

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

**Per non segnate vie**

**This is the author's manuscript**

*Original Citation:*

*Availability:*

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1621255> since 2017-01-04T00:45:19Z

*Publisher:*

Vecchiarelli Editore

*Terms of use:*

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

***Dal Codice al Libro***

**39**

Collana diretta da Varo A. Vecchiarelli



DOMENICO CHIDO

PER NON SEGNATE VIE



VECCHIARELLI EDITORE

Publicato con il contributo  
dell'Università di Torino  
Dipartimento di Studi Umanistici

Vecchiarelli Editore S.r.l. – 2016  
Piazza dell'Olmo, 27  
00066 Manziana (Roma)

Tel. e Fax 06.99674591

[vecchiarellieditore@inwind.it](mailto:vecchiarellieditore@inwind.it)  
[www.vecchiarellieditore.com](http://www.vecchiarellieditore.com)

ISBN 978-88-8247-394-5

## INDICE

A premessa una brutta storia	p. 7
Il 'caso' Terino e i fedeli d'Amore	p. 19
Un labirinto di allegorie. Il <i>Corbaccio</i> e l'amore	p. 39
Una cantata di Haendel e altre ... pornografie	p. 55
<i>Haendel a Roma e il suo teatro in miniatura</i>	p. 55
<i>L'amico, l'ancella e il petrarchismo (?) di Niccolò Lelio Cosmico</i>	p. 67
<i>Dell'ingiustizia di alcuni giudizi letterari</i>	p. 75
Il dissenso della poesia	p. 97
Dante, Pascoli, Enea. Nuovo sempre antico	p. 125
Indice delle opere citate	p. 141
Indice dei nomi	p. 147



## A PREMESSA UNA BRUTTA STORIA

Il presente libro ha un'origine e una ragione molto particolari. Intendo raccontarle non tanto per cercare di accattivarmi la benevolenza dei lettori e di giustificare le più che probabili carenze bibliografiche e i mancati approfondimenti, quanto piuttosto per tentare di illustrare, attraverso questo pur minimo episodio, la condizione di degrado, se non propriamente di sfacelo, in cui versa l'università italiana. Questo libro è finanziato con un fondo accademico, in linguaggio burocratico un fondo per la ricerca locale, con espressione ancora più gergale di uso accademico un fondo 'ex 60%', che è la magra, sempre più magra, dotazione annuale che ogni docente riceve ed è libero di spendere in piena autonomia per finanziare la propria attività di ricerca e pubblicarne gli esiti. Tali spese vanno sì approvate dai vari Consigli di Dipartimento, ma si tratta in sostanza di un'approvazione puramente formale, di una verifica del rispetto delle procedure perché parrebbe veramente scostumato chi si ponesse a sindacare sulle attività dei colleghi e sulle relative decisioni di spesa. Il presente libro è dunque finanziato dal mio 'ex 60%' del 2014, ma tale fondo era stato da me destinato a tutt'altra pubblicazione, ovvero alla proposta, nella collana *Parthenias - Collezione di poesia neolatina* delle Edizioni Res, dei *Carmina* di Virginio Cesarini, noto per essere stato tra i fondatori dell'Accademia dei Lincei, tra i principali interlocutori di Galileo Galilei, nonché da sempre riconosciuto il 'principe' della poesia latina del Seicento. Non c'è il minimo dubbio che la pubblicazione di tali *elegiae*, non più edite dal 1667 (pubblicazione per la quale io avrei soltanto redatto la *Nota biografica* perché cura del testo e commento sono opera di Massimo Scorsone), sarebbe stata infinitamente più importante e più utile al progresso delle ricerche che non quella dei miei saggi editi in questo libro, tuttavia, nel momento in cui io presentai nel marzo passato tale proposta di contratto editoriale, Sabrina Stroppa (non so se mossa da un suo demone o istigata da qualcuno che le può comandare), con un'iniziativa che mi lasciò stupefatto, trovò da obiettare su tale proposta e, nei giorni seguenti alla riunione di Consiglio, ove pe-

raltro come d'abitudine la proposta venne comunque approvata all'unanimità, denunciò al Direttore del Dipartimento di Studi Umanistici, Enrico Maltese, la presunta esistenza di un conflitto di interesse, in quanto Edizioni Res è ditta individuale di proprietà di mia moglie, Rossana Sodano (circostanza peraltro ben nota non soltanto tra i colleghi torinesi).

Per meglio cogliere l'assurdità dell'iniziativa, di cui personalmente sono venuto a conoscenza soltanto mesi dopo, saranno opportune alcune ulteriori considerazioni: tale situazione, di supposto conflitto di interesse, è in realtà endemica nell'Università italiana (basterebbe anche soltanto rammentare l'attività della *Salerno Libri* e del professor Enrico Malato) e per lo più risponde a esigenze del tutto virtuose: mettere in piedi imprese familiari di stampo artigiano (al tempo delle prime presentazioni dell'attività della Res in effetti eravamo soliti presentarci come "casa editrice con uso di cucina") significa operare in modo di ridurre al minimo i costi di gestione e quindi di far fruttare al massimo i fondi messi a disposizione dall'Università impiegandoli interamente per coprire i costi reali di produzione della stampa. Nello specifico dell'Università di Torino, e del Dipartimento di Studi Umanistici che ha di fatto preso il posto di quella che era la locale Facoltà di Lettere e Filosofia, la denuncia di un conflitto di interesse per una pubblicazione presso una casa editrice di proprietà del coniuge diviene ancora più paradossale se si considerano alcune circostanze, l'una storica, l'altra molto attuale. Tra i massimi vanti dell'Ateneo torinese, che recentemente a lui ha anche intitolato la Biblioteca che una volta si nominava come quella della Facoltà di Lettere e Filosofia, è l'insegnamento di Arturo Graf, tra i protagonisti della cosiddetta "scuola storica" e tra i fondatori del *Giornale Storico della Letteratura Italiana*: ebbene, gran parte degli scritti di Graf (e dei suoi colleghi torinesi), nonché la rivista (che ancora oggi è obbligata a tale contratto), sono pubblicati da Loescher semplicemente perché Graf si unì in matrimonio con la vedova Loescher. Ma ancor più considerevole nel rendere grottesca la denuncia nei miei confronti è il fatto che la principale casa editrice di riferimento per l'area umanistica nell'Università torinese sono le Edizioni dell'Orso, di proprietà prima di Lorenzo Massobrio, e poi, come puri prestanome, di moglie e figlia, di quel Lorenzo Masso-

brio per lunghi anni preside della Facoltà di Lettere e Filosofia nonché direttore dell'Atlante Linguistico Italiano, rispetto alla cui attività nessuno, né tanto meno Sabrina Stroppa, ha mai avanzato accuse formali, che sarebbero state ben più fondate, di conflitto di interesse; e ancora si aggiunga che oggi *factotum* della casa editrice sono i due figli dell'attuale Direttore di Dipartimento, Enrico Maltese. Ciò nonostante, o forse proprio per questo, appunto quest'ultimo, ricevuta la denuncia della Stroppa, ha avviato, senza che nulla mi venisse comunicato, un'inchiesta volta ad accertare alcuni fatti veramente rilevanti, come ad esempio la destinazione alla Res nell'arco dei miei quindici anni di servizio dell'astronomica cifra di 6.000 euro serviti alla pubblicazione di tre volumi<sup>1</sup>, oppure la sbalorditiva circostanza che, in quanto coniugi, io e Rossana abitiamo la medesima casa e che la stessa (con uso di cucina appunto) funge anche da sede della casa editrice, che certamente non potrebbe permettersi le spese di una sede propria. Il tutto è reso ancora più ridicolo dal fatto che almeno dagli anni Novanta del secolo scorso gli uffici del Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche, confluito poi in quello di Studi Umanistici, possiedono i dati anagrafici miei (allora dottorando) e della casa editrice (allora molto più che oggi impegnata in contratti con l'Ateneo). Insomma, a farla breve, sulla base di così gravi constatazioni è stato avviato nei miei confronti un procedimento disciplinare che mi è stato notificato il 4 di giugno con fissazione dell'udienza 'processuale' il 14 dello stesso mese e con la formulazione dell'accusa, in base all'art. 89 del Regio Decreto n. 1592 del 1933, di avere con il mio comportamento leso "la dignità o l'onore del professore" e di essere perciò passibile, in base al medesimo articolo, di sanzioni che, esclusa la semplice censura, avrebbero potuto andare dalla sospensione dello stipendio per un periodo non superiore a un anno fino "alla destituzione con perdita del diritto alla pensione".

<sup>1</sup> In ordine cronologico di pubblicazione: le *Rime* di Alamanni, Guidetti e Rucellai; le *Rime* di Antonio Mezzabarba (volume curato da Claudia Perrelli Cippo e da me introdotto); gli *Inni profani* di dubbia attribuzione a Giovan Battista Marino.

Riavutomi dall'iniziale sconcerto e pur perdurando la sgradevole sensazione di essere improvvisamente diventato un personaggio dei romanzi di Kafka, ho provveduto nel breve tempo a disposizione una memoria difensiva che, a parte più generali considerazioni sul significato dell'attività delle Edizioni Res e del rapporto tra esse e l'Ateneo torinese (ben precedente la mia immisione in ruolo nell'Università), dimostrava, fatture di spesa alla mano, che nei tre precedenti contratti stipulati a carico di miei fondi personali tra la Res e l'Ateneo non poteva in alcun modo darsi occasione di lucro per la casa editrice, né tantomeno poteva darsi un simile sospetto sulla nuova proposta di contratto: ben 1.200 euro per stampare un volume di circa 120 pagine in carta vergata e legato a filo refe! Particolarmente offensivo era poi il sospetto di peculato se si considerava che, contrariamente ad altri esempi prima citati, non si poteva certamente intendere il ruolo di Rossana come quello di prestanome per un'attività svolta in proprio, atteso il *curriculum* di studiosa e di editore scientifico, dal Bembo al Molza al Raineri per citare soltanto gli autori le cui edizioni hanno avuto i maggiori riconoscimenti, anche internazionali. Insomma, ogni considerazione dimostrava che i soli interessi che stanno a fondamento delle Edizioni Res sono quelli della promozione dello studio delle lettere italiane e dunque non si poteva proprio intendere come essi potessero entrare in conflitto con quelli della mia funzione di ricercatore universitario.

Convinto di tali mie ragioni, mi sono recato all'udienza presso il Collegio di Disciplina accompagnato dall'amico Paolo Luparia, testimone di un fatto che a me pareva dirimente, ovvero le circostanze che avevano accompagnato la pubblicazione da lui finanziata del volume "*... come l'uom s'eterna*". *Studi per Riccardo Massano*. In quell'occasione volendo Paolo rendere omaggio al suo Maestro, mise insieme un nutrito numero di saggi composti dai colleghi dell'allora Dipartimento di Scienze Letterarie e Filologiche e venne quindi formando un volume di oltre trecento pagine per la cui pubblicazione Massobrio giudicò insufficiente il fondo disponibile; in considerazione anche dello stato di salute del professor Massano, Luparia preferiva non attendere la possibilità di incrementare il fondo con una nuova dotazione e si rivolse a noi per la pubblicazione. Come già un'altra volta per Giorgio Bárberi

Squarotti, a titolo d'amicizia, la Res si incaricò della realizzazione editoriale dell'opera ma senza usare il proprio logo per non derogare dal programma rigoroso di pubblicare soltanto testi della letteratura italiana. In quell'occasione, constatata la qualità del prodotto editoriale, la competenza nel lavoro di *editing* e il contenimento dei costi, vari docenti insistettero, o con me o con Rossana o con Paolo, perché la Res rinunciassse al suo rigore programmatico e desse vita, in stretta collaborazione con il Dipartimento, a una specifica collana di saggistica. La testimonianza di Luparia, ovvero la rinuncia ad accogliere tanto generosa offerta e in generale il rifiuto di pubblicare saggistica, è prova inequivocabile che non può in alcun modo darsi un'ipotesi di interessi speculativi nell'attività della Res, e quindi che nel mio proporre la stampa dei *Carmina* del Cesarini non poteva certamente configurarsi un comportamento i cui interessi fossero "in contrasto con quelli dell'istituzione universitaria" come invece addebitatomi con riferimento al *Codice di comportamento* dell'Ateneo. Giunti infine al cospetto del Collegio di Disciplina scoprimmo che la testimonianza di Luparia era diventata superflua; la documentazione da me prodotta era stata sufficiente a dissipare ogni dubbio sull'insussistenza delle accuse relative a un presunto conflitto di interessi e anzi la qualità dei volumi era ritenuta tale da conferire prestigio all'Ateneo e da rappresentare un indiscutibile risparmio sui costi di stampa. Tuttavia il procedere alla semplice archiviazione del procedimento disciplinare avrebbe evidentemente sottolineato lo spreco di 'risorse umane' messo in atto con l'avvio di un'inchiesta che di fatto si era rivelata una pura idiozia (con costi che presumo superiori a quelli del finanziamento del volume del Cesarini); e così la contestazione mutò là per là oggetto e colpevole divenne il mio comportamento in sede di discussione di Consiglio, non avendo risposto adeguatamente alle obiezioni della Stroppa, ma soprattutto per il fatto di non essermi astenuto durante la votazione relativa al contratto da me proposto. Quanti debbono abitualmente partecipare durante le riunioni di Consiglio alla consueta sequela di votazioni possono cogliere da sé l'assurdità della contestazione; chi non gode di tale privilegio può altrettanto facilmente comprendere l'importanza dell'astensione di un singolo nel contesto di un voto unanime. Comunque sia, in virtù di tale mancata astensione, il mio comporta-

mento, benché ritenuto non tale da “ledere la dignità o l’onore del docente”, è stato tuttavia considerato passibile, per “una colpevole sottovalutazione della portata degli obblighi enunciati negli articoli del Codice di Comportamento e del Codice Etico”, della sanzione formale della “censura”. A me tale sanzione parve e pare una vera ingiustizia, ma avendo dalle istituzioni universitarie subito altre ingiustizie ben più gravi, mi sarei anche potuto rassegnare, tanto più che riguardo al vero oggetto del contendere, ovvero la legittimità della mia proposta di contratto editoriale con Edizioni Res nulla mi era stato contestato. Tuttavia, e nonostante il parere espresso dal Collegio di Disciplina, in via del tutto ufficiosa ma non per questo meno perentoria, sono stato in seguito invitato a rinunciare alla mia proposta di pubblicare i *Carmina* del Cesarini, nonché a proporre per l’avvenire altri contratti con Edizioni Res.

