigua tra il casone e il palazzotto,
Con sussiego borghese, butterato
Di finestre, alberava il suo cuffiotto
Di modiglioni e panni di bucato.

Ma in sospetto, qual era, d'imminente
Crollo (quantunque sempre ferma) a onesti
Patti accoglieva molta onesta gente
Diversa d'usi, d'indole e di vesti.

Parmi veder le lacrime leggiadre
Della picciola mima (ed ancor l'odo)
Che di dolor morì perchè sua madre
Non ne avea fatto una donnina a modo!

1935-1940, xxiv, pp. 73-74).

²⁰ Ringrazio Franco Rosso, esperto dell'Antonelli, per la gentilezza e la competenza con le quali mi ha informato sulla storia, sull'ubicazione e la struttura del palazzo; e Laura Gaffuri per la disponibilità dimostrata.

E il Martinori, a cui del genio sola
Mancò la pazienza nel lavoro;
Con quella sua bellissima figliola
E il suo Dantino dalle chiome d'oro!

E i Righini, famiglia di pittori,
E la vedova, aspetto alto e severo,
Ed Alessandro con in volto i fiori
Della tisi e la notte nel pensiero!

E sora Giulia, che portò la vita
Come una croce sulle spalle a scatto,
Povera zitellona incanutita
Nella pietà di suo fratello matto!

Tutti spenti! E la mia mamma adorata
Spenta anch'essa! E quel vecchio gentiluomo,
Co' suoi racconti della Grande Armata,
Mio padre, anch'egli dalla morte domo! [31-38]

Del canto III dell'*Inferno*, totalmente glissato, è recuperato un unico affettuoso particolare, quell'*a braccetto* [31] che sviluppa il materno gesto di Virgilio, «che la sua mano a la mia puose, / con lieto volto, ond'io mi confortai» (*If* III 19-20); per il resto siamo trasportati ben addentro al canto IV. *Casa Antonelli* appare come il «nobile castello» degli «spiriti magni», alle cui soglie “giungono” sia Dante e Virgilio (*If* IV 106-108 «Giugnemmo al piè d'un nobile castello, / sette volte cerchiato d'alte mura, / difeso intorno d'un bel fiumicello, ecc.»²¹), sia Riccardi e Mercantini (*giungemmo*), e di fronte alla cui eccezionale sembianza l'estro descrittivo si anima indulgiando sui dettagli architettonici. Anche in questo caso, come già per il Virgilio risorgimenta-

²¹ Secondo la lezione che Riccardi poteva leggere in varie edizioni ottocentesche e poi accolta i quella del '21.

le, la nobiltà e perfezione (e il valore allegorico) dell'immagine dantesca subiscono un abbassamento con funzione attualizzante, realistica e parodica. All'ambiguità dell'aspetto esteriore, tra il *casone* popolare, fatiscente, inghirlandato di *panni bagnati* e il *palazzotto borghese*, ancora solido (*fermo* come la torre dantesca), ornato di *modiglioni* e di *finestre* aggettanti (ma in quel *butterato* c'è anche del malato!), corrisponde la varietà dei suoi affittuari. Sulla presentazione dell'*onesta gente* (cfr. *If* iv 112) si sono soffermati alcuni studiosi, rilevandone la modernità dei contenuti...

(Nei pochi accenni che ritraggono alcuni inquilini c'è un mezzo campionario di personaggi da novella verista; oltre ai tipi menzionati dal Lantosca potrebbe abitarci la gente delle tarde novelle milanesi di Giovanni Verga, nelle soffitte potrebbe abitarci la crestaia di Vittorio Betteloni o la Mimì della *Bohème* di Puccini²²)

... e dello stile:

Pertanto, ne appariranno quali prossime anticipazioni [della «lingua di Gozzano»] anche altri stilemi narrativi, che non sono tipici del solo *Pape Satan Aleppe*, ma di tanta poesia minore dell'epoca: [...] i polisindeti colloquiali che accumulano nomi propri²³.

Varrà la pena aggiungere che questo *verismo*, queste *anticipazioni* gozzaniane, questo essere *poeta in anticipo*, per riprendere la formula di Pancrazi, sono frutto di un'intima assimilazione di modi danteschi, rielaborati con rara finezza e senso del reale. Nel caso specifico delle quartine

²² DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 175.

²³ A. GIRARDI, *La lingua poetica tra Scapigliatura e Verismo*, «Giornale storico della letteratura italiana», CLVIII, 1981, p. 595, in cui si citano le quartine 35-36.

34-38, la patetica carrellata sulle ombre dello *stabile Antonelli* [1], introdotta dalla formula «veder parmi» (*Pg* xxvii 54), è filtrata attraverso il “catalogo” degli «spiriti magni», con i suoi polisindeti e l’accumulo di nomi propri brevemente connotati:

mi fuor mostrati li spiriti magni,
che del veder in me stesso m’essalto.
I’ vidi Eletra con molti compagni,
tra ’ quai conobbi Ettor ed Enea,
Cesare armato con gli occhi grifagni
[...]
quivi vid’io Socrate e Platone,
che ’nnanzi a li altri più presso li stanno;
Democrito che ’l mondo a caso pone,
Dïogenès, Anassagora e Tale,
Empedoclès, Eraclito e Zenone; (*If*iv 119-123, 134-138)

Il dosaggio di questi stilemi, l’attenuazione dei toni in un grigiore da *banlieue* scapigliata e crepuscolareggiante, l’acuita partecipazione affettiva, conferiscono al passo di Riccardi una marca di novità, di naturalezza nelle quali il modello dantesco è completamente assorbito. Anche per la transizione all’episodio fiorentino, ovvero al ritratto di Tommaseo nel Settanta [39-54], che spezza la narrazione in due parti simmetriche, Riccardi ricorre a una figura di parola di cui Dante fa spesso uso per la connessione tra i canti: l’anadiplosi²⁴. A ben guardare l’inserito sul vecchio Dalmata non è altro che la dilatazione di un elemento del

²⁴ [38] «Mio padre, anch’egli dalla *morte* domo!» // [39] «È morto Gigi mio! Tommaséo, morto» (il corsivo è mio). Per Dante cfr. per esempio il legame «martiri» tra *If*ix e *If*x, citato da A. STÄUBLE, *Il canto x dell’«Inferno»*, in «Tra due mondi». *Miscellanea di studi per Remo Fasani*, a cura di G. Cappello, A. Del Gatto e G. Pedrojetta, Locarno, Dadò, 2000, p. 172.

funebre “catalogo” condominiale, una sorta di focalizzazione, in un tempo intermedio (1870) tra quello della narrazione principale (1854) e quello del narratore (1882), sul più illustre personaggio del *palazzotto*, l'unico cui s'attaglia la definizione di *spirito sapiente*.

Ma torniamo al settembre del 1854, quando Vincenzo Riccardi da circa un mese aveva conseguito il dottorato in Belle Lettere²⁵ e da quattro²⁶ Niccolò Tommaseo si era «accasato in un modestissimo alto quartieretto d'una delle vie più misere della vecchia Torino [...] rifuggendo dall'accostar chicchessia, non respingendo però mai nessuno che di lui cercasse»²⁷. In sua traccia, su per la scala a chiocciola che s'inerpica nell'oscura tromba, vanno Mercantini e un timoroso Riccardi.

Ma nel salir la scala, – Siam piccini!,
Mormorai meco in grande erubescenza; –
E quei cento sessantadue scalini
Li avrei portati alla quarta potenza.

Con l'erta di Giacobbe al parallelo
Costruito n'avrei le paralassi,
Pur di non tirar mai quel campanello,
Nè udir la fante rispondere: «pássi!» [56-57]

La grandezza dell'uomo incute soggezione al venticinquenne neo-dottore che vorrebbe poter prolungare a dismisura la scala pur di non mai raggiungere il quarto pia-

²⁵ Più precisamente il 10 di agosto, come è scritto nell'opuscolo di 8 pagine contenente il programma d'esame di Riccardi, conservato alla Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma, ARC.34.A.9.

²⁶ Fin dal 9 maggio 1854; Cfr. *Carteggio inedito Tenca-Camerini*, a cura di I. De Luca, Milano-Napoli, Ricciardi, 1973, lettera 37, nota 10.

²⁷ V. BERSEZIO, *Il Regno di Vittorio Emanuele II. Trent'anni di vita italiana*, Torino-Roma, Roux, 1892, libro VI, p. 118.

no. Lo stravagante ragionamento, in cui è tradotto un serotino rigurgito di modestia e d'imbarazzo, rinvia alle molte immagini dantesche attinte alle scienze²⁸. Persino il riferimento biblico rilevato da Muscetta²⁹, è mediato da *Pd* xxii 68-73, in cui il dolente San Benedetto confida a Dante che la «scala» che «vide il patriarca / Iacobbe», nessuno vuole più «salirla»³⁰. Alle similitudini scientifiche della *Commedia* sono riferibili altri brani del *Pape Satan Aleppe*, ad esempio quello in cui Riccardi spiega a Mercantini come la Virtù dell'individuo necessiti di una società che la valorizzi, secondo un pensiero debitore di Pascal³¹:

Ed egli: – La Virtù sa di bastare
A sè. Ma io: – Chi mai se la figura
A far l'astratta nel mondo lunare
Come un'espression d'algebra pura!

Un acconcio teatro essa richiede,
E i suoi «bravo!» e i suoi «bis!» e lode arguta.

²⁸ *Pd* xxix 31-35 in cui si ritrova «costrutto», e due volte «potenza»; *Pd* xii 11 «paralelli»; *Pd* xxx 104-108 la rima «potenza»: «circunferenza»; cfr. pure *If* i 31, viii 128 «erta» e *If* xviii 130 la «fante».

²⁹ *Genesi* xxviii 12, citato da MUSCETTA nel commento al *Pape Satan Aleppe* (op. cit., p. 1341).

³⁰ Le due quartine presentano addentellati lessicali e contenutistici anche con *Pg* xvii 65-80: «volgemmo i nostri passi ad una scala; / e tosto ch'io al primo grado fui, / [...] / “O virtù mia, perché sì ti dilegue?” / fra me stesso dicea, ché mi sentiva / la possa de le gambe posta in triegue. / Noi eravam dove più non saliva / la scala sù, [...] / E io atesi un poco, s'io udissi / alcuna cosa nel novo giron».

³¹ «Nous perdons encore la vie avec joie, pourvu qu'on en parle» (B. PASCAL, *Pensées*, in Id., *Œuvres complètes*, texte établi et annoté par J. Chevalier, Paris, Gallimard, 1954, p. 1128, num. 150), «La vanité est si ancrée dans le cœur de l'homme, qu'un soldat, un goujat, un cuisinier, un crocheteur se vante et veut avoir ses admirateurs; et le philosophes mêmes en veulent; et ceux qui écrivent contre veulent avoir la gloire d'avoir bien écrit» (*ibid.*, p. 1129, num. 153).

Perchè morir, se il mondo non li vede,
L'Uom della Croce e Quel della Cicuta?

Senza «gli altri» che è l'«io»? Suicida
Muore l'innamorata femminetta.
Ma chi ti dice che non le sorrida
L'idea di comparir nella gazzetta?

Data la scena con gli spettatori,
Capisco la virtù. La luce scende
Urtando in densità di lei maggiori,
Onde visiva ed utile si rende. [24-27]

Alla stregua dei canti dottrinali della *Commedia* in cui il ragionamento teorico è tradotto in paragoni o metafore concrete capaci di parlare all'esperienza quotidiana del lettore³², Riccardi nelle quartine 26-27 dapprima esemplifica l'assunto generale nel contesto sociale, poi in quello della natura, attraverso il fenomeno luminoso, a cui Dante non di rado fa appello:

la virtù formativa raggia intorno
così e quanto ne le membra vive.
E come l'aere, quand'è ben pïorno,
per l'altrui raggio ch 'n sé si riflette,
di diversi color diventa addorno;
così l'aere vicin quivi si mette
in quella forma che in lui suggella
virtùalmente l'alma che ristette; (*Pg* xxv 89-96)

Per Riccardi non c'è più tempo né di tentennare né tantomeno di ritirarsi; ormai i due amici hanno raggiun-

³² V. Russo, *Tecniche e forme della poesia dottrinale di Dante*, in *Dante e la scienza*. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Ravenna, 28-30 maggio 1993), a cura di P. Boyde e Id., Ravenna, Longo, 1995, pp. 173-189.

to il corridoio che mette nell'uscio di Tommaseo. «Il mio duca» [61] suona il campanello; la porta si apre accompagnata dallo stridulo rumore dei cardini. L'ambiente è buio («oscuro» [61], «Poca luce» [65]), semivuoto, sporco, trascurato («polvere; a' telai / Dei vetri, mosche e teccoline brune» [65]), graveolente. Mercantini s'inoltra nella «stanza da studio» [66], annunciandosi a voce alta e ripetutamente: «Le presento / Un mi' amico, discepol del Valauri / E del buon Paravia» [64], «è permesso? è permesso?» [66]. Improvvisamente appare loro il Dalmata, che ancora non ha fatto motto:

Sede a sgobbando a un tavolone, cogli
Stinchi incrociati e i zigomi sparuti.
Libri, intorno, con indici tra i fogli;
Buste stracciate, per le terre, e sputi.

Egli ordinava certi quadrellini
Di carta, esaminandoli col piglio
Della civetta prima che avvicini
Al becco l'uccellin che ha nell'artiglio.

Il mio compagno, che sembrava un tordo
Al paretajo, sospirò: – Presento...
E l'ospite: – Ho capito!, non son sordo!,
Proruppe, tra la bizza ed il lamento. – [68-70]

La topografia infernale cede sotto gli assalti della penna, che sfonda le pareti del «nobile castello» per dirigerci immediatamente verso l'oscurità del secondo cerchio³³, al cospetto di Minosse, il quale «Stavvi [...] orribilmente, e ringhia: / examina le colpe ne l'intrata; / giudica e manda secondo ch'avvinghia» (*If* v 4-6). Dalla memorabile terzina Riccardi spicca i connotati del giudice-guardiano e li at-

³³ *If* IV 151: «in parte ove non è che luca», *If* v 28: «in loco d'ogne luce muto».

tribuisce a Tommaseo, che «ne l'intrata»³⁴ *esamina* certi foglietti con un che di rapace (quasi *avvinghiasse*) dovuto in parte all'umore bilioso, in parte ai problemi di vista. La coppia di tecnicismi giuridici *giudica e manda* è anticipata alle quartine 14 e 16. Nella prima è banalizzato il termine *manda* nella locuzione "manda all'inferno": *Ebbene, andiam!, già ch'ei* [Tommaseo] *manda all'inferno / I superbi* (cfr. *If* v 10 «vede qual loco d'inferno è da essa»). Nella seconda è parafrasato il *giudica* replicando la struttura bimembre: «Tommaséo scruta e comprende». Il letterato non è fatto comunque demonio ma conserva l'aspetto del Minosse virgiliano, rigoroso e giusto, pur d'una giustizia sommaramente umana, come quella di «re Salomone», minato dalla «spinite» [28]. Dopo *spirito sapiente*, Tommaseo è rappresentato da Riccardi come *spirito giusto* mediante una sottile e ironica allusione all'aquila formata dalle anime dei giusti in *Pd* xviii-xx, qui ridimensionata in civetta:

col piglio
Della civetta prima che avvicini
Al becco l'uccellin che ha nell'artiglio.
[67]

per ciglio,
colui che più al becco mi s'accosta
la vedovella consolò del figlio.
(*Pd* xx 43-45)

Luigi Mercantini le vien dinnanzi come un *tordo*, tentando per la terza volta di attirare la sua attenzione con un sospirato *Presento...* [70], interrotto da una recisa battuta che tradizionalmente gli spettava: *Ho capito!, non son sordo!*, calcato su «Perché pur gride?» di Virgilio (*If* v 21).

Rotto il silenzio, il dialogo si svolge nelle quartine 71-84, separate dalle precedenti con uno spazio bianco, e non con i soliti asterischi, a sottolineare la continuità tra le due scene.

³⁴ Sia nel «bugiattolo d'ingresso» [66] sia "nel momento in cui i due entrano".

Alfin, come fan gli orbi, alzò la cèra
D'alpestre dio con la barba di musco
(Egli era un orbo anche un po' «di maniera»,
Pur non vedendo che tra lusco e brusco).

– Siete voi, Mercantini? Avanti! Come
Si chiama il vostro amico? – L'altro espose
Patria, condizion, cognome e nome.
E il brav'uomo aguzzando le cispose

Pupille, ed accennando con la mano
Che me gli avvicinassi, – Ah, dunque, Lei
È nizzardo, onegliese e brasiliano?
– Italiano, anzitutto, come i miei

Vecchi, io risposi. – E sta bene!, soggiunse
Il mago. E senza più conoscer volle
Dalla radice l'amor che mi punse
A tentar l'erta del famoso colle

E udito che m'avean fatto dottore [71-75]

Compresa tra demarcazioni testuali che ne fissano l'atmosfera infernale e ribadiscono l'asse principale del racconto (*erta*, solo in *If* I e VIII; *più conoscer volle / Dalla radice l'amor* in *If* v 124-125 «s'a conoscer la prima radice / del nostro amor tu hai cotanto affetto»; *udito che m'avean fatto dottore* in *If* v 70 «io ebbi 'l mio dottore udito»), la discussione tra i tre uomini è un coacervo citazionale da luoghi di *Pg* XIII e, in modo minore, di *If* XV. I ruoli di Mercantini-Virgilio, Riccardi-Dante e di Tommaso-Minosse, finora per lo più rispettati, sono ridistribuiti e mescolati *ad libitum* dall'autore, che ad esempio nella quartina 72 mette in bocca al Dalmata un intervento di Dante: «Siete voi qui, ser Brunetto?» (*If* XV 30).

Dal medesimo canto Riccardi accoglie quegli atteggiamenti di Brunetto Latini e degli altri sodomiti, che si

confanno particolarmente alla descrizione dell'uomo quasi cieco che si sforza di vedere: «aguzzavan le ciglia» (*If* xv 20) ripreso nell'*aguzzando le cispose // Pupille*, «'l suo braccio a me distese» (*If* xv 25) vòlto nel gesto di Tommaseo: *accennando con la mano / Che me gli avvicinas-si*³⁵. Ma a tale scopo, più icastico personaggio non poteva trovare Riccardi della senese Sapia, donna invidiosa e, per la legge del contrappasso, accecata dalla cucitura delle palpebre.

Tra l'altre vidi un'ombra ch'aspettava
in vista; e se volesse alcun dir «Come?»,
lo mento a guisa d'orbo in sù levava.
«Spirto», diss'io, «che per salir ti dome,
se tu se' quelli che mi rispondesti,
fammiti conto o per luogo o per nome».
«Io fui sanese», rispuose, [...] (*Pg* XIII 100-106)

Il raffronto con le quartine 71-73 è di per sé concludente: le parole-rima *Come nome*, tutto il verso 102 scisso nel già citato *come fan gli orbi* [71] (cfr. pure *Pg* XIII 67 «come a li orbi») e «il signor Nicolò, levando il mento» [83], la richiesta dei dati anagrafici (la *condizion* è ripescata dal v. 130 di Dante: «Ma tu chi se', che nostre condizioni / vai dimandando»). A questo episodio è inoltre da riferire la precisazione di Riccardi alla domanda di Tommaseo sulle varie nazionalità, in cui si può facilmente riconoscere la correzione di Sapia a Dante circa la "latinità" delle anime purganti.

Ma come è avvenuto in precedenza con la contaminazione di suggerimenti danteschi e carducciani, anche in questo punto Riccardi, per una resa più verisimi-

³⁵ Nell'ultima quartina del poemetto da questo stesso canto (*If* xv 16) sarà ripreso il sintagma, «quando incontrammo».

le delle battute, si rifà a uno scrittore moderno particolarmente versato nell'arte del dialogo, Alessandro Manzoni. L'episodio è quello famoso dell'osteria della luna piena nel cap. XIV dei *Promessi sposi*, già riecheggiato nella quartina 22:

L'oste, senza rispondere, posò sulla tavola il calamaio e la carta; poi appoggiò sulla tavola medesima il braccio sinistro e il gomito destro; e, con la penna in aria, e il viso alzato verso Renzo, gli disse: «fatemi il piacere di dirmi il vostro nome, cognome e patria.» «Cosa?» disse Renzo: «cosa c'entrano codeste storie col letto?»³⁶.

Maiora premunt! Dopo la presentazione l'interesse del linguista-lessicografo si sposta sulla questione del sanscrito, che a parer suo Riccardi dovrebbe conoscere per poter insegnare degnamente il latino e che invece Riccardi oltre a non conoscere non vuol nemmeno imparare. L'alterco si consuma sotto gli occhi del povero Mercantini e si conclude, quando il Nostro si è già morso più volte la lingua («avrei gridato "Perché me li scerpi?"») [81]; cfr. *If* XIII 35), in un'irreparabile provocazione:

– E Lei lo sa?, m'uscì detto con tono
Contraddicente al mio volto dimesso.
Scattando allora, – Così è ch'io sono
Un asino!, ei gridò fuor di se stesso. – [84]

³⁶ A. MANZONI, *I promessi sposi. Storia milanese del secolo XVII scoperta e rifatta da Alessandro Manzoni*, Edizione riveduta e accresciuta dall'autore, Milano, Dalla Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1840, p. 278 (si cita dall'anastatica Mondadori, 1966). Nella quartina 22 si legge «le tue ragion' son giuste» da confrontare con la battuta di Renzo ubbriaco «Quando le ragioni son giuste...!» (*I promessi sposi*, p. 285).

Si apre l'ultima sezione del poemetto [85-89]: *insalutato hospite* i due amici si defilano commentando l'accaduto giù per le scale di Casa Antonelli. L'avventura sembrerebbe terminata, ma la strada dantesca porta diritto tra le fauci di Pluto:

parlando più assai ch'i' non ridico;
venimmo al punto dove si digrada:
quivi trovammo Pluto, il gran nemico.

«*Pape Satàn, pape Satàn aleppe!*»,
cominciò Pluto con la voce chioccia; (*If* vi 113-115, vii 1-2)

Ovvero, detto con le parole del poeta moderno:

Quando incontrammo l'ispettor Giuseppe
Bertoldi, ed io sentii dentro una voce,
Che mi gridò: «Pape Satan Aleppe!» [89]

3. Su questi versi conclusivi si è concentrata buona parte della critica alla ricerca di una soluzione a un presunto enigma: perché la *Macchietta* s'intitola *Pape Satan Aleppe*?

Pancrazi nel '34, fin troppo ossequioso all'Alighieri, parla del «poemetto intitolato (chi sa perché) *Pape satan, pape satan aleppe*»³⁷; nel '63 Ferruccio Ulivi ripropone l'interrogativo: «Pluto è, come si sa, simbolo della ricchezza; e non si comprende perché il R. abbia intitolato così un ritratto del Tommaseo. Forse perché, come è detto alla fine del racconto, gli era sembrato “un monaco venuto Al mondo quattrocento anni in ritardo”: e così, parlante in modo iracundo un linguaggio bizzarro e inintelligibile»³⁸. Con Debenedetti giunge una seconda risposta,

³⁷ PANCRAZI, *art. cit.*, p. 209.

³⁸ F. ULIVI, *Vincenzo Riccardi di Lantosca (1829-1887)*, in *Id.*, *Poeti minori dell'Ottocento italiano*, Milano, Vallardi, 1963, nota a p. 814.

di parte tommaseana s'intende: «Il Lantosca [...] consente di andare da quel Pluto e Satanasso (che così lo giudicasse fa supporre il titolo del poemetto, *Pape Satan Aleppe*)»³⁹. Sulla stessa pista Lina Bolzoni, dopo aver identificato Tommaseo-Minosse, cerca di connetterlo con il grido di Pluto: «Mosso da una rigorosa e penetrante valutazione dell'uomo e del letterato, dell'arcigno, moralistico giudice e “conoscitor delle peccata” (onde il titolo, allusivo al dantesco Minosse)»⁴⁰. Carlo Fini dedica un capitoletto (*Tre ipotesi per un rebus*) della sua ricca introduzione alla risoluzione del quesito:

Tra i non molti critici che hanno cercato di spiegare le ragioni di una titolazione così extravagante, Ferruccio Ulivi propende per una spiegazione, almeno in parte, fondata e persuasiva: il Lantosca ricorre al criptogramma enunciato da Pluto all'inizio del canto VII dell'Inferno dantesco «forse perché, com'è detto alla fine del racconto, il Tommaseo gli era sembrato “un monaco venuto Al mondo quattrocento anni in ritardo”: e così, parlante in modo iracondo un linguaggio bizzarro e inintelligibile». Aggiungerei, a questa notazione, altre due postille: una sottile allusione al “dantismo” del Tommaseo, puntiglioso esegeta della Divina Commedia, proclive ad infiorare il discorso [...] con paradigmatiche citazioni delle tre Cantiche; e la rispondenza tra la «voce chioccia» di Pluto e quella nasale e faticosamente compitata del dalmata, che non riuscì mai a liberarsi dalle inflessioni cantilenanti dell'idioma nativo. Ed, infine, a voler spaccare il capello in quattro [...] la clamorosa antitesi che si sprigiona tra l'accostamento di Plu-

³⁹ DEBENEDETTI, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁰ L. BOLZONI, *La poesia satirica e ironica di Vincenzo Riccardi di Lantosca e di Pompeo Bettini*, in *La letteratura italiana, storia e testi*, vol. VIII: *Il secondo Ottocento*, t. 2, Roma-Bari, Laterza, 1975, p. 387.

to, mitico dio della ricchezza, al Tommaseo, sempre povero in canna e pieno di debiti⁴¹.

Prima di qualunque affrettato dirottamento su Tommaseo, reso per soprammercato del tutto aleatorio dall'ambiguità dell'enunciato, che non specifica minimamente l'origine della voce (*sentii dentro una voce, / Che mi gridò*), rifacciamoci alla giovanile stagione poetica di Riccardi, che nel 1857 redigeva una corona di sonetti allegorici, in parte inseriti nella raccolta patriottica del 1860, *Dall'Alpi all'Adriatico*. Uno di questi era *Minos*⁴²:

Pape Satan! Satan non posa l'orme
Fin che non entra di Giapeto il cinghio.
Giunto alle soglie d'un ostello enorme,
Fa sonar l'atrio dell'orribil ringhio.

«Aprite, olà! Son io, son io che ringhio;
Son io colui che mai non sosta o dorme.
De' miei viaggi l'universo io cinghio,
Nè si muta il mio cor, per mutar forme.»

Cigolâr sugli arpion' le ferree porte;
E là in purpurea clamide fu visto
Minòs che roga, e manda vita o morte.

Gli feano orrevol cerchio i minor' cani;
E li guatava dal parete il Cristo,
Stringendo a' chiovi le convulse mani.

In assenza di autografi afferenti al *Pape Satan Aleppe*, questo sonetto mi sembra possa esserne considerato

⁴¹ FINI, *Introduzione*, in RICCARDI DI LANTOSCA, «*Pape Satan Aleppe*», *op. cit.*, p. XVII.

⁴² V. RICCARDI, *Dall'Alpi all'Adriatico. Ritornelli italiani* (Torino 1860), in ID., *Poesie*, edizione critica e commento a cura di M. M. Pedroni, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 550-551.

una specie di avantesto, perché presenta la figura di Minosse, perché vi è evidenziata la frase di Pluto, per alcuni dettagli, come il modello narrativo della visita e il cigolio dei cardini⁴³, e infine perché il componimento è un *pastiche* dantesco.

Il dantismo di Riccardi è uno dei tanti elementi dimenticati della sua produzione poetica, tanto da far supporre che la *Macchietta* del 1882 sia un frutto sintetizzato in laboratorio, avulso da ogni esperienza pregressa, da ogni sperimentazione maturata nel tempo. Un frutto dunque concepito *ad personam*, per (o contro) il dantista Tommaseo. Ben altra è la realtà esperienziale di Vincenzo Riccardi di Lantosca, che di artificiosi quanto criptici sonetti danteschi, di apostrofi messe in bocca a Dante sulla condizione della poesia italiana nel secondo Ottocento, di tirate anticlericali infarcite dalle fiere reprimende del Poeta, di liriche descrizioni di paesaggi e sentimenti improntate allo stilnovismo purgatoriale, ne scrisse molti, e molti più di quelli che appaiono nella silloge di un trentennio, *Le isole deserte* (1877)⁴⁴. Al *Pape Satan Aleppe* si potrà certo attribuire un intento ironico nei confronti del Dalmata, e il sottotitolo di *Macchietta* ne è ben la conferma autoriale, ma questa ironia andrà individuata nelle sue emergenze specifiche all'interno di un *modus scribendi* intimamente connaturato a Riccardi, ai suoi valori poetici e ideologici.

A riprova che il dantismo, come esercizio stilistico di predilezione, abbia il sopravvento sull'ironia verso Tom-

⁴³ «← Chi è?, grida una voce. Pianamente / Il duca mio risponde: Amici! – Il pene / Cigola, e s'apre l'unico battente» [62]; “pene”, «Francesismo (*pêne*), la stanghetta della toppa», come annota G. CONTINI, *Vincenzo Riccardi di Lantosca*, in *Id.*, *Letteratura dell'Italia unita, 1861-1968*, Firenze, Sansoni, 1968, p. 409.

⁴⁴ Per un approfondimento su questo aspetto della poesia di Riccardi, cfr. RICCARDI DI LANTOSCA, *Poesie, op. cit.*, pp. XCI-XCII.

maseo, basti ricordare che il *Pape Satan Aleppe* non è un centone della *Divina commedia*, nel quale le citazioni si affastellano per dare una patina dantesca (e dunque ironicamente tommaseana), bensì un'originale e studiatissima composizione narrativa che del Poema riprende, nella loro successione, taluni episodi dei primi sette canti: l'incontro di Dante e Virgilio e la loro partenza (canti I-II), il «nobile castello» e i suoi abitanti (canto IV), lo scontro con Minosse (canto V) e per finire, come meglio preciserò, quello con Pluto (canto VII).

Ovviamente quest'ultimo saggio di mimetismo dantesco risponde a motivazioni ben diverse da quelle che muovevano il giovane Riccardi a impugnare la penna del Dante simbolo del Risorgimento, del padre della lingua italiana, del lirico cantore di Beatrice. L'impegno entusiastico del professorino si stempra nella disillusione del provveditore agli studi, confrontato all'Italietta degli intrallazzi governativi, alle angherie della Minerva, all'indifferenza della critica che sanziona il suo fallimento poetico. Il *Pape Satan Aleppe* è prima di tutto un serio *divertissement* nel quale l'autore, non senza autocompiacimento per il virtuosismo, proietta nell'universo di Dante piccole-grandi vicende quotidiane, senza però mai parodiare la *Divina commedia*. Al contrario l'ironia è rivolta a sé stesso, che si mette nei panni del Dante poeta e del Dante personaggio, ripercorrendone le avventure ultramondane. Dimostrare tanta superbia equivale a confessare la propria mediocrità, com'è sottinteso nella quartina 14: [Tommaseo] *manda all'inferno / I superbi, e fa mille cortesie / Ai mediocri*.

L'ironia verso il Dalmata, benché centrale nell'economia del racconto, deve essere misurata nella prospettiva di questo retroterra culturale e biografico del Nostro e non estesa a tutto il poemetto in forza della maggior notorietà del dantista di Sebenico rispetto a quella privata del danti-

sta Riccardi. Peraltro nelle quartine del *Pape Satan Aleppe* si fa riferimento al poeta («fa dei versi che niun gli battezza» [19]), al romanziere («Fede e Bellezza» [19]), al lessicografo («smaltiti i “Sinonimi”, ei mulina / La messe immane d’un Vocabolario» [12]), al critico («Col Foscolo s’arrabbia», «Si rifà sulla Sand di tutto il sesso» [19]), all’ideologo («ama la Libertà come l’amava / Frate Savonarola» [13]⁴⁵), ma non si fa mai riferimento al commentatore di Dante. Un conto è dunque la “caricatura” del Dalmata, un conto è lo stile del *Pape Satan Aleppe*, che come luce si diffonde su ogni personaggio in egual misura: su Mercantini-Virgilio, su Riccardi-Dante, su Tommaseo-Minosse-Sapia e *in limine* anche su Bertoldi-Pluto; se il riverbero stilistico risulta più intenso a contatto col Dalmata, ciò non è che la marca d’eccellenza di un’opera assolutamente congeniale a Riccardi e a Tommaseo.

Sulla base di queste considerazioni si potrà impostare l’analisi dell’ultimo verso, e titolo, del poemetto. Come scrivono Marchetti e Portinari, «Il titolo è dato dall’ultimo verso di questo racconto in quartine [...]. Che è il grido di misterioso significato che lancia il demonio Pluto nel vedere Dante e Virgilio»⁴⁶. La scelta del titolo all’interno del testo e in particolare nella sua parte terminale è una costante di Riccardi, immediatamente esemplificabile nel sonetto citato sopra. Da un lato il nome del personaggio nella sua forma ossitona, *Minos*, orienta il lettore sul contenuto dantesco del sonetto, ma dall’altro lo disorienta facendogli credere che Minosse ne sarà il protagonista o almeno

⁴⁵ Cfr. il commento al verso di MUSCETTA, *op. cit.*, p. 1345: «lo stesso Tommaseo pubblicò la prima edizione del suo *Dell’Italia* col titolo *Opuscoli inediti di Fra Girolamo Savonarola*».