È trascorso poco più di un quarto di secolo da quando io e Rosana, con il concorso iniziale di qualche altro amico presto costretto a rinunciare in considerazione dell’impegno richiesto, e per forza di cose non retribuibile, abbiamo dato vita all’impresa: da allora sono stati pubblicati cinquantasei volumi, una sessantina di autori, tutte edizioni nuove, o di opere inedite o di opere riedite sugli originali antichi, spesso con significativi miglioramenti della tradizione testuale. Credo di poter dire che per dimensione del catalogo e carattere programmatico della proposta editoriale più che alle collane di classici italiani della seconda metà del Novecento (tutte ormai defunte)<sup>2</sup> le nostre collezioni sono paragonabili all’impresa laterziana degli *Scrittori d’Italia* pensata da Benedetto Croce o alla grande collezione dei *Classici Italiani* di età napoleonica. Se si pensa che quest’ultima fu sostenuta dalle autorità della Repubblica Cisalpina con la sottoscrizione di duecento abbonamenti per copie destinate alle pubbliche biblioteche e si paragona tale circostanza, non tanto al disinteresse per l’attività della Res, quanto al vero e proprio sabotaggio messo ora in atto dalle istitu-

<sup>2</sup> A quanto mi consta l’unica collana di classici ancora in vita è quella intitolata *Biblioteca di scrittori italiani* e pubblicata da Fondazione Pietro Bembo / Ugo Guanda Editore: avviata contemporaneamente alla nascita della Res, ma con cospicui finanziamenti privati e pubblici e un gran *bat-tage* pubblicitario, credo che a tutt’oggi non abbia pubblicato un numero di volumi superiore al nostro.

zioni universitarie (e per di più per iniziativa di una persona che di mestiere dovrebbe insegnare *Letteratura Italiana*), si ha piena l'immagine dello sfacelo della nazione (nonché della grande efficacia dei sistemi di reclutamento del corpo docente universitario). Ciò che rende il tutto ancora più paradossale è il fatto che il sabotaggio sia operato all'interno dell'Ateneo torinese, ovvero di quella istituzione che pochi anni dopo la loro nascita si assunse il compito, per così dire, di 'adottare' le Edizioni Res, promuovendone l'attività, dichiarandone pubblicamente i pregi e invitando me e Rossana a mitigare il rigore anti-accademico dell'iniziativa, rinunciando a quella patina settecentesca ben esemplata dall'assenza dei nomi dei curatori dei volumi e dalla stringatezza delle note di commento. Sarebbe sufficiente rileggere le paginette del volumetto *I classici italiani tra mercato e accademia*, che fu allora allestito per dare conto di quelle conferenze di presentazione della casa editrice<sup>3</sup>, per comprendere quanto assurda sia stata l'accusa di conflitto di interessi mossa nei miei confronti (e in effetti tale volumetto ho allegato alla mia memoria per il Collegio di Disciplina). Con l'intento di una battaglia comune per la promozione dello studio della letteratura italiana è nata, ben prima che io divenissi ricercatore universitario, la collaborazione tra la Res e l'Ateneo torinese, e poi via via con altre Università italiane e straniere, con specifico riferimento a una nuova collana (*Scrinium. Preziosità letterarie*) di cui si assunse la responsabilità Giorgio Bárberi Squarotti. Sono passati vent'anni o poco più e un'istituzione che dovrebbe avere per proprio compito la trasmissione del sapere, e quindi della memoria, ha completamente perso memoria di sé e una collaborazione che allora venne ritenuta quasi doverosa è oggi sospetta del rischio di peculato: un'infamia assurda (si ricordi: 1.200 euro per la stampa dei *Carmina* di Virginio Cesarini) che non ha visto nessuna delle persone coinvolte, dal Direttore del Dipartimento al Rettore dell'Ateneo, in grado di riflettere sulla so-

<sup>3</sup> *I classici italiani tra mercato e accademia. Un anno di discussioni con interventi di: Giorgio Bárberi Squarotti, Marco Cerruti, Domenico Chiodo, Marziano Guglielminetti, Maria Rosa Masoero, Carlo Ossola, Marzio Pieri, Mario Pozzi, Francesco Spera*, Torino, Res, 1993.

stanza del fatto, ma sempre impegnate a cavillare su questioni procedurali di nessun significato.

Credo non sia difficile immaginare il senso di desolato sconforto che tali eventi hanno determinato in me e Rossana: si è sempre pensato, insieme a quegli autori che abbiamo restituito alla lettura, che la virtù sia premio a se stessa, ma un sia pur minimo riconoscimento del lavoro fatto ogni tanto non guasterebbe per restituire lena ed entusiasmo, e invece ci si ritrova in età canuta a doversi difendere da accuse infamanti, per quanto palesemente idiote. Con tale senso di sconforto mi sono recato il 20 luglio scorso a un'informale riunione con il Direttore, presentatosi accompagnato dalle impiegate amministrative responsabili della Segreteria del Dipartimento, per offrire la mia disponibilità, non dovuta viste le considerazioni espresse dal Collegio di Disciplina, a rinunciare alla proposta di contratto editoriale; confidavo che tale rinuncia avrebbe consentito un accordo ragionevole sull'impiego dei fondi in mia dotazione, invece mi sono trovato di fronte a una sorta di *ultimatum*, a pena di perdere i fondi di mia spettanza: la realizzazione, entro il 20 novembre, di un volume con un altro editore. Si badi: l'obbligo entro il 20 novembre non era quello di presentare delle bozze di stampa, o un impegno dichiarato alla realizzazione dell'opera o un pdf editoriale; no, un libro in carta e ossa, stampato, confezionato e consegnato alla Segreteria del Dipartimento. Dando all'editore almeno trenta giorni per stampare, legare e consegnare il pacco con i volumi, tre mesi di tempo (e in periodo estivo di chiusura delle biblioteche) per realizzare un libro serio, non tale da ledere (questa volta sì!) l'onore e la dignità dello studioso. E la data del 20 novembre è tassativa perché gli uffici amministrativi abbiano il dovuto agio di chiudere entro il 31 dicembre le pratiche di contabilità senza dover fare operazioni in affanno o addirittura in deroga: non è una barzioletta, è l'Università italiana prodotta dalla riforma Gelmini, un delirio burocratico per di più condito da una propaganda che ciancia di valorizzazione del merito, di contenimento delle spese, di lotta alla corruzione, ma di fatto produce delle autentiche farse come quella dell'Anvur o dell'Abilitazione Scientifica Nazionale.

Ecco, questa è la genesi del presente libro: al senso di sconforto si è sostituito un pieno disgusto, ma nel contempo il desiderio di

rispondere alla sfida. L'idea è stata quella di raccogliere i saggi, in parte scritti in parte pensati, estranei agli argomenti per me più usuali, cioè di 'uscire' da quel territorio Cinque e Seicentesco che è quello cui più abitualmente dedico la mia attività di ricerca. Ho iniziato con il rubare il titolo del libro all'amico Umberto Colla, un titolo usato per un suo articolo in un tempo in cui lui aveva appena iniziato a perdere i capelli mentre io avevo ancora la testa piena di riccioli e di fiducia nei valori della cultura. Sono i versi iniziali della *Nautica* del Baldi: "Come industrie nocchier quel legno formi Ch'e' de' guidar per non segnate vie ..."; mi pare che nella disomogeneità degli argomenti il titolo possa caratterizzare l'unitarietà di una ricerca che non si limita, come è invece la regola attuale, a porre le proprie pedate nei solchi già tracciati da altri, ma mira a smascherare la fallacia di certezze esegetiche non fondate sull'autorevolezza delle argomentazioni ma sulla prassi delle stanche ripetizioni del già detto, dell'ossequio a una scuola in modo che grazie a ciò sia garantita l'approvazione per il nuovo aspirante all'affiliazione. Questi dunque i capitoli che, seguendo l'ordine cronologico degli argomenti, segnano tale percorso "per non segnate vie", ma avvertendo che l'impresa del libro in tre mesi è stata possibile (oltre che per la generosa disponibilità di Varo Vecchiarelli) soltanto a patto di rinunciare a quelli che pure sarebbero stati necessari approfondimenti: i seguenti saggi non si possono considerare studi conclusi, ma inviti a nuove prospettive di ricerca, spunti da riprendere. E sarebbe davvero una sfida vinta se a riprenderli fossero giovani studiosi non ancora logorati dal disgusto della vita universitaria.

Il primo capitolo è del tutto inedito, nonché composto per l'occasione: qui più ancora che ulteriori ricerche storiche, l'approfondimento cui si è dovuto rinunciare riguarda l'opera di Francesco da Barberino, non soltanto il *Reggimento* e i *Documenti d'Amore* cui si fa riferimento, ma anche quell'*Officiolum* di recente ritrovato ma, al momento almeno, non ancora disponibile alla lettura (o perlomeno non in biblioteche per me accessibili). La mia impressione è che uno studio dei rapporti tra tali testi e la cosiddetta tradizione dei poemetti allegorici, nonché della *Vita Nuova* dantesca, sarebbe indispensabile viatico alla comprensione del significato di quest'ultima; ed è lavoro complesso e ancora tutto da

svolgere. Il secondo capitolo riproduce invece, con poche necessarie modifiche dovute al nuovo contesto, la relazione con lo stesso titolo tenuta al convegno torinese del dicembre 2013: «*Umana cosa è aver compassione degli afflitti...*». *Raccontare, consolare, curare nella narrativa europea da Boccaccio al Seicento*, i cui atti, con il medesimo titolo sono stati pubblicati in *Levia Gravia*, XV-XVI (2013-2014). Avrei voluto verificare più a fondo le ipotesi avanzate in tale scritto anche attraverso uno studio più completo dell'intera opera dantologica del Boccaccio, ma ciò non è stato possibile per le già dette ragioni.

Il terzo capitolo si compone di tre parti distinte. La prima è inedita: si tratta della rielaborazione, ampliata ma non quanto avrei desiderato, di una relazione tenuta al seminario torinese (6 e 7 marzo 2008) organizzato da Paolo Gallarati, *La parola cantata a teatro tra '600 e '700*; la seconda è, con poche modifiche, l'omonimo articolo comparso sul *Giornale Storico della Letteratura Italiana* (CLXXX, 2003: 260-265); la terza è nuovamente inedita e composta per questa occasione. Il quarto capitolo riproduce, anche nel titolo, il mio contributo per il volume offerto a Riccardo MASSANO sopra ricordato. Da allora all'opera di Vincenzo Monti, oggetto di quello studio, sono stati dedicati importanti convegni di studio per le celebrazioni del duecentocinquantenario anniversario della nascita (vd. MONTI 2004), i cui atti sono stati pubblicati in tre grossi volumi, il primo dei quali in due tomi. Avrei voluto dedicare loro il tempo necessario per uno studio approfondito, dal momento che ogni opera e ogni aspetto della produzione montiana è stato scandagliato da almeno un intervento ad esso dedicato, ma non ho invece potuto far altro che scorrerli molto rapidamente. Tuttavia, per quanto cursoria sia stata la mia analisi credo che le pagine che qui ripropongo alla lettura non siano da considerare inutili o superate, anche se, a mo' d'esempio, sia l'intervento di Enrico Ghidetti (*Di Leopardi su Monti*: I 357-374) sia quello di Arnaldo Bruni (*La funzione Monti*: I 445-462) offrono spunti di notevole interesse sul rapporto tra i due poeti cui qui soltanto si accenna. Nel contempo proprio la densa relazione di Bruni mi pare in sostanza collimare con il giudizio su Monti che ho tentato di esprimere con il titolo *Il dissenso della poesia*, laddove, a proposito dell'abituale "trinomio" abate-cittadino-cavaliere, egli commenta:

“la letteratura contraddice il parametro civile” e più avanti riconosce in ogni momento della carriera letteraria montiana “la peculiarità di una poesia votata allo sperimentalismo”, in piena sintonia con quella che è la conclusione del mio saggio.

Il quinto e ultimo capitolo, anch'esso inedito, rielabora il testo del mio intervento dedicato agli scritti danteschi di Pascoli in occasione dell'incontro di studi (18 dicembre 2012) organizzato a Torino dall'Associazione Italiana di Cultura Classica in *Omaggio a Giovanni Pascoli nel centenario della morte*. Gli scritti danteschi di Pascoli offrirebbero materia vastissima allo studio e, come già segnalò Salvatore Battaglia oltre mezzo secolo fa, potrebbero essere molto utilmente impiegati per l'arricchimento dei commenti alla *Divina Commedia*, a partire da quelli scolastici. Tale discorso è però destinato a essere relegato nel campo della pura utopia poiché mi è stato riferito che tali revisioni dei commenti scolastici vengono imposte secondo modalità e indicazioni ben precise: ridurre, semplificare, banalizzare; e la stessa lettura della *Commedia* sembra ormai destinata a sparire dai programmi scolastici. In merito dunque alla materia di quest'ultimo capitolo ciò che personalmente mi riprometto di fare, sempre che il disgusto per i sabotaggi non prenda definitivamente il sopravvento, è una riedizione commentata della *Beatrice svelata* di Francesco Perez, opera veramente fondamentale per gli studi danteschi e oggi completamente ignorata, opera dalla quale (ma non sempre dichiarandolo) Pascoli prese le mosse per i suoi percorsi esegetici, ma che anche Bruno Nardi saccheggì, però senza riconoscerne i meriti, per i suoi studi danteschi che tanta fortuna hanno avuto.

La fretta è cattiva consigliera; quasi certamente tra qualche anno, o magari anche soltanto tra qualche mese, nel riguardare il presente libro troverò pagine che potevano essere meglio scritte, indagini che potevano essere condotte con maggiore approssimazione all'oggetto. Mi sento però di garantire al lettore che qui possono esservi errori ma non infingimenti: né si finge di aver letto ciò che non si è nemmeno guardato, né si finge di aver compreso ciò di cui appena appena si sfiora la percezione. Non so se nel gran pelago della tradizione letteraria italiana sono riuscito a muovermi con la sagacia di “industrie nocchier”, ma confido che le rotte qui percorse, se pure lungi da recare alla vista la quiete del porto,

non abbiano condotto il lettore alla deriva; anzi, la speranza è che possano invogliare esploratori di me più giovani ad avventurarsi anch'essi "per non segnate vie".

## IL 'CASO' TERINO E I FEDELI D'AMORE

Il racconto, critico e storiografico, delle vicende letterarie in Italia tra gli ultimi decenni del Duecento e i primi del Trecento si fonda presso che interamente sulle testimonianze dantesche, il XXXI del *Purgatorio*, la *Vita Nuova*, il *De vulgari*; non è soltanto la categoria dello Stilnovismo, con i conseguenti pre-, post-, anti- ad essersi imposta come generalizzata chiave di lettura delle opere di quel periodo, ma lo stesso impianto cronologico, così labile considerata la scarsità di certezze documentarie, è tutto sviluppato a norma dantesca, essendo ormai giudicato oro colato ciò che nessuno osa più sottoporre alla pietra del paragone: l'innamoramento per Bice Portinari all'età di nove anni e il 'saluto' della medesima nove anni dopo, così che il 1283 è ormai il punto fermo di ogni ricostruzione storiografica di uno dei momenti chiave della letteratura nazionale.

Il racconto della *Vita Nuova* è ampiamente noto, ma riepiloghiamo per chiarezza. A Dante novenne appare per la prima volta "la gloriosa donna della mia mente, la quale fu chiamata da molti Beatrice, li quali non sapeano che si chiamare". Tale apparizione, con la fanciullina "vestita di nobilissimo colore umile e onesto sanguigno", sconvolge il pargoletto, tanto che "d'allora innanzi [...] Amore signoreggiò la mia anima", benché tale signoria mai si attuasse "sanza lo fedele consiglio della Ragione" (già ben sviluppata nel ragazzino!); trascorsi altri nove anni all'ormai giovanotto riappare la "mirabile donna [...] vestita di colore bianchissimo, in mezzo di due gentili donne, le quali erano di più lunga etade", e in questa nuova occasione, esattamente nell'ora "nona di quel giorno", Beatrice gratifica Dante di un "dolcissimo salutare" così "che mi parve allora vedere tutti li termini della beatitudine".

Tale racconto, incredibilmente a mio modo di vedere, viene considerato reale e autobiografico: parrebbe che allo sguardo poco linceo degli esegeti moderni la donna della mente dell'Alighieri non possa aver nulla di simile a quella stessa celebrata nel poemetto attribuito un tempo a Dino Compagni, né a quella stessa cui dichiara la propria devozione Francesco da Barberino; non in-

somma l'intelligenza beatrice, la personificazione della mistica Sapienza che guida alla congiunzione tra intelletto possibile e intelletto agente (frutto di quel bizzarro sincretismo tra filosofia aristotelica e misticismo teosofico introdotto in Occidente dai pensatori arabi e dominante, dalla corte di Federico II al rissoso comune fiorentino, le riflessioni dei poeti dell'epoca), ma invece una ragazza fiorentina andata in sposa a Simone de' Bardi! E tuttavia il seguito della narrazione a maggior ragione dovrebbe imporre la necessità di un'interpretazione esoterico-allegorica: il diciottenne Dante si ricovera nel "solingo luogo d'una mia camera" (il che per le consuetudini abitative di un diciottenne dell'epoca già di per sé appare davvero improbabile) e "pensando di lei" si assopisce e sogna. Non si tratta, come pur sarebbe lecito attendersi da un diciottenne che ripensa agli ammiccamenti di una coetanea, di un sogno di fantasie erotiche, ma di una "maravigliosa visione" che viene espressa in un sonetto inviato a "tutti li fedeli d'Amore" per chiederne la loro interpretazione. Già Michele Barbi, pubblicandolo nell'edizione delle *Rime della «Vita Nuova» e della giovinezza*, annotava: "Questo primo sonetto ha dato luogo a questioni infinite"; da allora si è continuato a questionare e non è perciò possibile sbrigarsela rapidamente né sul fatto se si tratti oppure no di un vero e proprio enigma proposto ai destinatari, né sulle possibili interpretazioni della visione (il cuore del poeta dato da Amore in pasto a Beatrice) e nemmeno sulle macroscopiche discrepanze tra la prosa della *Vita Nuova* introduttiva del sonetto e la lettera del medesimo, né di conseguenza se davvero in quei versi sia da ritenersi adombrato in profezia l'evento della morte di Bice Portinari.

Tralasciamo tutte queste questioni, pur interessantissime, e concentriamo l'attenzione su un fatto molto dibattuto un tempo ma sul quale, a torto secondo me, si è smesso di questionare. Dante racconta che si propose di 'far sentire' il proprio sonetto "a molti li quali erano famosi trovatori in quel tempo" e che "molti" gli risposero, tra cui Guido Cavalcanti, e che anzi tale corrispondenza in rima "fu quasi lo principio dell'amistà tra lui e me". Una lunga tradizione che ha la propria testimonianza principale nella Giuntina delle *Rime antiche* del 1527 assembla tre di quelle molte risposte, oltre al sonetto di Guido citato dallo stesso Dante, due altri di Cino da Pistoia e di Dante da Maiano. La triade così composta as-

solve anche una funzione retorica ben congegnata: la risposta di Guido emblematica dello stile alto, quella di Cino dello stile mezzano e quella del Maianese dello stile basso. Tale identificazione degli interlocutori che, oltre alla Giuntina, vede concorde uno dei più autorevoli testimoni manoscritti, il Chigiano L VII 305, è giunta incontrastata fino alla fine dell'Ottocento, fino a quando cioè la pretesa di leggere la *Vita Nuova* come un romanzo autobiografico si è fatta più rigida e più pressante. A quel punto è emerso in tutta evidenza un problema di rilevante gravità: essendo stata fissata da un erudito pistoiese del Settecento la nascita di Cino "intorno al 1270" parve ben poco probabile che nel 1283 egli potesse essere tra gli interlocutori di Dante e meno che mai annoverabile tra i "famosi trovatori" dell'epoca. La soluzione più semplice del caso insorto, ovvero non doversi interpretare realisticamente il racconto dantesco e la relativa cronologia che ne consegue, non venne sostenuta da nessuno: tanta era la devozione per il *patriae pater* che si era piuttosto disposti a credere reale il viaggio nei tre mondi dell'aldilà che non ad ammettere che l'Alighieri sia stato inventore di molte bolle e abile rimaneggiatore di testi, riscritti, riadattati e ricollocati cronologicamente al fine di costruire un ideale percorso biografico funzionale alla propria autocelebrazione.

Si tentò così di sostenere che "intorno al 1270" era espressione che poteva anche interpretarsi come indicazione abbastanza 'elastica' da consentire uno scarto temporale, anteriore o posteriore, di due o tre anni, e così ipotizzare un Cino sedicenne già precoce interlocutore di Dante, o magari una risposta composta non esattamente nel 1283 ma qualche tempo dopo. Insomma si fece di tutto per salvare il fatidico 1283 come punto fermo della costruzione storiografica. Tutto ciò fino a che Tommaso Casini scoprì una testimonianza discorde dalla tradizione: il codice Magliabechiano VII 1060 attribuisce il sonetto in questione (*Naturalmente chere ogni amadore*) non a Cino ma a Terino da Castelfiorentino. Ci si gettò a capofitto sulla scoperta che consentiva di cancellare i legittimi dubbi sulla veridicità del racconto dantesco e la controversia cambiò completamente oggetto, dando luogo per alcuni anni allo scontro tra il partito pro-Terino e quello pro-Cino. Fu poi Michele Barbi, in un'amplissima nota che accompagna il testo del sonetto nell'edizione delle *Rime* dantesche sopra citate (attribuito comun-

que a “Cino da Pistoia (o Terino da Castelfiorentino)”), a ricostruire compendiosamente tutta la vicenda dell’attribuzione. Benché Barbi fosse strenuo avversatore delle letture esoteriche e allegoriche dei versi danteschi, e dunque molto interessato a far prevalere l’attribuzione a Terino per salvare l’impostazione cronologica suggerita da Dante, onestamente sottopose al vaglio critico le due ipotesi attributive per dichiarare infine che “determinare l’autore col sussidio dei mss. non si può, né escludere si può per ragioni d’età o di convenienza l’uno o l’altro dei due rimatori”<sup>4</sup>; ed era un’ammissione che in realtà già propendeva per la soluzione favorevole a Terino perché risulta molto forzata la pretesa di ridurre tutta la tradizione testuale (Giuntina, e quindi *Raccolta Aragonese* compresa) al solo codice chigiano (L VIII 305), per poter sostenere che “restiamo dunque con una testimonianza (C<sup>1</sup>) contro una testimonianza (Mgl)”; ed altrettanto forzata la pretesa di giudicare tali due testimoni di eguale autorevolezza, laddove invece il Chigiano che reca l’attribuzione a Cino ha sempre goduto di miglior fama, mentre il Magliabechiano è stato sovente criticato proprio per l’inattendibilità delle attribuzioni, a partire dalla clamorosa svista del dare a Cavalcanti il sonetto dantesco *lo mi senti’ svegliar dentro a lo core*. Insomma, per quanto interessato a mantenere in vita la possibilità dell’attribuzione a Terino, Barbi si rendeva conto che non era onestamente possibile farla prevalere e nell’edizione attribuì il sonetto a Cino, conservando solo come seconda ipotesi quella della paternità di Terino e impegnandosi in nota a presentare le due opzioni come quasi equivalenti. Era di fatto il massimo cui si poteva giungere nel sostenere il partito pro-Terino. Soprattutto si ometteva, in quella pur così lunga e dettagliata ricostruzione, una considerazione che non può non avere un qualche peso: se la triade Guido-Cino-Maianese si è comunque formata presso i contemporanei dell’Alighieri, agli stessi non poteva sfuggire la differenza d’età tra tali personaggi e l’impossibilità di datare al diciottesimo anno dell’età dell’Alighieri lo scambio di sonetti; la presenza del nome di Cino, per i contemporanei ancor più che ai giorni nostri, significava necessariamente l’improponibilità della data 1283 come riferimento temporale della corrispondenza in versi.

<sup>4</sup> BARBI: 28.

Dovrebbe dunque apparire evidente che con la *Vita Nuova* Dante interviene ad alterare la realtà dei fatti per costruire un racconto simbolico che può riuscire comprensibile soltanto se si cerca di decifrarne la chiave allegorica; i materiali preesistenti alla stesura del prosimetro, e così anche il sonetto iniziale e le sue 'risposte', vengono tutti ricollocati in una ricostruzione ideale che riscrive la realtà e alla quale non si può dare credito acriticamente.