⁴⁶ *Vincenzo Riccardi di Lantosca*, in *L’Antologia: il secondo ottocento*, a cura di L. M. Marchetti e F. Portinari, Torino, Marietti, 1976, p. 245.

l'unico protagonista, quando invece otto versi sono dedicati a Pluto, quattro all'ambiente e solo due al giudice infernale. Se le funzioni del titolo oltre la designazione, sono l'indicazione del contenuto (o della forma) e la seduzione del lettore⁴⁷, *Minos* sembra situarsi a cavaliere tra le due, tra l'allusione (più che indicazione) al contenuto e l'attrazione di un pubblico ricettivo allo stimolo dantesco.

Il titolo imposto al poemetto gioca su questi stessi elementi ma a un livello di ambiguità e di allusività notevolmente superiori. *Pape Satan Aleppe* è il secondo emistichio dell'ultimo verso dell'opera e citazione del secondo emistichio del primo verso del canto VII dell'*Inferno* dantesco. A parte il gioco strutturale *incipit-explicit*, il titolo rinvia immediatamente a Dante, alla *Divina Commedia* e con altrettanta facilità a Pluto⁴⁸. Ma quanto più il lettore rincorre il senso del titolo tanto più questo si dimostra inafferrabile, finanche dal punto di vista semantico. Se poi al titolo latamente "tematico" (metonimico? metaforico?) si affianca il sottotitolo "rematico"⁴⁹, *Macchietta*, la possibile interpretazione deve integrare le variabili legate all'umorismo, all'ironia, alla parodia. Senza contare infine sull'«effet-pseudonyme»⁵⁰ di quel V. ERDIEL (acronimo formato dal nome delle lettere iniziali, V. R. d. L.) – usato per la prima volta da Riccardi, almeno in una raccolta – nel quale aleggia il mistero di un linguaggio sconosciuto, «a

⁴⁷ Per una riflessione sulle funzioni del titolo, cfr. G. GENETTE, *Les titres*, in ID., *Seuils*, Paris, Seuils, 1987, pp. 54-97.

⁴⁸ Su questo tipo di titolo, estratto dal testo, si sofferma P. V. MENGALDO, *Titoli poetici novecenteschi*, in ID., *La tradizione del Novecento*. Terza serie, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-26, in part. pp. 6-7, 14.

⁴⁹ GENETTE, *op. cit.*, pp. 75-76, applica questi termini a designare con "tematico" il riferimento al contenuto («ce dont on parle»), "rematico" all'opera in quanto oggetto («ce qu'on en dit»).

⁵⁰ *ibid.*, p. 48.

nullo noto», come nel «Raphèl» di Nembrotte (*If*^{XXXI} 67), nel biblico «Thecel» (cui trae ispirazione Tommaseo per una sua poesia, *Mane, thecel, phares*) o ancora in certa nomenclatura satanica⁵¹. Spingersi oltre nell'interpretazione del paratesto manifestamente studiato per essere ambiguo, ridurrebbe la «complaisance herméneutique» di Genette⁵² in accanimento sragionevole.

Maggiore interesse riveste chiarire il senso della citazione all'interno del testo. Per Carlo Fini l'incontro con Giuseppe Bertoldi rappresenta il rientro di Riccardi e Mercantini nella quotidianità e «Pape Satan Aleppe», «la diffidenza del raziocinante e concreto Lantosca di fronte agli astrusi filosofemi di un così discusso maestro [Tommaseo]»⁵³. La rapsodica ma sistematica specularità, eviden-

⁵¹ Cfr. per esempio la *Litania* satanica nel *Re Orso* di Arrigo Boito, in cui sono affiancati «Pape Satan», «Pape Pluton», «Beelzebù», «Belial», «Beral», «Rafel», ecc.

⁵² GENETTE, *op. cit.*, p. 74.

⁵³ FINI, *Introduzione*, *op. cit.*, pp. XXV-XXVI: «Un ultimo punto soltanto merita un supplemento di chiarificazione: mi riferisco alle cinque quartine conclusive (in particolar modo all'ultima) che così bruscamente chiudono il poemetto. Un finale davvero a sorpresa, irrispettoso dei più collaudati canoni, una specie di "uscita" in faccia al lettore, che è stato portato a spasso – anche per itinerari divaganti – attraverso Torino e Firenze oltreché nella più vasta repubblica delle patrie lettere. In fondo la spiegazione più semplice appare anche la più persuasiva: il Lantosca ha chiuso il suo discorso sul personaggio Tommaseo, condensandolo nella icasticità delle descrizioni visive, nella epigrammatica successione dei giudizi morali, nella colloquiale divagazione in ambienti e personaggi tra i più diversi. In questa prospettiva l'incontro finale con Giuseppe Bertoldi, poeta garibaldino, anche lui (guarda caso) e ispettore, beninteso scolastico, rappresenta il tuffo nella quotidianità, l'impatto con la banalità dei giorni vissuti dopo la faticosa ascesa al profetico mondo del Rabbi di Sebenico. Il "Pape Satan Aleppe!" che intitola e conclude la macchietta rappresenta, in definitiva, la diffidenza del raziocinante e concreto Lantosca di fronte agli astrusi filosofemi di un così discusso maestro».

ziata nel punto 2, tra i primi canti infernali e il moderno poemetto, mi induce invece a pensare che anche il personaggio Bertoldi s'inserisca in questo svolgimento narrativo: evitato Cerbero, l'autore fa incappare i due amici nel «gran nemico» Pluto-Bertoldi. Riccardi, ancora scosso dall'infernale tenzone con Tommaseo-Minosse, è portato naturalmente a immaginare che l'ispettore scolastico lo saluterà con un «Pape Satan Aleppe». Variando di poco questa ipotesi, la *voce sentita dentro* [89] dal Nostro potrebbe essere traccia di una proiezione dell'episodio descritto nel giovanile *Minos* (ovvero l'ingresso di Pluto nell'*ostello enorme* di Minosse) sull'entrata (possibile) di Bertoldi nell'appartamento di Tommaseo. Come nel sonetto Pluto segnalava la sua presenza con l'*orribil ringhio, Pape Satan!* (tradotto più sotto con *Aprite, olà! Son io*), allo stesso modo Riccardi si figura Bertoldi annunciarsi con un «Pape Satan Aleppe» al Dalmata. La riattivazione, anche a distanza di anni, di vecchi nuclei poetici e il loro perfezionamento e sviluppo in nuovi progetti, è peraltro un aspetto assodato dei processi compositivi di Riccardi⁵⁴.

Se si volessero infine determinare le ragioni per le quali Giuseppe Bertoldi è chiamato in causa dal poeta quasi *extra moenia* e nei panni di un formidabile demonio, si potrebbero presentare alcune considerazioni biografiche. I rapporti intercorsi tra i due uomini sono prevalentemente di lavoro: come detto Riccardi si addottora un mese prima di far visita a Niccolò Tommaseo e uno dei due membri della commissione esaminatrice, con Domenico Capellina, è proprio Bertoldi. In seguito, nella funzione di professore, Riccardi è subordinato all'ispettore generale delle scuole,

⁵⁴ Cfr. M. M. PEDRONI, *La diaspora dei versi ad Anna. Come lavorava Vincenzo Riccardi di Lantosca*, «Aevum», LXXV, 2001, pp. 783-814.

con il quale ha interesse a rimanere in buoni contatti. Tanto più che la presenza di Bertoldi nel consiglio superiore dell'Istruzione pubblica⁵⁵, frutterà al Nostro qualche vantaggio, per esempio l'agognato trasferimento da Catania a Chieti⁵⁶. Non mancano comunque, com'è naturale in una relazione gerarchica in cui stima rima spesso con ipocrisia, i momenti di attrito. Nel 1874 Riccardi vorrebbe dedicare una poesia al «Maestro» Bertoldi, il quale però ne proibisce la pubblicazione, prevista sulla «Rivista Europea» di Angelo De Gubernatis, a cui il Nostro invia questa lettera: «I versi li avevo mandati al B[ertoldi]. Il quale mi rispose ironico, dichiarandomi che non accetta il titolo di maestro. Anzi, egli dice che con tal titolo io lo *danneggio*. Poi trova i versi *graziosi*; e nota ad un tempo che gli uomini non sanno sempre *far le cose a tempo*. Sibillino, al solito. Oh se non fosse la ragione dello stomaco! Dio! queste miserabili Lire *tremila* (brutte) quanto mi costano! E non saper campare altrimenti!»⁵⁷. *Sibillino, al solito* come il «Pape Satan Aleppo» di Pluto? Nel 1882, l'anno stesso della stampa del poemetto, Riccardi in una pungente odicina contro Prati, inserisce anche Bertoldi, definendolo con l'ironico aggettivo di «estatico»:

⁵⁵ Traggo le notizie su Bertoldi da A. DE GUBERNATIS, *Dictionnaire international des écrivains du jour*, Firenze, Niccolai, 1888-1891, 3 voll., s. v.

⁵⁶ Trento, Biblioteca Comunale, 5480/1, 357, lettera del 7 dicembre 1869 di Riccardi a Giovanni Prati: «Grazie a Lei, eccomi anch'io nell'Ordine della Corona d'Italia! N'ebbi ieri l'avviso; e di questo favore ringrazio la Sua benevolenza. So ch'io sono un indiscreto, ma prego più che mai la S.V. e il Comm. Bertoldi per la mia traslocazione. A ciò mi spinge unicamente la salute della povera Annetta. Non mi regge il cuore di vederla così consumarsi».

⁵⁷ Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Carteggio De Gubernatis, 106/2, lettera del 7 maggio 1874 (il corsivo è di Riccardi).

Quinci il Vallauri
Hai per vicino,
Quindi l'estatico
Bertoldi; e se
Non trovi il candido
Michel Coppino,
Vedi il filosofo
Berti con te⁵⁸.

Questi screzi, due dei tanti che dovettero incrinare l'interessato legame con Giuseppe Bertoldi, dimostrano che agli occhi di Riccardi *l'ispettore* poteva rappresentare se non proprio «il gran nemico», almeno un fastidioso superiore da mandare all'inferno *sub specie daemonii*.

4. La riscoperta dell'opera di Vincenzo Riccardi di Lantosca si è svolta all'insegna della sua precocità rispetto alle tendenze scapigliate e crepuscolari, all'insegna insomma del *poeta in anticipo*. Di modo che tanta parte dei suoi versi, legata alla temperie più propriamente romantica e risorgimentale, non ha ritenuto l'attenzione della critica, pur essendo essenziale alla comprensione di quegli atteggiamenti anticipatori. Il caso del *Pape Satan Aleppe* è a questo riguardo sintomatico, poiché se alla base della sua interpretazione gli studiosi hanno giustamente posto il dantismo, le lacune su quello di Riccardi hanno indotto gli stessi a stravolgerne i fondamenti e gli esiti, riconducendolo *in toto* all'invitante figura di Niccolò Tommaseo. La lettura, se mi si permette, tommaseocentrista esautora di fatto Riccardi e sminuisce nello stesso tempo la portata della sua esperienza dantesca, che se da principio si concretizza in scolastiche esercitazioni, assume in seguito una funzio-

⁵⁸ Roma, Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele II, ARC.34. B.63, *Accademico della «Crusca»!*, p. 4; segue una lettera datata «Pergugia 12 dic. 1882».

ne profondamente poetica, diventando principio generativo di nuova poesia nel *Pape Satan Aleppe*.

Dopo il dantismo letterario non m'arrischierò sulla sdruciolevole strada del dantismo biografico, ma lascio a voi decidere se al caso, al destino o all'ultima volontà dell'autore si debba attribuire l'estrema sua dimora, in cui si spense, dopo lunga peregrinazione per le varie sedi scolastiche d'Italia, di due anni più vecchio del sommo Poeta, nell'agosto del 1887, in «Via Beatrice Alighieri, N. 2 / RAVENNA»⁵⁹.

⁵⁹ Quarta di copertina di V. ERDIEL, *Pippetto, ossia il regno di Saturno*, Ravenna, Tip. Nazionale di Eugenio Lavagna, 1886.

I misteri della *Vergine Orsola*. Sperimentazione nelle *Novelle della Pescara*

Ne' suoi ultimi romanzi specialmente, su la moltitudine delle sue creature quasi interamente sprovviste di vita interiore, passa a quando a quando come un soffio gelido "le frisson de l'inconnu" e si leva l'alta figura immateriale di un simbolo¹.

Delle diciotto *Novelle della Pescara*, la raccolta con cui D'Annunzio nel 1902 affida alla storia la sua produzione novellistica d'ambientazione pescarese – in consonanza con i nuovi progetti letterari fortemente legati ai luoghi e ai costumi nativi (*Alcyone* e *La figlia di Iorio*) –, quindici provengono dal *San Pantaleone* (1886), due da *I violenti* (1892)² e una sola da *Il libro delle vergini* (1884): *La vergine Orsola*³. Volutamente esclusa dal progetto autoantologico destinato al pubblico francese, *l'Episcopo et Cie* (1895) – per ragioni che vanno ricercate nella marca natu-

¹ G. D'ANNUNZIO, *La morale di Emilio Zola* 1, «La Tribuna», 3 luglio 1893 (cit. in Id., *Le cronache de «La Tribuna»*, Bologna, Boci, 1992, vol. II, p. 661).

² Dal computo è ovviamente esclusa la terza novella di cui era composta la raccolta, *Il martire*, già apparsa nel *San Pantaleone* con il titolo di *Il martirio di Gialluca*.

³ Per l'interpretazione dell'«anacronismo strategico» rappresentato dalla pubblicazione di novelle giovanili «improntate a un verismo di maniera, bozzettistico e locale» nell'epoca del superuomo, e in generale per un inquadramento della raccolta, si veda A. ANDREOLI, *Introduzione* a G. D'ANNUNZIO, *Le novelle della Pescara*, a cura di A. Andreoli, note di M. De Marco, Milano, Mondadori, 1996 (con *NdP* si fa riferimento sia alla raccolta, sia all'edizione Andreoli-De Marco, dalla quale si cita). Per la storia delle novelle dannunziane sempre fondamentale è lo studio di I. CIANI, *Storia di un libro dannunziano. «Le Novelle della Pescara»*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1975.

ralistica, evidente nel testo italiano e tanto più nell'eventuale versione hérelliana nella lingua di Zola, Maupassant e Flaubert, nonché difficilmente riducibile se non a prezzo di un complessivo profondo rimaneggiamento⁴ –, nel 1902 la *Vergine Orsola* non solo era compresa nella silloge pescarese ma addirittura vi era collocata in apertura, in quella stessa posizione di rilievo che quasi vent'anni prima, con il titolo originario di *Le vergini*, essa occupava nell'eponima raccolta.

L'immediata presenza della novella nel progetto delle *NdP*, come testimoniano le lettere all'editore Giuseppe Treves⁵, è prova di particolare considerazione da par-

⁴ Cfr. M. PISTELLI, *La rielaborazione della novella «Le Vergini»*, «Quaderni del Vittoriale», XIII, 1979, pp. 76-78.

⁵ La recente edizione delle *Lettere ai Treves*, a cura di G. Oliiva (Milano, Garzanti, 1999) permette di rettificare il giudizio di Ciani quando afferma che «non è possibile dire quando l'autore decise di affiancarla [*La Vergine Orsola*] alle altre» novelle. Infatti la decisione è già del 2 gennaio 1901, all'inizio del lavoro di preparazione: «eccoti le due lunghe novelle da aggiungere alle altre. Penso che le pagine della *Terra Vergine* discorderebbero troppo nella raccolta, essendo di una semplicità troppo infantile. Queste due lunghe novelle bastano a impinguare il volume. La prima è quasi un romanzo. Alla seconda forse aggiungerò alcune pagine: la catastrofe; perché mi sembra strozzata» (*Lettere ai Treves*, op. cit., lett. LII, p. 574). Ciani vede nelle «due lunghe novelle» *La morte del duca d'Ofena* e *La madia*, mentre si tratta de *Le Vergini* e *Nell'assenza di Lanciotto*, come si evince dalla lettera del 26, che viene ora a inserirsi tra quella del 2 gennaio e quella del 24 dicembre. Su quest'ultima si basava il ragionamento dell'emerito studioso, essendovi citate per l'appunto le due novelle apparse nell'88 sul «Don Chisciotte della Mancia» (cfr. n. 98), che sarebbero state spedite a Treves solo nel gennaio («Resti dunque l'accordo per il *San Pantaleone*. Il prof. Tenneroni spedisce da Roma le due novelle che sai», *Lettere ai Treves*, op. cit., p. 575, lett. LIII del [gennaio 1901]). Ecco la lettera del 26 dicembre: «Se avessi qui un esemplare del *Libro delle Vergini* sceglierei le due novelle che sono: *Le Vergini* e *Nell'assenza di Lanciotto*. Forse ti sarà facile trovarne un esemplare a Milano, e darlo allo

te del Vate, che a quella giovanile fatica riconfermava la fiducia e l'apprezzamento. La pesante (e sommaria⁶) revisione de *Le vergini* nell'intento di attenuarne «alcune espressioni di suono più intenzionalmente osceno o di allusione volgare», alcune durezza stilistiche e soprattutto «l'abuso di elementi naturalistici»⁷, suggerisce una vo-

stampatore perché me ne mandi le *bozze* insieme con le altre, *a larghi margini*» (*ibid.*, p. 573, lett. LI del 26 dicembre 1900). D'altronde pare più logico che D'Annunzio con "lunga novella" si riferisca a *Nell'assenza di Lanciotto*, di una ventina di pagine, piuttosto che a *La madia*, di sole cinque. *Nell'assenza di Lanciotto*, poi scartato dal progetto editoriale, permette pure di spiegare il totale di «diciannove novelle» annunciato da D'Annunzio nella lettera del 13 febbraio 1902 («ho spedito le bozze definitivamente corrette delle due più lunghe novelle (la *Vergine Orsola* e la *Vergine Anna*). [...] Di diciannove novelle io ne ho soltanto otto», *ibid.*, p. 581, lett. LVIII) e considerato sovrabbondante da CIANI, *op. cit.*, p. 118 n. 33: «Il numero diciannove potrebbe essere dovuto a un errore, o comprendere la novella di "genere rustico" annunciata nella lettera» del 24 dicembre '01.

⁶ Dalla collazione delle due versioni della novella emergono con una certa evidenza le parzialità e i difetti del rimaneggiamento, in cui D'Annunzio pur di ovviare all'«abuso di elementi naturalistici» interviene pesantemente anche a costo di compromettere la perspicuità della complessa dinamica narrativa, delle sue partizioni, dei suoi equilibri. Come scrive Pistelli: «Poiché non era possibile mutare sostanzialmente la fisionomia dell'insieme egli si è limitato a intervenire soltanto laddove ha creduto di vedere, nella prima redazione, un "non valore", stabilendo così un criterio operativo che gli permettesse un effettivo "recupero" della novella, senza perdersi in lavori impossibili» (PISTELLI, *art. cit.*, p. 87). Tali considerazioni giustificano il ricorso a *Le vergini*, in cui la sinopia progettuale è del tutto rispettata e riconoscibile.

⁷ La prima citazione è tratta da R. SCRIVANO, *Introduzione a D'ANNUNZIO, Il libro delle vergini*, Milano, Mondadori, 1980, p. 17; la seconda da PISTELLI, *art. cit.*, p. 87. Altri decisivi appunti sulla vicenda variantistica della novella in CIANI, *op. cit.*, pp. 118-124. Proprio sul complesso di questi interventi, di qualità e quantità ragguardevoli, si è peraltro concentrato l'interesse della critica sulla novella (i già citati Pi-

lontà autoriale lucida e determinata a ripristinare ciò che il pubblico allontanamento dal naturalismo, nei primi anni Novanta, avrebbe dovuto per sempre obliterare.

Nei legami con il naturalismo furono fin dall'inizio individuate le coordinate entro le quali leggere l'anomalo esercizio narrativo dannunziano. Se la critica coeva puntava il dito sull'imperfezione dell'approccio ai canoni naturalistici o sui flagranti debiti d'ispirazione («chi ben guardi, Giuliana non è altro che l'abate Mouret fatto donna»⁸), prime avvisaglie delle denunce per plagio, la critica più recente ha interpretato tali «imperfezioni» come volontarie forzature imposte alla «*méthode expérimentale*» dal futuro Imaginifico. L'ipertrofia dei referti medici e delle descrizioni fisiologiche, l'esibizione delle fonti francesi, la scoriatura stilizzata dei processi analitici e il preziosismo sti-

stelli, Ciani e Scrivano), incoraggiando in seguito i vari editori a fornire oltre a quella definitiva (*La vergine Orsola*) anche la versione iniziale (*Le vergini*). Cfr. per esempio NdP, che discende dai «Meridiani» mondadoriani di *Tutte le novelle* curate dalle stesse studiose, oppure *Tutte le novelle. Terra vergine, Novelle della Pescara*, a cura di G. Oliva, Roma, Newton Compton, 1995. Riccardo Scrivano, ripubblicando *Il libro delle vergini* nel 1980, restituisce in appendice il «rifacimento de «Le vergini»» e «per facilitare diretti controlli» tra le redazioni, evidenzia graficamente le varianti (SCRIVANO, *Introduzione, op. cit.*, p. 24).

⁸ G. MAZZONI, *Gabriele d'Annunzio, Il libro delle vergini*, «Rivista critica della letteratura italiana», a. 1, n. 2, agosto 1884, cit. in FORCELLA, *D'Annunzio 1884-1885*, Roma, Fondazione Leonardo per la cultura italiana, p. 54, num. 633. «Il giovane D'Annunzio è ancora ben lontano dall'abile e truffaldino uso delle sue letture, dai saccheggi camuffati e dalle contraffazioni nascoste che saranno tipici della sua futura produzione: negli esercizi di imitazione compresi nel *San Pantaleone*, che comunque superano la semplice somiglianza e presagiscono la grande stagione dei romanzi, la fonte è infatti palese e nel caso specifico della *Fattura* ostentatamente evidente» (R. CASTAGNOLA, *Una riscrittura dannunziana di Boccaccio*, «Rassegna europea di letteratura italiana», 19, 2002, p. 62).

listico concorrono al superamento del modello attraverso le sue stesse armi⁹.

Nel trasformare “Le vergini” nella “Vergine Orsola”, D’Annunzio opera alcuni tagli sia a livello narrativo sia a livello di frasi e sintagmi per una ragione generale di sorvegliatezza della scrittura. [...] L’espunzione di elementi che erano parsi più naturalistici si deve propriamente al fatto ch’essi avevano natura polemica, erano inventati per mostrare che si poteva andare oltre il naturalismo¹⁰.

⁹ Cfr. SCRIVANO, *Introduzione, op. cit.*, p. 13: «I primi recensori denunciavano in essa il tradimento del metodo naturalistico perché D’Annunzio trascoglieva arbitrariamente i momenti da raccontare e non permetteva la spontanea crescita del racconto. Ma era denuncia di una scelta deliberata. A rinforzarla adibiva, più elaborati, gli stessi mezzi delle altre novelle: le analisi fisiologiche erano sospinte alla deformazione dall’accumulo delle determinazioni; ad esse si alternavano le voci di fuori, gli odori della vita quotidiana, il grottesco dei contrasti, gli squilibri che stravolgevano sulla pagina qualsiasi referente». Sull’«adibizione di strumenti del naturalismo a finalità non naturalistiche» si veda dello stesso SCRIVANO, *Appunti su D’Annunzio novelliere da «San Pantaleone» alle «Novelle della Pescara»*, «Quaderni del Vittoriale», v-vi, 1977, pp. 250-253.

¹⁰ SCRIVANO, *Introduzione, op. cit.*, pp. 16-17. Cfr. pure il commento a *Le vergini* di PANCRAZI, *Studi sul D’Annunzio* [1938], in *Id.*, *Ragguagli di Parnaso. Dal Carducci agli scrittori d’oggi*, a cura di C. Galimberti, Milano-Napoli, Ricciardi, 1967, vol. I, p. 287: «Questo racconto studia, con attenzione anche medica, la malattia e poi la convalescenza, il nascere della sensualità e il suo prepotere, infine l’isterismo erotico di una giovane donna; e vi si può vedere il prorompente colore e l’innato estetismo dannunziano piegarsi, per la prima volta, alla rappresentazione e allo studio diretto del vero: senza poterglisi conciliare. [...] E l’eccesso di fisiologia, l’occhio troppo anatomico e chirurgico, che si affaccia la prima volta in quella prosa, lo ritroveremo, sotto tante e diverse luci, in tutta l’opera di D’Annunzio, fino alle pagine della guerra. L’occhio di D’Annunzio che, o esalta l’uomo troppo, o troppo lo misura e pesa nel gravame dell’ossa e del sangue».

L'interpretazione della *Vergine Orsola* come trasgressione volontaria dei canoni naturalistici tramite lo sfruttamento intensivo degli stessi, tramite dunque un *pastiche* stilistico¹¹, tiene conto della sola parte "centrifuga" dell'operazione dannunziana, condivisa da altre novelle confluite nelle *NdP*. Inesplorata rimane però la parte più consistente della novella, quella "centripeta", legata all'utilizzo funzionale e sinergetico degli elementi sui quali D'Annunzio agisce per superare il naturalismo sbrecchiandolo dall'interno.

Con l'ausilio de *Le vergini* e di altre novelle pescaresi, cercherò di illustrare come nella *Vergine Orsola* le forme e le strutture, le scelte linguistiche e onomastiche, funzionino in un sistema di significati intrinseco alla storia di Orsola, costituiscano insomma un quadro simbolico che innerva la narrazione.

Le strutture temporali

Circeo annota che le prime due novelle della raccolta, la *Vergine Orsola* («la più distesa nel suo arco narrativo e la più indicativa, nel quadro della poetica naturalistica, ai cui principi lo scrittore sembra attenersi fedelmente»¹²) e la *Vergine Anna*, sono analoghe proprio per essere entrambe condotte «secondo la più rigorosa tecnica naturalistica e con procedimento biografico-cronachistico»¹³.

¹¹ Nel senso di «imitation d'un style dépourvue de fonction satirique», proposto da G. GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Gallimard, 1982, p. 40.

¹² E. CIRCEO, *L'Abruzzo nell'ottica «naturalistica» e «naturalistica» del d'Annunzio*, in *D'Annunzio e l'Abruzzo*. Atti del x Convegno di studi dannunziani – Pescara, 5 marzo 1988, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1988, p. 45.

¹³ *ibid.*, p. 46.

Dalla coincidenza del fenomeno strutturale emergono comunque notevoli differenze di applicazione, immediatamente riscontrabili nelle date che fissano cronologicamente i vari fatti biografici: nella *Vergine Anna* esse sono numerose e implicano di solito l'indicazione dell'anno, accompagnata o no da quella della stagione o del mese (p. 54 «Luca Minella, nato nel 1879»; «nacque Anna; e fu nel mese di giugno del 1817»; p. 56 «Nel maggio del 1823»; p. 100 «Nell'estate del 1881 apparvero i segni della morte prossima»).

Nella *Vergine Orsola* la scansione temporale è sostanzialmente diversa a partire dall'assenza di indicazioni riguardanti gli anni in cui accade la vicenda. E non basterà come giustificazione il fatto che la storia narrata nella *Vergine Anna* si svolga su quasi un secolo, mentre quella della *Vergine Orsola* su sei mesi soltanto (distribuiti comunque su due anni), perché D'Annunzio in altri casi simili introduce un millesimo (come ne *La fine di Candia*) o anche solo indizi interni facilmente databili (come il nome di un regnante nella *Morte del duca d'Ofena* o l'accenno a un conflitto internazionale nella *Contessa d'Amalfi*). L'astensione da forme forti di contestualizzazione temporale ha il potere di svincolare la storia di Orsola dalla Storia, di porla in un tempo fuori dal Tempo. Non soggette all'ordinamento annuale, le altre indicazioni temporali – stagionali, mensili o giornaliere – attenuano la loro funzione cronachistica, tanto più che esse rifuggono lo sfruttamento accumulativo e pleonastico. Esempio è il caso del calendario liturgico. Nella *Vergine Anna* le ricorrenze religiose si associano al mese o all'anno per precisare i tempi dell'azione narrativa e per suggerire la centralità della religione nella vita della vergine (p. 84 «il giro del tempo per lei non fu determinato se non dalle ricorrenze ecclesiastiche»)¹⁴. Questa riunione-

¹⁴ Si vedano alcuni esempi: *NdP*, p. 65 «Quando nel 1851 Anna venne la prima volta al paese di Pescara, era prossima la festa del Ro-

ne dei calendari su di un medesimo piano, indifferenziato, di «carattere naturalistico-descrittivo»¹⁵, è del tutto assente nella *Vergine Orsola*, in cui le poche indicazioni temporali – non apposte ma assimilate alla narrazione – evitano le contaminazioni calendaristiche e ammettono solo alcune compresenze in singoli capitoli¹⁶. La metodica distinzione dei calendari e la scelta di sottrarre la vicenda a una precisa contestualizzazione storica pongono la novella d'apertura delle *NdP* in contrasto con il suo *pendant* annalistico, la *Vergine Anna* (già *Annali d'Anna*), e in tensione verso significati simbolici.

La *Vergine Orsola* è suddivisibile in 3 sequenze narrative distribuite con regolarità (6+7+7) nei 20 capitoli numerati romanicamente dall'autore:

sario, che si celebra nella prima domenica di ottobre»; p. 77 «nella Settimana Santa del 1857»; p. 85 «Nell'aprile del 1858, poco dopo la Pasqua maggiore, ella infermò».

¹⁵ S. JACOMUZZI, *D'Annunzio e il simbolismo: il linguaggio liturgico-sacramentale*, in *D'Annunzio e il simbolismo europeo*. Atti del convegno di studio – Gardone Riviera, 14-15-16 settembre 1973, a cura di E. Mariano, Milano, Il Saggiatore, 1976, p. 210: «E tutta l'esistenza della protagonista è ritmata dagli eventi religiosi [...]. Ma si tratta di scadenze del calendario liturgico, di feste paesane [...]. L'interesse dominante rimane comunque quello di carattere naturalistico-descrittivo».

¹⁶ Ne riporto di seguito il catalogo completo: cap. II, p. 8 «la novena di Natale»; cap. III, p. 10 «i primi giorni di febbraio»; cap. V, p. 15 «una mattina del marzo nascente»; cap. VI, p. 19 «pallide chiarità pomeridiane del mese di marzo», «l'Annunciazione»; cap. VII, p. 20 «al novel tempo e gaio» [la primavera], pp. 20-21 «la domenica di Lazzaro», p. 21 «l'imminenza dell'aprile»; cap. IX, p. 23 «la domenica della Palme»; p. 23 «grande riso pasquale del sole d'aprile»; cap. X, p. 26 «la Settimana Santa»; cap. XIII, p. 31 «Erano i primi giorni di giugno: sorgeva l'estate dalla primavera»; cap. XV, p. 34 «frescura glauca della sera di giugno»; cap. XIX, p. 44 «vigilia del *Corpus Domini*»; cap. XX, p. 48 «Pentecoste» (ricordata da Orsola, e, a livello di *fabula*, situabile nel cap. XVII), p. 48 «santo giorno del *Corpus Domini*».

1	capp. I-VI	modificazione della situazione: la convalescenza, la scoperta della propria femminilità e il risveglio dei sensi
2	capp. VII-XIII	trasgressione: la storia d'amore e la progressione del desiderio sessuale
3	capp. XIV-XX	punizione: lo stupro, l'aborto e la morte

Questa tripartizione omogenea dell'azione narrativa coincide esattamente con la sequenza delle stagioni, rappresentate, ad arte, da un numero sempre minore di mesi (3 mesi per l'inverno, 2 per la primavera, 1 per l'estate)¹⁷, con funzione di rallentare la velocità generale del racconto fino all'immobilità della morte di Orsola.

1	capp. I-VI	fine dicembre-fine marzo		inverno
2	capp. VII-XIII	aprile-fine maggio	«novel tempo e gaio»	primavera
3	capp. XIV-XX	giugno	«sorgeva l'estate dalla primavera»	estate

Si configura così una prima funzione simbolica del tempo che si chiude a tenaglia attorno alla protagonista fino a strangolarla, quasi a dimostrare l'inesorabilità del destino umano, secondo una filosofia – lo *struggle for live* – che percorre tutte le *NdP* per giungere al *Cerusico di mare*, in cui a Gialluca tocca una morte atroce malgrado l'imponente ricorso alla religione¹⁸.

¹⁷ Ad arte, poiché la primavera è ridotta a soli 2 mesi mediante la formula «sorgeva l'estate dalla primavera» che fissa l'inizio dell'estate ai primi di giugno.

¹⁸ Il trabaccolo si chiama «Trinità»; uno dei marinai, significativamente impotente di fronte allo scatenarsi dei tragici eventi, si chiama «Nazareno»; Gialluca invoca più volte San Rocco; nella raccolta *San Pantaleone* la novella s'intitolava *Il martirio di Gialluca* e ne *I violenti*, *Il martire*, tradotto letteralmente nell'*Episcopo e C^{te}*.

Il cronosimbolismo

Più rilevante e direttamente percepibile è la concomitanza nel cap. XII tra l'arrivo della primavera e l'innamoramento di Orsola, *topos* tradizionale garantito dalla citazione implicita dell'*incipit* de *L'Intelligenza*, «al novel tempo e gaio»¹⁹.

Se Orsola s'innamora al sorgere della primavera – dopo il lungo e freddo periodo invernale della convalescenza –, verrà stuprata proprio all'inizio dell'estate. L'allegoria primaverile, che al rinnovarsi del bel tempo associa l'amore e il *locus amoenus*²⁰ (come nel citato poemet-

¹⁹ *NdP*, p. 20; a mia conoscenza la fonte non era ancora stata rilevata. «Al novel tempo e gaio del pascore, / che fa le verdi foglie e ' fior' venire, / quando li augelli fan versi d'amore / e l'aria fresca comincia a schiarire, / le pratora son piene di verdore / e li verzier' cominciano ad aulire, / quando son dilettose le fiumane / e son chiar' e surgenti le fontane, // che per lo gran dolzor del tempo gaio / sotto l'ombre danzano le garzette, / ne [l]i bei mesi d'april' e di maio / la gente fa di fior le ghirlandette, / donzelli e cavalier' d'alto paraio / cantan d'amor novelle canzonette, / cominciano a gioire li amadori / e fanno dolci danze i sonatori, / e son aulenti rose e violette, // ed io, stando presso a una fiumana / in un verziere, all'ombra di un bel pino / – d'acqua viva avevavi una fontana / intorneata di fior gelsomino – / sentia l'aire soave a tramontana, / udia cantar li augelli i'llor latino: / allor sentio venir dal fin Amore / un raggio che passò dentro al core, / come la luce ch'appare al matino. // Discese nel meo cor sì come manna / Amor, soave come in fior rugiada, / che m'è più dolce assai che mel di canna: / d'esso non parto mai dovunque vada, / e vo' li sempre mai gridar: «Usanna, / Amor excelso; ben fa chi te lauda»: / assavora'lo quando innamorai» (*L'Intelligenza*. Poemetto anonimo del secolo XIII, a cura di M. Berisso, Parma, Fondazione Pietro Bembo-Ugo Guanda Editore, 2000, pp. 3-4, str. 1-4). Del testo trecentesco, riscoperto nel 1846, sono disseminati preziosissimi lessicali in molti scritti dannunziani, in specie ne *L'Isottè*.

²⁰ Cfr. R. PATANÈ CECCANTINI, *Il motivo del 'locus amoenus' nell'«Orlando furioso» e nella «Gerusalemme liberata»*, Losanna, Faculté des lettres, 1996, pp. 9-27.

to didascalico), si allarga dunque a semantizzare per opposizione le stagioni limitrofe. L'estate, nella parabola di degrado della condizione della protagonista, assumerà il ruolo di *locus horridus*, dapprima in senso figurato, con la violenza di Lindoro (cap. xiv), poi in senso letterale (cap. xx), nella spaventosa marcia di Orsola fuori Pescara, sotto la sferzante pioggia e il calore del sole, in luoghi aridi, polverosi e abitati da esseri subumani, come «le contadine della Villa del Fuoco, nane, co 'l naso camuso, con le labbra schiacciate, femmine cafre dalla pelle bianca» (p. 48), gli «zingari seminudi, bronzini, con amuleti luccicanti sul petto, a cavalcioni di certi asini rossastri», la maga «strega» «femmina alta e ossuta, bianchissima in faccia, co 'l naso guasto, violetto come un fico, con i capelli rossi lisci su le tempie, con due piccoli occhi di albina, tatuata nel mento, nella fronte, nel dorso delle mani» (p. 51), e infine «Muà», «mostro orrendo» (p. 54) che bastonerà l'agonizzante «sposa violata del Signore» credendola «il mastino del beccai». Orsola, come ben ha scritto Blazina, «si addentra sempre più in un paesaggio allucinato e infernale, di cui la stanza di Muà rappresenta l'ultima stazione»²¹. L'estate si configura simbolicamente come un inferno (*aestus*, “calore, vampa”), come *locus peccatorum*²².

²¹ S. BLAZINA, *L'epilogo e la novella: Verga, D'Annunzio, Pirandello*, in *Metamorfosi della novella*, a cura di G. Bàrberi Squarotti, Foggia, Bastogi, 1985 (su D'Annunzio: *L'economia dell'enfasi*, pp. 260-267), p. 263.

²² Anche ne *Il traghettatore* il peggioramento della condizione del personaggio, donna Laura, è chiaramente tracciato dalla linea che lega l'esemplare *locus amoenus* iniziale, perfetto in tutti i tradizionali elementi costitutivi (quelli elencati nell'*Intelligenza*), al conclusivo ed esiziale *locus horridus*, nuovamente invaso da *specimina* teratologici e animalizzati (cfr. *NdP*, p. 183). Il processo di degrado oppone due contesti climatici antitetici, quello della serena e riposante frescura goduta in villa all'ombra della pergola, a quello dell'arsura, della canicola, del-

La simbologia stagionale intrattiene stretti legami con il calendario liturgico. Infatti come gli snodi narrativi primari (trasgressione e punizione) sono perfettamente coordinati con la successione delle stagioni (inverno, primavera, estate), così le scadenze dell'anno liturgico si dispongono funzionalmente sull'intreccio ma in controtempo rispetto al ritmo stagionale. Controtempo abilmente messo in scena dalla separazione dei due calendari, l'uno metronomo dell'istinto, l'altro della vita religiosa; ritmi dapprima solo sfasati e, in seguito, nell'intenzione dell'autore (che assume il punto di vista del personaggio, ma con intenti provocatori), opposti, avversi²³. L'intera novella giocherà sullo scontro tra il tempo delle pulsioni istintive, del desiderio sessuale, e il tempo degli esercizi spirituali, della mortificazione della carne. Orsola (come donna Laura ne *Il traghettatore*) sceglierà la strada dell'istinto, infrangerà le leggi che la proteggevano, abbandonerà il *locus amoenus*, scenderà a patti con i bruti e morirà nell'estate-inferno, la cui funzione spazio-temporale si dilata ad abbracciare significati astratti inerenti all'ordine sociale, alle regole di tutela dei membri della comunità. Per seguire l'istinto Orsola fuoriesce dal perimetro di sicurezza,

l'*aestus* infernale, non di rado calcato su modelli danteschi (la figura del traghettatore-Caronte – cfr. F. SPERA, *Le espressioni del primitivo: le novelle di d'Annunzio* [1982], in ID., *La realtà e la differenza: Studi sul secondo Ottocento*, Torino, Genesi, 1994, p. 87 e *passim*) –, degli storpi che «Bestemmiavano» – cfr. *If* II 103 –, delle persone che attendono di *passare* – *NdP*, p. 188 «Si vedeva ora su la riva un gruppo di gente», cfr. *If* III 71 «vidi genti a la riva d'un gran fiume» –, ecc.).

²³ Un tempo liturgico che di fatto s'integra perfettamente nel tempo cosmico; cfr. D. OWEN HUGHES, *Riti di passaggio nell'Occidente medievale*, I. *Ciclo cosmico e calendario cristiano*, in *Il Medioevo*. Secoli V-XV, a cura di G. Ortalli, Torino, Einaudi (Storia d'Europa, vol. III), 1994, pp. 985-989.

in cui vigono le leggi civile e religiosa, e si sottomette allo *struggle for live*.

La prima sezione della novella (capp. I-VI), in cui il ristabilimento di Orsola si accompagna con la rivelazione della femminilità e della sensualità, è conclusa tra la novena di Natale e l'Annunciazione.

Il parroco, seguito dalla processione dei fedeli, giunge nella camera della vergine morente e le impartisce i sacramenti dell'estrema unzione e dell'eucaristia: liberata dal peccato, Orsola rinasce simbolicamente alla vita nel periodo natalizio. Dallo stato di incoscienza, attraverso la visione – che il naturalista spiega in termini di delirio, in cui i suoni esterni delle zampogne si fondono con le «immagini sante delle pareti» (p. 9) –, Orsola riacquista pian piano coscienza, conosce ben presto un'«immensa fame» (p. 8), stuzzicata dall'«odore del pane» che sale ogni giorno dalla strada²⁴. La fame proverbiale dei nascituri, così come i passi incerti («mettendo gridi di paura sommessi ogni volta che le ginocchia minacciavano di piegarsi, ogni volta che l'equilibrio mancava», p. 14), il riso («Rideva d'un riso timido di bambina», p. 12), la trasgressiva curiosità («il godimento acre che danno ai fanciulli le cose proibite», p. 14), metaforizzano la convalescenza in rinascita («quasi in una seconda nascita, una creatura migliore sorgeva», p. 10) secondo il modello della *Faute zoliana*²⁵.

²⁴ Il tema ricorre alle pagine 3, 10, 14 e 43.

²⁵ La convalescenza di Serge, l'abbé Mouret, è infatti presentata come rinascita e scoperta della sensualità e della sessualità, segnata dall'avvicinamento progressivo alla finestra e in seguito al giardino Paradou (cito da É. ZOLA, *La faute de l'abbé Mouret*, in ID., *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire*, éd. intégrale publiée sous la direction d'A. Lanoux, Paris, Gallimard, 1960, vol. 1): «“Tiens! c'est bête, je suis un enfant” [...] Il ne se rappelait rien, il était réellement dans une heureuse enfance. Il croyait

Del romanzo francese, cui D'Annunzio attinge variamente²⁶, nel cap. iv della *Vergine Orsola* è ripresa la metafora portante, quella che fa dell'abbé Mouret e di Albine i novelli Adamo ed Eva, quella che lega l'iniziazione sessuale al peccato originale e alla dannazione²⁷. Pur ridotta a pochi accenni questa allegoria mantiene nel testo dannunziano la gravidanza e la centralità della fonte transalpina. Infatti, se per ora la nuova vita di Orsola procede in armonia con il messaggio delle feste liturgiche, dal Natale (cap. ii) alla Purificazione di Maria (cap. iii)²⁸, nel cap. iv que-

être né la veille» (p. 1319), «Je suis ton enfant, veux-tu? Tu m'apprendras à marcher» (p. 1320), «Il naissait. Il poussait des petits cris involontaires» (p. 1324), «A mesure que la santé revenait, il avait des besoins de sensations plus fortes [...] "Quand tu pourras te lever, disait Albine, tu t'assoiras devant la fenêtre... Tu verras le beau jardin!"» (p. 1325), «C'était une seconde conception» (p. 1330), «Il naissait à vingt-cinq ans, les sens brusquement ouverts» (p. 1334). Come annota Andreoli il tema, che trova ne *Le vergini* la sua prima formulazione, ritornerà in altri testi dannunziani: «dalla *Vergine Orsola* (nelle novelle) ai *Crisantemi* (nei *Grotteschi e rabeschi* della «Tribuna»), dal *Piacere all'Innocente*, la rinascita del corpo dopo la malattia è condizione alla quale il narratore si è già rivolto con esiti felici» (A. ANDREOLI, *Il vivere inimitabile. Vita di Gabriele d'Annunzio*, Milano, Mondadori, 2000, p. 200). Cfr. pure L. TESTAFERRATA, *Il «Poema Paradisiaco» ovvero dell'ombra e della luce*, in ID., *D'Annunzio «Paradisiaco»*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1972, pp. 3-120, in part. pp. 33-35.

²⁶ I debiti zoliani erano evidenziati dalla critica fin dall'uscita della novella; cfr. G. TOSI, *D'Annunzio et «La faute de l'abbé Mouret»*, «Quaderni del Vittoriale», XIV, 1979, p. 6.

²⁷ «Zola a voulu, très exactement, reprendre l'histoire d'Adam et d'Eve, avec cette différence que la "faute", dans la Bible, n'est pas d'ordre sexuel, et que, pour lui elle l'est» (H. GUILLEMIN, *La Faute de l'Abbé Mouret*, in ID., *Présentation des Rougon-Macquart*, Paris, Gallimard, p. 77 e *passim*).

²⁸ La festività, che ricorre il 2 febbraio, è deducibile nel cap. iii da pochi ma sicuri indizi testuali: dalla determinazione temporale, «Erano i primi giorni di febbraio» (p. 10), e dalla presenza dei colombi

sta consentaneità s'incrina improvvisamente e per sempre. Quando la sorella si assenta, Orsola, torturata dalla fame, cerca dappertutto qualcosa da mangiare e

Una volta, in fondo al ripostiglio di un tavolino trovò una mela e ci ficcò i denti golosamente. [...] Solo testimone era un micio, tutto maculato come una pelle di serpente, che girava talvolta in torno a Orsola con un miagolio familiare o si fermava teso invano a ghermire se fuori volavano su l'Arco i colombi. A poco a poco Orsola prendeva amore a quel compagno discreto. Ella lo accoglieva nel tepore del letto, gli sussurrava parole senza nesso [...]. Ella, forse per un naturale ricorso di quel suo misticismo anteriore, amava i bagliori tralucanti dagli occhi dell'animale nella penombra, quegli sprazzi di fosforo, che emanavano da una forma misteriosa e silenziosa nella tenebra.

Camilla vedeva tutte queste strane predilezioni della sorella, con una specie di diffidenza ed anche di rammarico sordo, ma taceva. E lentamente, quasi insensibilmente, quelle due anime si distaccavano, si allontanavano per repulsa (pp. 14-15).

Nell'Eden, nel *locus amoenus*, sotto spoglie famigliari e di lunga tradizione, si è insinuato il demone, il gatto-serpente (l'Avversario dei colombi della Purificazione), con il quale l'inconsapevole Orsola vive in intimità; la tentazione dei sensi, che nella fame trova la sua più innocua espressione, spinge la vergine ad addentare il frutto

– uno «stuolo di colombi attraversò lo spazio e venne a posarsi su l'Arco; parve un augurio» (p. 12) – da confrontare con il racconto evangelico in cui la presentazione di Gesù al tempio, corrispondente alla purificazione di Maria, si sofferma sull'offerta votiva di colombi; cfr. *Lc* 2 22-24 «Et postquam impleti sunt dies purgationis ejus secundum legem Moysi, tulerunt illum in Jerusalem, ut sisterent eum Domino [...]. Et ut darent hostiam secundum quod dictum est in lege Domini par turturum, aut duos pullos columbarum».

proibito. Inizia così il processo di corruzione morale della protagonista, tanto più spettacolare in quanto vissuto nella profanazione dei riti sacri della Chiesa.

«Le erano ricresciuti i capelli, crespi e castanei, come prima. Ella aveva ora una curiosità grande di guardarsi nello specchio» (p. 18)²⁹ – «lo strumento del demonio» (p. 19) – «La vanità la conquistava, la occupava» (p. 18). Ormai all'immagine dei santi dipinti sulle pareti, Orsola preferisce la propria immagine, che impara solo ora, «ai suoi ventisette anni» (p. 18), a conoscere fin nei particolari, come il «neo simile a una lenticchia, che le macchiava la pelle su la tempia sinistra» (p. 18). E il paragone è sintomatico di un narratore attento alla psicologia della protagonista, affamata sì, ma sempre nei limiti dell'immaginazione concessi dall'abituale xerofagia, la dieta a base di legumi dei convalescenti e delle beghine.

Mentre Camilla è andata in chiesa per cantare «le litanie dell'Annunciazione» e ad ascoltare «la preghiera sul messaggio dell'Arcangelo all'ancella di Dio» (p. 19), anche la vergine Orsola s'appresta a ricevere un annuncio, il cui messaggio resta però misterioso (benché seguito dagli ammonimenti di Camilla, che trova «la sorella ancora addormentata e con accanto lo specchio, con ne' capelli le *spie*», e «dallo squillo di venti trombe»³⁰) e lo svolgimento più prossimo agli amplessi voluttuosi di Giove che non

²⁹ Per i capelli simbolo di seduzione, cfr. le figure delle protagoniste de *La veglia funebre*, de *La contessa d'Amalfi* e della Ciccarina ne *La guerra del ponte* (p. 263).

³⁰ Benché nel racconto si tratti delle trombe della «fanfara militare» (p. 20), il referente simbolico è quello delle trombe dell'*Apocalisse*, le sette trombe che davano il titolo a «un leggendario e popolare sillabario [...] che [...] corre le campagne abruzzesi e tutte, credo, le scuole e le case contadinesche dell'Italia meridionale». Lo stesso vale per il *Libro delle vergini*, come insisteva Scarfoglio sul «Capitan Fra-

alla discesa dello Spirito Santo su Maria. Soffiando su dei «semi nerastri» trovati in una «capsula vegetale», Orsola alza nell'aria un nugolo di «spie» simili a «lanugini di cigno» che ridiscendono a coprirle il corpo³¹.

cassa» del 28 giugno 1884 per difendere d'Annunzio dalle accuse di inverecondia (il testo è cit. in SCRIVANO, *Introduzione, op. cit.*, p. 9).

³¹ «Spia: si dicono così, specie in Toscana, i Frutti papposi del Soffione o Dente di leone, e i Semi racchiusi nella siliqua di alcuni legumi» (G. L. PASSERINI, *Il vocabolario della prosa dannunziana*, Firenze, Sansoni, 1913, s. v.). Sulla scena si sono espressi E. DE MICHELIS (*Guida a D'Annunzio*, Torino, Meynier, 1988, p. 35), che vi riconosce «la favola quasi di Leda e il cigno», e TOSI (*D'Annunzio, le réalisme et le naturalisme français*, in *D'Annunzio giovane e il verismo*. Atti del I Convegno Internazionale di Studi dannunziani – Pescara 21-23 settembre 1979, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1981, pp. 80-81), che rinvia a *Manette Salomon* dei fratelli Goncourt. Accluderei alle possibili fonti il passo della *Faute* in cui il febricitante Serge, rivolgendosi alla statua dell'Immacolata Concezione, auspica una *conceptio per orem* di cui sarebbe protagonista: «“Alors, je monterai à vos lèvres, ainsi qu'une flamme subtile; j'entrerais en vous, par votre bouche entr'ouverte, et les noces s'accompliront, pendant que les archanges tres-sailliront de notre allégresse. Être vierge, s'aimer vierge, garder au milieu des baisers les plus doux sa blancheur vierge! Avoir tout l'amour, couché sur des ailes de cygne, dans une nuée de pureté, aux bras d'une maîtresse de lumière dont les caresses sont des jouissances d'âme! Perfection, rêve surhumain [...]! O Marie, Vase d'élection, chantez en moi l'humanité, faites-moi eunuque parmi les hommes, afin de me livrer sans peur le trésor de votre virginité!” [...] Et l'abbé Mouret [...] s'évanouit sur le carreau» (ZOLA, *La faute, op. cit.*, p. 1315). Questo delirio, che ricalca a distanza la scena dell'annunciazione contemplata da Serge durante il rosario («la salutation de l'archange, un rayon de fécondité glissé du ciel, apportant la pâmoison adorable de l'union sans tâche», *La faute, op. cit.*, p. 1291), collima con l'atmosfera e i significati metaforici presenti nella *Vergine Orsola*. Per le «lanugini di cigno» e «les ailes de cygnes» si veda quanto scrive sull'arcangelo Gabriele L. RÉAU, *L'Annonciation dans l'art d'Occident*, in *Id.*, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, Presses Universitaires de France, 1957, tomo 2, p. 181: «A ses épaules sont attachées des ailes blanches comme celles du cygne».

Ella rideva, difendendosi da quell'invasione, cercando di scacciare quella pelurie che le vellicava la pelle e le si attaccava alle mani, ma le risa le impedivano i soffi. Alla fine si distese lunga sul letto, lasciò che tutta quella molle nevicata le scendesse sopra lentamente. Teneva gli occhi semichiusi per prolungare la dolcezza; e a mano a mano che il sopore la invadeva, si sentiva come sommergere in un giaciglio alto di piume (p. 19).

L'episodio delle «spie» – con la contaminazione delle fonti evangeliche (l'Annunciazione) e mitologiche, le quali nel contesto della novella ineriscono l'una alla Grazia, l'altra al peccato – si dispone a chiave di lettura delle successive festività religiose vissute da Orsola in termini ambigui, sempre compromessi tra il sentimento del sacro e il sentimento del profano.

La seconda sezione della *Vergine Orsola* (capp. VII-XIII), quella dell'innamoramento e dell'esplosione del desiderio sessuale, si apre con la «domenica quinta di Lazzaro» (pp. 20-21) legata al passo giovanneo sulla resurrezione dell'uomo di Betania³²: la «malattia [di Lazzaro] non porterà alla morte, ma servirà a manifestare la gloriosa potenza di Dio e quella di suo Figlio» (*Gv* 11 4), e ancora Gesù a Marta, «Tuo fratello risorgerà» (*Gv* 11 23), e infine Gesù al risorto, «Lazzaro, vieni fuori!» (*Gv* 11 43). Il noto racconto evangelico, esplicitamente richiamato all'atten-

³² In realtà il rito romano, seguito a Pescara, non contemplava la definizione di *Domenica de Lazaro*, che invece è del rito ambrosiano. Per di più nel rito romano il passo della resurrezione di Lazzaro è letto il venerdì che precede la quinta domenica di Quaresima. La contaminazione dei due riti è un'ulteriore prova del distacco di D'Annunzio dal naturalismo e della sua propensione al simbolismo, che nella formula ambrosiana trovava un ideale sviluppo. Ringrazio il reverendo don Dante Donati che mi ha permesso di consultare il *Missale romanum*, Venetiis, Ex typographia Aemiliana, 1877).

zione del lettore, si presta facilmente a sintetizzare le tappe dell'esperienza invernale di Orsola, dalla quasi morte alla rinascita, di cui proprio nel cap. VII essa ha infine piena coscienza («pieno e chiaro il senso del suo rinascimento», p. 21). Per ultimare il cammino di resurrezione, conformemente alla Scrittura, a Orsola non resta più che obbedire alla voce che le ordina di venir *fuori* e che da alcune settimane quotidianamente la invita ad affacciarsi alla finestra³³. Ma non certo quella del Signore, della liturgia, sarà la *voce*; sarà invece quella della Natura, che rinfocola l'istinto sessuale, che fa sentire «nel sangue alla primavera rifiorire i mali di Venere» (p. 21):

Là, un tempo, Orsola [...] spesso aveva sentito giungersi sul capo dalla piccola finestra alta i ritornelli d'una canzone libertina e certi larghi schiamazzi di risa che s'inseguivano [...]. Tutti i romori della vita d'una suburra infima salivano, in certe ore, a quella altezza e facevano tremare d'orrore le povere spose di Gesù chine in umiltà su i tegami d'argilla pieni dell'eremitica innocenza dei legumi e delle verdure. Ma ora, al novel tempo e gaio, come un giorno udì Orsola le voci, una voglia nell'animo le corse di spinger la vista fuori [...] Ella salì su una sedia all'altezza dell'apertura [...]. La vergine, rassicurata, guardò (pp. 20-21).

³³ Fin dall'inizio della sua convalescenza Orsola guarda alla finestra come a un obiettivo, tanto fisico quanto simbolico: cap. III, p. 13 «Poi cercò un punto di mèta, la finestra»; cap. IV, p. 14 «Ella si avvicinava alla finestra per cercare il vento»; nel cap. V, p. 17, si affaccia per la prima volta alla finestra ma subito si ritrae presa da vertigine. Sul tema zoliano di *Les fenêtres et leur spectacle* (pp. 203-216) e in generale per i luoghi simbolici de *La chambre* (pp. 191-203) e de *L'église* (pp. 216-252), cfr. J. BORIE, *Maisons*, in ID., *Zola et les mythes, ou de la nausée au salut*, Paris, Seuil, 1971.

Lo spettacolo che si presenta agli occhi della vergine è quello di un immenso degrado ambientale e morale, in cui l'amore, privato d'ogni ideale di sentimento, è ridotto alla più animalesca lussuria, alla foia dei militari adescati dalle prostitute in un vicolo immondo. L'illusione di più nobili incontri resta appesa alla fugace visione di un uomo che dolcemente ammicca da un lucernario.

Orsola stette lì stupidita allo spettacolo di tutta quella corruzione fermentante pe 'l buon sole di quaresima e saliente fino a lei. Non si ritraeva ancóra; ma come alzò gli occhi, vide in un abbaino sul tetto della caserma un uomo biondo che la guardava e sorrideva (p. 22).

Siamo ormai già in grado, dopo l'analisi dei primi capitoli della *Vergine Orsola*, di verificare la bontà delle ipotesi precedentemente avanzate sul cronosimbolismo e di riflesso sul naturalismo dannunziano.

L'attenzione dello scrittore è rivolta alla costruzione di un percorso simbolico, che porti la vergine Orsola dalla Grazia – la guarigione – alla dannazione, attraverso una serie di episodi liturgici entro le cui forme rituali far collidere, provocatoriamente, il tradizionale significato religioso con la sua blasfema riformulazione in chiave istintuale. D'Annunzio mantiene immutato il quadro di riferimento culturale di Orsola, rigidamente definito dalla pratica delle dottrine e delle liturgie, per spettacolarizzare l'entrata in scena, o meglio, l'irruzione clamorosa dell'istinto sessuale, libero da ogni freno, dalla secolare mortificazione predicata dalla Chiesa. La malattia – con i suoi aspetti minutamente riportati nelle descrizioni fisiologiche e psicologiche³⁴; con il suo

³⁴ «Il medico e saggista Marco Marzollo [*Diagnostica clinica su personaggi dannunziani*, «Quaderni dannunziani», nn. XXXIV-XXXV,

decorso, ritracciato senza artificio d'intreccio, scandito da un'essenziale deissi temporale; con insomma a suo servizio l'armamentario del naturalismo letterario – è la base narrativa ideale sulla quale costruire la rinascita del personaggio, a sua volta condizione essenziale per fondare sulla verisimiglianza l'esperienza di vivere due vite successive (e opposte) da parte di un unico individuo. Nella *Vergine Orsola* le strutture del romanzo naturalistico non afferiscono alla resa realistica dei meccanismi umani, degli ambienti e delle situazioni, ma, utilizzate con libertà, sostengono e assicurano (e in parte occultano) il messaggio simbolico, che scaturisce dallo *choc* tra la vecchia e la nuova vita di Orsola, tra calendario liturgico e calendario stagionale, sacro e profano, grazia e peccato, etica religiosa e istinto sessuale. L'asse significativo privilegiato nella novella è quello simbolico, paradigmatico, non certo quello sintagmatico e connesso con la naturalistica descrizione particolareggiata dello sviluppo dei processi fisici e morali del personaggio.

Dopo il primo contatto visivo con le basse realtà pescaresi e con il futuro amante, cresce in Orsola la frustrazione. «Il bisogno dell'amore, prima latente, si levava ora da tutto il suo essere, diventava una tortura, un supplizio incessante e feroce da cui ella non sapeva difendersi» (cap. VIII, p. 22). La corruzione “dal basso” e dal “di fuori” sale “in alto” e contamina il “di dentro”: la cameretta non costituisce ormai più un baluardo simbolico contro l'assalto del peccato, e le immagini sante delle pareti, che un tempo

1966] rileva che Gabriele D'Annunzio si può affiancare al verismo medico degli scrittori della seconda metà dell'Ottocento a partire dalla *Vergine Orsola* delle *Novelle della Pescara* in cui “vengono descritte le successioni sintomatiche e relativi quadri del tifo addominale”» (A. MAZZA, A. BORTOLOTTI, *La farmacia di d'Annunzio. Malattie e cure del poeta del Vittoriale*, Brescia, Ed. La Rosa, 2003, p. 36).

davano alla vergine le beatitudini dell'estasi, riflettono ora il turpe fondo della sua anima: «i Santi delle mura, le Madonne, i Cristi crocefissi ignudi, le piccole figure di cera deformi, tutte le cose in torno, prendevano per lei apparenze impure» (cap. VIII, p. 23)³⁵. Un'ultima atavica ragione la trattiene ancora per poco in quella stanza: la verginità.

– Ecco, ora scendo nella strada – diceva ella a sé stessa, non reggendo più. Poi le mani le tremavano su la porta, nell'aprire: il chiavistello scorrente negli anelli la dava ancora un'immagine oscena. Ella tornava in dietro, si gettava su 'l letto quasi svenendosi, livida, sotto una fantasma d'uomo³⁶.

La «domenica della Palme» (cap. IX), dopo l'Annunciazione (cap. VI) e la domenica di Lazzaro (cap. VII), è il primo episodio religioso in cui lo scontro tra sacro e profano si svolge in chiesa, durante e attraverso la cerimonia liturgica. Secondo la consueta risemantizzazione, l'arrivo del Cristo a Gerusalemme («come se si appressasse il Galileo» e «*Benedictus qui venit in nomine Domini*», p. 24) si trasforma nell'arrivo dell'amante, che puntualmente Or-

³⁵ Nella *Faute* è l'immagine delle Vergine Maria a tentare Serge; Cfr. per es. ZOLA, *La faute*, *op. cit.*, p. 1478: «Marie le troublait trop, avec ses minces bandeaux, ses mains tendues, son sourire de femme. Il ne pouvait s'agenouiller devant elle, sans baisser les yeux, de peur d'apercevoir le bord de ses jupes».

³⁶ La citazione è tratta da *Le vergini* (NdP, pp. 313-314). Nella *Vergine Orsola*, forse per effetto della critica di Guido Mazzoni sull'oscenità del passo (cit. in FORCELLA, *op. cit.*, p. 55), l'allusione sessuale è più sottile: «– Ecco, ora scendo nella strada – diceva ella a sé stessa, non reggendo più. Poi le mani le tremavano su la porta, nell'aprire. Lo stridore del chiavistello scorrente negli anelli la sbigottiva. Ella tornava in dietro, si gettava sul letto quasi svenendosi, livida, sotto una larva d'uomo» (p. 23).

sola, dopo un erotico bagno di folla³⁷, che contrasta nettamente con la clausura eremitica della vita passata, incontra e istintivamente abbraccia, quasi fraintendendo l'invito del parroco: «*Procedamus in pace*».

Era l'annuncio della processione, che mise un sommovimento enorme in tutto il popolo. Per istinto, senza pensare, Orsola si attaccò all'uomo, come se già gli appartenesse; si lasciò quasi sollevare da quelle braccia che la prendevano ai fianchi, si sentì nei capelli quel fiato virile che sapeva lievemente di tabacco (p. 25).

Gli appuntamenti con Marcello si prolungano a tutta la Settimana Santa in un contrasto stridente tra il dolore del mondo cristiano e il piacere degli amanti: il Tempo di Passione, caratterizzato dall'astinenza, dal digiuno, dalla contrizione, è profanato dalla passione amorosa di Orsola. Non stupisce che proprio durante il suggestivo Ufficio delle Tenebre D'Annunzio decida di ambientare la scena più sacrale della novella.

Tutta la Settimana Santa protesse delle sue complici ombre l'amore della vergine Orsola. Le chiese erano immerse nel crepuscolo della Passione, i crocifissi su gli altari erano coperti di drappi violacei [...]. Là Orsola, inginocchiata, attendeva, fin che un passo leggero dietro di lei la faceva tra-

³⁷ «Sotto l'odore dell'incenso, sotto le palme benedette, nella penombra mistica, in tutto quell'ammasso di cristiani e di cristiane, piccole scintille erotiche scoccavano per attrito e si propagavano; amori segreti si ritrovavano e si congiungevano» (p. 25). La folla, che spesso nelle *NdP* catalizza la violenza (cfr. F. DAL BUSCO, «*Le mirabili avventure del grande Turlendana*» o *del trionfo della realtà* ne «*Le novelle della Pescara*», in *Musaico per Antonio. Miscellanea in onore di Antonio Stäuble*, a cura di J.-J. Marchand, Firenze, Cesati, 2003, pp. 300-301) è in questo caso ambiente di frenesia sessuale, contrapposta alla castità che dovrebbe muoverla verso il Cristo.

salire. Ella non poteva volgersi, perché Camilla la vigilava; ma si sentiva tutta abbracciare dallo sguardo di quell'uomo, come un fuoco sottile, e una tenerezza torbida le scendeva nella carne. Allora fissava i ceri digradanti su un triangolo di legno presso l'altare. I preti cantavano dinanzi a un grande libro; e ad uno ad uno i ceri venivano spenti. Non ne rimanevano che cinque, non ne rimanevano che due; l'oscurità si avanzava dal fondo delle cappelle su la gente in preghiera. L'ultima fiammella finalmente spariva; tutte le panche risonavano sotto le battiture delle verghe. Orsola nel buio, a pena si sentiva toccare da due mani cercanti, scattava dal pavimento, con un sussulto, smarrita (cap. x, p. 26)³⁸.