L'incondizionato credito alle affermazioni dantesche è invece il criterio basilare della critica accademica dopo Barbi. Così De Robertis nella sua edizione della *Vita Nuova* riporta ancora per l'attribuzione del sonetto l'alternativa tra Cino e Terino ma propendendo per il secondo e rimandando in proposito proprio alle argomentazioni di Barbi (che invece lo pubblicò a nome di Cino!); mentre nella edizione delle *Rime* di Dante pubblica il sonetto come opera di Terino sia pure ammettendo il dubbio: "Risponde Terino da Castelfiorentino (?)". Il dubbio invece non è contemplato da Gorni che nell'appendice alla sua *Vita Nova* pubblica il sonetto come opera di Terino e soltanto in una parentesi nell'introduzione a detta appendice ricorda "(a cui Cino da Pistoia insidia, già nella Giuntina del 1527, la paternità del sonetto)"<sup>5</sup>. E anche nella principale edizione d'uso, quella di Ciccuto per la BUR, la questione è ormai risolta a favore di Terino, con Cino che al più guadagna un luogo fra parentesi. Infine nella più recente edizione delle *Rime* dantesche (GRIMALDI) torna correttamente l'alternativa e altrettanto correttamente si ammette che "la situazione è [...] ancora quella tratteggiata da Barbi".

Si è detto sopra 'risolta a favore di Terino', ma non nel senso che nella discussione siano stati portati argomenti decisivi; semplicemente discussione non c'è più stata e per tutti il riferimento restano le pagine di Barbi, ma è lecito il dubbio che tali pagine non siano più state rilette perché lì soluzione non c'è e anzi l'opzione Terino è onestamente presentata come molto dubbia e non preferibile, tanto che l'impegno di Barbi è tutto volto a dimostrare come anche attribuendo a Cino il sonetto, ciò non comporterebbe automaticamente la sconfessione del racconto dantesco. Barbi soprattutto insiste (e con pienissima ragione) sulla necessità di scindere

<sup>5</sup> GORNI: 236.

composizione del sonetto, e delle relative risposte, e riuso del medesimo nel racconto della *Vita Nuova*: non soltanto due momenti cronologicamente distinti (e non necessariamente molto distanti) ma due momenti ideali, due situazioni, completamente diverse e distanti. Scrive Barbi a commento del sonetto dantesco:

Io credo (e ho già espresso questo mio parere sin dal 1904 in *Bull.*, XI, 3; cfr. *Problemi di critica dantesca*, p. 31) che in questa visione che Dante immagina non c'entrasse originariamente nè la morte di Beatrice, nè il suo matrimonio, nè il suo saluto, anzi nemmeno Beatrice stessa. È troppo evidente che il poeta qui, invece di esprimere sentimenti provati o immaginati per una reale contingenza della vita o per un suo doloroso presentimento, compone una cosa difficile da dare a interpretare ai fedeli d'Amore.  
(BARBI: 8-9)

Soltanto in seguito, nel comporre la prosa della *Vita Nuova* a quel sonetto viene data "quell'interpretazione che i fatti posteriori suggeriscono", anzi, aggiunge Barbi, "neppur ora dice di aver scritto il sonetto con quell'intendimento che ora gli par certo. Se vogliamo stare alla sua invenzione, neppur egli sapeva il significato della visione quando ne chiedeva spiegazione agli altri" (BARBI: 10). A conclusione del suo ragionamento Barbi è inevitabilmente portato a porre in dubbio la veridicità del racconto dantesco, la pretesa di quegli di riorganizzare tutti i documenti della propria poesia sulla base di una leggendaria narrazione che ha al centro Beatrice, quella Beatrice che pure Barbi si ostinava a credere realmente identificabile con la figlia di Folco Portinari:

Che il sonetto sia stato scritto da Dante a diciotto anni, cioè nel 1283, e per Beatrice non abbiamo altra testimonianza che quella della *Vita Nuova*. Nel contesto della poesia non c'è a Beatrice nessun accenno particolare; e chi creda possibile che Dante abbia voluto nella *Vita Nuova* mostrarsi fedele a Beatrice sin dalla puerizia, anche se quella idealità sorse più tardi, non potrà sentirsi sicuro che effettivamente il sonetto fosse ispirato dall'amore nascente per quella

gentilissima. E se si sospetti che la prima apparizione a nove anni e la riapparizione a diciotto possano essere in tutto o in parte accomodamenti per fare apparire, quanto più si poteva, il *nove* nelle vicende di quell'amore, del tutto sicuro non riesce neppure che l'anno della composizione sia proprio il 1283.

(BARBI: 14)

Insomma il Barbi evocato per sostenere l'attribuzione a Terino e la conseguente difesa della datazione dello scambio sonettistico al 1283 in realtà proprio sulla veridicità di quella data si dichiara perplesso, e addirittura sull'oggetto medesimo del sonetto visionario, tanto che arriva ad ammettere che la collocazione al principio della *Vita Nuova* non è affatto dirimente per il contenuto: "anche se non fu scritto per Beatrice ma soltanto per fare un'ingegnosa questione", esso risultava molto funzionale alle nuove intenzioni di Dante e al suo progetto di riscrivere, di fatto contro Cavalcanti, la storia dei fedeli d'Amore.

Dare veramente ascolto a Barbi, anziché citarlo per farsi scudo della sua autorevolezza per affermare il contrario di quello che lui stesso ha pensato e scritto, comporta rimettere in discussione tutta la costruzione di comodo, a norma dantesca e perciò di comodo, congegnata per raccontare la storia dello Stilnovo; a partire dalla stessa definizione: Stilnovo è formula voluta da Dante, che in realtà, deviando l'accento dal contenuto al fatto di stile, mira a sostituire quell'altra formula che lo stesso Dante usò e con lui usò la gran parte dei 'trovatori' attivi in Firenze e in Toscana, i 'fedeli d'Amore'. E proprio perché questa seconda è definizione molto più pregnante e diffusa non ci si spiega come sia possibile che nessuno dei commentatori della *Vita Nuova* si sia mai sentito in dovere di citare un'opera che, non certo per prossimità di stile e di esiti poetici, ha con il prosimetro dantesco numerosi punti di contatto, il *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, anzi l'opera tutta di costui che sui 'fedeli d'Amore' sembrerebbe in grado di fornire informazioni importanti e per molti versi sorprendenti.

Nella vulgata manualistica corrente il trattato sopra citato è ricordato con l'abituale formula del 'galateo femminile del secolo XIII', definizione del tutto fuorviante e tale da impedire di cogliere

quanto nell'opera vi è di maggiormente interessante e utile a gettare qualche lume sulla temperie culturale dell'epoca dantesca. In verità la 'riscoperta', tra fine Ottocento e inizio Novecento, delle due opere del notaio fiorentino, il *Reggimento* appunto e i *Documenti d'Amore*<sup>6</sup>, sollecitò subito l'attenzione di quanti indagavano il carattere esoterico della lirica e della letteratura duecentesca, e, in particolare, Luigi Valli non esitò a definire il secondo un "manuale settario"<sup>7</sup>. Intorno ai *Documenti d'Amore* si sviluppò così una disputa tra i sostenitori dell'interpretazione esoterica e i suoi critici, una disputa che lasciò da parte l'analisi del *Reggimento*, nonostante che tra le due opere i rimandi fossero fitti e tali da poterle considerare non soltanto frutto della medesima ispirazione, ma propriamente prodotte da un comune progetto. Poi, bollata con un marchio di infamia (in questo caso del tutto immotivato) l'interpretazione valliana, del contenuto delle due opere non si è più fatto cenno e, per quei pochi che ne hanno trattato, unico oggetto di interesse sono state questioni formali (i caratteri linguistici o gli aspetti della versificazione) oppure la possibilità di sfruttare i testi barberiniani come repertori di notizie storiche, cronachistiche o di costume; del *Reggimento* in particolare si è ignorato quasi completamente il contenuto e persino nell'introduzione all'edizione critica approntata da Giuseppe Sansone<sup>8</sup> non una sola parola è stata spesa per descriverlo.

Partiamo dunque da una pedestre descrizione dell'opera. Contrariamente ai *Documenti d'Amore*, l'opera è trasmessa da un solo codice, databile alla metà del Trecento (se ne conserva anche una trascrizione secentesca che è copia descritta), incompleto in quanto mancante di un elemento che il paragone con i *Documenti* rivela essenziale, ovvero le miniature, per le quali all'inizio di ogni "parte" è lasciato in bianco uno spazio, che poi non è stato riempito. Molto schematicamente si potrebbe dire che apparentemente l'opera assembla tre materie diverse: una 'cornice' allegorica, che in realtà è molto di più di una semplice 'cornice', e anzi costituisce la vera ossatura dell'opera e ne è il contenuto principale e più in-

<sup>6</sup> Su tale opera si veda quanto è detto nel capitolo seguente.

<sup>7</sup> Cfr. VALLI.

<sup>8</sup> Cfr. *Reggimento*.

teressante<sup>9</sup>; una materia trattatistica che è quella che ha indotto alla definizione di ‘galateo femminile’; una serie di novelle (tutte molto scipite per la verità) che dovrebbero fungere da *exempla* dei precetti esposti nella trattazione. In realtà, così come vi è relazione tra trattato e novelle nel senso che si è detto, anche tra cornice e trattato la materia non si può considerare del tutto estranea e, soprattutto, le figure femminili che dovrebbero essere destinatarie del supposto galateo sono in realtà strettamente apparentate alle figure femminili allegoriche dei *Documenti d’Amore*, così che il carattere di manuale esoterico settario che soltanto la malafede può negare per i *Documenti* diviene fondatamente sospettabile anche per la trattazione del *Reggimento*, nel quale semplicemente le figure che nel *Tractatus amoris* che conclude i *Documenti* rappresentavano i gradi di iniziazione settaria vengono duplicati e triplicati ma senza mutare sostanza: la “fanciulla” ad esempio occupa la *Parte Prima* del *Reggimento*, mentre la “compiuta donzella” si suddivide tra la seconda, “giovane che venuta è già nel tempo del maritaggio”, e la terza, “quella che passa il tempo del maritaggio”; la “maritata” tra la quarta e la quinta; la “vedova” tra la sesta e la settima; e la “religiosa” si divide addirittura in tre parti: colei “che ‘n sua casa abito prende”, la monaca in convento e la “romita sola”.

Tuttavia, dal momento che l’interpretazione allegorica di tali figure e dei precetti che vengono loro impartiti necessiterebbe una chiave che, temo, non si giungerà mai a possedere, tralascio ogni considerazione sulla parte trattatistica dell’opera, ma fornisco invece un sunto della ‘cornice’ che mi pare debba bastare da sé a chiarire che qui non si tratta certamente di ‘galateo femminile’, e che l’opera, o meglio l’insieme delle due opere del Barberino andrebbe indagato con ben altre sonde di quelle messe in campo dalla critica accademica. Nel *Proemio* ci viene narrato come l’autore sia stato interpellato da “Madonna” che, a istanza di “Onestade” e “di molte altre donne”, è stata persuasa della necessità che venga redatto a uso degli uomini un trattato sui “costumi ornati [...] di donna” e allo scopo ha convocato Cortesia, Industria, Eloquenzia,

<sup>9</sup> Ne ho pubblicato ampi stralci nel n. 11 dello *Stracciafoglio* ([www.edres.it](http://www.edres.it)).

Sapienza, “co molte altre virtù”, ma insieme hanno convenuto essere necessario un uomo in grado di scrivere “in libro che si leggesse per umano intelletto”. Ecco così che Madonna si è rivolta a lui che conosce per “molto grosso” ma “molto fedele” e quindi gli commette un incarico che è di fatto quello di scrivano perché sarà con l’aiuto delle sunnominate donne che porterà a compimento l’impresa, e soprattutto di Eloquenzia alla quale sono impartite precise istruzioni: il “parlare” non dovrà essere “oscuro”, né “rimato”, per non subire costrizioni nell’espressione, anche se è concesso “per dare alcun diletto a chi ti legerà, di belle gobbolette<sup>10</sup> seminare, e anco poi di belle novelle indurrai ad exempio. E parlerai sol nel volgar toscano”, ovvero la stessa prescrizione che nella *Vita Nuova* Dante afferma essergli stata raccomandata dal “primo de li suoi amici”. Francesco accetta l’incarico ma in cambio della promessa di poter interrompere di quando in quando la scrittura per tornare a colloquio con Madonna.

Ma che dire di tale “Madonna” quale ci appare fin da questo primo colloquio? In tale contesto di figure allegoriche essa non viene nominata, ma ha tutti i tratti della donna cantata dagli stilnovisti, anzi sarebbe meglio dire dai Fedeli d’Amore. A Francesco che si lamenta che gli si presenti interamente “celata”, ella ribatte che per riconoscerla dovrebbero bastargli “l’odor che ti spando / e lo splendore che ti raggia nel viso”; “splendore” e “odor” che, come all’apparizione di Beatrice a Dante, “m’hanno abattuti li spiriti miei”:

- Madonna, il core è sempre pieno di voi  
e lo ’ntelletto si volge nel prato  
dove fioriscon le vostre virtù;  
ma pur, quando s’apressa  
vostra valente e nobile sembranza,  
indebolisce la mia vita tanto,  
che temo morte: ma pure si conserva  
per la vostra virtù la vita mia.

<sup>1010</sup> Si diceva *cobbola* un breve componimento di un’unica stanza, per lo più destinato a essere musicato.

L'espedito della richiesta di Francesco di prendere delle pause per rinfrancarsi a colloquio con Madonna consente di svolgere all'interno del trattato una narrazione parallela che ha la sua prima tappa nella "siconda parte": Francesco si reca "in uno giardino" non "molto lungi" dove ha saputo che "riposa l'alta donna mia" e le chiede di poterle leggere quanto scritto fino ad allora, ma lei lo dissuade "ch'i' ho paura ch'altri non ci avegna"; il che non avrebbe molto senso se davvero nell'opera si trattasse di un 'galateo femminile' e, insomma, tramite tale cautela denuncia il carattere esoterico della trattazione.

Un più ampio 'intermezzo', se così lo si può definire, si ha nella quarta parte, e qui la natura esoterica del testo diventa incontrovertibile, così come i suoi legami con altri luoghi della letteratura contemporanea. Francesco incontra donne che vanno "alla festa" e chiede loro notizia della misteriosa "Madonna" di cui è in cerca; le donne intendevano invece avere da lui informazioni su una fantomatica figura loro apparsa ma subitamente scomparsa:

- Noi ti diciàn in parola di fede  
 che noi, passando qua per un giardino,  
 vedemo star a piè d'una fontana  
 una solenne donna chiusa in velo,  
 e non vedemo persona con lei.  
 Un picciol cuciolino avia da piedi;  
 veste sanguigna avea in guarnaccia;  
 sue man lavava alla spina del fonte:  
 bianche l'avea e lunghe e sprendienti,  
 e le sue braccia e spalle amorose.  
 Levò suo veste e vedemo il bel piede:  
 calzato in seta e in pietre preziose  
 avea per tutto; e noi tutte smarrimo.  
 Per lo smarir alcun romor facemo,  
 sì che la donna s'accorse di noi:  
 volse suoi occhi, e no' cademo in terra,  
 ché tanto fu lo spendor ch'ella sparse,  
 che meraviglia sì grande ci diede,  
 ch'a rischio fumo. E ella si partio,  
 e, nel partir, suo veste tirando  
 su per li fiori, spandea un odore  
 ch'ognuna disse: 'Questo è il Paradiso,

ché donna piena di tanto valore  
non sarie venuta a dimorare in terra!'.

Ecco qui la fontana della Sapienza; la “veste sanguigna” che già fu di Beatrice e che Barbi si ingegnò di spiegare come presagio funebre, ma che evidentemente deve avere tutt’altro significato considerato che ai funerali di Madonna Intelligenza difficilmente il Barberino poteva ritenere di assistere; ecco ancora il cadere “in terra” delle donne al volgere dello sguardo di lei, che sparge intorno a sé uno “sprendor” abbagliante, un cadere che ricorda assai da presso i tanti svenimenti di Dante che hanno dato luogo alle interpretazioni più svariate<sup>11</sup>; ecco finalmente la donna scesa di cielo in terra a miracol mostrare, a rendere la terra un “Paradiso”. Poi abbiamo replicati pari pari quegli effetti della presenza di Beatrice che Dante descrive nella canzone *Donne ch’avete intelletto d’amore*: tanta è la “grazia” che riceve chi “sola un’ora la possa vedere”, la Madonna del Barberino, che non potrà “in cosa vil giammai [...] cadere” e così chi riuscisse a ‘soffrire’ la vista di Beatrice “diverria nobil cosa o si morria”; se “ciascuna donna” che parla di Madonna diviene per ciò stesso “saggia ed acorta”, allo stesso modo “non pò mal finir” chiunque abbia parlato con Beatrice.

Nel seguito del racconto la dimensione allegorica diviene ancora più manifesta: la donna di cui Francesco si dichiara in cerca “non può star sola”; ad accompagnarla sono “Fortezza / Costanza e Castitate e Nettezza, / Senno”, nonché “tutta puritate”; Francesco è “suo servo fedele / cui ella none sdegnò colle suo mani / d’aprir lo petto e portarsene il core” (operazione che nel sonetto-visione dantesco che apre la *Vita Nuova* è invece compiuta da Amore). Verificata da queste dichiarazioni la legittima richiesta di Francesco di avere notizie di Madonna, le donne gli indicano “un prato” in cui è il “palazzo” ove ella si è recata a riposare. Cacciato da “Cautela”, Francesco viene invece introdotto in palazzo da “Cortesìa”, che lo istruisce: la “donna” è “in una sala / e fa sonar”, egli si sistemerà in una attigua e la potrà vedere “da lontan con meco”; una volta in-

<sup>11</sup> La più recente è la trovata di Marco Santagata che vorrebbe Dante affetto da epilessia: in proposito si veda nel n. 11 dello *Stracciafoglio* ([www.edres.it](http://www.edres.it)) il mio *Spropositi danteschi di maestri (?) contemporanei*.

trodotto però Madonna lo vede e lo vuole condotto innanzi a sé legato: “Levarsi in piè Piagere e Dolcezza / e con un vel d’esta donna gentile / legaron me e menarmi da lei”; non ancora soddisfatta Madonna scioglie “una ghirlanda ch’ella avea in testa” e ordina di aggiungere quella agli altri lacci. A quel punto a Francesco par di rivivere la situazione di un suo sogno e allora Madonna gli impone di raccontarlo. Il racconto consiste nel sonetto-visione che, insieme a quelli di Dante da Maiano (*Provedi, saggio*) e di Cino da Pistoia (*Vinta e lassà*), Barbi cita a raffronto nel suo commento al I sonetto della *Vita Nuova*. Lo riproduco.

I' son sì fatto d'una visione  
 pensoso, ch'i' non so qual via mi prenda  
 s'alcun non trovo che consiglio mi renda  
 della sua vera interpretazione.  
 Pareva ch'i' fossi, in ovra e in fazione,  
 un preso pappagallo ad una benda,  
 tirato poi per una stretta benda  
 su per tapeti in un gran padiglione.  
 Quivi sedea sovra un gran zafiro  
 una libera donna in veste onesta,  
 che fece della mia presura festa.  
 Po' con una ghirlanda ch'avea in testa  
 mi fe' legare, e io divenni tiro;  
 e que' che la serviano si fuggiro.

Alla recita del sonetto segue, su richiesta di Madonna, la metamorfosi di Francesco in serpente (*tiro* è vocabolo della lingua delle origini, es. Guittone, che sta per ‘serpente velenoso’) e la fuga dei presenti; poi il suo ritorno a forma d’uomo e il suo congedo, accompagnato dalla concessione, con sua grande soddisfazione, di trattenere velo e ghirlanda della “donna gentile” che lo avevano legato. Oltre al sonetto che racconta una misteriosa “visione”, molti altri, come si è visto, sono gli elementi che richiamano l’armamentario simbolico della *Vita Nuova* e che non possono non far pensare a rituali di iniziazione e a congregazioni settarie, altro che galateo femminile! E basterebbe anche soltanto il richiamo alla veste “sanguigna”, di cui in molti ritengono sospettabile una funzione liturgica, ma rispetto alla quale il vero quesito dovrebbe

riguardare quale potrebbe essere il genere di liturgia cui si fa cenno.

Nella parte sesta ‘cornice’ e ‘trattato’ si mescolano e si compenetrano instillando qualcosa più di un dubbio che anche il contenuto supposto trattatistico abbia implicazioni esoteriche allegoriche, tanto più che per la “Costanza” che è la figura dominante tale parte dedicata alla “vedova” si raccomanda esplicitamente il rinvio alle pagine corrispondenti dei *Documenti d’Amore*, cioè, come si leggerà nel prossimo capitolo, a uno dei punti in cui più clamorosamente si fa evidente il carattere di manuale esoterico settario dell’opera. Nel *Reggimento*, mentre Francesco ascolta gli ammaestramenti che Costanza impartisce alla Vedova, sopraggiungono “le due donzelle d’Amore, / Piatate e Cortesia”, che sono in cerca di lui per conto “d’una ch’è donna dell’altre”, ovvero Madonna, che signoreggia su tutte le altre virtù personificate. E qui segue un brano nel quale non si possono non vedere dirette consonanze con l’incontro tra Dante e Beatrice nel paradiso terrestre: Francesco è a lei condotto per una “selva scura”, deve attraversare un “fuoco” che non lo può bruciare, e poi “un fiume / che dura poco”; quando giunge al suo cospetto è “smarito sì forte” da cadere tramortito, abbagliato dai raggi di luce che da lei promanano; l’incipit del discorso che gli rivolge Madonna è il seguente: “Guardami ben se tu mi riconosci”. Il colloquio che segue toglie ogni dubbio, se ancora ne fossero potuti sussistere, sulla natura e l’identità di Madonna: è quell’Intelligenza beatrice protagonista dell’anonimo e omonimo poemetto già attribuito a Dino Compagni, ma protagonista anche della *Vita Nuova*, con buona pace di tutti gli infatuati che non vogliono rinunciare alla novellina romantica del precocissimo innamoramento per la gentilissima.

Voi siete quella per cui luce il mondo,  
per cui si regge e per cui si governa;  
voi siete madre d’ogni arte e di senno,  
di sottigliezza e d’ingegno lucerna;  
voi d’ignoranza nimica e d’errore,  
sorella di virtù e diritrice  
d’ogni diritto onesto e giusto e santo.  
Per voi si vede verità in terra;  
per voi quel tanto che si può sentire

vediàn quagìù del divino intelletto;  
 per voi li re, li principi e minori  
 governan sé e suo stato e suo terre,  
 e sotto voi nessuno è indigente,  
 nessun povero muore,  
 nessuno ha manco delle sue bisogne.  
 Adoran voi le creature umane,  
 madre di tutti color che figliuoli,  
 con netto cuore, a voi si voglion fare;  
 vo' fosti e siete al nostro Sir<sup>12</sup> nel petto,  
 vo' siete quella che avristi gli occhi al mondo,  
 voi sète la mia madre e la mia vita,  
 voi di me donna e io servo di voi.

La 'cornice' del *Reggimento e costumi di donna* vede poi ancora tre episodi, tre interruzioni dello svolgimento del 'trattato'; nella prima di esse si ha la consueta situazione, Francesco si sente "stanco" e può riprendere lena soltanto tornando da Madonna, che anche questa volta si trova "allato a una gran fontana" la cui acqua elargisce "in quella quantitate / che piace a lei e merita ciascuno". Il viaggio per raggiungerla è al solito lungo e travagliato ma Francesco ha la fortuna di imbattersi per via in chi conosce il percorso: è "lo banditore / della gran fama di questa donna"; sta tornando da lei dopo essere stato "mandato per diverse terre / con questa tromba a destar quella gente / che gl'ignoranza avia ciechi fatti". Grazie alla sua guida Francesco giunge a destinazione e gli viene concesso di bere un "gran nappo" di quell'acqua "tanto dolce". La seconda interruzione, sempre nella lunghissima parte sedicesima come già era il precedente episodio, varia invece il solito schema: questa volta non è Francesco a mettersi in cammino alla volta della sua donna, della sua padrona, ma è lui a essere visitato da una "gran donna" che vuole parlargli "per lo tuo bene" come lo fa avvertito Penitenzia che rivela anche l'identità della sopraggiunta: "Ell'è l'Atterna Luce" e, a patto che Francesco accetti di abbandonare "questo mondo" è pronta a mostrarsi in tutto il suo splendore

<sup>12</sup> La maiuscola è stata apposta da Giuseppe Sansone, a inferire che il "Sir" sia da identificare in Dio, ma in realtà si tratta di Amore, come è più volte ribadito nel corso della narrazione.

e a rendergli “sorelle amiche” le due donne che la accompagnano, Gloria e Virtù. Francesco ringrazia ma declina, chiede di poter “tornare” alla sua occupazione, deve concludere l’opera che gli è stata commessa.

Infine la vicenda allegorica si conclude nell’epilogo dell’opera: Francesco si dirige a consegnare il libro finito accompagnato da Eloquenzia che gli descrive il gran corteo della “gente nobil”, cioè delle virtù, che come lui si stanno dirigendo verso Madonna, cioè verso “oriente”, dove tutte sono volte per celebrarne il recente ritorno dal cielo. Per non smarrire la strada Francesco deve interpellare prima “Carità”, poi il “gran signore Amore” di cui “già lungo tempo” è tra i fedeli, e infine Speranza, che lo indirizza alla “primiera porta”, custodita da “Intelletto”, senza il quale “a questa donna non può gire alcuno”. Francesco lo prega: “lume che spegni le tenebre tutte, / luce ch’addorni ogni scienza e dono, / tu mi da’ grazia di passar davanti”; l’Intelletto è un po’ dubbioso perché lo trova “d’uno ingegno sì grosso” (non saprei dargli torto), ma alla fine si convince. Segue a questo punto una vera e propria orazione, il cui *incipit*, “Alta reina venuta dal cielo”, allude al soggiorno celeste già annunciato da Eloquenzia, dal quale Madonna è tornata recando in capo una “excelente corona” di gemme preziose che la apparenta una volta di più all’Intelligenza del poemetto omonimo, gran parte del quale, come è noto, è appunto occupato dalla descrizione delle sessanta gemme (sessanta come le ‘donne’ fiorentine del famoso serventese perduto di Dante) che tale corona compongono.