Come ha notato Ciani, l'«espedito scenico» dello spegnimento dei ceri sulla saetta verrà in seguito riproposto da D'Annunzio nella novella *La veglia funebre*, in cui il vento spegne un dopo l'altro i quattro ceri posti ai lati del cadavere, permettendo al prete, fratello del defunto, e alla vedova, di dar libero sfogo alla reciproca passione. Che

³⁸ Il significato e lo svolgimento di questa funzione sono compendiosamente descritti in G. RIVA, *Manuale di Filotea*, Milano, Majocchi, 1865, p. 936: «Si smorzano i lumi nel corso e nel fine dell'ufficio delle Tenebre per significare che in tale tempo 1. Cristo, vera luce del mondo, fu oscurato con mille obbrobrii, e poi estinto colla morte; 2. Gli Apostoli destinati ad essere la luce del mondo si tennero per timore nascosti, quasi che in loro fosse estinto il lume della Fede. Smorzandosi le candele del Triangolo, si conserva sempre accesa la più alta, la quale poi si nasconde 1. Per conservar sempre nella Chiesa il lume sacro, che è simbolo di quella fede che nella Chiesa non fu mai estinta 2. Per mostrare che la divinità di Cristo, mistico fuoco inseparabile dalla sua umanità, non fu mai estinta, né oscurata, ma solamente nascosta [...]. Si fa gran rumore dopo l'ufficio delle Tenebre per significare 1. La sollevazione che i Capi della Sinagoga eccitarono nel popolo contro Gesù; 2. Lo schiamazzo delle turbe che gridavano a Pilato *Crucifige Crucifige*, benché dal giudicio stesso si dichiarasse innocente; 3. Lo sconvolgimento di tutta la natura alla morte di Gesù Cristo».

però a questa geniale trovata dannunziana si attribuisca soltanto un «potenziamento del respiro narrativo» e del «respiro sensuale»³⁹ mi sembra interpretazione riduttiva. Infatti della *Vergine Orsola* la *Veglia funebre* assimila pure, complicandoli, i codici simbolici relativi al confronto-scontro tra sacro e profano, tra amore sacro e amore profano.

Nei due casi l'atto impuro è consumato all'interno di un triangolo erotico e si carica di significati metaforici estensibili all'intera novella. Orsola non solo pecca, ma fornicando con Marcello commette adulterio nei confronti del suo «Sposo Celeste»⁴⁰, rappresentato dal candela-bro triangolare (cfr. la nota 38). Nell'empia e confusa ottica della donna, Cristo, non più visibile, non più presente, perde le prerogative maritali. Nella *Veglia funebre* il tradimento opera su due piani distinti: quello religioso e quello civile. Tutta la novella è incentrata sulla dicotomia dentro-fuori: Emidio e Rosa vegliano Biagio al chiarore dei ceri nell'improvvisata camera ardente, mentre fuori il paesaggio notturno è illuminato dalla luna, che, con i canti dei mietitori⁴¹ e i profumi della campagna, s'insinua tra

³⁹ Le tre citazioni sono tratte da CIANI, *op. cit.*, p. 132.

⁴⁰ «le due sorelle avevano consacrata la loro verginità allo Sposo Celeste, al talamo di Gesù» (p. 11), «le povere spose di Gesù» (p. 20).

⁴¹ Anche i canti degli agricoltori, qui «di trebbiatori» (p. 121), condividono con la luna e il vento un ruolo importante nel vocabolario simbolico dannunziano. Essi sono i portavoce dell'umanità allo stato di natura e mutano col mutare delle stagioni e dei suoi frutti, annunciando, senza rigorismi religiosi, il tempo del lutto e il tempo dell'amore: «Ancóra i canti umani si propagavano nella notte di giugno, con la solennità delle cadenze liturgiche» (p. 126), «Le voci maschili e le voci femminili facevano un componimento amoroso» (p. 128). Si veda pure il contrasto tra il «coro di vendemmiatori o di mietitori, secondo la stagione» (p. 243) e *Mungia* che «continua a cantare i misteri della morte» (*ibidem*). Quanto al vento che soffia in maniera insistita in molte *NdP* (cfr. *L'eroe*, *La morte del duca d'Ofena*, *Il cerusico di mare*), esso ac-

le persiane, forza l'accesso quasi a voler affrontare il lume delle candele, che il vento progressivamente spegne. La concorrenza tra le due fonti di luce, ceri e luna («Poiché il plenilunio doveva essere alto, il fioco lume interno non valeva a vincere l'albore che pioveva copioso su le persiane, e si versava fra gli intervalli del legno», p. 126) è facilmente interpretabile in chiave metaforica di contrasto tra legge religiosa e legge naturale. Nel finale la luna imporrà il suo messaggio afrodisiaco allo sposo di Cristo (il prete) e alla sposa di Biagio; la natura avrà così contemporaneamente la meglio sulle interdizioni religiose e civili:

I due rimanevano ancora taciturni, sul cassone, immobili, oppressi dalla voluttà della notte lunare. Dinanzi a loro l'ultima fiammella oscillava rapidamente, e curvandosi faceva lacrimare il cero consunto. Ad ogni tratto, pareva sul punto di spegnersi. I due non si movevano. Stavano là ansiosi, con gli occhi dilatati e fissi, a guardare la tremula fiammella moritura. D'improvviso il vento inebriante la spense. Allora, senza temere l'ombra, con avidità concorde, nel medesimo tempo, l'uomo e la donna si strinsero l'uno all'altra (p. 128).

Nel cap. xi, il tradimento di Cristo si rinnova nella scrittura delle lettere d'amore, per le quali Orsola si rifà alla retorica dell'amore mistico, violando tutta quanta la Trinità:

Quel gran sedimento di lirismo mistico accumulato [...] in tanti anni di fedeltà allo Sposo Celeste, ora, scosso dal tumulto dell'amore terreno, si levava su confusamente per assumere sapori di profanità nuovi. Così le lacrimose implorazioni a Gesù si mutavano in sospiri di speranza verso

compagna sempre lo scatenarsi dell'istinto bestiale, ne segna (o ne determina) l'incontrovertibile crescita.

letizie d'amplessi non eterei, le offerte del fior dell'anima al Sommo Bene si mutavano in tenere dedizioni della carne al disio del biondo amante, e il lume afrodisiaco della luna si cingeva di tutti gli epiteti per cui va radioso lo Spirito Santo, né gli zefiri della primavera mancavan di rapire gli aromi alle mense del Paradiso (p. 27).

I preparativi della punizione sono già iniziati con la descrizione del carnefice – il «galeotto» (p. 29) cui è dedicato tutto il cap. XII, figura indefinibile, ambigua, secondo una tipologia fisiognomica dei personaggi costante in tutta la raccolta⁴² –, con l'imminenza dell'estate-inferno («sorgeva l'estate dalla primavera», p. 31) e il parossismo erotico di Orsola (cap. XIII).

Secondo Blazina «i turbamenti sessuali della donna toccano il loro culmine durante la processione delle Palme, dove avviene l'incontro con Marcello»⁴³, cioè nel cap. IX. A segnare con maggior sicurezza l'acme del desiderio sessuale di Orsola, e dunque a confermare la validità della suddivisione da me proposta, soccorrerà la versione primitiva *Le vergini*, in cui – proprio nel cap. XIII, immediatamente precedente la scena dello stupro-punizione –, una cospicua descrizione fisiologica, non ammessa in *NdP*, sottolinea abbondantemente lo stato di estrema eccitazione della protagonista:

Tutto il suo corpo, nel tardivo fermento della verginità, si era arricchito ed espanto; *era come una di quelle sanguigne fioriture autunnali che la pianta esplose al sentirsi da un'ultima corrente di forza vegetativa investir le radici quasi morte nel letargo del terreno. Tutti i pori del suo corpo esalavano, irradiavano la voluttà mal contenuta; in*

⁴² Castagnola (*art. cit.*, p. 70) nota la similitudine tra la presentazione di Lindoro e quella di Biagio Quaglia della *Fattura*.

⁴³ BLAZINA, *op. cit.*, p. 262.

tutti i suoi gesti, in tutti i suoi atteggiamenti, in tutti i suoi minimi moti uno spontaneo fascino afrodisiaco, una procacità involontaria e inconscia si esplicava indipendentemente dalla presenza di un uomo. Ella era tutta satura di desio; le fibrille giallognole delle sue iridi, dilatandosi, sprizzavano bagliori; il labbro inferiore, tormentato dalle morsicchiature, sporgeva umido e vermiglio; pe 'l collo salivano le trame glauche delle vene e nei movimenti repentini talora certi gruppi di nervi guizzavano. La sua testa non era bella... (Le vergini, in NdP, p. 320: la parte in corsivo non apparirà più nella Vergine Orsola).

A ben guardare è proprio nel cap. XIV, nell'imminenza della violenza carnale, che la libidine di Orsola giunge all'apice, ma anche in questo caso interviene l'autocensura: «ella cominciava a sentire quel calore d'afflusso in torno agli occhi, quell'intorpidimento della lingua, quei sordi colpi del sangue, che sono i sintomi dell'orgasmo amoroso. S'era ritirata...» (Le vergini, in NdP, p. 323: la Vergine Orsola leggerà «ella cominciava a turbarsi. S'era ritirata...»).

Come per donna Laura, la punizione osserva il contrappasso⁴⁴ e si compie per ellissi tra la fine del cap. XIV e l'inizio del capitolo successivo. La terza e ultima sezione (capp. XIV-XX) si svolge all'insegna del pentimento di Orsola, dapprima accanto alla sorella invasa da un sogno mi-

⁴⁴ Ne *Il traghettatore*, la trasgressione da parte della protagonista dell'interdizione di *vedere* il figlio, esplicitamente espressa nelle parole in punto di morte dell'ex amante («Non lo vedere! Non lo vedere!» p. 178), cui corrisponde la sfida della madre naturale («Io lo vedrò! Io lo vedrò!» p. 179), è punita attraverso il progressivo accecamento causato dalla luce e dal calore solari, dall'impedimento cioè di *vedere*, preludio alla pazzia (cfr. NdP, pp. 175, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 187, 189). È questo un caso sintomatico della valenza simbolica che può assumere un tratto fisiologico-naturalistico nella mani di D'Annunzio.

stico («Ella si sentiva perduta, chiedeva misericordia dall'intimo del suo cuore al divino Sposo tradito, a Gesù buono e grande, a Colui che perdona», cap. xvi, p. 40), poi in chiesa durante la Pentecoste. L'intima sensazione di gioia assaporata dopo le ripetute suppliche, nella speranza della grazia concessa, disvela alla «vergine violata» il frutto carnale, irreparabile, del suo peccato:

Le parve un istante di veder la colomba d'oro balenarle un lampo di assentimento, e il cuore le balzò di giubilo nel seno come San Giovanni nelle viscere d'Elisabetta alla visita della Vergine Maria. [...] Un nuvolo di incenso avvolse la vergine violata che stava da presso; e subitamente un invincibile fiotto di nausea dal fondo della maternità le salì alla gola e le fece torcere la bocca (cap. xvii, pp. 42-43).

Orsola «non pensò più a Marcello; non lo vide più» (cap. xviii, p. 43), in altri termini «se veniva sul vento l'odore del pane caldo del forno, ella si sentiva morire, sentiva tutte le viscere montarle d'un tratto alla bocca» (*ibidem*). L'anafora incipitaria dei capitoli xviii-xix, «Non c'era dunque più scampo?» (p. 43), e responsiva, «Non c'era più scampo» (p. 44), risuona come una dannazione ineluttabile, che invita Orsola, persa per persa, a vagliare le soluzioni meno vergognose: la paura di morire le consiglia l'aborto.

L'opzione tutta terrena di salvare le apparenze immette Orsola sulla strada della superstizione legata a «Spacone, il mago, quel vecchio con la barba lunga, quello che faceva i miracoli e aveva le medicine per ogni male» (cap. xix, p. 46), omologo del Messia in quella spiritualità ancestrale, la superstizione appunto, parallela e complementare al cristianesimo (si veda Giacobbe de *Gli idolatri* che nel paesino di Radusa contende al prete la cura delle anime).

Quando Orsola morente rientra in Pescara evita, con quel poco di lucidità che le resta, di incrociare la processione del Corpus Domini, inneggiante al Santissimo Sacramento: «*Tantum ergo sacramentum / Veneremur cernui...*» (cap. xx, p. 53), e si rintana a morire in casa di Rosa Catena «ai piedi del mostro orrendo, in mezzo al sangue del peccato» (cap. xx, p. 54).

Nel breve volgere d'un mese estivo si completa così la parabola vitale della vergine Orsola che, cedendo all'istinto sessuale, lascia il *locus amoenus* assicurato dalla vita religiosa e affonda nel *locus horridus*, esponendosi alla ferina legge di natura che «darwinianamente» giudica in termini di «sopravvivenza dell'organismo più adatto»⁴⁵. In questo processo di degrado, lo si è dimostrato, i tempi naturale e liturgico interagendo assumono valenze simboliche tali da sabotare quell'oggettività predicata dal metodo naturalistico e preludere alle sofisticate atmosfere del D'Annunzio successivo (rispetto a *Le vergini* ovviamente). Questo simbolismo è implicito nella perfetta circolarità dell'intreccio, rilevato da Scrivano⁴⁶ e in segui-

⁴⁵ Sono parole di D'Annunzio che, nell'articolo *Per una festa della scienza*, pubblicato sopra «La Tribuna» del 4 novembre 1887, applica le leggi evolutive all'arte: «Chi volesse parlar darwinianamente direbbe che tanto nelle scienze quanto ne' diversi generi in arte, avviene una selezione naturale con la *sopravvivenza dell'organismo più adatto*» (D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, vol. I, p. 945).

⁴⁶ SCRIVANO, *Introduzione*, *op. cit.*, p. 14: «Anche senza sottolineare più di tanto il determinarsi di una struttura compatta, rinchiusa nell'orizzonte perfettamente fissato tra apertura e chiusura dalla ripetizione dell'immagine della moribonda Giuliana, la sperimentazione naturalistica delle "Vergini" non risulta davvero molto lontana da quella delle altre novelle: artificio, melodramma e luogo comune – nel senso che ci trovi tutto quello che ti aspetti, la vergine cui si risvegliano i sensi, il contrasto tra chiesa e lupanare, la violenza carnale compiuta da un essere immondo – assicurano circa l'assoluta lontananza da ogni

to da Blazina, che allinea in «uno scandimento rituale» le tre processioni, quella iniziale (cap. 1), quella della domenica delle Palme (cap. ix) e quella finale del Corpus Domini (cap. xx):

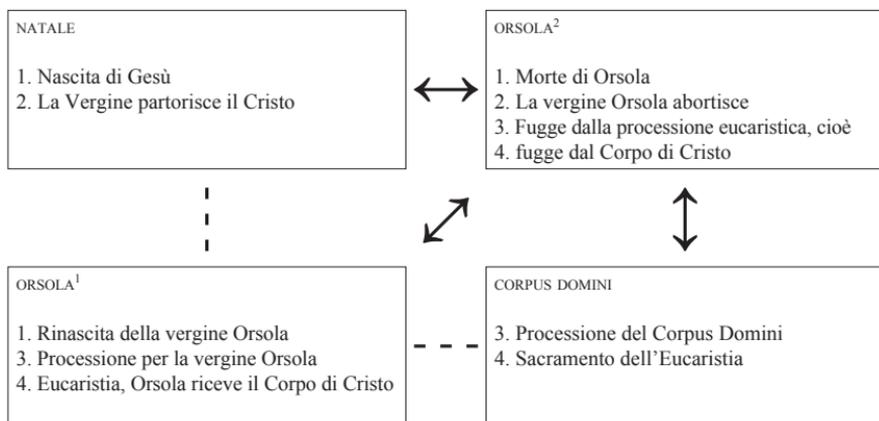
Dall'inizio all'epilogo, si produce un'inversione: se la religione e i suoi ministri si muovono a confortare Orsola malata, ora, nel nuovo e più certo pericolo di morte, la donna appare indegna di incontrarli, e fugge di fronte al corteo sacro. Mentre tutto il paese assiste al passaggio delle fanciulle «coperte di veli candidi», Orsola è abbandonata all'unico escluso⁴⁷.

Sulla scorta di quanto si è venuto scrivendo circa la funzione contrastiva tra la nuova vita di Orsola e la liturgia, la gravidanza espressiva inerente alla circolarità della novella andrà valutata tenendo presente i significati liturgici del Natale e del Corpus Domini, scelti con precisa intenzione da D'Annunzio per aprire e chiudere il percorso trasgressivo della vergine. Come si vedrà, la tecnica «biografico-cronachistica» serve da copertura a una logica bipolare del racconto, costruita cioè su due poli, il Natale-nascita-parto e il Corpus Domini-Eucaristia, capaci di generare, nel confronto con la vicenda di Orsola, molteplici e studiati sovrasensi simbolici e allusivi.

Lo schema che segue chiarifica le relazioni di accordo (- - -) o di opposizione (↔) esistenti, sia sul piano paradigmatico sia su quello sintagmatico, tra la protagonista morente (all'inizio della vicenda: ORSOLA¹, e alla fine: ORSOLA²), NATALE e CORPUS DOMINI.

realtà anche quando sono messi a nudo i sussulti dei nervi, il vitalismo selvaggio e il tragico tranello dei sensi, le minuzie della vita fisica e di quella sociale».

⁴⁷ BLAZINA, *op. cit.*, pp. 262-263.



Da principio, al momento della rinascita natalizia, Orsola è in accordo con lo spirito delle due festività (cfr. i punti 1, 3 e 4); alla fine, al momento della morte, essa si trova invece in netta opposizione con entrambe (cfr. i punti 1, 2, 3 e 4): ormai non è più il tempo umano ad agire, ma il tempo escatologico, esteso all'eternità, della Grazia e della Dannazione. I tempi del racconto – della storia, della narrazione e della lettura – subiscono così una sorprendente compressione simbolica, poiché su di loro, secondo una dinamica che scardina l'impianto naturalistico di causalità, agisce la logica divina, tradotta da D'Annunzio nelle funzioni attiva e retroattiva. Chi legge l'ultimo capitolo della novella – la dannazione di Orsola – oscura istantaneamente anche la Grazia del primo capitolo, castiga *in eterno* la peccatrice, inverando a livello narrativo l'intimo sentimento di angoscia del personaggio.

Il nome della protagonista

Non sarebbe ragionevole inseguire nella novella le svariate combinazioni tra i poli significativi (Natale, Corpus

Domini) e il destino di Orsola, ramificantesi in un molteplicità di temi derivati, perché se tutte, anche per interferenza inerziale, concorrono alla realizzazione di una torbida e indistricabile atmosfera sacro-profana, solo alcune, quelle più vicine ai poli, sono certamente controllate nei loro esiti dalla volontà autoriale. Una di queste macro-combinazioni, riassumibile nell'opposizione "Natale del Cristo+parto di Maria Vergine" vs "morte della «vergine violata»+aborto nel giorno del Corpus Domini", fa convergere nell'esperienza esistenziale di Orsola sia il modello cristologico sia quello mariano. La gravidanza della vergine Orsola assume in questo senso un valore essenziale, sfruttato con audacia da D'Annunzio per acuire l'aspetto dissacrante della novella⁴⁸. Le allusioni ai misteri dell'incarnazione di Cristo lasciano infatti la protagonista e il lettore nell'incertezza, nell'incapacità di valutare la loro portata e il loro significato.

Negli ultimi due capitoli (XIX-XX), alla mente di Orsola si affacciano quattro ricordi che riepilogano esemplarmente la sua nuova vita, evidenziandone il simbolismo:

E Orsola rivisse in un barlume di speranza [...]. Ella con un moto involontario e inconsapevole, mise le mani sul ventre e le tenne così un istante. L'indefinito sentimento della maternità le attraversava l'anima. E dal fondo, misteriosamente, un ricordo della convalescenza lontana si svegliò. – Ah, era di marzo... una gran bianchezza ridente... e sopra di lei le *spie*, le lanugini molli piovevano (cap. XIX, p. 46).

E nella Pentecoste la colomba non aveva balenato dall'alto, agli occhi della pregante, un lampo di buona promessa? (cap. XX, p. 48).

⁴⁸ Si ricordi comunque che anche l'Albine della *Faute* è incinta quando decide di togliersi la vita.

Un ricordo scese allora dai buoni alberi su l'animo della donna. – La chiesa era tutta piena di palme benedette e di aromi, quel giorno; ed ella andava tra il popolo sorretta dalle braccia di Marcello, in un gran tremore... (p. 49).

Ma, poiché l'uomo le cingeva i fianchi con un braccio e le soffiava il fiato vinoso nella guancia, ella per un cieco impeto si mise a gridare e a gesticolare quasi l'avesse presa il delirio. E il fantasma di Lindoro subitamente le si rizzò dinanzi agli occhi offuscati e poté anco suscitargli il ribrezzo dell'orrore in quel poco di sensibilità che le restava nei nervi (p. 53).

I quattro ricordi scandiscono il dissolversi delle residue speranze di Orsola, che nel delirio dell'agonia coglie infine il significato dell'ambiguo messaggio delle *spie* piovutele sul corpo per l'Annunciazione (cap. vi). Su di essa, Orsola, come chiarisce il primo ricordo, aveva sentito scendere lo Spirito Santo, quello stesso che nel secondo ricordo, relativo al cap. xvii, nuovamente le si era rivolto con favore. Quell'annuncio, cifrato ma ottimistico, interpretato forse come l'auspicio della storia d'amore con Marcello (cfr. il terzo ricordo e il cap. ix), era invece, nella sua mitologica lascivia, la triste profezia dello stupro di Lindoro, che le si para ora davanti nell'ultimo ricordo concessole dalla coscienza. «Nome melodrammatico», con parentele luciferine, Lindoro non si presenta forse alla porta della «vergine Orsola» (*virgo Maria*) come un angelo (*angelus Gabriel*), etimologicamente «messaggero» (p. 28), e «cerca di vincere le estreme esitazioni della pulzella» (p. 33), che «comincia a turbarsi» (*turbata est in sermone ejus*)?⁴⁹ Turbamento, *conturbatio* di Maria, che

⁴⁹ I passi in latino sono citati dal Vangelo di Luca 1 26-38, l'unico testo canonico che descriva l'Annunciazione: «In mense autem sex-

D'Annunzio sapeva benissimo essere spesso tradotto nelle arti figurative nel gesto della mano che stringe il mantello sul petto: «corse con la mano a chiudere sotto la gola, sul petto gli uncinelli» (p. 34)⁵⁰. L'incontro tra Lindoro e la vergine Orsola traduce in termini naturali, nel senso dello *struggle for live*, quello sacro tra l'Arcangelo Gabriele e la Vergine Maria.

Nella vasta casistica agiografica ricorre un'altra epifania evangelica che per ovvi motivi deve essere vagliata; mi riferisco al sogno di sant'Orsola. Come narra Giacomo da Varagine a Orsola apparve un angelo («Ursule angelus domini apparuit») per annunciarle il futuro martirio⁵¹. Nella discussione variantistica Pistelli si sofferma per l'appunto sul nome, osservando l'«importanza, sul piano della *dilatazione* in senso allusivo della prosa, [del] cambiamento del nome della protagonista da Giuliana in Orsola e del titolo della novella»⁵².

D'Annunzio non a caso è uno dei maggiori rappresentanti e catalizzatori di un periodo letterario sensibilissi-

to, missus est angelus Gabriel a Deo in civitatem Galilae, cui nomen Nazareth, ad virginem desponsatam viro cui nomen erat Joseph, de domo David, et nomen virginis Maria. Et ingressus angelus ad eam, dixit: Ave gratia plena [...]. Quae cum audisset, turbata est in sermone ejus, et cogitabat qualis esset ista salutatio. Et ait angelus ei: Ne timeas Maria, invenisti enim gratiam apud Deum; ecce concipies in utero [...]. Dixit autem Maria ad angelum: Quomodo fiet istud, quoniam virum non cognosco? Et respondens angelus ei: Spiritus Sanctus superveniet in te [...].»

⁵⁰ Si vedano per esempio le Annunciate di Simone Martini (Firenze, Uffizi), di Vincenzo Foppa (Milano), di Antonello da Messina (Palermo) e altre ancora in E. CHOPPY, *L'Annonciation*, Marseille, AGEP, 1991.

⁵¹ I. DA VARAZZE, *Legenda Aurea*, edizione critica a cura di G. P. Maggioni, Tavarnuzze-Firenze, Sismel-Ed. del Galluzzo, 1998, vol. II, p. 1074, § 19.

⁵² PISTELLI, *art. cit.*, p. 84.

mo all'onomastica come quello tardoromantico e simbolista⁵³. Egli sceglie con ocolutezza il nome dei propri personaggi, anche quelli appena sbozzati delle novelle pescaresi o le semplici comparse, indugiando sempre sulla suggestione musicale, sull'allusione erudita, sull'ambivalenza di significato e significante⁵⁴, magari con il solo obiettivo di realismo documentario (evidente nel riuso dei nomi in testi diversi) o di «couleur locale». Nell'assegnazione dei nomi alle *dramatis personae* sembra consistere l'estremo privilegio alla *nominatio rerum* adamitica, che non può lasciare indifferente l'apprendista *artifex* abruzzese.

Se l'atto battesimale riveste un carattere di necessità definitoria del personaggio, inesplicabile dalla sua realtà, a maggior ragione l'alterazione di questa univocità tra *res* e *verba* deve ritenere la nostra attenzione e indurci inizialmente a riflettere sul primo nome della protagonista, Giuliana, e in seguito sulle ragioni del suo mutamento in Orsola.

«La Nativité du Christ ou ses “Manifestations” (Épiphanies) [...] vinrent à constituer, du moins en Occident, le noyau d'un cycle analogue au cycle pascal»⁵⁵.

⁵³ F. FERRUCCI, *Il battesimo dell'eroe*, in *Letteratura italiana*, diretta da A. Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1986, vol. v, p. 895: «Il clima tardoromantico intensifica il bisogno di simbolismo onomastico, in un clima alessandrino che ondeggia fra la raffinatezza e la pacchianeria. È l'epoca in cui la protagonista lussuriosa del romanzo giovanile di Verga si chiama Eva, e Chiara è l'antitesi di Fosca in Tarchetti. Tra parnasianesimo, liberty e art déco si consuma un delirio antonomastico, che è parte del classicismo bizantino dell'epoca. Un protagonista di questa rinascita mitologica è certamente D'Annunzio [...]».

⁵⁴ Sull'onomastica dannunziana tra *Giovanni Episcopo* e *Il fuoco*, cfr. A. R. PUPINO, «*Nomen atque omen*» tra *letteratura e vita*, in Id., *D'Annunzio. Letteratura e vita*, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 197-221.

⁵⁵ I. H. DALMAIS, *Le temps dans la liturgie*, in Id., P. JOUNEL, A. G. MARTIMORT, *La liturgie et le temps*, Paris, Desclée, 1983 (*L'Église en prière. Introduction à la Liturgie*, 4), p. 18.

La nascita (25 dicembre) e la morte-resurrezione di Cristo («déterminée en fonction du cycle lunaire»⁵⁶, tra il 22 marzo e il 25 aprile) costituiscono dunque i due nuclei dell'anno liturgico, legati alla «celebrazione dei riti cristiani più importanti, ossia battesimo ed eucaristia»⁵⁷. Questa bipolarità, come si è visto, è rispettata anche ne *Le vergini*, benché alla Pasqua sia preferito il Corpus Domini (in cui la simbologia eucaristica è anche più palese), festività fissata «le jeudi après l'octave de Pentecôte»⁵⁸, ossia 60 giorni dopo Pasqua. Nella novella, giocando sulle indicazioni dei mesi e la collocazione delle feste mobili – in particolare la domenica delle Palme (in «aprile»), la Pentecoste (in «giugno») e l'Ascensione (non posteriore ai «primi giorni di giugno») – la data della Pasqua può essere limitata tra il 13 e il 22 aprile⁵⁹. Nel tentativo di restringere ulteriormente i termini cronologici si potrà accostare, data la loro giustapposizione nel cap. VII, l'effigie di «San Vincenzo» Ferrer (festeggiato il 5 aprile) alla «domenica quinta di Lazzaro». Su questa base, dettata più dall'istinto che dalla ragione, la Pasqua si fissa al 19 aprile. Si appurerà così che, malgrado l'arbitrio del procedimento, la data è compresa nella forchetta temporale desunta dagli indizi testuali, e – in seguito – che il Corpus Domini, in cui muore la vergine Giuliana, ricorre il 18 giugno, la vigilia del giorno di santa Giuliana Falconieri.

La santa fiorentina, la cui morte è convenzionalmente commemorata il 19 di giugno, nasce verso il 1270 e consacra tutta l'esistenza alla contemplazione, alla peniten-

⁵⁶ DALMAIS, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁷ OWEN HUGHES, *op. cit.*, p. 987.

⁵⁸ DALMAIS, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁹ Cfr. A. CAPPELLI, *Cronologia, Cronografia e Calendario Perpetuo*, Milano, Hoepli, 1978, pp. 36-105.

za e alla verginità, «preservata e vittoriosa di tutte le insidie»⁶⁰. Una gravissima malattia gastrica le impedisce di ricevere il sacramento dell'Eucaristia, che l'aveva sostenuta durante i lunghi digiuni⁶¹. In punto di morte la Mantellata si corica sul pavimento della cella e per timore di rigettare il «pane celeste», posa l'ostia sullo scapolare, vicino al cuore. Si produce così il «miracolo eucaristico» che caratterizza la morte della santa: la particola consacrata sparisce lasciando un alone violaceo sulla pelle⁶².

Le convergenze tra le storie della Giuliana toscana e della Giuliana abruzzese sono decisive: le due donne condividono dapprima il medesimo fervore religioso, il voto di castità e la rigorosa penitenza. Poi però nell'una la voce dell'istinto, che nelle terre d'Abruzzo si alza sopra tutte le altre, perverte le sublimi ambizioni e insinua il peccato. La sua morte e dannazione non potranno dunque che riflettersi, nuovamente in una logica di contrappasso, nella morte e santificazione dell'altra. La traviata, come la santa, muore sdraiata per terra in preda a strazianti dolori addominali⁶³,

⁶⁰ Cfr. D. M. MONTAGNA, *Giuliana Falconieri*, in *Bibliotheca Sanctorum*, Roma, Mariapoli, 1965, vol. VI, p. 1185.

⁶¹ *De B. Juliana Falconeria, Virg. Tertiaria Ord. Servorum B. M. Florentiae...*, in *Acta Sanctorum*, Iunii, tomus IV, Antverpiae, Apud Petrum Jacobs, 1707, p. 921b: «Huic malo cum nullum inveniretur remedium; et stomacho nihil prorsus recipiente, etiam privatam se videret Juliana divinissimo eo Sacramento, quo solebat triduo per hebdomadam sustentari». Si noti che gli *Acta Sanctorum* sono citati in *Favola sentimentale* (*NdP*, p. 373), la novella che segue *Le vergini*.

⁶² Almeno in un caso, in un articolo de «La Tribuna» del 24 aprile 1886, D'Annunzio fa esplicito riferimento alla santa fiorentina: «Presso l'altar maggiore, sotto la statua estatica di santa Giuliana Falconieri, [...]» (IL DUCA MINIMO, *San Pietro*, in Id., *Le cronache de «La Tribuna»*, *op. cit.*, vol. I, p. 415).

⁶³ «I crampi le serravano lo stomaco, le irrigidivano i muscoli respiratorii, le eccitavano il vomito» (*NdP*, p. 339), «cadde in mezzo al pavimento» (*NdP*, p. 340).

ma a differenza della Giuliana medievale che riceve miracolosamente il Santissimo Sacramento, il *Corpus Domini*, la traviata moderna lo rifiuta, evitandone la processione e spargendo il sangue del peccato (clamoroso simbolo anti-eucaristico e, nell'aborto, anti-mariano)⁶⁴.

La bipolarità su cui è costruita la novella è così rafforzata dalla coincidenza ricercata dall'autore tra le date del Corpus Domini, della morte della peccatrice e della santa (non certo casuale sarà poi l'ellissi della Pasqua di resurrezione, simbolicamente situata al centro del testo, tra il cap. IX e il cap. X, a equidistanza tra Natale e Corpus Domini).

Giungiamo così al secondo interrogativo, quello che riguarda il cambiamento del nome della protagonista. Quali sono le motivazioni che inducono D'Annunzio a cancellare Giuliana, e con essa la possibilità di risolvere il sottilissimo enigma agiografico, e a eleggere Orsola? A mutare il nome, riporta con prudenza Ciani, «si disse che d'Annunzio vi fosse consigliato a coprire allusioni a persona reale: Giuliana, infatti, si chiamava una delle due sorelle Del Gado, le prime maestre del piccolo Gabriele»⁶⁵. Le due maestre si chiamavano però Adele ed Ermenegilda⁶⁶, inol-

⁶⁴ Altre notevoli coincidenze sono parzialmente occultate da D'Annunzio nel testo: gli accessi di vomito sofferti dalla santa malata, sono trasformati nella nausea della donna incinta (cfr. la cit. a p. 20). La scelta dell'amore profano da parte della vergine Giuliana durante la processione della Domenica delle Palme in cui Marcello sostituisce il Cristo, è confermata simbolicamente dalla riduzione fatta subire alle circostanze del miracolo eucaristico: non è l'ostia che lascia sul petto di Giuliana un segno violaceo, ma l'inchiostro delle lettere dell'amante terreno: «Giuliana leggeva quei fogli in segreto, li teneva notte e giorno nel seno: pe' l' calore la scrittura violetta le s'imprimeva su la pelle, ed era come un gentile tatuaggio d'amore, di cui ella gioiva» (*Le vergini*, in *NdP*, p. 317).