Il dialogo finale tra Francesco e Madonna riserva nuove sorprese per le strane richieste che avanza lo scrivano nel presentare la propria opera: che Madonna esamini il lavoro, faccia “li manchi compiere, e levare / ciò ch’è soverchio e che non piace a voi”; dopo di che “piaccia a lei di confermar lo libro / e consegnarlo colle vostre mani, / sì che nol possa poi toccar om vile / o donna che non sia col cor gentile” (e si notino le espressioni tipiche della temperie stilnovista). Insomma, il “livro”, il manoscritto del *Reggimento* (e a maggior ragione sarà stato così anche per i *Documenti d’Amore*) richiede una sorta di ‘visto’ di approvazione ed evidentemente la sua diffusione è da concepire riservata ai fedeli d’Amore, ovvero il “Sir” cui Madonna è soggetta, come più volte ha

ribadito. E in effetti tale 'visto' è da lei conferito: pur riconoscendo che "l'ovra" avrebbe potuto esser composta "in più sottil maniera", mostra comunque di approvarne il contenuto e anzi avverte "fatta com'ell'è vo' che stie ferma", il che sembrerebbe alludere a una sorta di funzione manualistica, alla codificazione di regole e di un universo simbolico destinato a una comunità di lettori ben determinata. Ma le avvertenze sull'uso del libro diventano ancora più circostanziate: a Francesco, che dovrà consegnare l'originale, è concesso fare per sé una "copia" e farla vedere "a quella poca gente" che mostra di dilettersi nel leggerla perché la "natura" del libro sarà tale che quanti la leggeranno "se sono amici di ben piacerà, / e se 'l contradio saranno, vedrai / l'overa a lor non piacere". Per quanto riguarda l'originale, esso viene 'confermato' e 'sacrato' "sotto 'l gran nome del mio Padre" e si dovrà usare ogni "cautela" affinché "esso disdegni tutta gente vile", cui va negata la "dottrina" che vi potrebbe apprendere. Un'ultima misteriosa cerimonia chiude l'opera ed è il premio concesso a Francesco per il suo lavoro: Madonna gli dona una pietra di quelle che compongono la sua nuova corona, "la qual è tanto di nova virtute / che chi s'avesse legger quella a punto / e intendesse ben suo proprietade, / egli averia d'ogni cosa chiarezza". Ed ecco le istruzioni per leggerla: "nettar la mente" e votarsi ad Amore, credere ciecamente alle virtù della pietra e tenendola saldamente in mano rivolgersi ad oriente all'alba, e quindi,

E guarda, nella parte ch'è nel mezzo,  
 quella figura che scolpita v'è entro;  
 poi leggi il primo cerchio verso 'l mezzo,  
 poi lo sicondo, poi 'l terzo e 'l quarto,  
 e dà volta alla pietra e leggi il quinto;  
 poi ti rinmembra di che vuo' sapere  
 e non ti fia cosa niuna nascosa,  
 delle dicenti parlo,  
 fuor che le sole che Dio si riserva,  
 contra cu' forza ogni potenza manca.

Confido che tale sommaria ricostruzione possa servire a convincere che, ove anche nella parte precettistica del *Reggimento* davvero si trattasse di 'galateo femminile', non sarebbero certa-

mente quelle le pagine maggiormente degne di attenzione e meritevoli di studio. Abbiamo qui una sorta di trasposizione narrativa delle teorie *de anima* che il mondo arabo aveva sviluppato sulla scorta della riscoperta aristotelica: all'individuo che durante la sua esistenza compie un percorso di accrescimento intellettuale e contribuisce con la sua opera al progresso dell'umanità è concesso di partecipare dell'intelletto possibile unico e di congiungersi con l'Intelligenza attiva, sorta di ente intermedio che la filosofia araba precedente Averroè nel suo intento di islamizzare Aristotele aveva postulato come tramite necessario tra l'intelletto agente e quello possibile. La circostanza che alcuni critici hanno considerato indizio della scarsa fortuna dell'opera, ovvero la sopravvivenza di un unico testimone manoscritto, è in realtà più che ovvia: quei bravuomini dei frati francescani a Firenze arrostitavano le persone per molto meno. E proprio non si vede come un'opera che presentava una simile conclusione potesse essere stata concepita destinata all'ammaestramento di fanciulle, spose, vedove e addirittura donne di Chiesa. Quel che è più inquietante e che richiederebbe uno studio storico approfondito è il fatto che l'autore, Francesco da Barberino, pur con questi trascorsi, divenne in seguito collaboratore, come anche altri Fedeli d'Amore, ad esempio Cino da Pistoia, dell'Inquisizione, tanto che la sua è una delle firme che compaiono nella sentenza di condanna di Cecco d'Ascoli. Evidentemente la storia dei settari pentiti in Italia inizia ben prima del Novecento. Dal punto di vista della storia letteraria inquieta maggiormente, e spero che questo contributo aiuti a farlo comprendere, il fatto che la Madonna Intelligenza del Barberino e degli altri poemetti allegorici duecenteschi ha molti tratti in comune con la Beatrice della *Vita Nuova* e poi ancora della *Commedia*: dopo aver perso tempo per più di un secolo a chiacchierare inutilmente intorno a Bice Portinari, la comunità studiosa deve sperare in una nuova generazione che si occupi finalmente di cose più serie.

Le consonanze tra il testo delle opere barberiniane ed episodi consimili della *Vita Nuova* sono palesi e tutt'altro che sporadici, ma tali analogie non implicano nella fattispecie la sfera dell'imitazione letteraria. Al di là dell'abissale distanza che separa le due opere se esaminate col metro della grazia poetica, resta da considerare anche il fatto della sostanziale coincidenza cronologi-

ca, tenuto anche conto di una diffusione che per entrambi i testi è da ritenersi limitatissima. Sarebbe insomma del tutto errato immaginare che l'uso di determinati elementi narrativi (il sonetto che riferisce di una visione, l'immagine del petto del poeta aperto dalla donna per portarsene via il cuore) o di determinate immagini (la veste sanguigna di Madonna, gli effetti prodotti su chi la vede o le può parlare) o di determinate espressioni con cui si viene a definire la "donna gentile" oggetto d'amore siano da ascrivere a un'imitazione prodotta dalla lettura del libello dantesco da parte del Barberino. Le opere di costui, i *Documenti* e il *Reggimento*, sono strettamente imparentate e collegate tra loro, e per entrambe è da considerare una gestazione e un'esecuzione che si protrae a lungo nel tempo, come lo stesso autore dichiara apertamente nei *Documenti d'Amore* secondo quanto ha dimostrato Francesco Egidi nella sua edizione: le chiose al testo, ancora in fase di scrittura intorno al 1313 "furono iniziate verso il 1296 o 1297"<sup>13</sup>. Se quella è la data di inizio per la composizione delle chiose è ovvio che il testo deve essere precedente e dunque l'elaborazione della trama simbolica e allegorica, comune ai *Documenti* e al *Reggimento*, è coeva alla stesura della *Vita Nuova*; e verosimilmente coeva è anche la concezione dell'anonimo poemetto noto con il titolo *Intelligenza*. Sono tutte opere che, fatta salva la siderale distanza degli esiti poetici, si richiamano a una materia comune e a un comune ambito esoterico, nel quale immagini e simboli ricorrenti non possono essere considerati invenzioni personali ma frutto dell'attingere a un patrimonio condiviso, se non addirittura già codificato. I nodi di significato irrisolti che numerosi si presentano alla lettura della *Vita Nuova*, e che sono ben lungi dall'essere dipanati dalle risibili romanticherie supposte autobiografiche dei moderni commenti, potrebbero forse trovare una chiave per il loro scioglimento nell'esame dei passi paralleli di opere tanto inferiori nell'eleganza della scrittura e nella resa degli affetti, ma, forse proprio per questo, meno impenetrabili e meno corazzate contro i tentativi esegetici condotti da quanti non sono fedeli d'amore "in simil grado" dei loro autori. Di Francesco da Barberino in particolare non si può non pensare che, se davvero un'organizzazione iniziatica dei Fede-

<sup>13</sup> *Documenti*: vol. IV, XLI.

li d'Amore è esistita, egli ne dovette essere una delle maggiori autorità o, quanto meno, ad esserlo dovette ambire e, ancor più, a redigerne, attraverso i *Documenti* e il *Reggimento*, regole di appartenenza e di comportamento: intorno a tale ipotesi meriterebbe indirizzare gli studi, non certo nella prospettiva di indagare le norme del 'galateo femminile' o di spigolare annotazioni curiose o notizie di cronaca contemporanea.

Tornando infine al 'caso' Terino, a me pare che non sia per nulla necessario mettere in dubbio l'attribuzione a Cino, che fa capo non soltanto al codice Chigiano ma alla Giuntina e a tutta la tradizione che quella rappresenta e che non a caso selezionò tra le 'molte' le tre risposte disegnando la gradazione che va dall'altezza concettuale dei versi cavalcantiani alla piana medietà che è della poesia di Cino alla bassa volgarità del Maianese. Soprattutto non si può dimenticare, il che è invece oggi ormai fatto comune, che sottesa all'alternativa Cino/Terino vi è una questione molto più importante e che è stata la vera ragione per cui la candidatura di Terino è stata inizialmente sostenuta, ovvero la necessità attraverso di essa di sostenere l'attendibilità della datazione al 1283 e l'identificazione della beatrice in Bice Portinari, per negare il carattere allegorico esoterico del prosimetro dantesco, la sua stretta parentela, al di là degli esiti di stile ovviamente, con quel mondo dei poemetti allegorici in cui sono protagoniste l'Intelligenza beatrice e le "donne" che le fanno da contorno, quel mondo dei "fedeli d'Amore" che, tramite la categoria storiografica dello Stilnovo, ci si è ingegnati di oscurare e occultare.

## UN LABIRINTO DI ALLEGORIE: IL *CORBACCIO* E L'AMORE

Il *Corbaccio* ha una storia esegetica molto particolare: pur essendo stati dedicati all'opera numerosi studi e talvolta anche autorevoli, come è soprattutto il caso di quello di Mario Marti<sup>14</sup>, la gran parte di questi si sono concentrati su questioni davvero inesenziali, mentre non molte pagine sono state spese a interrogarsi sul significato dell' "umile trattato", una volta fatta giustizia della pretesa ottocentesca di leggerlo *sic et simpliciter* in chiave autobiografica. Per chi si diletta di rilevazioni statistiche, ad esempio, la critica al *Corbaccio* potrebbe riservare la sorpresa di un *record*, ovvero quello della percentuale degli studi dedicati al significato del titolo sul totale di quelli dedicati all'opera. Di conseguenza intendo subito dichiarare che non dirò nulla né sul titolo "corbaccio", né sui presunti rapporti col *Decameron*, né, tantomeno, sulla tradizione della letteratura misogina; per quel che riguarda la tradizione critica mi limiterò a riassumere molto brevemente quelle che mi sembrano le acquisizioni certe ed essenziali: l'opera è stata composta in anni che vanno dal 1363 al 1366 ed è ambientata tra il 1354 e il 1355; principale modello letterario di riferimento è il genere della visione con espliciti richiami alla *Commedia* dantesca, benché qualcuno vi abbia anche visto "una *Vita nuova* rovesciata"<sup>15</sup> e altri più recentemente addirittura un tentativo di imitazione del *Secretum*<sup>16</sup>; una volta scartate le letture banalmente autobiografiche e le conseguenti risibili ricerche sulla vedova presunta protagonista, è apparso evidente, per dirlo con le parole dell'ultima monografia dedicata all'opera, "che il *Corbaccio*, al pari del poema dantesco, aduni entro di sé un senso letterale e un sovrasenso"<sup>17</sup>. Qui però si arriva al nodo della questione e a questo punto più che divergere i pareri latitano. Il Castiglia, autore dello

<sup>14</sup> Vd. MARTI.

<sup>15</sup> BÁRBERI: 551.

<sup>16</sup> Cfr. RICO.

<sup>17</sup> CASTIGLIA: 91.

scritto sopra citato, prosegue affermando sicuro: “La ricerca della verità *sub velamento* risulta, tutto sommato, abbastanza agevole”, dopo di che fornisce la seguente lettura: con la visione del *Corbaccio* il Boccaccio esprimerebbe la volontà di abbandonare l'affezione ai piaceri terreni e in particolare all'amore per dedicare la propria vita agli studi di stampo umanistico e al pentimento religioso in espiazione dei propri precedenti peccati. È una conclusione che lascia sconcertati: tale è il significato letterale dell'opera; che funzione potrebbe mai avere un 'sovrasenso' identico al 'senso'? ma non solo: si costruisce un testo in funzione di un sovrasenso per occultare contenuti che non si vogliono esprimere *apertis verbis* o per una loro presunta pericolosità o per altre ragioni di comunicazione settaria; perché mai verrebbe architettato un sovrasenso per esprimere le ragioni dell'ideologia dominante?