⁶⁵ CIANI, *op. cit.*, p. 122 n. 38.

⁶⁶ ANDREOLI, *op. cit.*, p. 17: «Persino troppo realistico, invece, il ritratto delle nubili sorelle Del Gado, Ermenegilda e Adele, che gli inse-

tre non sarebbe stato il nome di Orsola a evitare un'allusione legata prima di tutto ai fatti narrati. Per De Michelis con Orsola d'Annunzio avrebbe optato per un «nome più paesano, come deve, e insieme più “bizantino”, conforme la vecchia intenzione della novella»⁶⁷, nell'84 parzialmente accolta nella «Cronaca Bizantina». Scrivano valuta la sostituzione come processo variantistico atto a migliorare la “peregrinità” del nome della protagonista e a smussare lo sperimentalismo originario nel bilanciamento con la *Vergine Anna*⁶⁸. Dal canto suo Pistelli, dopo aver osservato la maggiore allusività di Orsola rispetto a Giuliana, soggiunge in nota: «Ricordiamo che D'Annunzio descrive nel *Fuoco* il *Sogno di Sant'Orsola* del Carpaccio»⁶⁹.

Il rilevamento è sostanziale perché Giuliana sarà ribattezzata successivamente⁷⁰ all'apparizione del romanzo «veneziano», che è del 1900. Nel 1902, quando escono le *NdP*, Stelio Èffrena era ormai già noto al largo pubblico,

gnano a leggere e a scrivere, legando la penna alle piccole dita. Gabriele inserisce le sue prime maestre, che a Pescara avevano aperto un asilo, nelle *Vergini* e nella *Contessa d'Amalfi* [...] senza pseudonimi [...]. Le sorelle se ne lagnano con donna Luisa, che cerca di placarle».

⁶⁷ DE MICHELIS, *op. cit.*, p. 212: «A parte va ricordato il nuovo titolo della novella *Le Vergini*, ora *La vergine Orsola*; ribattezzata Giuliana, per omaggio a Giuliana dell'*Innocente*, e non senza che il nome Orsola suoni più paesano, come deve, e insieme più “bizantino”, conforme la vecchia intenzione della novella».

⁶⁸ SCRIVANO, *Introduzione*, *op. cit.*, p. 16: «Intanto il titolo diviene “La vergine Orsola” non solo per ribattezzare Giuliana con nome più peregrino, ma perché “Le vergini” non sono più le due sorelle del vecchio racconto; Orsola infatti è chiamata a far da *pendant* alla “Vergine Anna”, nuovo titolo degli “Annali d'Anna” di *San Pantaleone*. La collocazione in altra struttura obbliga a leggere il racconto rifatto fuori dallo sperimentalismo in cui era nato».

⁶⁹ PISTELLI, *art. cit.*, p. 84.

⁷⁰ Tra il 26 dicembre 1901 e il 13 febbraio 1902, come dimostra le lettere trascritte nella nota 5.

così come la sua predilezione per la «città anadiomene» e per l'arte dei suoi rinascimentali «maestri coloritori». E, si sa, quel che era di Stelio era di Gabriele D'Annunzio, che a Venezia nel 1894, in compagnia di Georges Hérelle e di Angelo Conti (nel romanzo, Daniele Glauco), aveva lungamente ammirato i dipinti del Tintoretto, del Giorgione e di Vittore Carpaccio⁷¹, e che da quelle reiterate visite aveva tratto non poche idee per il discorso tenuto l'anno successivo, sempre a Venezia, per la prima Esposizione internazionale d'arte: quella *Glosa a L'Allegoria dell'Autunno*⁷² che Stelio ripeterà nel primo libro del *Fuoco*, entusiasmando l'uditorio della Sala del Gran Consiglio. Le parole dell'Imaginifico, abili a «tradurre nei ritmi della parola il linguaggio visibile»⁷³, fondavano il mito dannunziano e superomistico di una Venezia «Città di Vita» in contrapposizione con la diffusa immagine della «città [...] reliquiario inerte»⁷⁴.

Con il cambiamento da Giuliana a Orsola, una mossa di strabiliante efficacia, D'Annunzio restaura la novel-

⁷¹ G. HÉRELLE, *Notolette dannunziane. Ricordi – Aneddoti – Pettegolezzi*, a cura di I. Ciani, Avvertenza ed Introduzione di G. Tosi, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1984, p. 17: «Impiegavamo quasi tutti i pomeriggi a visitare musei e chiese, avendo come guida quasi sempre Angelo Conti [...]. Fra le cose che [D'Annunzio] considerò più a lungo, ricordo il Carpaccio dell'Accademia (ritornammo a vederli due o tre volte), i Tintoretto della Scuola di San Rocco, il Giorgione del palazzo Giovanelli, [...]».

⁷² D'ANNUNZIO, *Glosa*, in ID., *Prose di ricerca...*, Milano, Mondadori, 1962, vol. III, pp. 291-307.

⁷³ ID., *Il Fuoco*, in ID., *Prose di romanzi*, a cura di A. Andreoli, Milano, Mondadori, vol. II, p. 243.

⁷⁴ *ibid.*, rispettivamente alle pp. 252 e 254. Per un'analisi del rapporto tra scrittura e pittura nel discorso di D'Annunzio-Èffrena, rinvio all'articolo di G. CALTAGIRONE, *L'arte degli antichi e dei moderni nel «Fuoco» di D'Annunzio*, «Critica Letteraria», nn. 2-3, 2002, pp. 615-642.

la pescarese-fiorentina in chiave pescarese-veneziana. Alla santa Giuliana Falconieri, legata agli anni del Cicognini, lo scrittore «igneo» sostituisce la santa bretone, quella effigiata da Vittore Carpaccio nelle *Storie di Sant'Orsola*, a loro volta descritte con trasporto da D'Annunzio nella *Glosa* e poi dall'*alter ego* Stelio Èffrena nel *Fuoco*. Nel novero degli “anacronismi strategici”, per riprendere la definizione di Annamaria Andreoli (cfr. nota 3), la *Vergine Orsola* si configura dunque come erma bifronte che, posta in apertura di raccolta, guarda indietro verso il recentissimo *Fuoco* e avanti verso i futuri *Alcyone* e *La figlia di Iorio*.

Che non vi fossero precise corrispondenze tra le vite dell'Orsola medievale e dell'Orsola moderna, fatte salve ovviamente quelle generiche legate alla devozione religiosa, non doveva pesare più di tanto a D'Annunzio, dal momento che poteva contare sulla mediazione del Carpaccio e con lui della Venezia del rinascimento, «nata dal più appassionato connubio dell'Arte con la Vita»⁷⁵, connubio superomistico alternativo a quello “scientifico” predicato dallo Zola. All'antitesi dei destini delle due donne, che era già ne *Le vergini*, egli poteva così affiancare un discorso di poetica che sottolineasse, nei termini dell'Imaginifico, il precoce tentativo di liberazione dal naturalismo francese.

Si pensi soltanto alla rappresentazione spazio-temporale del ciclo pittorico del Carpaccio, così implicata tra necessità narrative e simbolismo: contaminazione tra spazio reale e spazio onirico nel *Sogno*, tra spazio umano e spazio divino nell'*Apoteosi*, presenza di anacronie nell'*Incontro e la partenza dei fidanzati* e nel *Martirio dei pellegrini e funerali di Orsola*. Si pensi inoltre allo scrupolo per le strutture compositive delle scene, geometriche ma senza affettazioni; al carattere liturgico, cerimonioso

⁷⁵ D'ANNUNZIO, *Glosa*, op. cit., p. 307.

delle *Storie*, a cavaliere tra sacro e profano. Il nome di Orsola, così fortemente connotato, poteva indurre il lettore a credere che D'Annunzio avesse beneficiato delle soluzioni narrative del Carpaccio alle prese con i limiti del sincronismo pittorico, per sottrarsi ai vincoli del diacronismo letterario e soprattutto naturalistico. Infatti, per una coincidenza dovuta alle atmosfere e ai temi della *Faute zoliana* e di altre letture (come per es. *L'Intelligenza*), le stesse descrizioni degli ambienti della *Vergine Orsola* fanno pensare all'attenzione tutta "fiamminga" del pittore rinascimentale: nella stanza della vergine pescarese gli oggetti, da quelli più umili a quelli più metaforici, sono minutamente elencati dallo scrittore⁷⁶. Le travi di legno del soffitto, l'altare, i due vasi dipinti, il letto con accanto le pantofole della convalescente, la statua di san Vincenzo e la Madonna-idolo (nelle *Storie* due statue pagane: un Ercole e una Venere pudica, prefigurazioni cristiane), gli ottoni,

⁷⁶ «Nell'interno, su le pareti, pendevano grandi medaglie sacre d'ottone, immagini di santi. Sotto un vetro una Madonna di Loreto tutta nera il volto il seno le braccia, come un idolo barbarico, luceva nella sua veste adorna di mezzelune d'oro. In un angolo, un piccolo altare candido portava un vecchio crocifisso di madreperla, tra due boccali turchini di Castelli pieni d'erbe aromatiche» (p. 4); «seduta su la sponda del letto cercava con la punta del piede scarno e giallo la pianella di lana. La trovò, trovò l'altra» (p. 12); «L'infanzia alitò nella stanza come un fiato di quel vento marzolino» (p. 16); «poi scese dal letto, staccò dalla parete uno di quelli specchi *rococò* a cornice d'oro appannati di macchie verdi» (p. 18); «L'ultima stanza della casa era stretta e bassa, con le travi del soffitto annerite dal fumo [...]. I vasi di rame pendevano alla parete in ordine, senza luccichio; i piatti di Castelli stavano in ordine su la mensola con le loro gioconde pitture di fiori, di uccelli e di teste ridenti; le antiche lucerne di ottone, le bottiglie vuote, le foglie di erbaggio non più fresche erano sparpagliate per le tavole; e su tutto dominava protettore San Vincenzo effigiato con il gran libro in una mano e la fiamma rossa in mezzo al cranio» (p. 20); «la lampada votiva a Maria Vergine» (p. 38).

le dorature, tutti questi particolari sono presenti nella stanza del *Sogno di Sant'Orsola*; anche l'astratta «infanzia», per dire “i bambini”, parrebbe assorbire l'iconografia del Carpaccio, sulla quale s'insiste nel *Fuoco*:

Ah, in che puro e poetico sonno posa la vergine Orsola sul suo letto immacolato! Il più benigno dei silenzi tiene la stanza solitaria ove sembra che le pie labbra della dormiente disegnino la consuetudine della preghiera. Per le porte e per le finestre dischiuse penetra la timida luce dell'alba, e illustra la parola scritta nell'angolo dell'origliere. INFANTIA è la parola semplice, che diffonde intorno al capo della vergine una freschezza simile a quella del mattino: INFANTIA. Dorme la vergine, già fidanzata al principe pagano e promessa al martirio [...] Il chiomadoro che con sì fiero atto di grazia dardeggia la martire non sembra veramente il giovinetto Eros larvato e senz'ali?⁷⁷

L'Orsola abruzzese, per una prassi oppositiva che ben conosciamo, è il negativo della santa bretone: l'infanzia le è ormai insopportabile (perché chiassosa, non certo *infante!*), la sua morte non ha nobiltà di martirio, il suo carnefice, l'anti-angelo Lindoro, benché mascherato e senz'ali, non è certo «chiomadoro». Se vi è un personaggio che, tenuto conto della diversa ambientazione, ricalchi i pregi di sant'Orsola, quello è Camilla. La sua devozione, la sua purezza sono incrollabili e a lei sola è dato di vivere «l'entusiasmo del sogno mistico» (cap. XVI, p. 40) mentre la sua testa «scolpita rigidamente dalla penitenza e dal digiuno [...] posa su la bianchezza del guanciale come una effigie mal dorata di santa sopra una raggiera» (p. 39). Su Camilla – indice costante di religiosità – possiamo misurare l'empietà di Orsola. Nell'episodio del sogno mistico,

⁷⁷ D'ANNUNZIO, *Il Fuoco*, op. cit., p. 245.

il contrasto degli animi è rafforzato dalla condivisione del medesimo letto:

Il suo respiro di dormiente era religioso come se sfiorasse l'ostia sacra su la patèna d'argento. [...] Orsola stava nello stesso letto, a fianco di Camilla [...]. Ella [Orsola] istintivamente si rannicchiò, cercò di allontanarsi dal corpo della sorella ritraendosi su l'orlo della sponda; stette immobile, sospesa negli intervalli di silenzio, con gli occhi fissi su la bocca della dormiente, provando un sordo sussulto in mezzo al petto se quelle labbra si movevano a profferire nuove parole. [...] Allora l'idea del castigo e della pena eterna ancorà una volta le risorse nella coscienza e la incalzò (pp. 39-40).

La penna di Gabriele D'Annunzio, è noto, si è fatta spesso guidare da pennelli d'artista e le novelle pescaresi non fanno eccezione: *Il voto* di Michetti, amico caro del Vate, ispira *Gli idolatri*; *Mungia* di Alfonso Muzii intrattiene rapporti con l'omonimo racconto; *La povera Maria* di Augusto Corelli suggerisce «i quattro ceri» alla *Veglia funebre*⁷⁸. Questi pittori contemporanei forniscono a D'Annunzio notevoli spunti legati alla realtà campagnola, alle sue espressioni più tipiche, ancestrali e deteriori⁷⁹.

⁷⁸ Le tre fonti figurative sono citate rispettivamente in D'ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888, op. cit.*, vol. 1, p. 1244; in DE MARCO, *Note, op. cit.*, p. 517, e in OLIVA, *Una fonte per «La veglia funebre»*, in *D'Annunzio giovane e il verismo*, pp. 199-202, interessante anche per l'incrocio delle influenze letterarie e pittoriche.

⁷⁹ Si leggano le entusiastiche pagine di D'Annunzio sul *Il Voto. Quadro di F. P. Michetti*, scritte sul «Fanfulla della Domenica» del 14 gennaio 1883: «Egli aveva lì dinanzi un dramma, tutta una storia di brutalità, di superstizioni, di perversimenti, di acciecamenti, di terrori; egli aveva lì dinanzi tutto uno squarcio della trista vita delle campagne, un lungo dolore», «Sono volti di gente che soffre e che ama e che spera, abbruttita dalle superstizioni, istupidita dalle fatiche. La fede l'accieca

Altro canone è quello del Carpaccio, che nel contesto della *Vergine Orsola* produce un senso di estraneità, di lontananza dei miseri fatti accaduti nella provinciale e primitiva Pescara da quelli favolosi dipinti nella splendida Venezia del Quattro-Cinquecento.

Il preziosismo lessicale

La preminenza e la pregnanza nella novella del simbolo eucaristico sono verificabili con un riscontro lessicale: la voce “eucaristia” de *Le vergini* è un *hapax* nella produzione in prosa di D’Annunzio; e in quella in versi appare in due composizioni tardive, *Merope* e *Canti della guerra latina*⁸⁰. Né manca ne *Le vergini* l’“ostia”, la parola cui è legato il futuro sviluppo del simbolismo eucaristico⁸¹,

e l’inferocisce» (D’ANNUNZIO, *Scritti giornalistici 1882-1888, op. cit.*, vol. 1, pp. 95 e 99). Di *Alfonso Muzii* («La Tribuna» 8 aprile 1887) si ricordano le opere dell’«esposizione di Roma nell’anno 1883 [...]. Il pittore aveva scelti i suoi modelli tra i vecchi, tra i mendicanti, tra gli agricoltori abbruttiti dalle fatiche, tra i vagabondi, tra gl’idioti, tra i deformi» (*ibid.*, p. 873)

⁸⁰ Nell’ordine: *Le vergini*, in *NdP*, p. 299 «lo stupidimento non era rotto dal lume dell’Eucaristia» (ovviamente non è calcolata come occorrenza la ripresa nella *Vergine Orsola*); *Canzone del sacramento*, vv. 66, 171, e *Canzone dei trofei*, v. 92, in *Merope*; *Per i cittadini* v, [v. 23], in *Canti della guerra latina*. Lo spoglio è stato condotto su *LIZ. Letteratura italiana Zanichelli* 3. Poco più largo è l’uso dell’aggettivo “eucaristico” e significativamente legato al «documento capitale del misticismo estetizzante di D’Annunzio» (E. SANGUINETI, *Il misticismo moderno*, in *Id.*, *Guido Gozzano. Indagini e letture*, Torino, Einaudi, 1975, p. 81), ossia al dialogo tra Claudio Cantelmo e Massimilla nel libro terzo delle *Vergini delle rocce* (1895), in cui si discute della «Mantellata» Caterina da Siena.

⁸¹ Per la centralità dell’Eucaristia in tutta la letteratura simbolista, decadente e dannunziana, rinvio nuovamente al saggio di Jacomuzzi.

che già nell'*Isaotta Guttadàuro* (1886) significa contaminazione del profano con il sacro e non più passaggio dal sacro al profano: «Il suo respiro di dormiente era religioso come se sfiorasse l'ostia sacra su la patèna d'argento»⁸².

Accanto ai tecnicismi liturgico-sacramentali, *Le vergini* e poi la *Vergine Orsola* propongono una gamma di soluzioni formali che De Michelis, Ciani, Scrivano ecc., hanno giustamente interpretato come esercizio di stile mirante a «frapporre un ostacolo insormontabile tra l'osservatore e le cose osservate»⁸³ e a sostenere la già ricca vena sperimentale, ipernaturalistica che percorre l'intera novella:

L'ipernaturalismo con cui era frugata la vita corporea della protagonista, con la ricerca esasperata dei più minuti particolari anatomici, sboccava in risultati complessivi del tutto opposti alle premesse: cioè in una esuberante deformazione del reale, cui lo stile prestava la propria oltranza formale [...]. Un analogo atteggiamento di estraneità sorresse pure i diciassette racconti [...] compresi nella raccolta *San Pantaleone* (1886), tanto da far pensare a modi parnassiani travasati in prosa dalle contemporanee esperienze in versi⁸⁴.

⁸² *Le vergini*, in *NdP*, p. 327. Non a caso la frase, già citata sopra, si riferisce al sogno mistico di Camilla, personaggio unito sia a santa Giuliana sia a sant'Orsola, e opposto alla sorella Giuliana-Orsola.

⁸³ CIANI, *op. cit.*, p. 39. Sullo stile della novella, cfr. inoltre SCRIVANO, *Introduzione*, *op. cit.*, pp. 13-14; DE MICHELIS, *op. cit.*, p. 35: «Più curiosamente significativo, e non meno contraddittorio all'atteggiamento scientifico, il linguaggio, ortografia e vocabolario, in cui trova rifugio il D'Annunzio raffinato e prezioso: tanto più impettito, quanto meno gli è congeniale la materia che tratta. Qui dunque a tutto spiano, "le altezze illustri", alla latina, per dire i luoghi alti luminosi di sole (cap. II); "evanissero" per "svanissero" (cap. III); dappertutto "pulzella", "proteggitorè", "amadore", "rinascimento", per rinascita, "pugna" per lotta».

⁸⁴ A. FELICE, *Introduzione a D'Annunzio*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 21.

Rivenendo all'obiettivo di questo mio intervento, ovvero di illustrare come nella *Vergine Orsola* le forme e le strutture, le scelte linguistiche e onomastiche, non mirino soltanto al sottile sfaldamento del canone naturalistico, ma funzionino in un sistema di significati intrinseco alla storia di Orsola, costituendo così un quadro simbolico che innerva la narrazione – non sarà ozioso arrestarsi con alcune considerazioni su questo preziosismo stilistico.

Indubbiamente parole come «amadori», «epistole» e «pulzella», per attenerci alle tre additate da Ciani nel fondamentale studio sulle *NdP*, contrastano provocatoriamente con il contesto storico e culturale in cui si crede di poter ambientare la vicenda narrata, cioè nella Pescara del XIX secolo. Ben altra pertinenza queste parole assumono nel quadro rinascimentale implicito nella diffusa allusione alle sante Orsola e Giuliana. Questa morta nel 1341 a Firenze, quella nel IV secolo, ma dal pennello del Carpaccio trasposta nella Venezia del Quattro-Cinquecento. Il realismo del maestro veneziano non temeva l'anacronismo⁸⁵; al contrario l'attualizzazione del racconto agiografico era complessivamente nobilitante e non comprometteva la verisimiglianza dell'opera⁸⁶. D'Annunzio sfrutta questo stesso procedimento

⁸⁵ Sulla nozione di realismo nella pittura quattrocentesca cfr. le fondamentali ricerche di P. FRANCASTEL, *Valeurs socio-psychologiques de l'espace-temps figuratif de la Renaissance* e *Naissance d'un espace: mythes et géométrie au Quattrocento*, in ID., *Études de sociologie de l'art*, Paris, Gallimard, 1970.

⁸⁶ *ibid.*, pp. 97-98: «Ici [nella *Resurrezione di Tabita* di Masolino e Masaccio], dans un espace pittoresque évoquant une place de Florence, se trouvent insérés, à droite et à gauche, des édifices servant de cadre à des scènes du Nouveau Testament totalment étrangères à l'espace et au temps où se mouvent les passants florentins. Temps de la légende et temps du présent coexistent sans s'identifier dans une composition qui n'a d'unité que dans un imaginaire conditionné par un savoir et non par une perception».

ma in un'ottica inversa: il prezzo da pagare per rendere verisimile l'attualizzazione della leggenda nello spazio-tempo del presente pescarese consiste nella degenerazione della leggenda stessa. A dire che se la Storia avesse voluto dare a Pescara una Giuliana Falconieri, essa non sarebbe divenuta santa ma, per influsso dell'*ambiente* ferino, una peccatrice. Il determinismo zoliano, per cui l'*ambiente* definisce il destino dell'uomo, interferisce così con l'immaginario dannunziano, con l'artificio letterario, l'intarsio intertestuale.

La citazione «Al novel tempo e gaio» è incastonata ne *Le vergini* come tessera preziosa e riferimento erudito al trecentesco «testo-fonte»⁸⁷, ossia a *L'Intelligenza*, da cui dipendono pure «amadore», «pulzella»⁸⁸, ecc. Sulla tela della *Vergine Orsola* questi vocaboli sono pennellate di antico colore che alludono all'ormai irripetibile vicenda agiografica, ma pure agli ideali estetici inseguiti da D'Annunzio quando scrive di guardare «la vita con gli occhi d'un quattrocentista mezzo pagano e mezzo cristiano: con gli occhi d'un discepolo di Fra Filippo»⁸⁹.

⁸⁷ «L'esercizio tecnico, evidentemente cercato nella fedeltà ai preziosi testi-fonte, anche là dove in fondo non era difficile allontanarsene o almeno utilizzare con maggiore libertà, mostra quanto sia importante l'uso di oggetti preformati sentiti come garanzia di letterarietà, in quanto peregrini e in quanto passati attraverso le mani di grandi maestri» (C. MARAZZINI, *La «vertu du verbe» ed il comportamento linguistico di D'Annunzio*, «Quaderni del Vittoriale», XII, 1979, p. 41).

⁸⁸ Per «amadore» cfr. alla nota 19 il v. 16 della cit. del poemetto; per «pulzella» le strofe 73, v. 7 e 277, v. 3. Anche l'uso del dantesco «galeotto» per definire il «ruffiano» Lindoro, se considerato nella sua funzione di richiamo al Trecento fiorentino di santa Giuliana, non sembrerà più «assolutamente in disaccordo con la vicenda narrata» (CIANI, *op. cit.*, p. 121 n. 36).

⁸⁹ Lettera a Hérelle del 14 novembre 1892, in D'ANNUNZIO, *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*, a cura di M. G. Sanjust, Bari, Palomar, 1993, p. 61.

Cominciava lentamente a spogliarsi, con una pigrezza di gesti molli, indugiando con le dita in torno alle allacciate e ai *fermagli*, facendo de' piccoli sforzi svogliati nel cacciar fuori le braccia dalle maniche, fermandosi a mezzo e abbandonando in dietro la testa dai *capelli crespi* e corti, quella sua testa di efèbo. Lentamente, sotto l'amorosa fatica, dalla infirmità delle vesti, come dalla scoria del tempo una statua disepellita, il corpo ignudo si rivelava. Un mucchio di lana e di tela vile era ai piedi della *pulzella* così purificata, e da quel mucchio ella come da un piedistallo sorgeva nella luce coronandosi con le braccia, mentre al contatto dell'aria una vibrazione a pena visibile le correva i contorni, il fior della pelle⁹⁰.

La “pulzella” dai “capelli crespi” (cfr. *L'Intelligenza*, str. 205) che si spoglia aprendo i “fermagli” della veste (cfr. *L'Intelligenza*, str. 206)⁹¹, è trasfigurata in una statua antica, in una Venere botticelliana sottratta per un istante alla corruzione dei tempi, al «mucchio di lana e di tela vile». Siamo in una fase intermedia tra l'esasperato erotismo delle invereconde donne dell'*Intermezzo* (1883),

⁹⁰ *Le vergini*, in *NdP*, p. 321 (i corsivi sono miei).

⁹¹ “pulzella”: 5 occorrenze in tutto D'Annunzio, tutte in prosa, 4 ne *Le vergini*, 1 ne *La Leda senza cigno* (1916). “capelli crespi”: 5 occorrenze, tutte in prosa, le prime 2 attestazioni ne *Le vergini*, poi 2 nel *San Pantaleone – I marengi e Mungia* – e 1 nel *Trionfo della morte*. “fermagli” della veste: in questa accezione 3 occorrenze e solo nelle novelle, la prima ne *Le vergini*, 1 in *Mungia* e 1 nella *Contessa d'Amalfi*; nel *Piacere* “fermagli” è sempre legato alla bibliofilia. Riassumendo: ne *L'Intelligenza* Cleopatra, rappresentata in un mosaico murale (di nuovo cortocircuiti tra le arti!), ha «i cavei [...] crespi» (str. 205, v. 6), «un cerchio d'oro a la gola davanti, // il qual moltiplicava il gran bello-re / e la bianchezza di sua bella gola» (str. 205-206; cfr. *Le vergini*, p. 323 «La gola era tutta scoperta, bianca e rigata dalla collana di Venere». Cfr. pure *Il dolce grappolo* ne *L'Isottèo*, v. 60 «la gola fresca e bianca»), la sua «mantadur' ha e 'l fermaglio davanti» (str. 206, v. 7).

l'*Argentea* o la *Cuprea*, deformazioni di figure femminili mutuata dalla *Faute* zoliana⁹², e l'estetismo antiquario, l'«exotisme dans le temps» di Gautier aborrito da Zola, dell'*Isaotta Guttadàuro* (1886), di cui *L'Intelligenza* è uno dei modelli principe, anche metrico⁹³.

L'esibizione di aulicismi lessicali e morfologici ne *Le vergini* può essere certamente ricondotta a un mero esercizio di stile, riscontrabile anche nelle novelle del *San Pantaleone*, che la critica ha giustamente accostato alla contemporanea esperienza dell'*Isaotta Guttadàuro* nel comune tentativo, in prosa e in poesia, di emancipazione dal naturalismo⁹⁴. Del resto l'accostamento era segnalato dallo

⁹² Cfr. il commento ai due sonetti in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, ed. diretta da L. Anceschi, a cura di A. Andreoli e N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1982, vol. 1, pp. 961-962.

⁹³ Si vedano qui di séguito le descrizioni tratte da *Il dolce grappolo*, nona rima compresa nell'*Isaotta Guttadàuro*, raccolta che verrà rifiuta ne *L'Isottè* e ne *La Chimera*, riuniti in un unico volume trevesiano nel 1889. Vi si ritrovano sia «amadore» (*Cantata di Calen d'Aprile*, vv. 4, 46 «un amador novello»), sia «Al novel tempo e gaio del pascore» (*Il dolce grappolo*, v. 75 «il tempo gaio de 'l pascore»). Le citazioni sono tratte da D'ANNUNZIO, *L'Isottè, La Chimera*, a cura di N. Lorenzini, Milano, Mondadori, 1996: «Levasi da 'l gran letto in su l'aurora / la mia donna; e la sua forma ninfale / tra le diffuse chiome a l'aria odora / e a 'l sol risplende più bianca de 'l sale. / Tutta di gocce tremule s'irra / ne 'l lavacro di marmo orientale. / Miran le statue a torno quella pura / forma e tessuta ad arte in su le mura / ride la greca favola d'Onfale» (*Il dolce grappolo* I, vv. 28-36). «Ella, composta in vago atteggiamento, / a mezzo della rara conca emerge; / e la fante con anfore d'argento / pianamente d'ambrate acque l'asperge. / A 'l diletto ella freme, e con lento / gesto la chiama rorida si terge. / Come tondi i ginocchi e come bianchi! / Han da 'l respiro un dolce moto i fianchi / e il petto ad ogni brivido s'aderge» (*Il dolce grappolo* I, vv. 46-54).

⁹⁴ LORENZINI, *Introduzione a L'Isottè*, in D'ANNUNZIO, *Versi d'amore e di gloria*, op. cit., vol. 1, pp. 1027-1028: «Il nucleo essenziale del libro [*L'Isottè*] [...] è costituito dai 21 componimenti del *Libro d'Isaotta*, composti tra il 1885 e il 1886. Gli anni, quindi, delle *Novel-*

stesso autore, che nella già citata lettera a Georges Hérelle indicava pure le fonti letterarie e figurative, cui s'ispirava la svolta stilistica:

Tra il 1884 e il 1886 publicai due volumi di novelle: – *Le Vergini e San Pantaleone*; e un volume di versi: – *Isotta Guttadauro*. Il mio stile in prosa accennava a cambiarsi; in poesia era totalmente cambiato. Alla furia selvaggia del *Canto novo*, alle grasse pitture dell'*Intermezzo* era succeduta una maniera più calma, più fine, più nobile. Attraversavo anch'io il mio periodo alessandrino. Facevo l'orefice e il cesellatore, non ad altro intendendo che a raggiungere l'assoluta perfezione della forma. In una famosa ode diretta al grande pittore Francesco Paolo Michetti, ebbi la vanità di scrivere il verso: «Tu signor del pennello, io della rima!» [...] Nel libro di versi intitolato *Isotteo* io volli rinnovare le forme metriche tradizionali dell'antica poesia italiana e riprodurre in una vasta immagine la vita italiana del secolo xv, cantando le ballate alla maniera di Lorenzo il Magnifico. Nel libro di versi intitolato *La Chimera* sono numerose le odi che fanno pensare agli *affreschi* delle cappelle fiorentine e dei palazzi lombardi. In fatti, io guardavo la vita con gli occhi d'un quattrocentista mezzo pagano e mezzo cristiano: con gli occhi d'un discepolo di Fra Filippo⁹⁵.

le di San Pantaleone (uscite nell'86), punto di riferimento forse insolito ma non estraneo ai motivi di ispirazione di questa poesia ricercata ed elegante, se solo si osservi che il realismo delle novelle, troppo insistito e come ostinato, lascia intravedere tra le smagliature del tessuto stilistico e tematico propensioni di tipo parnassiano per una lingua fredda, ricca di intarsi culturali e preziosismi. Il naturalismo esasperato denuncia, paradossalmente, l'indifferenza per il contenuto e il culto per l'esercizio».

⁹⁵ Lettera a Hérelle del 14 novembre 1892, cit. in D'ANNUNZIO, *Lettere a Georges Hérelle 1891-1913*, op. cit., pp. 59-61.

Nel caso specifico de *Le vergini*, lo stile arcaizzante, lungi dall'essere «indifferenza per il contenuto», riveste principalmente una funzione di riferimento al contesto storico e culturale che aveva propiziato la nascita di santa Giuliana Falconieri e, nella *Vergine Orsola*, la rappresentazione delle *Storie di sant'Orsola*, due modelli etico-estetici ormai inarrivabili nell'Abruzzo moderno, «provinciale e popolare» verso il quale «il D'Annunzio “bizantino” del *San Pantaleone*, mai amoroso figliuol prodigo, al massimo poteva concedersi il lusso dell'ironia, più spesso poteva arrogarsi il diritto del disprezzo»⁹⁶.

Conclusione

Con la *Vergine Orsola* D'Annunzio non solo rompe la tela che alla realtà tentava di far aderire il naturalismo, ma anche la ricuce attorno a una realtà immaginaria in cui alla parzialità di giudizio sulla natia Pescara, si sposano il mito, l'agiografia, l'arte figurativa. I vari e distinti calendari che regolano i tempi delle stagioni e delle liturgie e sottintendono la legge naturale e le leggi positive, di questa tela costituiscono l'ingegnoso ordito che prepara la trama a una lettura simbolica. L'artefice gioca poi sulla trasparenza e sull'allusività dei registri linguistici e dei dati onomastici e biografici affinché il lettore avvertito scorga

⁹⁶ FELICE, *op. cit.*, p. 23. La sovrapposizione contrastiva delle biografie delle sante e delle peccatrici, e degli ambienti spazio-temporali, attraverso lo *choc* stilistico, integra nel tessuto narrativo quella dinamica comparativa, dei “come”, dei “tale”..., che spesso in D'Annunzio fa da tramite fra le arti. Anche in questo caso, come per il Tempo, è la sincronia, la verticalità della lettura in controluce, quasi direi iconica, che s'impone sulla diacronia, sulla linearità della scrittura.

sotto la tragica vicenda della vergine pescarese i santi, belli e irripetibili modelli di virtù.

All'Imaginifico questo esercizio giovanile, mondato dagli eccessi naturalistici che rischiavano di nascondere la sottigliezza, doveva apparire una eccellente entrata in materia per dimostrare la precocità, l'originalità e la poliedricità del suo genio⁹⁷. Inoltre, giova ricordarlo, nella *Vergine Orsola* sono riunite non poche tematiche e modalità caratteristiche delle *NdP*: innanzitutto il soggetto pescarese⁹⁸, poi la religione, con il suo corollario di superstizione e fanatismo (*La vergine Anna, Gli idolatri, L'eroe, ecc.*)⁹⁹, la sessualità, intesa come lussuria, violenza e follia (*La veglia funebre, La contessa d'Amalfi, I marenghi*),

⁹⁷ PISTELLI, *art. cit.*, p. 78: «Al momento della ripubblicazione italiana, nel 1902, non possono più sorgere equivoci. Gli esordi narrativi di D'Annunzio possono solo documentare la nascita di un "genio" e chi legge non potrà fare a meno di considerare la produzione successiva; ci si stupirà di fronte alla sua, già formata, capacità descrittiva».

⁹⁸ «Ti spedisco il volume di novelle a cui ho tolto due brani che ne turbavano l'armonia. Ho dato l'incarico all'amico Tenneroni di far ricopiare dalla collezione del *Capitan Fracassa* [ma si tratta del «Don Chisciotte della Manciacia»] *La Madia* e *La morte del duca d'Ofena*. [...] Non si potrebbe unire a queste anche alcune della *Terra Vergine* e alcune delle *Vergini* (edite dal Sommaruga e ormai introvabili?). La prima lunga novella del *Libro delle Vergini* è di soggetto pescarese e molto concorda con le altre» (*Lettere ai Treves, op. cit.*, pp. 570-571, lett. L del 24 dicembre 1900. Il «volume di novelle» non sarà, come è annotato nell'epistolario garzantiano, quello delle *Novelle della Pescara*, ma quello del *San Pantaleone*).

⁹⁹ A. M. MUTTERLE, *La novellistica*, in *D'Annunzio a cinquant'anni dalla morte*. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi dannunziani – Pescara, 9-14 maggio 1988, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1989, vol. 1, p. 276 «D'Annunzio nella nuova disposizione portava in primo piano le quattro novelle di più clamorosa superstizione (*La vergine Orsola, La vergine Anna, Gli idolatri, L'eroe*), raggruppando nella zona interna piccoli nuclei composti all'insegna di affinità e variazione».

la morte come calvario disumano¹⁰⁰, l'umanità come bestialità, e la ricerca costante del ributtante, dell'orroroso, del deforme¹⁰¹, ecc. Oltre alle singole peculiarità, la novella illustra esemplarmente anche il progetto da cui esse dipendono, quello rivolto all'indagine dei rapporti di forza tra Natura e Società, che nella lotta tra sacro e profano trova una delle manifestazioni più eclatanti e coesive della raccolta¹⁰². Questo tema accomuna infatti i due testi liminari, la *Vergine Orsola* e il *Cerusicco di mare*, e in varia misura la *Vergine Anna*, *Gli idolatri*, *L'eroe*, *La veglia funebre* e *Mungia*¹⁰³. Il contrasto tra istinto (legge naturale) e legge positiva, o consuetudine sociale, contrassegna *La morte del duca d'Ofena*, *Il traghettatore*, *La fine di Candia*, *I marenghi*, *La madia* e *La guerra del ponte*. L'istin-

¹⁰⁰ Cfr. SPERA, *art. cit.*, p. 91.

¹⁰¹ Cfr. SCRIVANO, *Appunti su D'Annunzio novelliere*, *art. cit.*, pp. 257-258.

¹⁰² Ciò che D. REDAELLI (*Prefazione*, in D'ANNUNZIO, *Novelle*, Milano, Garzanti, 1995, p. LI) individua nel *Libro delle vergini*, cioè «la volontà dell'autore di verificare come quell'istinto, quella forza vitale, e distruttiva insieme, interagisca e contrasti con i complessi condizionamenti culturali e sociali», mi pare valere anche per gran parte delle *NdP*.

¹⁰³ La dicotomia sacro-profano agisce anche da legante a livello microtestuale: si pensi per esempio al nesso situazionale, rappresentato dalla sosta in mezzo al ponte, che unisce *La guerra del ponte* alla novella successiva *Turlendana ritorna* e che pone in stridente contrasto la quotidianità, già caricaturizzata, di Pescara, con l'eccezionalità del cammello di Turlendana, momentaneo e profano sostituto del santo patrono: «Sorse un dì da questo *ponte* la popolar leggenda di San Cetto liberatore; e il santo annualmente *vi si fermava nel mezzo*, con gran pompa cattolica, a ricevere le salutazioni che dalle barche ancorate mandano i marinai» (*NdP*, p. 256), «Per la ressa, Turlendana con le sue bestie *rimase fermo a mezzo il ponte*. E il cammello, enorme, sovrastante a tutte le teste, respirava contro il vento, muovendo tardo il collo simile a qualche favoloso serpente coperto di peli» (*NdP*, p. 268). I corsivi sono miei.

to, come in precedenza il profano, ha la meglio sull'auto-
rità civile, cui non è mai dato di riportare l'ordine laddove
la legge è stata clamorosamente violata (e in ciò D'Annun-
zio si distanzia dal verismo verghiano de *L'amante di Gra-
migna*, *Jeli il pastore* o *Libertà*¹⁰⁴ ecc.). Su Pescara regna
incontrastato l'istinto che ha il potere di aizzare, ma pure
di sedare la folla, come nell'epilogo de *La guerra del pon-
te* in cui né il sindaco né il prefetto né il delegato di polizia
riescono a placare la rabbia dei cittadini; bensì vi riesce la
bella Ciccarina, che impone la legge del desiderio:

Apparve su una loggia, d'improvviso, la Ciccarina, la bel-
la delle belle, la rosa delle rose, l'amorosa pèsca, colei
che tutti han desiato. Per un moto unanime, gli sguardi si
volsero verso di lei. Ella, nel trionfo, stava semplicemen-
te sorridendo, come una dogaressa dinanzi al suo popolo.
[...] Un natural fascino venereo le emanava da tutta la per-
sona. [...] La Ciccarina si ritrasse, sorridendo. La turba ri-
mase nella via, quasi abbacinata dai riverberi, dalla vista
di quella femmina, dalle prime vertigini della fame. Allora
uno dei parlamentari, affacciatosi a una finestra della De-
legazione, disse con voce squillante: – Cittadini, si risolve-
rà la cosa fra tre ore! (*NdP*, pp. 263-264).

La *Vergine Orsola* assicura dunque in buona parte
l'organicità delle *NdP*, perfezionata poi da una calcolata
disposizione dei testi e imposizione dei titoli a seconda dei
contenuti¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Sulle diverse finalità della scrittura di Verga e D'Annunzio,
nel caso specifico de *La morte del duca d'Ofena* e del suo ipotesto ver-
ghiano, *Libertà*, si veda G. BARBERI SQUAROTTI, *D'Annunzio novelliere
e il Verga*. «*La morte del duca d'Ofena*», in *D'Annunzio giovane e il
verismo*, *op. cit.*, pp. 155-164.

¹⁰⁵ DE MARCO, *Note*, *op. cit.*, pp. 460-461: «È da rilevare, inol-
tre, nella disposizione dei testi all'interno della raccolta del 1902, l'ac-

Resta infine da notare che le straordinarie capacità di autopromozione, di valorizzazione *a posteriori* dell'*enfant prodige* e della sua Opera, potrebbero giustificare ulteriormente la scelta di privilegiare la *Vergine Orsola* all'interno della silloge di prose giovanili. Con la novella D'Annunzio consegnava alla storia l'immagine di uno scrittore che, fin dalle primissime composizioni, tendeva naturalmente al romanzo (e nel 1901 la *Vergine Orsola* era definita «quasi un romanzo» da D'Annunzio¹⁰⁶), e che in forme ancora irrisolte, imperfette, embrionali, dimostrava già un ardito sperimentalismo nel fare i conti con il naturalismo proprio attraverso le manipolazioni della dimensione temporale, variamente poi piegata alle necessità del romanzo moderno nel *Piacere*, nel *Giovanni Episcopo*, nel *Trionfo della morte* e nel *Fuoco*.

costamento di novelle proposto in quanto l'una è prosecuzione delle vicende dell'altra (così *L'eroe* rispetto agli *Idolatri* e *Turlendana ebbero* nei confronti di *Turlendana ritorna*, [...]) o perché sono costruite intorno a figure femminili abbastanza simili. Ciò induce lo scrittore a suggerire la connessione con la scelta dei titoli (*La vergine Orsola* e *La vergine Anna* [...])».

¹⁰⁶ *Lettere ai Treves, op. cit.*, lett. LII, p. 574.

La biblioteca di Mattia Pascal.

Fonti, funzioni e figure

1. Nascita e «maturazione» del filosofo

L'universo narrativo de *Il fu Mattia Pascal* ruota attorno alla biblioteca Boccamazza, dalla quale il protagonista «si guarda vivere» e scrive sé stesso. Il fu Mattia Pascal sa bene quanto illusorio sia – ma provvidenziale – porsi al centro dell'universo, restaurando l'antropocentrismo, e si fa scusare la volontaria distrazione proiettando sulla propria storia, che è anche quella dell'uomo moderno, la luce tragicomica di una biblioteca copernicana, di una cultura umoristica.

Mattia Pascal lavora in biblioteca per ben due anni, dapprima con Romitelli, il vecchio bibliotecario lettore maniacale di un *Dizionario storico dei musicisti* (v 359-412)¹, in seguito da solo (v 486). La solitudine, la noia, la vergogna, la miserevole situazione familiare e soprattutto il «caso» trasformano ben presto il derattizzatore² Mattia Pascal in lettore e il lettore in studioso di filosofia. «Ora così venne a maturazione l'anima mia, ancora acerba» (v 483-484):

¹ Tutte le citazioni del romanzo sono tratte dall'edizione curata da G. Mazzacurati, Torino, Einaudi, 1993. Con numero romano si indica il capitolo, con numeri arabi, il numero delle righe.

² «In poco tempo, divenni un altro da quel che ero prima. Morito Romitelli, mi trovai qui solo, mangiato dalla noia, in questa chiesetta fuori mano, fra tutti questi libri; tremendamente solo, e pur senza voglia di compagnia. Avrei potuto trattenermici soltanto poche ore al giorno; ma per le strade del paese mi vergognavo di farmi vedere, così ridotto in miseria; da casa mia rifuggivo come da una prigione; e dunque, meglio qua, mi ripetevo. Ma che fare? La caccia ai topi, sì; ma poteva bastarmi» (v 485-494).

La prima volta che mi avvenne di trovarmi con un libro tra le mani, tolto così a caso, senza saperlo, da uno degli scaffali, provai un brivido d'orrore. Mi sarei io dunque ridotto come Romitelli, a sentir l'obbligo di leggere, io bibliotecario, per tutti quelli che non venivano alla biblioteca? E scaraventai il libro a terra. Ma poi lo ripresi; e – sissignori – mi misi a leggere anch'io, e anch'io con un occhio solo, perché quell'altro non voleva saperne.

Lessi così di tutto un po', disordinatamente; ma libri, in specie, di filosofia. Pesano tanto: eppure, chi se ne ciba e se li mette in corpo, vive tra le nuvole (v 495-505).

Così, dalla possibilità di «trattenercisi soltanto poche ore al giorno» (v 489-490), in biblioteca il filosofo, secondo l'opinione pubblica di cui Lodoletta si fa interprete nel necrologio, «*si tratteneva quasi tutto il giorno ad arricchire con dotte letture la sua vivace intelligenza*» (vii 378-380, il corsivo è dell'autore).

Pur dettata dal caso (o forse proprio per questo!) la cultura messa insieme da Mattia in Boccamazza si renderà utile nelle vicende successive sotto forma di curiosità intellettuale, capacità riflessiva o nozionismo. Diamone tre esempi: Mattia «*ha imparato da sé qualche cosa [di francese], così, leggiucchiando nella biblioteca*» (vi 72-73) e ciò gli permette di consultare, sulla soglia del Casinò di Montecarlo (con sdegno da filosofo), la *Méthode pour gagner à la roulette* (vi 61). Il caso rende padroni del caso: Mattia Pascal vincerà ottantaduemila lire, ossia l'occasione per una nuova vita.

La cultura filosofica anticipa casualmente la scoperta del proprio aspetto da «filosofo tedesco» («filosofo dovuto essere per forza con quella razza d'aspetto» viii 87-88) e permette a Mattia di calarvisi non solo nei panni – «finanziaria e cappellaccio a larghe tese» – ma anche nell'*habitus*: «mi sarei armato d'una discreta filosofia sorridente per passare in mezzo a questa povera umanità» (viii 87-90).

Una volta trovato il suo nuovo nome, grazie alla curiosità e alla cultura che gli fanno seguire e capire un discorso erudito sull'aspetto del Cristo, Adriano Meis, «per cercar di dare una certa consistenza a quella *sua* nuova vita campata nel vuoto» (VIII 235-237) deve inventarsi un passato:

Dunque diciamo figlio unico. Nato... – sarebbe prudente non precisare alcun luogo di nascita. Come si fa? Non si può nascer mica su le nuvole, levatrice la luna, quantunque in biblioteca abbia letto che gli antichi, fra tanti altri mestieri, le facessero esercitare anche questo, e le donne incinte la chiamassero in soccorso col nome di Lucina.

Su le nuvole, no; ma su un piroscifo, sì, per esempio, si può nascere. Ecco, benone! nato in viaggio (VIII 256-264).

Anche in questo frangente, i libri della Boccamazza si rivelano decisivi e le parole di Mattia quanto mai allusive. Che Adriano Meis sia *nato in viaggio* non è che la verità; che poi non si possa *nascere sulle nuvole* è tutto da dimostrare, giacché proprio sulle nuvole, come si è visto (v 505), viene al mondo e *vive* il filosofo Pascal.

Nella sequenza delle trasformazioni del personaggio, da Mattia Pascal ad Adriano Meis al fu Mattia Pascal, io credo si debba inserire un'altra ipostasi pascaliana, fondamentale per l'intero romanzo filosofico, quella del 'filosofo Mattia Pascal'; un'ipostasi che nasce per l'appunto nella biblioteca Boccamazza (cap. v *Maturazione*) e che costituirà il fondamento ermeneutico delle altre. La nascita di questo specifico carattere della personalità del protagonista³ anticipa la morte di un bibliotecario che di fatto non

³ La coscienza della trasformazione in filosofo, che non vive ma si guarda vivere, emerge con evidenza alla fine del cap. IX: «Ero io dunque sul punto di diventare sul serio un filosofo? No, no, via, non era logica la mia condotta. Così, non avrei potuto più oltre durarla. Bisò-

esisté mai se non sui registri del municipio e sull'epitafio: «COLPITO DA AVVERSI FATI | MATTIA PASCAL | BIBLIOTECARIO | CVOR GENEROSO ANIMA APERTA | QVI VOLONTARIO | RIPOSA» (XVIII 589-594). La dicitura professionale sta alla *forma* come l'essenza di filosofo sta alla *vita*. Ecco il senso tragicamente umoristico della dedica della prima edizione dell'*Umorismo*: «Alla buon'anima – di Mattia Pascal – bibliotecario».

2. La biblioteca ossia l'impossibile ritorno

La preliminare valutazione di questi episodi della vita del protagonista risulterebbe a questo punto del tutto insufficiente e fuorviante se non fosse integrata con una parte essenziale della loro natura: la retrospezione. Il carattere umoristico del romanzo discende, come si sa, dal montaggio dell'intreccio⁴ per cui Mattia Pascal, tornato a Miragno dopo lunga erranza geografico-esistenziale, scartata l'anacronistica opzione vendicativa, si rifugia nella biblioteca Boccamazza e lì, consigliato dal nuovo bibliotecario don Eligio Pellegrinotto, scrive la propria storia e al contempo la critica, la 'analizza', la 'scompone'⁵. Come è

gnava ch'io vincessi ogni ritegno, prendessi a ogni costo una risoluzione. Io, insomma, dovevo vivere, vivere, vivere» (IX 388-394).

⁴ Cfr. R. LUPERINI, *Luigi Pirandello e il Fu Mattia Pascal*, Torino, Loescher, 1990, pp. 66-68. A. MARCHESI, «*Il fu Mattia Pascal*: anatomia di un romanzo», in Id., *Il segno letterario. I metodi della semiotica*, Messina-Firenze, D'Anna, 1987, pp. 301-329. M. A. GRIGNANI, *Le parole di traverso: lingua e stile nel «Fu Mattia Pascal»*, in *Lo strappo nel cielo di carta. Introduzione alla lettura del «Fu Mattia Pascal»*. Atti del XX convegno internazionale organizzato dal Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1988, pp. 54-57

⁵ Cfr. il celebre passo in L. PIRANDELLO, *L'umorismo*, introduzione di N. Borsellino, prefazione e note di P. Milone, Milano, Garzanti, 1995, p. 172.

stato più volte sottolineato, paragonando il *Fu Mattia Pascal* con le *Confessioni di un italiano*, l'analogia con il tradizionale romanzo di formazione è solo apparente, poiché di là dalla comune struttura narrativa – il racconto retrospettivo di sé – è la concezione stessa dell'esistenza a differire profondamente: per Carlo Altoviti la vita ha un senso, per Mattia Pascal nessuno⁶.

Vale allora forse la pena di volgere lo sguardo a un altro genere letterario, per l'Italia tipicamente secondottocentesco, in cui spesso questa stessa tecnica narrativa si arricchisce di una pregnante carica soggettiva e dubitativa, capace di mettere in crisi le certezze di un paradigma di realtà definito e garantito dalla scienza, e con quello le certezze esistenziali dell'individuo: il racconto fantastico.

Basterebbero alcune frasi tratte dalle due premesse (la cornice di tanti racconti di Tarchetti, Zena, Arrigo Boito ecc.) per ritrovare strategie tipiche di questo genere onnivoro: la ribadita *stranezza* dell'evento, degno perciò di testimonianza; il coinvolgimento del lettore (più volte apostrofato); la condizione problematica del narratore-protta-

⁶ «la differenza tra i due romanzi è profonda. Nievo, scrittore romantico-risorgimentale, conosce il senso della vita del proprio personaggio e il significato complessivo della vicenda storica che egli ha vissuto, e dunque concepisce la propria narrazione come *Entwicklungsroman*, e cioè come un romanzo di formazione etico-intellettuale di un personaggio e, insieme, di un'intera generazione. Viceversa, colui che dice 'io' nel *Fu Mattia Pascal*, al momento in cui comincia a scrivere, si considera già "fuori della vita", estraneo al processo storico e a ogni suo possibile significato, e non ricava alcun insegnamento, né per sé né per gli altri, dal bilancio della propria esistenza: la vita, per lui, non ha né sviluppo né direzione né scopo, e il suo approdo non può che essere una condizione di estraneità totale, quella di chi vive già morto e scrive di sé nel chiuso di una miserabile biblioteca, ormai lontano dal mondo – da cui ha reciso ormai ogni vitale radice – e da ogni possibile illusione» (LUPERINI, *op. cit.*, p. 66).

gonista e la conseguente sua inattendibilità; la retorica documentaristica (la scrittura di un manoscritto):

«Ecco: il mio caso è assai più strano e diverso; tanto diverso e strano che mi faccio a narrarlo» (I 32-33), «non mi sarei mai e poi mai messo a scrivere, se, come ho detto, non stimassi davvero strano il mio caso e tale da poter servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura, riducendosi finalmente a effetto l'antica speranza della buon'anima di monsignor Boccamazza, capitasse in questa biblioteca, a cui io lascio questo mio manoscritto, con l'obbligo però che nessuno possa aprirlo se non cinquant'anni dopo la mia *terza, ultima e definitiva* morte» (I 59-68), «Ebbene, in grazia di questa distrazione provvidenziale, oltre che per la stranezza del mio caso, io parlerò di me, ma quanto più brevemente mi sarà possibile, dando cioè soltanto quelle notizie che stimerò necessarie. Alcune di esse, certo, non mi faranno molto onore; ma io mi trovo ora in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita⁷; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta» (II 132-140).

La convergenza delle premesse del *Fu Mattia Pascal* verso procedimenti formali del fantastico induce a una verifica più ampia del suo impianto narrativo. Lucio Lugnani ha proposto «uno specifico schema compositivo del racconto fantastico»⁸ fondato sui 'passaggi di soglia'. Nell'ambito del nostro discorso la sua articolata proposta può essere ridotta a un caso esemplare riscontrato, tra l'altro, nella *fabula* di *Confessione postuma* di Remigio Zena: luogo A (segmento I); passaggio di soglia (segm. II); oltre

⁷ Il concetto è ribadito altre volte, per es. in IV 563: «Già – ripeto – son come fuori della vita».

⁸ L. LUGNANI, *Verità e disordine. Il dispositivo dell'oggetto mediatore*, in R. CESERANI, L. LUGNANI ET AL., *La narrazione fantastica*, Pisa, Nistri-Lischi, 1983, p. 223.

la soglia, cioè il luogo del fantastico (segm. III); passaggio di soglia (segm. IV); ritorno nel luogo A (segm. V), che diventa – per lo meno nel caso di Zena – luogo della scrittura della vicenda da parte del protagonista.

La circolarità dello schema – da A a A attraverso luoghi ‘fantastici’ – e la coincidenza di A con il luogo della scrittura retrospettiva, trovano nel *Fu Mattia Pascal* un’applicazione anomala: coerente con la risemantizzazione dei modelli letterari convogliati nel romanzo; funzionale alle novità gnoseologiche ad esso sottese e, non da ultimo, sostanziale per la centralità della ‘nascita del filosofo’.

Applicato a norma di legge, lo schema avrebbe fornito la seguente *fabula*:

Segm. I	Luogo A	Miragno (capp. II-IV)
Segm. II	Passaggio di soglia	Biblioteca Boccamazza (cap. V)
Segm. III	Luogo ‘strano’	Montecarlo – Milano – Roma – Pisa (capp. VI-XVII)
Segm. IV	Passaggio di soglia	Biblioteca Boccamazza (cap. XVIII)
Segm. V	Luogo A	Miragno (cap. XVIII)

L’*excursus* (capp. III-IV) sui primi anni di vita del protagonista a Miragno adempie all’«indispensabile *funzione di normalizzazione*». Per riprendere la proposta di Lugnani, la «scommessa narrativa [...] si gioca nell’ambito di questo segmento, poiché gli scarti di piano o di dimensione andranno poi misurati rispetto al piano di realtà e al mondo che il primo segmento avrà posti come termini di riferimento»⁹. L’esperienza della Boccamazza (cap. V), durante la quale – come si è visto – matura il filosofo Mattia Pascal, corrisponde al passaggio di soglia verso un mondo nuovo, un *caso strano*¹⁰. E ciò che sta tra Boccamazza e Boccamaz-

⁹ *ibid.*, p. 220.

¹⁰ I segmenti di soglia «corrispondono di fatto all’attivazione d’una concisa sequenza modale, del tipo *sobrietà - (...) - ebbrezza* o so-

za è certamente uno strano mondo, ma non tanto per l'inverosimiglianza dei fatti (l'accidentale doppia morte) quanto piuttosto per la loro sostanza, comune a tutte le vite e perciò fonte di «ammaestramento». Il *filosofo* Mattia Pascal (dal cap. v), e non Mattia Pascal (capp. III-IV), affronta l'esistenza con un'ottica nuova, di cui all'inizio non è ancora consapevole, pur avendo già eletto a dimora la biblioteca! In balia di una determinazione del caso – che lui solo riesce a subire nella sua più efficace esemplarità – Mattia prenderà coscienza della *stranezza* del vivere e la decisione di sottrarsi all'illusione dei molti (dei personaggi che si credono persone) per coltivare la non-vita della maschera nuda. *Nemo propheta in patria*, il fu Mattia Pascal affida al manoscritto – memoria e critica della memoria – la propria esperienza e a tempi più propizi la loro rivelazione.

Qui sta lo scarto dal modello: Mattia Pascal torna a Miragno ma non torna ad A. In virtù della maturata filosofia del protagonista, anche Miragno, come il resto del mondo attraversato nel segmento centrale, è ormai teatro di una vita impossibile, il cui cielo è strappato e su cui i lanternini si sono spenti.

Mattia Pascal si fermerà sulla soglia, tra il *qui* (ormai *altrove*) e l'*altrove*, tra la vita e la morte: in biblioteca. Il rifiuto categorico di tornare alla normalità (A), al paradigma di realtà sociale ancora vigente, condiviso da tutti gli altri personaggi, assegna a Mattia un posto di rilievo accanto ai grandi filosofi che preferirono l'esclusione a un possibile compromesso, a una vita dimidiata¹¹. Con l'impossibile

gno - risveglio - veglia, oppure [...] spaziale, del tipo *uscita - (...) - rientro, entrata - (...) - uscita* ecc. Come s'è visto, nel racconto fantastico servono a denotare realisticamente uno stato di ambiguità o di incertezza e a motivare realisticamente il passaggio da un piano di realtà ad un altro: è al loro interno che di fatto avviene il trasferimento del personaggio da un *qui* ad un *altrove* e il suo successivo ritorno» (*ibid.*, p. 220).

¹¹ Di là dal riuso di uno schema narrativo, il fantastico, l'abbiamo capito, ha ben poco che fare con lo *strano caso* di Mattia Pascal, ma

ritorno di Mattia a Miragno, Pirandello anticipa, sotto forma di allegoria, un concetto che quattro anni più tardi sarà esposto in una celebre pagina dell'*Umorismo*, in cui la 'biblioteca' del 1904 diventerà l'*oltre* dell'umorista:

In certi momenti di silenzio interiore, in cui l'anima nostra si spoglia di tutte le finzioni abituali, e gli occhi nostri diventano più acuti e più penetranti, noi vediamo noi stessi nella vita, e in se stessa la vita, quasi in una nudità arida, inquietante; ci sentiamo assaltare da una strana impressione, come se, in un baleno, ci si chiarisse una realtà diversa da quella che normalmente percepiamo, una realtà vivente oltre la vista umana, fuori delle forme dell'umana ragione. [...] Con uno sforzo supremo cerchiamo allora di riacquistar la coscienza normale delle cose, di riallacciar con esse le consuete relazioni, di riconnetter le idee, di risentirci vivi come per l'innanzi, al modo solito. Ma a questa coscienza normale, a queste idee riconnesse, a questo sentimento solito della vita non possiamo più prestar fede, perché sappiamo ormai che sono un nostro inganno per vivere e che sotto c'è qualcos'altro, a cui l'uomo non può affacciarsi, se non a costo di morire o d'impazzire¹².

L'estrema rinuncia del fu Mattia Pascal equivale a un suicidio, ma rispetto ai due precedenti, di Mattia Pascal (cap. VII) e di Adriano Meis (cap. XVI) – motivati dall'egoistico desiderio di fuga –, quest'ultimo aspira a un più nobile fine: l'«ammaestramento». La volontà di testimoniare è il vero motore del romanzo. Essa ne determina la struttura metanarrativa fondata sul cronotopo della biblioteca: l'*hic et nunc* in cui il fu Mattia Pascal scrive e deposita il suo testamento filosofico.

questa impropria assunzione ha il vantaggio di tradurre in un discorso comprensibile al lettore coevo, di calare in una formula nota, un discorso filosofico impegnativo e sfuggente.

¹² PIRANDELLO, *L'umorismo*, op. cit., p. 212.

Il *Fu Mattia Pascal* non racconta la vita dell'epónimo protagonista bensì ne mette in scena la scrittura¹³. Dopo le due premesse, i segnali della finzione scrittoria si affacciano ripetutamente nel tessuto del romanzo, ora con il ritorno esplicito alla cornice (alla fine dei capp. III e XVIII) ora, più discretamente, con l'uso dei tempi verbali relativi al presente della scrittura¹⁴. In questo modo al lettore non può sfuggire la priorità della retrospezione sulla narrazione, nonché il carattere sostanzialmente referenziale e oggettualizzante del testo¹⁵:

servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura, riducendosi finalmente a effetto l'antica speranza della buon'anima di monsignor Boccamazza, capitasse in questa biblioteca, a cui io lascio questo mio manoscritto, con l'obbligo però che nessuno possa aprirlo se non cinquant'anni dopo la mia *terza, ultima e definitiva* morte (I 59-68); Io butto giù come vien viene. Coraggio, dunque; avanti! (III fine); Ho messo circa sei mesi a scrivere questa mia strana storia, aiutato da lui. Di quanto è scritto qui egli serberà il segreto, come se l'avesse saputo sotto il sigillo della confessione (XVIII fine).

¹³ Maria Antonietta Grignani ha giustamente osservato che il *Fu Mattia Pascal* «è più un'autorappresentazione dello scrivere che un ragguaglio fattuale, più un rincorrersi di istanze enunciative che una successione storicizzata e lineare di enunciati, più un diagramma di conflitti irrisolti fissati provvisoriamente da una penna che corre sulla carta che un monologo interiore sdipanato sui nessi causali di quei conflitti» (*art. cit.*, p. 55).

¹⁴ Cfr. MARCHESE, *op. cit.*, pp. 322-329.

¹⁵ A questo concorre pure la riproduzione iconica della realtà nella impaginazione del testo: cfr. per es. l'articolo di giornale o l'epigrafe del Boccamazza, sorta d'inserimento documentario sul supporto cartaceo.

Che cos'è *Il fu Mattia Pascal* se non il manoscritto da Mattia vergato, corredato di due premesse e parcamente postillato da don Eligio (XIII 235)? Chi siamo noi se non quel «curioso lettore» che *apre* lo scartafaccio del filosofo? Questa *mise en abîme*, così pirandelliana, ci deve convincere di un altro dato di fatto: che noi conosciamo già la biblioteca Boccamazza! Il manoscritto è custodito nei suoi scaffali e a quelli noi l'abbiamo sottratto per leggerlo¹⁶.

3. «*Hic mortui vivunt*»

Luogo della *maturazione*, della rinuncia alla vita, della retrospezione umoristica, della scrittura, del deposito esperienziale, la biblioteca è investita di una molteplicità di valenze che ne definiscono la centralità nell'economia del romanzo. Se la Boccamazza è debitrice di una moltitudine di biblioteche disperse nella letteratura universale di tutti i tempi, essa si distanzia dai modelli tipici proprio per quello scarto epocale, per quello *strappo* filosofico di cui Pirandello le affida la rappresentazione. Essa rinnova il *topos* perché nuova è la concezione del mondo in cui è calata.

La consueta indicazione dell'archetipo della Boccamazza del *Fu Mattia Pascal* nella Lucchesiana di Agrigento, in virtù della lettera a Ernesto Monaci¹⁷ e del pare-

¹⁶ R. CONTARINO, *Il Mezzogiorno e la Sicilia*, in *Letteratura italiana. Storia e geografia*, diretta da A. Asor Rosa, vol. III: *L'età contemporanea*, Torno, Einaudi, 1989, p. 744: «il manoscritto che contiene la narrazione non è, ironicamente, ritrovato ma da ritrovare».

¹⁷ Cfr. E. GHIDETTI, *I luoghi del Mattia Pascal*, in «La Rassegna della letteratura italiana», luglio-dicembre 2002, p. 423; N. BORSELLINO, «*Il fu Mattia Pascal*» di Luigi Pirandello, in *Letteratura italiana Einaudi. Le Opere*, vol. III, a cura di Asor Rosa, Torino, Einaudi,

re di Leonardo Sciascia¹⁸, non spiega, in questo senso, le motivazioni che inducono Pirandello a fondare il suo romanzo proprio su una biblioteca. Una risposta esaustiva a questo quesito si troverebbe nel punto di convergenza tra le sue principali funzioni; nel punto in cui il senso di ognuna contribuisse al senso generale dell'opera.

Sul portale della soppressa biblioteca del Convento di San Domenico a Bologna si leggeva:

HIC VIVUNT HOMINES SUPERSTITES SIBI¹⁹,
HIC LOQUUNTUR ET TACENT,
HIC AUDIUNTUR ET SILENT,
HIC INTERROGANTUR ET MUTI RESPONDENT.