Sorvoliamo per ora su ogni tentativo di lettura del sovrasenso del *Corbaccio* e dedichiamoci a un breve riassunto dell'opera, necessario perché nei resoconti della medesima alcuni particolari sono stati smisuratamente sopravvalutati e altri invece quasi sottaciuti. Il senso letterale è dunque il seguente: il narratore, meditando “sopra gli accidenti del carnale amore” cade in uno stato di tanto angosciosa disperazione da giungere a maturare il proposito del suicidio; superato tale momento di sconforto si reca presso una compagnia di amici con i quali si intrattiene lungamente in discussioni di carattere filosofico, i cui argomenti lo accompagneranno ancora una volta tornato alla propria abitazione e fino a che non verrà piacevolmente colto dal sonno; il quale porterà con sé un sogno il cui racconto costituisce la vera materia della narrazione. Egli sogna di raggiungere in volo una valle che dapprima gli appare amena e piacevolissima, ma si mostra poi orrida e labirintica; mentre dispera di poterne uscire incontra uno spirito che gli si rivela come il marito defunto della vedova per amore della quale egli era finito nello stato di disperazione in cui lo abbiamo trovato all'inizio del racconto, nonché in una sorta di obnubilamento della ragione, simbolicamente raffigurato nella “misera valle” del sogno che lo spirito afferma essere il luogo che si è soliti definire la “corte d'Amore”, ma che più propriamente si dovrebbe chiamare “laberinto d'Amore”. Tra i due personaggi si svolge un ampio dialogo, reso nella forma della confessione con la contrizione del

penitente e l'ammonizione del confessore, al termine del quale il protagonista con la guida dello spirito riesce a trovare la via per uscire da quell'orrido che in fine gli appare come una voragine, "una cosa profonda fino in inferno". Risvegliatosi il protagonista si reca subito presso la compagnia di amici per chiedere loro di interpretare il sogno e, convenendo con la loro "esposizione", si convince pienamente a liberarsi "dal nefario amore della scellerata femina". Resta a dire del contenuto del dialogo avvenuto in sogno, dallo svolgimento del quale si ricavano tutte le notizie riguardanti il "nefario amore" oggetto dell'opera.

Una parte di tale dialogo è sempre stata privilegiata e ha anzi finito per essere identificata come vero e unico contenuto del *Corbaccio*, ovvero l'invettiva misogina e antiuxoria e la conseguente descrizione, tra il comico e il grottesco, delle "virtù", detto ovviamente in senso antifrastico, della vedova. Tralasciamo questa parte, notissima, e dedichiamo la nostra attenzione ad altri aspetti e ad altri particolari che dal dialogo emergono sui rapporti del protagonista con la misteriosa vedova. Innanzi tutto egli ci informa di essersi recato a vederla perché una persona, "già e vicino e parente" del marito defunto, gliela aveva segnalata lodandola come una delle poche donne contemporanee paragonabile alle virtuose eroine dell'antichità, in particolare definendola "uno Alessandro" (definizione davvero curiosa per lodare una bellezza femminile) ed "eloquentissima". Vedutala, il protagonista le invia una lettera in cui, per quel che si comprende, nel dichiarare il proprio amore si impegna soprattutto in uno sfoggio di dottrina (e anche questo è un particolare piuttosto bizzarro se considerato come profferta erotica). A tale missiva la donna risponde provocando una cocente delusione, non, per quel che si evince, perché opponga un diniego, ché anzi la vedova invita l'interlocutore a proseguire nella corrispondenza; la delusione concerne i modi della risposta, ovvero "una sua piccola letteretta" scritta "con parole zoticamente composte e che rimate pareano" ma con "l'un piè [...] lunghissimo e l'altro corto". Insomma, se dovessimo dare credito alla *vulgata* esegesi del *Corbaccio*, l'innamorato obnubilato dal suo frenetico desiderio, ricevendo un invito a proseguire nel suo corteggiamento, anziché vedere accresciuta la sua eccitazione e rinfocolato il suo zelo di corteggiatore, si metterebbe a disquisire sull'imperizia me-

tricolica dell'amata: un ben misterioso caso di trasporto erotico! Altrettanto sorprendente è un'ulteriore notazione che ci viene comunicata sulla lettera ricevuta dalla vedova, ovvero che in essa ci si è ingegnati di mostrare di avere contezza di una particolare "opinione filosofica, quantunque falsa sia, cioè che una anima d'uno uomo in uno altro trapassi"; infine la vedova chiude la sua lettera lodando "chi senno e prodezza e cortesia in sé avesse, e con queste antica gentilezza congiunta", e dunque manifestando un sentimento di aristocratica albagia che verrà a più riprese ribadito nel corso del racconto.

La vicenda di tale bizzarro innamoramento (che solleciterà nella interlocuzione dello spirito pagine e pagine di invettiva misogina e nelle interpretazioni critiche un compiaciuto soffermarsi sui particolari più scabrosi di tale invettiva) a questo punto è in realtà già conclusa: il presunto amante compone di getto una seconda lettera ma poco dopo cade in quello stato di disperazione in cui lo abbiamo conosciuto all'inizio dell'opera. Specificamente richiesto di indicare le cause di tale angosciato sentire ne adduce due: da un lato il rendersi conto della sua eccessiva credulità nell'aver preso per buono il giudizio sulle virtù e sulle capacità di eloquio della vedova; in secondo luogo l'aver dovuto constatare che la lettera scritta da lui è stata dalla donna mostrata ad altri e in particolare a un nuovo personaggio della vicenda definito "il secondo Absalone", che scopriremo dal seguito del racconto essere l'amante della vedova. Lo scopriremo in particolare dal lungo discorso che, terminata la confessione del protagonista, tiene lo spirito del defunto marito, il quale ci fornisce altre aggiuntive e più certe notizie su quella che fu sua moglie. Intanto ci informa sui gusti letterari un po' antiquati di lei, che legge "romanzi franceschi" e cantari, quasi a conferma della sua pretesa di apprezzare soltanto l'antica nobiltà cui afferma di appartenere. Poi la descrive a caccia di amanti, ma più ancora, sembrerebbe, di proseliti, "divoti" li definisce lo spirito, reclutati "alla chiesa de' frati" ove già il protagonista l'aveva veduta la prima volta, e forse non sarebbe poco interessante poter sapere di quali frati si tratta: i domenicani di S. Maria Novella o i francescani di S. Croce o gli agostiniani di S. Spirito? Certo è che oltre ai "divoti" conquistati "alla chiesa de' frati", ella ha "per amante preso il secondo Absalone" ed è insieme con lui che ha ir-

riso la lettera speditagli dal protagonista, e con essa ha irriso “le Muse” che vi erano citate e “Aristotele, Tullio e Virgilio e Tito Livio e molti altri uomini illustri”, anzi, racconta lo spirito, la vedova e il secondo Absalonne, nel respingere quanto la lettera affermava, “soli sé essere dicevano l’onore e la gloria di questo mondo”, ancora una volta difendendo i diritti dell’antica nobiltà questa volta contro i meriti dell’eccellenza intellettuale.

A questo punto mi si conceda una considerazione: per quanto si possa concedere alla distanza storica, rimane il fatto che riesce ben difficile leggere nel racconto fin qui svolto il dispiegarsi di una lussuriosa infatuazione senile. Oltre tutto mi pare basti una semplice considerazione a inficiare l’abituale e pigramente replicata lettura che vorrebbe rappresentata nel *Corbaccio* la svolta umanistica impressa nella vita di Boccaccio dalla frequentazione con Petrarca e in conseguenza l’abbandono della disposizione al godimento dei piaceri sensuali. Nel rapporto con la vedova la cultura umanistica non ha una funzione dissuasoria e alternativa al desiderio erotico, anzi la lettera che il protagonista le scrive e che è l’unico atto amoroso che verso di lei viene compiuto è, per quel che ne sappiamo, tutta fatta di citazioni di autori antichi: il possesso della cultura umanistica è lo strumento attraverso il quale si spera di entrare in contatto con la vedova, non l’antidoto all’appetito sessuale per cui ella verrebbe concupita. Gli strani particolari del racconto che ho in precedenza riferito parrebbero rendere indispensabile un’interpretazione allegorica per arrivare alla comprensione dell’opera e non possiamo nemmeno trascurare la circostanza che gli anni di composizione del *Corbaccio* sono sì gli anni delle frequentazioni petrarchesche, ma sono anche gli anni del più assiduo impegno esegetico su Dante, nel condurre il quale Boccaccio, pur dando un ampio risalto alla componente allegorica della poesia dantesca, compie tuttavia la più straordinaria operazione di depistaggio della storia della critica letteraria, ovvero l’invenzione della favoletta della giovine di casa Portinari a mascherare il vero significato dell’intelligenza beatrice e le dottrine filosofiche che facevano riferimento a tale figura<sup>18</sup>.

<sup>18</sup> Personalmente trovo stupefacente il credito che è stato riconosciuto all’invenzione novellistica del Boccaccio, che, a distanza di ottant’anni

Dei personaggi del *Corbaccio* non vi è dubbio che il protagonista sia proiezione dell'autore e che abbiano referenti reali anche gli amici umanisti che formano la compagnia di dotti che conforta l'aspirante suicida dissuadendolo dal suo insano proposito; tre sono tuttavia le figure che soprattutto sembrerebbero richiedere un'identificazione allegorica, lo spirito-guida, modellato sul Virgilio dantesco e con vari tratti che agli esegeti han fatto sospettare allusioni addirittura allo stesso Dante<sup>19</sup>, il "secondo Absalonne" e soprattutto la vedova. Il "secondo Absalonne" non pare fin qui aver suscitato particolare interesse pur essendo personaggio chiave della vicenda: una volta riconosciuto come emblema per antonomasia della bellezza maschile, e come tale citato anche nel *Filocolo* e nell'*Amorosa Visione*<sup>20</sup>, ci si sbriga di lui senz'altro. Tuttavia nell'economia del racconto il suo ruolo, come vero estensore della lettera responsiva, è fondamentale e su di lui Boccaccio deve avere anche avuto ripensamenti o forse esercitato un'azione di reticenza perché, laddove viene citato dallo spirito-guida, la frase "di cui poco avanti alcuna cosa ti dissi"<sup>21</sup> e ciò che ne segue non ha riscontro nel testo e induce a credere che su di lui ci sarebbe ben di che dire e a ipotizzare un freno autocensorio, se non una vera e propria cassazione: forse nel timore che l'allegoria potesse essere troppo facilmente riconosciuta?

Al di là della notazione sulla bellezza, che al più per il Boccaccio poteva fungere da velo e mascheramento del vero significato, va considerato che del personaggio biblico di Absalom Bernardo di Chiaravalle dà un'interpretazione mistica nel III libro del *De pugna*

dagli eventi narrati e senza che mai ne fosse stata fatta menzione in precedenza (la chiosa aggiunta nel commento di Pietro di Dante è evidentemente modellata sul testo del *Trattatello*), è riuscito a infarcire di inverosimili interpretazioni aneddotiche gli episodi, del tutto allegorici, della *Vita Nuova*.

<sup>19</sup> Qualora andasse effettivamente interpretato come individuo reale, si dovrebbe tener conto che non può essere deceduto decenni prima del 1355; per le ragioni che saranno chiare nel seguito, una candidatura, comunque molto dubbia, potrebbe essere quella di Francesco da Barberino.

<sup>20</sup> *Filocolo*, IV 27, 5 e *Amorosa Visione*, VIII 8-9.

<sup>21</sup> Cfr. *Corbaccio*, 443.

*spirituali*, facendolo emblema di un percorso iniziatico che lo vede prima sconfitto per giovanile inesperienza nella battaglia con lo spirito della Fornicazione, caduto prigioniero del peccato in Babilonia e precipitato “in carcerem Desperationis”, poi, liberato dai ceppi da Timore e guidato da Obbedienza inviatigli dal padre David, attraversare la distanza che separa Babilonia da Gerusalemme “per aliam viam” da quella consueta, una via fatta di varie stazioni di gradi ascensionali della perfezione cui deve pervenire il “miles Christi”: ristorato dalla *Pietas* paterna, Obbedienza lo conduce progressivamente all’acquisto di *Scientia*, *Fortitudo*, *Consilium* e *Intellectus*, per conseguire infine la *Sapientia*, grazie alla quale può giungere in vista della Gerusalemme di David. Mi pare ben poco probabile che l’ironia sul “secondo Absalone” irrida un’ambizione narcisistica, mentre è ben più confacente alla narrazione ipotizzare che si voglia alludere alla pretesa di impersonare la figura del milite iniziato a un magistero sapienziale secondo la lettura fornita dal mistico dottore della Chiesa, le cui opere tanto lodate da Dante al Boccaccio non erano certamente ignote. Absalone, rivale in amore del protagonista del *Corbaccio*, è dunque un iniziato che pretende di essere in possesso di una Sapienza mistica che va ben oltre quanto l’uomo può raggiungere attraverso il sapere razionale (*scientia* ed *intellectus*).