Più laconicamente la vecchia biblioteca della Sorbona annunciava ai suoi visitatori: HIC MORTUI VIVUNT²⁰. Ancora una volta un procedimento tipico, anche se non esclusivo, del fantastico, come la riduzione alla lettera di una metafora²¹, potrebbe orientarci. Epigrafi come quelle appe-

1995, p. 77; A. SACCONI, *La biblioteca del «Fu Mattia Pascal»*, in *Luoghi e paesaggi nella narrativa di Luigi Pirandello*, Atti del Convegno di Roma, 19-21 dicembre 2001, a cura di G. Resta, Roma, Salerno ed., 2002, pp. 196-197.

¹⁸ L. SCIASCIA, *Pirandello e la Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia ed., 1968, p. 35: «Ma Miragno è Girgenti: la biblioteca è quella della Lucchesiana».

¹⁹ Cfr. VII 296-299, in cui la condizione di superstite si affaccia per la prima volta alla mente di Mattia: «mi sentivo paurosamente sciolto dalla vita, superstite di me stesso, sperduto, in attesa di vivere oltre la morte, senza intravedere ancora in qual modo».

²⁰ Cfr. AMERICO SCARLATTI [C. MASCARETTI], *Iscrizioni di librerie*, in *Id.*, ... *et ab hic et ab hoc 3. Corpusculum inscriptionum*, Torino, UTET, 1926, cap. VI, p. 110.

²¹ «Le surnaturel naît souvent de ce qu'on prend le sens figuré à la lettre» (T. TODOROV, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 82). Per lo sfruttamento di questo espediente narrativo

na citate definiscono umanisticamente la biblioteca come sopravvivenza postuma dell'uomo attraverso i suoi scritti, dalle cui pagine, se interrogate, si alza la voce muta²².

Tradotto *au pied de la lettre*, questo ottimistico ideale coincide con la situazione di Mattia Pascal: uomo «già fuori della vita»²³ che *vive* in una biblioteca augurandosi di «servire d'ammaestramento a qualche curioso lettore, che per avventura» vi capitasse (I 59-68). Sulla 'soglia', promossa al rango di proscenio, Pirandello muove un *Morto che parla*, figlio naturale, e riconosciuto, del tradizionale morto-vivo²⁴, e nondimeno moderna corruzione della metafora dell'uomo-libro (tenacemente ancorata al luogo della biblioteca). Il fu Mattia Pascal, dopo l'«ultima e definitiva morte» raggiungerà tra gli scaffali gli altri uomini-fatti-libro con il nome di *Il fu Mattia Pascal*. Il personaggio coinciderà allora con la propria opera e si esaurirà in ciò che essa di lui ci dice, secondo il principio espresso nella *Premessa seconda*²⁵. *Il Fu Mattia Pascal* è la tomba vivificante del filosofo, dell'uomo giusto, mentre la lapide in cimitero è il cenotafio di un falso bibliotecario e falso suicida.

nella novella di Pirandello intitolata *Soffio*, cfr. R. CESERANI, *Il fantastico*, Bologna, il Mulino, 1996, p. 78.

²² Sul mito umanistico dei morti-vivi, cfr. E. PASQUINI, *Le botteghe della poesia. Studi sul Tre-Quattrocento italiano*, Bologna, il Mulino, 1991, pp. 286-289.

²³ «io mi trovo ora in una condizione così eccezionale, che posso considerarmi come già fuori della vita; e dunque senza obblighi e senza scrupoli di sorta» (II 138-140).

²⁴ Tra le possibili fonti del romanzo pirandelliano, nell'ambito della tradizione del morto-vivo (cfr. MAZZACURATI, commento a *Il fu Mattia Pascal*, *op. cit.*, p. 291 n. 270), BORSELLINO (*op. cit.*, pp. 88-89) ha evidenziato *Il morto che parla* (1895) di Emilio De Marchi.

²⁵ «Perché, quando la Terra non girava... – E d'altri! Ma se ha sempre girato! – Non è vero. L'uomo non lo sapeva, e dunque era come se non girasse» (II 63-67).

Tra i *frutti da cavare* (xviii 577) da questo manoscritto c'è la riabilitazione di Mattia (da suicida a filosofo), che è come dire il passaggio da una comune concezione dell'esistenza, rischiarata dall'illusoria luce dei lanterini, a una nuova e destabilizzante realtà, fondata sull'abbattimento della fiducia nella scienza, nella religione, nelle ideologie. L'incertezza di Mattia non riguarda l'utilità dell'«ammaestramento», ma il suo *sensu*. Pienamente consapevole dell'esemplarità della propria esperienza – vissuta, osservata, scritta e solo in parte capita – Mattia Pascal affida sé stesso e la soluzione dell'enigma esistenziale al buon volere del *curioso lettore*, al quale un cinquantennio di modernità avrà forse concesso una maggiore distanza critica.

4. *Allegorie biblioteconomiche*

Il mezzo secolo di confino che Mattia impone al manoscritto è la tacita condanna della cultura coeva, così lontana dalla biblioteca e dalle sue *mute risposte*, così insabbiata nelle delusioni e disillusioni postunitarie, nei brancolamenti politici e religiosi, positivistici e idealistici, sociali e letterari. La Boccamazza è deserta:

Fui, per circa due anni, non so se più cacciatore di topi che guardiano di libri nella biblioteca che un monsignor Boccamazza, nel 1803, volle lasciar morendo al nostro Comune. È ben chiaro che questo Monsignore dovette conoscer poco l'indole e le abitudini de' suoi concittadini; o forse sperò che il suo lascito dovesse col tempo e con la comodità accendere nel loro animo l'amore per lo studio. Finora, ne posso rendere testimonianza, non si è acceso: e questo dico in lode de' miei concittadini: Del dono anzi il Comune si dimostrò così poco grato al Boccamazza, che non volle neppure erigergli un mezzo busto pur che fosse, e i libri lasciò per molti e molti anni accatastati in un vasto e umido

magazzino, donde poi li trasse, pensate voi in quale stato, per allogarli nella chiesetta fuori mano di Santa Maria Liberale, non so per qual ragione sconsecrata (I 34-50).

Non è tanto l'impopolarità di una piccola biblioteca comunale «fuori mano» (v 487) che sorprende, né il lettore del 1904 né quello del 2007, quanto piuttosto il disordine che vi regna e che, di fatto, la rende impraticabile²⁶. È lo stesso Mattia a precisare l'origine di questa *confusio librorum*: «siccome i libri furon presi di qua e di là nel magazzino e accozzati così come venivano sotto mano, la confusione è indescrivibile» (II 19-21).

Vale la pena richiamare alla memoria una riflessione di Emilio Pasquini:

Non rivelo nulla di nuovo rammentando come nelle grandi biblioteche italiane e straniere che consentono l'accesso diretto ai palchetti lo studioso possa fare piccole ed entusiasmantissime scoperte solo vedendo come sono posti i libri l'uno accanto all'altro, solo nel cogliere certi legami topografici, l'intenzione analogica che presiede alla collocazione dei vari tomi. Ciò vale a maggior ragione quando l'ordinatore della biblioteca non è un bibliotecario di professione, ma un poeta, uno scrittore [...]; e allora le vicinanze di alcuni libri, la natura e la consistenza di certe sezioni danno insieme il senso e l'orientamento del suo studio e dei suoi interessi²⁷.

²⁶ L'ordine è un valore intrinseco della biblioteca e in quanto tale sfruttato simbolicamente anche in opere che la critica pone tra le possibili fonti del *Fu Mattia Pascal*: «Il barone di Nicastro di Nievo, un altro “conte philosophique” [...] nasce e si conclude in una polverosa biblioteca, dopo un lungo periplo in cui si misura l'abisso tra l'ordine dei libri e il disordine del mondo» (MAZZACURATI, commento a *Il fu Mattia Pascal*, op. cit., p. XVII).

²⁷ E. PASQUINI, *Ritorno a Casa Carducci*, in ID., *Ottocento letterario. Dalla periferia al centro*, Roma, Carocci, 2001, p. 150.

Quale senso attribuire allora alla casualità della disposizione dei libri della Boccamazza? Le risposte più autorevoli sono evidentemente quelle dei due personaggi che vi coabitano, ma in modo del tutto diverso. Dalle rispettive funzionalizzazioni dello spazio bibliotecario potrebbero emergere indicazioni sulle rispettive concezioni della vita. A due riprese Mattia Pascal guarda all'attività del reverendo con amichevole scetticismo:

Lo scrivo qua [*scil.* il manoscritto], nella chiesetta sconscrata [...] mentre don Eligio sbuffa sotto l'incarico che si è eroicamente assunto di mettere un po' d'ordine in questa vera babilonia di libri. Temo che non ne verrà mai a capo (II 6/12).

Dormo nello stesso letto in cui morì la povera mamma mia, e passo gran parte del giorno qua, in biblioteca, in compagnia di don Eligio, che è ancora ben lontano dal dare assetto e ordine ai vecchi libri polverosi (XVIII 568-570).

Tra le due citazioni sono trascorsi sei mesi, al cui scadere Mattia depone la penna accanto al manoscritto ormai ultimato ed Eligio continua l'*eroica* missione inverando la previsione dell'amico. La tenacia di Eligio è ammirevole: non soltanto ha protratto l'immane crociata contro il disordine ma ha saputo anche evitare un preventivabile *cedere manus* di Mattia, aiutandolo (XVIII 572) e consigliandolo nella scrittura (II 1). Il concetto di «ordine», secondo il parroco, eccede evidentemente le convenzionali regole della biblioteconomia per coinvolgere principi di morale cristiana:

Si sono strette per la vicinanza fra questi libri amicizie oltre ogni dire speciose: don Eligio Pellegrinotto mi ha detto, ad esempio, che ha stentato non poco a staccare da un trattato molto licenzioso *Dell'arte di amar le donne* libri tre

di Anton Muzio Porro, dell'anno 1571, una *Vita e morte di Faustino Materucci, Benedettino di Polirone, che taluni chiamano beato*, biografia edita a Mantova nel 1625. Per l'umidità, le legature de' due volumi si erano fraternamente appiccate. Notare che nel libro secondo di quel trattato licenzioso si discorre a lungo della vita e delle avventure monacali (II 21-32).

Quel «notare» rivolto al *curioso lettore*, così sarcasticamente iussivo è tutto di Mattia, non fa che ribadire l'inconciliabilità di vedute attorno all'idea di «ordine», attorno al *sensu* dell'«ordine». Lo sforzo profuso da don Eligio per separare ciò che le *speciosità* del caso hanno scandalosamente riunito, è vanificato dalla conclusione di Mattia, che di quel *fraterno* abbraccio trova un *sensu* nascosto. Proiettata sul grande schermo dell'esistenza, Mattia riconduce la *bizzarra*²⁸, *speciosa* assimilazione di sacro e di profano alla *strana storia* che gli è toccato di vivere, non meno *sensata* o *insensata* di quella vissuta dal resto dell'umanità. Don Eligio è abitato dalla fiducia nelle capacità ordinanti dell'uomo, nella concreta possibilità di dare un *sensu* univoco e profondo all'esistenza, mentre Mattia Pascal sa che tutto è retto dal caso secondo un *sensu* che ancora gli sfugge.

Il dibattito sull'antropocentrismo muta la tematica ma non la sostanza. Intavolato attorno all'opportunità di scrivere, esso vede schierarsi un don Eligio Pellegrinotto su posizioni – per lui, rappresentante della Chiesa – assai moderate, ma pur sempre ottimistiche quanto al valore dell'illusione e dunque della scrittura. Mattia, dal canto suo, prima di lasciarsi piacevolmente convincere a stendere nero su bianco la propria avventura, denuncia categoricamente l'assenza di *sensu* dell'esistenza e della testimo-

²⁸ Fino all'edizione Treves 1910 in luogo di «speciose» si leggeva «bizzarre».

nianza: «Siamo o non siamo su un'invisibile trottolina, cui fa da ferza un fil di sole, su un granellino di sabbia impazzito che gira e gira e gira, senza saper perché, senza pervenir mai a destino» (II 88-92).

Specularmente, nell'ultimo capitolo del romanzo, ossia sei mesi dopo, i due uomini ritornano sul *sensò* di ciò che è stato scritto:

Abbiamo discusso a lungo insieme su i casi miei, e spesso io gli ho dichiarato di non saper vedere che frutto se ne possa cavare.

– Intanto, questo – egli mi dice: – che fuori della legge e fuori di quelle particolarità, liete o tristi che sieno, per cui noi siamo noi, caro signor Pascal, non è possibile vivere.

– Ma io gli faccio osservare che non sono affatto rientrato né nella legge, né nelle mie particolarità (xviii 575-583).

La punta polemica interessa ancora una volta la pacificante constatazione di *sensò* del religioso che non può soddisfare il filosofo Pascal. La strategica collocazione, agli antipodi, di questi dialoghi significa l'impossibile convergenza d'opinione tra i due uomini, se non quando Mattia, convinto dell'utilità della propria storia, si concede all'illusoria distrazione della scrittura.

Le indispensabili verifiche testuali ci avviano verso una risposta complessiva sul *sensò* di quel «dominio della casualità»²⁹ rappresentato dalla Boccamazza. Tra le tante avallabili in forza della straordinaria ricchezza di un tema come la 'biblioteca', fuori o dentro la produzione di Pirandello, credo indispensabile rimettersi per ora a quella più funzionale e aderente al *Fu Mattia Pascal*.

²⁹ D. BARONCINI, *Biblioteca*, in *Luoghi della letteratura italiana*, introduzione e cura di G. M. Anselmi e G. Ruozi, Milano, Bruno Mondadori, 2003, p. 64.

La Boccamazza è la rappresentazione del mondo copernicano, in cui il *sensò* – purché esista – non si attiene ai rapporti di causalità e neppure può essere surrogato dai *sensi* illusori nei quali un'umanità, terrorizzata dal Vuoto, cerca conforto. L'umanità è don Eligio, che persevera – benché cosciente della scoperta del «canonico polacco» (II 107) e delle sue conseguenze – nel tentativo di ordinare il mondo, di porre l'uomo al centro dell'universo, incapace di uscire dall'*empasse* esistenziale senza l'oppio dell'illusione. Mattia è il filosofo che al vivere illusorio dettato dalle ideologie, da lanternini e lanternoni, preferisce l'alternativa del non-vivere; che all'inanità degli sforzi di don Eligio contrappone la scrittura di sé, non certo come soluzione ma come testimonianza di consapevolezza. Una volta inserito nella logica del caos, il *Fu Mattia Pascal* potrebbe diventarne la chiave? La speranza in un *curioso lettore* è l'unica illusione che stimoli il filosofo a prolungare la sofferta permanenza sulla 'soglia'. Egli approfondisce la propria ricerca con la massima coerenza, adottando il principio delle letture casuali (v 495-496) che l'aveva fatto *maturare* qualche anno prima:

Molti libri curiosi e piacevolissimi don Eligio Pellegri-
notto, *arrampicato* tutto il giorno *su una scala da lampio-
najo*, ha pescato negli scaffali della biblioteca. Ogni qual
volta ne trova uno, *lo lancia dall'alto*, con garbo, *sul ta-
volone* che sta in mezzo; la chiesetta ne rintrona; *un nugo-
lo di polvere si leva*, da cui due o tre ragni scappano via
spaventati: io accorro all'abside, scavalcando la cancella-
ta; do prima col libro stesso la caccia ai ragni su pe'l *ta-
volone polveroso*; poi apro il libro e mi metto a leggiuc-
chiarlo (II 33-42).

La scena, tra le più celebri del romanzo pirandelliano, si dispone a una trasparente lettura allegorica. Don Eligio

Pellegrinotto affronta la salita verso la conoscenza, mentre Mattia Pascal ne subisce le ‘ricadute’, ossia – rovesciando la tradizionale simbologia della scala e adeguandola all’ottica del moderno filosofo – Mattia inaugura un nuovo *iter* conoscitivo simpatetico con l’ordine e il senso dell’universo copernicano, in cui i libri, per esempio, non sono scelti ma cadono a casaccio, non servono alla lettura più che alla caccia al ragno, non a nutrimento dell’uomo più che a quello dei topi (v 459-460). Il relativismo gnoseologico di Mattia è intimamente legato al rifiuto del vivere come volontà (e illusione) di dare un qualche ordine o significato al reale e alla totale disponibilità a essere coinvolto nel presunto disordine dell’universo³⁰. I due differenti approcci all’esistenza si definiscono vicendevolmente e dinamicamente nella ‘discendenza’ diretta tra l’ordine, attivamente promosso da don Eligio, e il disordine, di cui un passivo Mattia – ai piedi della scala, tra polvere e ragni – si giova. «Plus l’homme technicien travaille localement à organiser la planète, plus il la désorganise globalement»³¹.

³⁰ «Scissa irriducibilmente e schizofrenicamente tra costrizione e deiezione, tra imprigionamento dentro il guscio vuoto di un ordine sclerotizzato – come una mosca in una bottiglia (l’immagine è di Pirandello) – e vanificazione, l’esistenza si configura come una forma di spaventosa inibizione vitale: come un luogo dell’assenza, della mancanza, della frustrazione. Ma il suo disvelamento, cioè la coscienza lucidamente straniata del negativo, si rende possibile attraverso l’analisi retrospettiva di un’esistenza mancata; si dà per intero a partire dall’esperienza estrema della morte-in-vita, che dell’esistenza diventa a questo punto metafora e figura: si dà insomma dall’osservatorio eccezionale di chi possa dire: “io sono il fu Mattia Pascal”» (V. MASIELLO, *La mosca nella bottiglia. Introduzione alla lettura del «Fu Mattia Pascal»*, in *Lo strappo nel cielo di carta*, op. cit., p. 81).

³¹ J. NEIRYNCK, *Le huitième jour de la création. Introduction à l’entropologie*, préface de J. Ellul, Lausanne, Presses Polytechniques Romandes, 1986, p. 7.

5. *Bibliotecari eretici e intertestualità umoristica*

Leggiamo alcuni brani tratti da un racconto intitolato *Il Monte Santo di Dio*:

Non c'era più nessuno in biblioteca, ed il bibliotecario *appollaiato sulla scaletta a pioli*, sfogliava rabbiosamente un volume [p. 45]. Il bibliotecario, *su la scaletta*, leggeva brontolando [...]. Si vede che il bibliotecario aveva bisogno di uno sfogo, perché chiuse seccamente il volume e *dall'alto della scaletta lo butta giù sulla tavola* (Santi Numi, *che polvere!*) [pp. 48-49].

Lanciare un volume da in cima a una scala su un tavolo è comportamento inqualificabile per *Monsieur Tout-le-Monde*; eretico per un bibliotecario! E sfortunatamente sono proprio gli atti più sconsiderati a favorire l'emulazione! Alla luce di queste idee diffuse, sembra difficile credere che il gesto abituale di don Eligio e quello identico, ma unico, del bibliotecario appena citato siano del tutto irrelati³². Più probabile, anche sulla base delle convergenze lessicali (segnalate in corsivo nei due testi) e tematiche, ipotizzare un errore professionale congiuntivo. Gli indizi esterni più incoraggianti sono relativi alla data di pubblicazione del racconto *Il Monte Santo di Dio*, ma non meno lo sono quelli concernenti il suo autore.

Cinque anni prima che uscisse il *Fu Mattia Pascal*, la Piccola Collezione Margherita dell'editore Enrico Voghera si arricchiva di una scelta di scritti di Olindo Guerrini, *alias* Lorenzo Stecchetti, intitolata *Dal primo all'ulti-*

³² GENETTE (*Figures III*, Paris, Seuil, 1972, pp. 145-148) definirebbe il gesto di don Eligio "iterativo" («Ogni qual volta ne trova uno, lo lancia dall'alto»), mentre quello del bibliotecario del *Monte Santo di Dio* "singolativo".

*mo amore*³³, che comprendeva, tra l'altro, *Il Monte Santo di Dio*, già pubblicato nel 1883 da Sommaruga nell'iniziale serie di *Brandelli*³⁴.

Nelle prime cinque pagine del racconto (pp. 45-49), il narratore alterna la descrizione della biblioteca con alcune digressioni umoristiche e soprattutto con la ripetuta segnalazione della situazione del bibliotecario «appollaiato sulla scaletta a pioli» (p. 45), intento nella lettura di quel libro che, di lì a poco, atterrerà violentemente sul tavolo sottostante, sollevando un gran polverone. Quella stessa situazione è sottolineata dall'unica incisione riferita al *Monte Santo di Dio*, a pagina 57, che, per l'appunto, mostra il protagonista «su la scaletta» mentre *legge brontolando* (p. 47: fig. 2).

Sul versante pirandelliano è da notare che la prima apparizione di don Eligio Pellegrinotto negli spazi della Boccamazza avviene proprio *su una scala da lampionajo* (II 34-35)³⁵, e da quella egli pronuncia le prime parole (II 44) e scaglia, «con garbo» (II 36-37), un volume. Dopo di che, «tutto sudato e impolverato, don Eligio scende dal-

³³ LORENZO STECCHETTI [O. GUERRINI], *Dal primo all'ultimo amore*, disegni di Lionne, incisioni di Turati e Ballarini, Roma, Enrico Voghera ed., 1899. Della medesima minuta collezione, Pirandello possedeva *Un bacio in tre* (1898) di Paolo Mantegazza, recensito nel 1898 (cfr. A. BARBINA, *La biblioteca di Luigi Pirandello*, Roma, Bulzoni, 1980, p. 127). P. CASELLA, *L'Umorismo di Pirandello. Ragioni intratekstuali*, Fiesole, Cadmo, p. 139 n., fa notare che Pirandello, ne *L'umorismo*, non cita Guerrini tra gli umoristi italiani, come invece aveva fatto Enrico Nencioni nel saggio intitolato *L'Umorismo e gli Umoristi* (1884).

³⁴ GUERRINI, *Brandelli*, serie prima, Roma, Sommaruga, 1883, pp. 87-95.

³⁵ La stessa scena è riproposta in III 346-347: «Arrampicato là, su la sua scala da lampionajo, don Eligio Pellegrinotto mi risponde». Prima di II 34-35, Mattia aveva già citato don Eligio ma astraendolo da qualunque contesto concreto (cfr. II 2, 9, 17, 23).

la scala e viene a prendere una boccata d'aria nell'orticello [...]» (II 49-51), quasi ripercorrendo le orme del bibliotecario stecchettiano che «discese brontolando e, attirato dalla luce e dal rumore, s'incamminò verso al finestrone» [pp. 48-49]. A questo punto, dopo un brevissimo preambolo sull'inutilità di scrivere, entra in scena Mattia che «ripete il *suo* solito ritornello» (II 58), quel famoso e inatteso «Maledetto sia Copernico!» (II 59), dal quale prende il via il fondamentale dialogo sulla rivoluzione eliocentrica.

La prosa di Guerrini, credo possa indicarci le «linee genealogiche di questa celebre esclamazione»³⁶, non quelle concettuali ma piuttosto quelle illocutivo-espressive, inerenti cioè all'aspetto pragmatico, al vigore scenico, all'effetto sorpresa dell'atto linguistico. Anche il bibliotecario del *Monte Santo di Dio*, appena sceso dalla scala e già diretto verso il «balcone», esclama *ex abrupto* una frase al contempo sibillina e spettacolare, che poi immediatamente ripete a mo' di ritornello:

si volse tutto d'un pezzo come se lo avessero chiamato, e guardò Giustiniano tra gli occhi come un avversario, dicendo: «Dichiaro che l'Heinecken ha torto». E poiché Giustiniano seguì a sorridere, ma non rispose, riprese con voce più alta: «Sissignore; dichiaro che l'Heinecken ha torto; torto marcio!» (pp. 49-50)³⁷.

Come nella *Premessa seconda* anche nel racconto stecchettiano la categorica asserzione del protagonista, che risuona nella biblioteca semideserta, è la chiave d'accesso a una serie insospettabile di sensi che si allargano ad

³⁶ MAZZACURATI, commento a *Il fu Mattia Pascal*, *op. cit.*, p. 8 n. 59.

³⁷ La frase è ripetuta una terza volta a p. 56: «ma l'Heinecken ha torto».

abbracciare concetti sempre più vasti e universali, efficacemente riassunti in allegorie bibliotecarie. Nel confronto cui stiamo sottoponendo i due testi e che ci ha permesso di dimostrarne la parentela, quest'ultima coincidenza riveste un'importanza particolare, perché situata nel cuore stesso del dispositivo narrativo.

«Il libro che il bibliotecario aveva scaraventato giù dalla scaletta era [...]: *Idea di una collezione di stampe, con una dissertazione sull'origine dell'incisione*, stampato a Lipsia nel 1771 in ottavo» (p. 50). A quest'opera – presentata secondo i crismi della bibliografia, proprio come i due volumi appiccicati insieme nella premessa pirandelliana³⁸ – il protagonista del *Monte Santo di Dio* contesta che il «*Dante commentato dal Landino e stampato a Firenze da Nicolò di Lorenzo della Magna nel 1481 in folio*» (pp. 50-51) sia il primo libro a stampa «che porti incisioni in metallo inserite nel testo» (p. 52)³⁹. Un fa-

³⁸ La precisione della descrizione dei libri ricorda quella di Pirandello che, nella *Premessa seconda*, cita due volumi inventati: «*Del-l'arte di amar le donne*, libri tre di Anton Muzio Porro, dell'anno 1571» e «*Vita e morte di Faustino Materucci, Benedettino di Polirone, che taluni chiamano beato*, biografia edita a Mantova 1625». Sulla loro invenzione, si veda F. BERNASCONI, *Pirandello e la biblioteca Boccamazza*, «L'Esopo», 32, 1986, pp. 53-58. Come nel linguista Pirandello anche nel bibliotecario Guerrini questo sfoggio di competenza bibliografica contribuisce alla verisimiglianza del racconto (cfr. R. NISTICÒ, *La biblioteca*, Roma-Bari, Laterza, 1999, pp. 11-12). Si noti pure il legame lessicale tra Guerrini e Pirandello, che utilizzano entrambi il verbo «appicciare»: «Le carte appicciate colla tenacità dell'ostrica...» (p. 46) e il già citato: «le legature de' due volumi si erano fraternamente appiccate».

³⁹ Cfr. Carl Heinrich VON HEINECKEN, *Idée générale d'une collection complete d'estampes, avec une dissertation sur l'origine de la gravure et sur les premiers livres d'images*, Leipsic-Vienne, Jean Paul Kraus, 1771. Le considerazioni contro le quali si scaglia il nostro bibliotecario si leggono a p. 143 e sono riassunte, a p. 232, in questi ter-

studioso vuoto di memoria non gli permette però di dare un titolo a quel primo raro esemplare, sulle cui tracce egli si mette ragionando distesamente tra sé e sé, in una sorta di monologo 'umoristico', così abituale anche nel futuro Mattia Pascal:

ma l'Heinecken ha torto. Prima del *Dante* ci dev'essere un altro libro con incisioni in metallo. Ah, bibliotecario di poca memoria, se lo sapesse il ministro! Quanti passerì! *Passer, deliciae meae puellae*, e sono eccellenti anche in umido. Il *Missale Herbipolense* è anche lui del 1481, dunque non è quello; ma come si chiama quell'altro? Come si deve star bene in collina oggi! Ma come si chiama quell'altro libro, come si chiama? (p. 56).

Irrompe a questo punto in biblioteca la moglie del bibliotecario, con «un secreto desiderio e una novità d'appetito» (p. 59). Ma le seduzioni della primavera – arridente alla rinascita della natura e della vita⁴⁰ – non tentano lo studioso marito, «non desto ancora dal letargo invernale» (p. 47), proprio come i tarli della carta, l'«*Anobium Pertinax*» e l'«*Anobium striatum*» (p. 47). Stizzita dall'essere posposta alla ragione bibliofila, la talentuosa «bibliotecaria batté il piedino per terra e ritirò la mano dalla spalla del

mini: «La première gravure, faite en Italie, avec une année, se trouve dans le Ptolémée, imprimé en 1478 a Rome, & ce ne sont que des cartes géographiques. Pour des figures, on les trouve dans les vignettes du Dante, imprimé en 1481, à Florence [...]. Je suis cependant convaincu, qu'il y a des gravures italiennes, beaucoup antérieures à cette date, mais, elles ne portent ni nom, ni année».

⁴⁰ «Ma dai finestroni spalancati un fiume di luce allegra prorompeva nella sala, ed i raggi del sole primaverile, pieni di pulviscolo d'oro, strisciavano sulle scansie cercando inutilmente il lucido delle cornici. [...] La vita era tutta fuori, la vita nuova del mondo e degli uomini, la primavera (p. 48).

marito» (p. 62) gridando: «Quando ci farai un piacere, *nel nome Santo di Dio?*» (p. 63⁴¹).

– Il *Monte Santo di Dio* – diceva il bibliotecario, gesticolando allegramente – Il *Monte Santo di Dio* di Antonio Bettini da Siena, stampato da Nicolò di Lorenzo della Magna in Firenze 10 settembre 1477, in quarto grande, caratteri tondi, senza numerazione ma con segnature (p. 64).

Il serale appagamento dei sensi conclude, poche pagine dopo, una vicenda imperniata sulla dicotomia cultura/natura, strascico del romantico scontro tra ragione e sentimento, declinata diegeticamente nelle coppie oppostive dentro/fuori, silenzio/rumore, luce/buio, tarlo/passero, morte/vita, inverno/primavera ecc. La biblioteca rappresenta una conoscenza inutile se non coinvolta nella pienezza della vita naturale, istintiva e sentimentale, la sola che possa rispondere agli interrogativi più autentici e assillanti dell'uomo.

Ma l'astuto Guerrini ci prepara un'altra morale, destinata a pochi eletti, alla cerchia dei bibliofili, cui non sfuggerà un *clin d'œil* erudito tra le battute del finale erotico:

La sera la bibliotecaria era già in letto e sorrideva cogli occhi semichiusi. Il bibliotecario in abbigliamento molto leggero... molto beduino, puntò il ginocchio sul letto per saltarvi dentro, ma alla prima non gli riesci. – Come è alto il nostro letto – disse. – È un vero monte!

La bibliotecaria aprì gli occhioni birbi, fece una risatina piena di malizie e di carezze e sussurrò: – *Monte Santo di Dio*.

Ah! l'irriverente! (pp. 65-66).

⁴¹ L'esclamazione si ritrova anche nel *Fu Mattia Pascal*, III 145: «Oh santo nome di Dio benedetto».

Troppo macchinoso per essere innocente, il dialogo conclusivo sposta l'attenzione del lettore dal *Monte Santo di Dio* come libro, uno dei tanti che disviano la mente del bibliotecario da una corretta igiene di vita, al *Monte Santo di Dio* in sé, come «scritto simbolico che voleva indicare la via per raggiungere l'eterna felicità, stampato per la prima volta nel 1477 a Firenze da Nicolaus Lorenz di Breslavia»⁴², ma soprattutto, vista l'insistenza con la quale è sottolineato questo dato tecnico, come «premier livre orné de figures gravées sur cuivre, devenu extrêmement rare et introuvable»⁴³. Dei tre famosi rami che illustrano il trattato devozionale di Antonio Bettini (1396-1487), uno in particolare ritiene la nostra attenzione, quello in cui è rappresentato un frate che sale su una scala verso Dio mentre il diavolo lo tenta inutilmente (fig. 1)⁴⁴.

La scena iniziale del «bibliotecario appollaiato sulla scaletta a pioli», dilatata ad arte dal narratore per oltre un quarto del racconto e immortalata dal disegnatore (fig. 2), si arricchisce così di un plusvalore allegorico che muta non poco il significato globale del *Monte Santo di Dio*. Guerrini attualizza la scena sostituendo al diavolo la moglie del protagonista e a Dio la cultura libresca; insomma Guerrini rimpiazza l'opposizione Bene/Male con Ragione/Istinto (ossia Scienza/Natura), pur mantenendo una sfumatura religiosa mediante la donna, tradizionalmente

⁴² G. PRUNAI, *Bettini, Antonio (Antonio da Siena)*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. IX, 1967, p. 747.

⁴³ L. S. OLSCHKI, *Le livre illustré au xve siècle*, Florence, Leo S. Olschki, 1926, n. 144.

⁴⁴ Tratta da *ibid.*, planche CXLVII. Cfr. pure, per un'accurata descrizione, *The illustrated Bartsch. 24 Commentary, Part I (Le Peintre-Graveur 13 [Part 1])*. *Early italian Masters*, by M. J. Zucker, Abaris Books, USA, 1993, pp. 219-220.

associata alle tentazioni del maligno e, nella fattispecie, alla lussuria⁴⁵. Se il diavolo non era riuscito a ghermire il fraticello sulla scala, la bibliotecaria riesce invece a distogliere il marito dalla via della conoscenza scientifica prestandogli soccorso nel ritrovare il titolo del libro ricercato⁴⁶. La vittoria dell'Istinto sulla Ragione trionferà nel finale, quando alla salita verso gli scaffali, il bibliotecario preferirà la salita al talamo⁴⁷.

Con le tessere testuali e narrative evidenziate sopra, Pirandello riprende da Guerrini anche il gioco allegorico della biblioteca e della scala. Come nel *Monte Santo di Dio* anche nel *Fu Mattia Pascal* biblioteca e scala interagiscono a significare due concezioni del mondo, dell'esistenza e della conoscenza. Si potrebbe addirittura pensare che Pirandello contaminò l'ipotesto ottocentesco con quello quattrocentesco. La chiesa-biblioteca (la Boccamazza) sarebbe così il frutto dell'unione tra la biblioteca di Guerrini e la 'Chiesa' di Bettini, e, analogamente, il bibliotecario si unirebbe con l'uomo di Dio a formare un bibliotecario-prete (don Eligio Pellegrinotto).

Comunque sia, le opposizioni tradizionali non hanno più ragione di esistere nel *Fu Mattia Pascal*, perché l'im-

⁴⁵ In un'altra prosa Guerrini ironizzerà proprio su questa tradizionale demonizzazione: «S. Ambrogio, uno de' Padri più tolleranti, tratta la donna di *janua diaboli, via iniquitatis, scorpionis percussio*, e gli altri non hanno abbastanza vituperi e sporcizie per la bellezza femminile, per l'amore e per la vita» (GUERRINI, *Brani di vita*, Bologna, Zanichelli, 1917, p. 104).

⁴⁶ Si veda l'analogia tra il gesto del diavolo quattrocentesco e quello dell'insidiosa bibliotecaria: «Ah, donne seduttrici! Ella aveva posato la manina inguantata sulla spalla del marito e lo guardava di sotto in su, sorridendo colle labbra fresche e con gli occhi pieni di furberie e di tentazioni» (pp. 61-62).

⁴⁷ Per un'analisi più approfondita del racconto di Guerrini, specialmente sul versante bibliologico, cfr. il cap. v.

possibilità di vivere la vita (nell'accezione umoristica di «flusso») non si risolve né con il sacro né con il profano, opzioni esistenziali illusorie e *appiccate* insieme dal senso imperscrutabile del Caso.

Indice dei nomi

- Accorsi, Maria Grazia, 85n, 101, 103n
Alceo, 67n
Aleardi, Aleardo, 44, 45, 45n, 46, 46n, 47
Ambrogio (santo), 139, 290n
Amedeo di Savoia, 125
Ament, Herta, 32n, 33n
Anassagora, 184
Anceschi, Luciano, 255n
Andreoli, Annamaria, 155n, 205n, 218n, 234n, 243n, 245n, 246, 255n
Anselmi, Gian Mario, 280n
Antonelli, Alessandro, 181
Antonello da Messina, 239n
Antonio da Siena *vedi* Bettini, Antonio
Arbib, Eduardo, 36n
Arcangeli, Massimo, 146n, 171n
Asor Rosa, Alberto, 30n, 53n, 114n, 240n, 273n
- Baldacci, Luigi, 54n, 55n, 153n, 154n, 173, 174, 175
Baldini, Antonio, 77n
Baldini, Baccio, 131, 136n, 142
Balossardi, Marco *vedi* Guerrini e Ricci
Bàrberi Squarotti, Giorgio, 52n, 215n, 260n
Barbina, Alfredo, 284n
Baroncini, Daniela, 293n
Bartoli, Alfredo, 78n
Barzellotti, Giacomo, 78n
Bausi, Francesco, 7n, 23n, 48n
Bazzanella, Carla, 168n, 170n
Bazzocchi, Marco A., 21n, 38
- Beccaria, Gian Luigi, 92n
Belli, Giuseppe Gioachino, 79n, 95n, 98, 108
Bellini, Eraldo, 67n
Bellini, Giovanni, 92n
Belluzzi, Raffaele, 17
Benatti, Silvia, 96n
Benedetto (santo), 186
Benivieni, Domenico, 137n
Bérault, Nicole, 48n
Berchet, Giovanni, 52n, 82
Berger, Cécile, 11
Berisso, Marco, 214n
Bernasconi, Fiorenzo, 286n
Berni, Francesco, 86n
Bernini, Gian Lorenzo, 97
Berretta, Monica, 157n, 159n
Bersezio, Vittorio, 109n, 174n, 185n
Berti, Domenico, 203
Bertoldi, Giuseppe, 193, 198, 200, 200n, 201, 202, 202n, 203
Bertolucci, Attilio, 161n
Bertoni, Federico, 127n
Bettarini, Rosanna, 36n
Betteloni, Vittorio, 8n, 33, 33n, 47n, 108n, 145, 146, 146n, 147, 149, 149n, 158n, 159, 183
Bettini, Antonio, 127, 135, 136n, 138, 140, 141n, 288, 289, 289n, 290
Bettini, Pompeo, 194n
Biadego, Giuseppe, 47n
Bianchin, Roberto, 81n
Bianciardi, Stanislao, 113
Blazina, Sergio, 215, 215n, 231, 231n, 235, 235n

- Boccaccio, Giovanni, 208n
 Boerio, Giuseppe, 88n
 Boezio, Severino, 35n
 Boggione, Valter, 98n
 Boito, Arrigo, 82, 154, 154n, 155, 200n, 267
 Bolzoni, Lina, 194, 194n
 Bonfadini, Romualdo, 78n
 Bonfantini, Mario, 33n, 146n
 Bonghi, Ruggero, 78n
 Bonomi, Ilaria, 171n
 Borettaz, Omar, 109n
 Borie, Jean, 223n
 Borsellino, Nino, 266n, 273n, 275n
 Bortolotti, Antonio, 225n
 Botteri, Inge, 96n
 Botticelli, Sandro, 131, 140, 142
 Boyde, Patrick, 187n
 Bracciolini, Francesco, 81
 Brambilla, Alberto, 23n, 47n
 Brevini, Franco, 108n
 Brofferio, Angelo, 72, 72n
 Brugnolo, Furio, 83n
 Bruni, Francesco, 28n, 100, 103n, 148n
 Bruno, Giordano, 93
 Bruscastelli, Riccardo, 32, 35n, 36n, 70n, 71n
 Burchiello, Gabriele, 141n
 Buffalo Bill *pseud. di* Cody, William, 95
 Buonaccorsi, Francesco, 136n
 Buonarroti, Michelangelo, 180
 Burchiello *pseud. di* Domenico di Giovanni, 86n
 Caffi, Claudia, 165n
 Cagnoli, Agostino, 7, 54, 54n, 55, 55n, 56, 57, 58, 59, 59n, 60, 61, 61n, 62, 70, 70n, 71n, 72
 Caltagirone, Giovanna, 254n
 Calvino, Giovanni, 109, 110, 111, 111n, 112, 112n, 115, 116n, 118, 119, 122, 126
 Calvo, Francesco, 34
 Camerini, Eugenio, 124, 185n
 Cannizzaro, Tommaso, 108n
 Capellina, Domenico, 201
 Cappelli, Adriano, 241n
 Cappellini, Giovanni, 45n
 Cappello, Giovanni, 184n
 Capra, Antonella, 11
 Caproni, Giorgio, 73n
 Capuana, Luigi, 113
 Carducci, Dante (figlio), 25, 66, 68
 Carducci, Dante (fratello), 68
 Carducci, Giosue, 7, 9, 13-48, 49-73, 75, 77, 77n, 113n, 143, 179, 180, 180n, 209n, 277n
 Carducci, Valfredo, 64n
 Carlo I Stuart, 25
 Carlo III di Savoia *detto* il Buono, 110
 Carnero, Roberto, 162, 162n, 163, 168
 Carpaccio, Vittore, 244, 245, 245n, 246, 247, 248, 250, 252
 Carpi, Umberto, 36n, 113n
 Caruso, Carlo, 70
 Casalegno, Giovanni, 98n
 Casella, Paola, 284n
 Castagnola, Raffaella, 208n, 231n
 Castellani, Arrigo, 147n
 Catalano, Gabriele, 162, 162n, 163, 168
 Catarsi, Enzo, 104n
 Caterina da Siena (santa), 250n
 Catullo, Gaio Valerio, 22

- Cavagnet (don), 125, 125n
 Cavour, Camillo Benso, conte di,
 122, 125, 126
 Cervantes, Miguel de, 90n
 Cesare, Caio Giulio, 184
 Ceserani, Remo, 268n, 275n
 Cetto (santo), 259n
 Champrétavy, Rosito, 118n
 Chevalier, Jacques, 186n
 Chiarini, Giuseppe, 18n, 22, 22n,
 25n, 42n, 67n
 Chiavacci Leonardi, Anna Ma-
 ria, 177n
 Choppy, Étienne, 239n
 Ciampini, Raffaele, 175
 Ciani, Ivanos, 205n, 206n, 207n,
 208n, 228, 229n, 243, 243n,
 245n, 251, 251n, 252, 253n
 Cicerone, Marco Tullio, 90, 90n
 Ciconi, Teobaldo, 109
 Circeo, Ermanno, 210, 210n
 Cirese, Alberto Mario, 114, 114n
 Cocchiara, Giuseppe, 112n, 113n
 Coletti, Vittorio, 80, 80n
 Collareta, Pietro, 59n
 Contarino, Rosario, 273n
 Conti, Angelo, 245, 245n
 Contini, Gianfranco, 174, 196
 Copernico, Niccolò, 285
 Coppino, Michele, 203
 Corelli, Augusto, 249
 Corradini, Camillo, 104, 104n
 Correnti, Cesare, 161
 Costanzo, Giuseppe Aurelio, 103,
 104n
 Courbet, Gustave, 170
 Cremona, Francesco, 55n
 Cristo, 46, 88n, 89, 98, 109, 187,
 195, 219, 222, 223, 226, 227n,
 228, 229, 229n, 230, 233, 236,
 237, 241, 243n, 265
 Cristofori Piva, Carolina, 13, 13n,
 14, 14n, 15, 15n, 16, 16n, 17,
 17n, 18, 18n, 19, 19n, 20, 20n,
 21, 21n, 22, 23, 27, 30, 31, 32,
 32n, 34, 34n, 38, 38n, 39, 40,
 44n, 45n, 47, 47n, 70
 Croce, Benedetto, 173, 174, 174n
 Croce, Giulio Cesare, 75, 128,
 133n
 Cuaz, Marco, 112n, 121n
 Cucchi, Maurizio, 161, 161n, 163

 D'Achille, Paolo, 102n, 156n
 Dal Busco, Fabio, 227n
 Dall'Ongaro, Francesco, 123n
 Dalmais, Irénée Henry, 240n,
 241n
 Dalmedico, Angelo, 116n
 Dancygier, Gabryela, 20, 22n, 25,
 26n, 35n
 D'Annunzio, Gabriele, 154, 155n,
 205-261
 Dante Alighieri, 7, 32, 50, 52,
 52n, 53, 54, 58, 61n, 65, 90n,
 105, 105n, 131, 133, 134,
 136n, 140, 140n, 141, 142,
 142n, 152, 173, 176, 177,
 177n, 179, 182, 184, 186,
 187, 187n, 190, 191, 196,
 197, 198, 199, 216n, 253n,
 286, 287, 287n
 Dardano, Maurizio, 170n
 Da Rif, Bianca Maria, 51n
 De Amicis, Edmondo, 103, 153,
 153n
 Debenedetti, Giacomo, 175, 175n,
 176n, 183n, 193, 194n
 Degn, Inge, 53n
 De Gubernatis, Angelo, 147,
 147n, 202, 202n
 Del Gado, Adele, 243, 243n

- Del Gado, Ermenegilda, 243, 243n
- Del Gatto, Antonella, 184n
- De Luca, Giannantonio, 167n
- De Luca, Iginio, 109n, 185n
- Del Lungo, Isidoro, 48n
- De Marchi, Emilio, 275n
- De Marco, Marina, 205n, 249n, 260n
- De Mauro, Tullio, 147n
- De Michelis, Eurialo, 221n, 244, 244n, 251, 251n
- Democrito, 184
- Di Giacomo, Salvatore, 73
- Di Giacomo, Vittorio, 140n
- Diogene il Cinico, 184
- Dirani, Ennio, 88n
- Di Tommaso, Leo Sandro, 112n
- Donati, Dante (don), 222n
- Donizetti, Gaetano, 92n
- Donnini, Andrea, 73n
- Duca Minimo *vedi* D'Annunzio, Gabriele
- Eco, Umberto, 9n
- Elisabetta (santa), 233
- Ellul, Jacques, 282n
- Elwert, W. Theodor, 164, 164n
- Empedocle, 184
- Enotrio Romano *vedi* Carducci, Giosue
- Enrico v di Borbone, 15n
- Equicola, Mario, 52n
- Eraclito di Efeso, 184
- Falconieri, Giuliana (santa), 241, 242n, 243, 243n, 246, 251n, 252, 253, 253n, 257
- Fasani, Remo, 184
- Favre, Saverio, 118n
- Felcini, Furio, 155n
- Felice, Angelo, 251n, 257n
- Ferrari, Angela, 11, 171n
- Ferrari, Severino, 7n, 23n, 155, 155n
- Ferrer, Vincenzo (santo), 241, 247, 247n
- Ferrucci, Franco, 240n
- Fiacchi, Antonio, 84, 103n, 107
- Fieguth, Rolf, 24n
- Fini, Carlo, 119n, 174, 174n, 175, 176, 176n, 194, 195, 200, 200n
- Finiguerra, Maso, 131, 134, 142
- Finzi, Gilberto, 161, 161n
- Flaubert, Gustave, 206
- Folengo, Teofilo, 86n
- Fontana, Ferdinando, 82, 83
- Foppa, Vincenzo, 239n
- Forcella, Roberto, 208n, 226n
- Fortini, Franco, 113n, 119, 174n
- Foscarini, Antonio, 72
- Foscolo, Ugo, 22, 34n, 67n, 73n, 198
- Fournier-Finocchiaro, Laura, 23n
- Fraccaroli, Giuseppe, 47n
- Francastel, Pierre, 252n
- Fusco, Antonio, 42
- Fusinato, Arnaldo, 82
- Gaffuri, Laura, 181
- Galilei, Galileo, 5
- Galimberti, Cesare, 143n, 209n
- Galleni, Lucia, 35n
- Gambino, Carlo, 125n
- Garibaldi, Giuseppe, 94n, 178
- Gautier, Théodore, 255
- Gavazzeni, Franco, 65n
- Genette, Gérard, 199n, 200, 200n, 210n, 283
- Genevois, Emmanuelle, 96n
- Getto, Giovanni, 33n, 41n, 44n

- Gherardini, Giovanni, 49
 Ghidetti, Enrico, 273n
 Ghidinelli, Stefano, 8n, 149n
 Giacobbe, 185
 Giacosa, Giuseppe, 82
 Giannini, Silvio, 179, 180
 Giordanello *vedi* Giordani, Giuseppe
 Giordani, Giuseppe *detto* Giordanello, 93n
 Giordano, Umberto, 93n
 Giorgione, Giorgio da Castelfranco *detto*, 245, 245n
 Giotti, Virgilio, 73n
 Giovanni Battista (santo), 233
 Giovenazzi, Bonaventura, 141n
 Girardi, Antonio, 146n, 164, 164n, 171n, 183n
 Girardi, Maria Teresa, 67n
 Giuda Iscariota, 96
 Giuliattini, Barbara, 24n
 Giusti, Giuseppe, 40n, 79, 82
 Giustiniano I di Bisanzio, 285
 Goethe, Johann Wolfgang, 13
 Goldoni, Carlo, 167n
 Goncourt, Edmond e Jules de, 221n
 Gorni, Guglielmo, 51, 51n, 52n
 Gosme, Adolphine, 44n
 Gozzano, Guido, 93n, 108n, 165, 183, 250n
 Graf, Arturo, 78n
 Griggio, Claudio, 51n
 Grignani, Maria Antonietta, 266n, 272n
 Grossi, Tommaso, 157n
 Guadagnoli, Antonio, 40n
 Gualfredo *vedi* Ubaldini
 Guerrazzi, Francesco Domenico, 174n
 Guerrini, Guido, 76, 77n, 99n, 130
 Guerrini, Olindo, 75-108, 127-144, 146n, 283, 284n, 285, 286n, 288, 289, 290, 290n
 Guglielmo *detto* il Giuggiola, 79n, 98
 Guillemin, Henri, 218
 Heine, Heinrich, 13, 19, 19n, 22, 25, 32, 32n, 133
 Heinecken, Carl Heinrich von, 130, 131, 134n, 140, 140n, 285, 285n, 286n, 287
 Heiss, Joseph-Louis, barone di, 140, 140n, 142
 Hérèlle, Georges, 245, 245n, 253n, 256, 256n
 Hillebrand, Karl, 19n
 Høyrup, Jens, 53n
 Hugo, Victor, 40n
 Iacopo da Varazze, 239, 239n
 Innamorati, Giuliano, 153n, 174, 175, 175n
 Isella, Dante, 73n
 Jackson, George, 135
 Jacomuzzi, Angelo, 212n, 250n
 Janni, Ettore, 153n, 174
 Jounel, Pierre, 240n
 Landino, Cristoforo, 131, 133, 136n, 141, 142n, 286
 Lanoux, Armand, 217n
 Latini, Brunetto, 190
 La Vallière, Louis César de la Baume, duca di, 135, 141
 Lazzaro di Betania, 88n, 212n, 222, 222n, 226
 Leone XIII (papa), 82, 83, 91n
 Leopardi, Giacomo, 22, 51, 51n, 52, 53, 54, 55, 59, 60, 61, 62,

- 66, 67n, 68n, 70, 70n, 71n, 73
 Lippi, Filippo, 253, 256
 Lorenzini, Niva, 155n
 Luca (evangelista), 238
 Lugnani, Lucio, 268, 268n, 269
 Luperini, Renato, 266n, 267n
- Maffei, Scipione, 82
 Maggioni, Giovanni Paolo, 239n
 Mamiani della Rovere, Terenzio, 174n
 Mantegazza, Paolo, 284n
 Manzoni, Alessandro, 78n, 121, 147, 148, 148n, 169n, 192, 192n
 Marazio, Annibale, 121n
 Marazzini, Claudio, 114, 116, 116n, 147n
 Marchand, Jean-Jacques, 11, 227n
 Marchesa Colombi *pseud. di* Maria Antonietta Torriani Torelli Viollier, 38n, 46, 46n, 96n
 Marchese, Angelo, 266n, 272n
 Marchetti, Federico, 55n
 Marchetti, Giovanni, 55n
 Marchetti, Loris M., 198, 198n
 Marchi, Pier Antonio, 142
 Marcoaldi, Oreste, 116n
 Marengo, Giacinto, 109
 Marengo, Leopoldo, 109
 Margotti, Giacomo (don), 126n
 Maria Vergine, 46, 137n, 218, 219n, 221, 226n, 233, 237, 238, 239, 239n, 247n
 Mariano, Emilio, 212n
 Mario, Alberto, 46
 Mariotti, Claudio, 76n
 Marri, Fabio, 105n
 Martelli, Mario, 30n, 53n, 56n, 69n
- Martimort, Aimé Georges, 240n
 Martini, Alessandro, 11, 24n, 67n, 70n
 Martini, Simone, 239
 Martinoni, Renato, 40n
 Marucci, Valerio, 157n
 Marzollo, Marco, 224n
 Masaccio, Tommaso di ser Giovanni di Mone Cassai *detto*, 252n
 Mascaretti, Carlo *vedi* Scarlatti, Americo
 Masi, Ernesto, 78n
 Masiello, Vitilio, 282
 Masini, Andrea, 157n, 171n
 Masolino da Panicale, Tommaso di Cristoforo Fini *detto*, 252n
 Matteo de Lostan, 110
 Mattesini, Francesco, 33
 Maupassant, Guy de, 206
 Mazza, Attilio, 225n
 Mazzacurati, Giancarlo, 263n, 275n, 277n, 285n
 Mazzoni, Guido, 173, 174n, 208n, 226n
 Medici, Lorenzo de', 256
 Melli, Grazia, 114n
 Mengaldo, Pier Vincenzo, 10n, 52n, 199n
 Mercantini, Luigi, 109, 173, 176, 177, 177n, 178, 179, 182, 184, 186, 188, 189, 190, 192, 198, 200
 Mercier de Saint-Léger, Barthélemy, 127, 140, 140n, 142
 Merry del Val, Rafael, 95, 99
 Metastasio, Pietro, 72
 Michetti, Francesco Paolo, 249, 249n, 256
 Migliorini, Bruno, 82
 Milone, Pietro, 266n

- Molière *pseud. di* Jean-Baptiste Poquelin, 96
- Molmenti, Pompeo Gherardo, 78n
- Monaci, Ernesto, 273n
- Montagna, Davide Maria, 242n
- Montesqieu, Charles Louis de Secondat, barone di, 121
- Monti, Vincenzo, 22, 157n
- Morabito, Raffaele, 53n, 58n
- Morgana, Silvia, 171n
- Mosco, 50, 51, 52
- Motta, Uberto, 67n
- Muscetta, Carlo, 174, 175n, 186, 186n, 198n
- Mutterle, Anco Marzio, 258n
- Muzii, Alfonso, 249, 250n
- Nava, Giuseppe, 156n
- Negri, Gino, 154n
- Neiryneck, Jacques, 282n
- Nencioni, Enrico, 18n, 284n
- Niccolò di Lorenzo della Magna, 131, 136, 136n, 140, 142n, 286, 287, 288, 289
- Nievo, Ippolito, 73, 73n, 267n, 277n
- Nigra, Costantino, 113n, 116n
- Nimis, Jean, 11
- Nisticò, Renato, 286n
- Novelli, Mauro, 76n, 81n, 82n, 99n, 103n, 129n, 130n, 143n, 146n
- Novelli, Pier Antonio, 167n
- Oliva, Gianni, 206n, 208n, 249n
- Olschki, Leo Sandro, 138n, 289n
- Olsen, Michel, 53n
- Omero, 43, 43n
- Orazio Flacco, Quinto, 22, 40n
- Orioles, Vincenzo, 83n
- Orsola (santa), 239, 244, 246, 248, 251n, 252, 257
- Ortalli, Gherardo, 216n
- Orvieto, Paolo, 48n
- Ossola, Carlo, 162, 162n, 163, 168n
- Ovidio Nasone, Publio, 90
- Owen Hughes, Diane, 216n, 241n
- Pacifico da Novara, 136n
- Palli Baroni, Gabriella, 161, 161n
- Palmieri, Pantaleo, 51n
- Pancrazi, Pietro, 143, 143n, 173, 174, 174n, 183, 193, 193n, 209n
- Panzacchi, Enrico, 17, 78n
- Panzini, Alfredo, 80n, 102n
- Papini, Gianni A., 17n, 24n, 26n, 73n
- Paravia, Pier Alessandro, 188
- Parini, Giuseppe, 67n
- Pascal, Blaise, 186, 186n, 265
- Pascoli, Giovanni, 23, 33n, 40n, 81n, 108n, 156n
- Pasolini, Pier Paolo, 113n
- Pasquini, Emilio, 7n, 51n, 85n, 275n, 277, 277n
- Passerini, Giuseppe Lando, 221n
- Pastonchi, Francesco, 109n
- Pastore Stocchi, Manlio, 50, 51n
- Patanè Ceccantini, Rosaria, 214n
- Patuzzi, Gaetano Lionello, 47n, 147, 148
- Pedrojetta, Guido, 184n
- Pedroni, Matteo M., 11, 24n, 41n, 104n, 108n, 109n, 156n, 195n, 201n
- Peretti, Antonio, 55n, 109
- Perosi, Lorenzo (don), 92, 92n
- Perugini, Marco, 146n

- Petrarca, Francesco, 7, 15, 31n, 32, 34n
- Petrini, Domenico, 27n
- Petrocchi, Giorgio, 161, 161n, 163
- Petrocchi, Policarpo, 44n
- Petronio, Giuseppe, 161, 161n, 162, 168
- Petrucciani, Mario, 163n, 168, 168n
- Pinchetti, Giulio, 153
- Pio x (papa), 76, 87, 88, 88n, 89, 90, 92n, 94n, 95, 97, 98, 130n
- Piotti, Mario, 171n
- Pirandello, Luigi, 103, 144, 215n, 263-291
- Pistelli, Maurizio, 206n, 207n, 239, 239n, 244, 244n
- Pitrè, Giuseppe, 112
- Platen-Hallermünde, August von, 22, 25
- Platone, 184
- Poe, Edgar Allan, 40n
- Poggi, Valeria, 161n
- Poletti, Paolo, 108n
- Poliziano, Angelo Ambrogini *detto*, 48, 48n
- Pontano, Giovanni, 50
- Ponzio Pilato, 228n
- Porta, Carlo, 84n, 105n
- Portinari, Folco, 198, 198n
- Praga, Emilio, 150, 161-171
- Prati, Giovanni, 8, 57, 57n, 70n, 82, 109, 124n, 202, 202n
- Prunai, Giulio, 136n, 289n
- Puccini, Giacomo, 183
- Pulci, Luigi, 48n
- Pupino, Angelo R., 240n
- Puppo, Mario, 58n, 159n
- Raffaello *vedi* Sanzio, Raffaello
- Ragazzoni, Ernesto, 40n
- Rapisardi, Mario, 81, 82, 82n
- Rattazzi, Urbano, 125
- Rava, Luigi, 102
- Rayna, Pio, 78n
- Réau, Louis, 221n
- Redaelli, Dario, 259n
- Regaldi, Giuseppe, 18n, 46, 46n
- Resta, Gianvito, 274n
- Riccardi di Lantosca, Anna, 201n, 202n
- Riccardi di Lantosca, Vincenzo, 7, 40n, 41n, 81, 103, 104n, 109-126, 111, 147, 152, 152n, 156, 156n, 158n, 173-204
- Ricci, Corrado, 76, 81, 106, 130
- Riva, Giuseppe, 228n
- Rivolin, Giuseppe, 109n
- Rizzi, Giovanni, 82
- Robecchi, Franco, 56, 57n, 58
- Rocco (santo), 213n
- Rolli, Paolo, 72
- Romanello, Giovanni Antonio, 53
- Romanò, Angelo, 161, 161n, 168, 174
- Ròndani, Alberto, 174n
- Rosselli, Francesco, 137n
- Rossetti, Gabriele, 72
- Rossini, Matteo, 55n
- Rosso, Franco, 181n
- Ruozzi, Gino, 280n
- Russo, Vittorio, 187n
- Saba, Umberto, 73n
- Saccenti, Mario, 24n, 38n, 44n, 56n, 59n
- Saccone, Antonio, 274n
- Salinari, Giambattista, 24n, 50, 50n
- Salvagnoli, Vincenzo, 179, 180
- Sand, Georges *pseud. di* Amandine-Lucie-Aurore Dupin, 198

- Sanguineti, Edoardo, 250n
 Sanjust, Maria Giovanna, 253n
 Santoli, Vittorio, 27n
 Santucci, Simonetta, 21n
 Sanzio, Raffaello, 167n
 Saredo, Giuseppe, 109
 Sarto, Giuseppe *vedi* Pio x
 Savio Rossi, Olimpia, 109
 Savonarola, Girolamo, 136n, 198, 198n
 Sbolenfi, Argia *vedi* Guerrini, Olindo
 Scarfoglio, Edoardo, 220n
 Scarlatti, Americo, 274n
 Scheel, Jan, 53n
 Schiaffini, Alfredo, 6n
 Schmidt-Müller di Friedberg, Edmondo, 110n
 Schmitz, Ettore *vedi* Svevo, Italo
 Schupfer, Francesco, 78n
 Sciascia, Leonardo, 274, 274n
 Scrivano, Riccardo, 207n, 208n, 209n, 221n, 234, 234n, 244, 244n, 251, 251n
 Segre, Cesare, 10n, 161, 162, 162n, 163, 165n, 168n
 Serao, Matilde, 103
 Serianni, Luca, 8, 27n, 81n, 102n, 146n, 150n, 152, 152n, 154n, 159n, 164n, 165, 165n, 166n, 167, 167n, 169n
 Siccardi, Giuseppe, 121
 Simioni, Attilio, 52n
 Simonide, 52, 59n, 60
 Socrate, 184
 Sorbelli, Albano, 33n
 Spallicci, Aldo, 99n
 Spera, Francesco, 216n, 259n
 Speri, Tito, 177n
 Spitzer, Leo, 5, 6n, 165, 165n, 169n
 Stäuble, Antonio, 11, 109n, 184n
 Stecchetti, Lorenzo *vedi* Guerrini, Olindo
 Stefani, Guglielmo, 109, 110, 111n, 117
 Stella, Antonio, 148n
 Stussi, Alfredo, 83n
 Svevo, Italo, 127n
 Tagliaferri, Cristina, 36n
 Taletè di Mileto, 184
 Tarchetti, Iginò Ugo, 267
 Tasso, Torquato, 50, 52, 52n, 53
 Tassoni, Alessandro, 81, 81n
 Tellini, Gino, 40n
 Tenca, Carlo, 114, 114n, 124, 185n
 Tenneroni, Annibale, 206n, 258n
 Teodorico, 35n
 Testa, Enrico, 150n, 168n, 169n
 Testaferrata, Luigi, 218
 Testoni, Alfredo, 107
 Tibullo, Albio, 47
 Tigri, Giuseppe, 113n, 114, 114n, 115, 116n, 119
 Tintoretto, Jacopo Robusti *detto* il, 245, 245n
 Tocco, Felice, 78n
 Todi, Jacopone da, 36n
 Todorov, Tzvetan, 274n
 Tolomeo, Claudio, 134, 141, 287n
 Tommaseo, Niccolò, 47, 58, 58n, 71n, 113, 113n, 119n, 159n, 173, 174, 174n, 175, 175n, 176, 177, 179, 180, 181, 184, 184n, 185, 188, 189, 190, 191, 193, 194, 196, 197, 198, 198n, 200, 200n, 201, 203
 Tonelli, Livia, 165n
 Torriani *vedi* Marchesa Colombi

- Tosi, Guy, 218n, 221n, 245n
 Trenta, Edmond, 109n
 Treves, Giuseppe, 206, 206n
 Trevisan, Adelaide, 56n
 Trezza, Gaetano, 174n
 Tribolati, Felice, 48n
 Trifone, Pietro, 102n, 150n, 170n
 Trompeo, Pietro Paolo, 24n, 50, 50n, 59n, 126
- Ubaldini, Gualfredo degli, 29
 Uccellatore, Maria Cristina, 27n, 28n
 Ulivi, Ferruccio, 161, 161n, 174, 193, 193n, 194
 Umberto di Savoia, 125
- Vacana, Gerardo, 52n
 Valgimigli, Manara, 59n
 Vallauri, Tommaso, 188, 203
 Vassalli, Sebastiano, 40n
 Venturelli, Gastone, 81n
 Verdi, Giuseppe, 92n, 154n
 Verga, Giovanni, 103, 183, 215n, 240n, 260n
 Viappiani, Maria, 55n
 Vigna dal Ferro, Giovanni, 17
 Vigo, Lionardo, 113, 116n
- Vigolo, Giorgio, 79n
 Villa, Angela Ida, 154n
 Villari, Pasquale, 78n
 Virgilio Marone, Publio, 47, 176, 177, 178, 179, 182, 187, 189, 190, 197, 198
 Vitale, Maurizio, 148n, 161, 161n
 Vittorelli, Iacopo, 50, 52, 53, 54, 55, 56n, 58, 58n, 73
 Vittorio Emanuele II di Savoia, 109n, 185n
 Vivanti, Annie, 65n
- Woolf, Stuart J., 121n
- Zambelli, Anna, 51, 51n, 52n, 53n, 60n, 68n, 69n, 73n
 Zanella, Giacomo, 33, 33n, 40n, 82, 174n
 Zena, Remigio, 267, 268, 269
 Zendrini, Bernardino, 42, 42n
 Zenone di Elea, 184
 Zola, Émile, 205, 206, 217n, 218n, 221n, 223n, 226n, 246, 255
 Zucco, Rodolfo, 73n
 Zucker, Mark J., 136n, 289n

Indice

<i>Ragioni testuali</i>	5
I. «T'amo». Dichiarazioni carducciane tra le lettere a Lina e le <i>Nuove poesie</i> del 1873	13
II. Commentando il Carducci. Nuove su <i>Pianto antico</i>	49
III. Plurilinguismo di Olindo Guerrini	75
IV. Dal contesto alla contestazione. Falsi canti popolari valdostani	109
V. <i>Il Monte Santo di Dio</i> . Da Antonio Bettini (1477) a Olindo Guerrini (1880) attraverso Mercier de Saint-Léger (1783).....	127
VI. Il parlato nella poesia italiana del secondo Ottocento. Alcuni casi d'interruzione del discorso	145
VII. Oltre il realismo di Emilio Praga. Lettura di un sonetto	161
VIII. <i>Pape Satan Aleppe</i> . Pagine di dantismo umbertino	173
IX. I misteri della <i>Vergine Orsola</i> . Sperimentazione nelle <i>Novelle della Pescara</i>	205
X. La biblioteca di Mattia Pascal. Fonti, funzioni e figure	263
<i>Indice dei nomi</i>	293

Finito di stampare
nel mese di ottobre del 2010