Soprattutto però ci si deve interrogare sulla vedova e a tale proposito devo manifestare un qualche stupore per il fatto che non mi pare sia mai stato citato dai commentatori del *Corbaccio* un testo che lo precede di pochi decenni, interessante se pure di scarso valore letterario, in cui egualmente compare un’enigmatica vedova, o meglio una figura in veste di vedova. Si tratta dei *Documenti d’Amore* di Francesco da Barberino<sup>22</sup> nella cui parte terza, della figura che rappresenta la Costanza, vien detto che “Porta di donna vedova sua veste / per ch’io ho più trovata / fermezza in vedoata / e son a lei tai virtù [cioè della costanza] più richieste”. Poi, con mossa che ricorda gli avvertimenti al lettore della *Commedia* dantesca sulla “dottrina che s’asconde / sotto ’l velame de li versi strani”, si aggiunge: “Si come pienamente intenderanno / color che saranno degni / passar per gl’alti segni / se qui le chiose a

<sup>22</sup> Cfr. *Documenti*.

punto leggeranno”. Le “chiose” sono davvero sorprendenti, ma prima di illustrarle occorre una breve descrizione dei *Documenti d’amore* che lascio a uno dei pochissimi contemporanei che vi hanno dedicato attenzione, Francesco Bruni, che lo definisce “un libro di architettura complessa, attentamente programmato: al centro della pagina c’è il testo poetico in volgare, intorno al quale si dispone la traduzione latina, opera dello stesso autore. Il testo è poi incorniciato da un ampio commento, in latino, con carattere scrittorio diverso da quello impiegato per il testo bilingue; il tutto è corredato di illustrazioni”<sup>23</sup>. Aggiungerei soltanto che tali illustrazioni, di mano dello stesso Francesco che era anche abile disegnatore, sono di estrema importanza in quanto figurazioni allegoriche, anzi a rigore si dovrebbe rovesciare l’assunto: il testo è a illustrazione delle figure che campeggiano sul foglio all’inizio di ciascuna delle dodici parti di cui si compone l’opera, corrispondenti alle dodici donne allegoriche (Docilità, Industria, Discrezione, Pazienza, e così via) che hanno ascoltato i “documenti”, cioè gli insegnamenti che “a bocca” Amore ha impartito a Eloquenza.

Torniamo ora alle chiose di commento che dovrebbero spiegarci il motivo per cui Costanza indossa veste di vedova:

“dico tibi et clare fuit quaedam vidua et est, que non erat vidua, tacta erat sed intacta, virgo erat nec illius virginitas nossebatur. Caruit marito maritum habebat. Excellebat prudentia mulieres et terrenas eloquentia creaturas. Armatura cordis eius pelvea et inexpugnabilis erat, ut sagitta cuiuslibet que traheretur in illam se retro converteret. Capilli sui aurei semperque velati, ut ex modico circa aures, spetiositatem colligeremus illorum. Oculi adeo propter honestatem eius, tenebantur depressi ut vel quod in illorum splendorem inspicere non auderem, nunquam cuius coloris extiterint, plene comprehendere potuissem. Causabant quoque in astantium animos desiderium ad virtutes et [appropinquas?] eius inimica erat fugitibus viciosis. Munda candida eius integra facies et confortans cuius per ordinem singula recitare, fas homini non existit. Collum eius et pectus co-

<sup>23</sup> BRUNI: 579.

periebat honestas et usque ad pedes tuta mirabilis placibilitas apparebat pedes cuius nunquam ab aliquo visi sunt, sed ab homine visi erant. Manus cum librum legeret videbantur, quarum tanta preclaritas refulgebat, ut eius inibi non presente statura, vel melius existente invisita, magis ad alias natas omnes, suavissimus haberetur a gentibus et invisus habilis status harum. Erant actus eius, sermo, motus et gestus, omni modestia, ordine ac virtute dotati hanc curialitas committabatur in licitis hanc honestas intulit in excelsa. In hac pietas ad mundos, severitas ad adversos hec amoris subdita indigne amantibus inimica tentantes despiciens munera pellens violentos non metuens, per platee medium cinta decoribus, sociata munditiis, sepius sine excessu veruntamen incedebat cumque semel per noctis tenebras accensis faucibus cereis ambularet, et ex casu qui opportunitatem non minimam continebat, et ventos fauces extingueret, eius soli radij remanentes, ei et sotiis clarum aditum induxerunt et mirate sunt gentes secum, nunquam postea de miraculis titubantes. Hanc ego vidi oculis meis et video. Et quesivi diu fieri minimus servus eius quod cum non merer, optinere nequivi. Et transiit dies et nox et anni tempora et annorum multorum. Et ambulans per anfractus varios, dubios et perversos, querens hanc invenire non potui nec videre. Miraris igitur puer si loquor quod in hac reperij firmitatem".<sup>24</sup>

<sup>24</sup> *Documenti*: vol. II, 309-310. Sono intervenuto sull'interpunzione del testo reso in forma diplomatica dall'Egidi per facilitarne la lettura; allo stesso scopo do qui una parafrasi, il più possibile letterale: 'Dico a te e chiaramente che vi fu una certa vedova e ancora vi è, che non era vedova; era usa al contatto ma intatta, era vergine ma la sua verginità non era riconosciuta da nessuno. Mancava di marito, aveva marito. Eccelleva di prudenza sulle donne e su tutte le creature terrene di eloquenza. L'armatura del suo cuore era metallica e inespugnabile, così che qualunque dardo fosse saettato verso di lei ritornava indietro. I suoi capelli erano aurei e sempre velati, in modo che se ne potesse scorgere la bellezza solo un po' intorno alle orecchie. Gli occhi tanto erano tenuti bassi, o per l'onestà di lei, o perché non potessi osare guardare nel loro splendore, che non potei mai riuscire a scorgere di che colore fossero. Nell'animo di

Come si vede, è una sciarada incomprensibile, altro che commento esplicativo! Ciò che più avvicina questa vedova a quella del *Corbaccio* è la notazione sull'eloquenza in virtù della quale - si dice - eccelle su tutte le creature terrene, ma soprattutto appare evidente che in tale raffigurazione si cela un sovrasenso che rimane misterioso, ma che è dichiarato in modo esplicito nell'aneddoto finale delle faci estinte dal vento ma senza nocumento per il procedere della comitiva la cui via è rischiarata dai raggi di luce che emanano dal corpo della 'vedova', e tanto più per l'aggiunta successiva: 'e questo lo vidi io e ancora lo vedo con i miei occhi'. Di tale vedova però qualcuno ha proposto un'interpretazione in chiave:

chi era in sua presenza essi accendevano il desiderio delle virtù, e, avvicinandosi loro, era nemica dei viziosi, che si davano alla fuga. Il suo viso incontaminato era di una purezza candida e consolante, e non è lecito all'uomo descriverne in dettaglio i singoli aspetti. Onestà ricopriva il suo collo e il petto di lei e, pur coperta fino ai piedi appariva una meravigliosa piacevolezza; i piedi che non furono mai visti da nessuno, ma erano visti da un uomo. Le mani si vedevano quando leggeva il libro [in tale atteggiamento è disegnata dal Barberino] e da esse rifulgeva tanta bellezza che anche se non li presente nella sua grandezza, o meglio anche essendoci ma non vista, soprattutto da tutte le altre donne, la loro qualità era tenta per suavissima dagli astanti e, pur non vista, in grado di operare. Erano i suoi atti, discorsi, moti e gesti forniti di ogni modestia, costumatezza e virtù, l'accompagnava decoro nelle cose lecite, virtù la portò alle eccelse. In essa vi era pietà verso i puri, severità verso i loro opposti; devota ad amore, nemica degli amanti indegni, disprezzatrice dei blanditori, inaccessibile ai doni, impavida verso i violenti. Nondimeno spesso si mostrava per la via incedere cinta degli onori, compagna delle cose oneste, senza eccedere la misura. Una volta mentre camminava nelle tenebre della notte con le fiaccole di cera accese e per un caso, che conteneva in sé una non piccola occasione opportuna, il vento spense le fiaccole, rimanendo soltanto i raggi luminosi che da lei emanavano rischiararono la via a lei e ai suoi compagni e le genti che erano con lei si meravigliarono, né da allora dubitarono mai più dei miracoli. Questa io lo vidi con i miei occhi tanto che ancora la vedo. E a lungo chiesi di poter diventare l'infimo dei suoi servi, ma non meritandolo non potei ottenerlo. E passò un giorno e una notte e il tempo di un anno e di molti anni. E camminando pervie tortuose, impervie e incerte, cercandola non la potei trovare né vedere. Ti stupisci dunque, fanciullo, se dico che in lei trovai la Costanza?'

Luigi Valli, che nella descrizione sopra riportata ha visto “l’eco chiarissima della *Sapienza* di Salomone” e ne ha inferito che essa rappresenti “la Sapienza coltivata dalla setta” dei Fedeli d’Amore, ricordando come “figli della vedova” si chiamassero i seguaci delle sette manichee, in particolare quelle catare del Medioevo, e come poi tale simbologia sia sopravvissuta “giù giù fin nelle sette segrete dei giorni nostri”, con ovvia allusione alla Massoneria<sup>25</sup>.

Immagino lo stupore per un’ipotesi esegetica che della vedova del *Corbaccio*, della quale finora si è disquisito come dell’emblema di una peccaminosa disposizione alla lussuria, propone una lettura che ne farebbe la testimone di una sopravvivenza nella Firenze trecentesca del movimento cataro o addirittura di una sorta di proto-storia di quello massonico; stupore tanto più legittimo se si considera come la tradizione critica cui Valli appartiene, e che pure conta studiosi di tutto rispetto come Francesco Perez o Luigi Pietrobono, per non parlare di Pascoli, sia stata praticamente cancellata, o tramite la congiura del silenzio o tramite irrisioni e dileggi. I motivi di tale atteggiamento sono facilmente comprensibili, perché discutere simili teorie avrebbe voluto dire affrontare il nodo di una questione che, rovesciando una formula spesso ripetuta in questi anni, potremmo definire come quella delle radici antivaticane (o meglio antilaterane considerata l’epoca) dell’Italia. Più interessante è intendere i modi in cui si è proceduto in tale opera di cancellazione, ad esempio per eludere il problema dell’interpretazione del personaggio di Amore in molti testi della letteratura duecentesca; faccio un solo esempio con riferimento al principe della critica letteraria nell’età democristiana, quel Gianfranco Contini sul quale bene ha fatto Mario Chiesa a resuscitare il giudizio di Cases relativo alla sua “incapacità di esprimersi in modo chiaro”<sup>26</sup>, anche se personalmente ritengo che non di “incapacità” si tratti ma di una voluta oscurità funzionale a una pratica dell’insinuazione necessaria a intorbidare le acque laddove i contenuti si fanno pericolosi e non in sintonia con le sue letture devote. Nella canzone dantesca *La dispietata mente*, ad esempio, al v. 25 Contini trascrive con la maiuscola “Que’ da cui convien che ’l ben s’appari”, benché quegli sia inequivocabil-

<sup>25</sup> Cfr. VALLI: 242.

<sup>26</sup> Cfr. CHIESA: 137.

mente Amore e, non volendo esporsi nel commento, riporta semplicemente una chiosa errata del Maggini che parla esplicitamente di "Creatore". Tuttavia, nel commento a un successivo sonetto (*Deh, ragioniamo insieme un poco, Amore*), in cui non sono implicate questioni dottrinarie di peso significativo, per chiarire come nel giovane Dante Amore sia "fonte del bene" cita proprio il v. 25 della canzone<sup>27</sup>, svelando la sua consapevole menzogna e l'abito innato a farsi scudo della studiata oscurità dello stile per evitare di affrontare temi scabrosi, come è appunto quello dei Fedeli d'Amore<sup>28</sup>.

Per quanto sconcertanti possano apparire le tesi di Valli e dei suoi seguaci, e per quanto in numerosi casi le letture da loro fornite dei testi due e trecenteschi siano infarcite di equivoci e di errori, anche grossolani, esse hanno posto questioni tutt'altro che futili e la strategia del silenzio non può valere come confutazione. A proposito della vedova del *Corbaccio*, della quale credo nessun valliano si sia mai occupato, non si può non tener conto di alcuni circostanziati fatti. Innanzi tutto il sorprendente accenno alla credenza nella metempsicosi è spiegabile soltanto come riferimento all'eresia catara<sup>29</sup>; in secondo luogo nella Firenze duecentesca, ma con più che verosimile sopravvivenza anche nel secolo successivo nonostante le persecuzioni, l'eresia catara aveva contagiato buona parte delle fa-

<sup>27</sup> In verità il testo della stanza è tutt'altro che equivoco, una volta eliminata la maiuscola introdottavi a forza: il poeta rivolto alla "donna sua" la invita a "non venir meno [...] al cor che tanto v'ama" e così conclude la strofe: "E certo la sua doglia più m'incende, / quand'ì mi penso ben, donna, che vui / per man d'Amor là entro pinta sete: / così e voi dovete / vie maggiormente aver cura di lui; / ché quel, da cui convien che 'l ben s'appari, / per l'immagine sua ne tien più cari", vv. 20-26. Ovviamente "l'immagine" del v. 26 è la stessa "pinta" da Amore nel cuore del poeta al v. 22, il 'Creatore' è qui ospite in tutto clandestino, "l'immagine" è "sua", di Amore, o perché da lui dipinta o, meglio, a significare che amore e immagine della donna si identificano.

<sup>28</sup> In ossequio al principio che una menzogna replicata più volte acquista statuto di verità, il commento di De Robertis insiste nell'opera di propaganda: "Perifrasi per il Creatore, maestro [...] d'ogni bene" (DE ROBERTIS: 161).

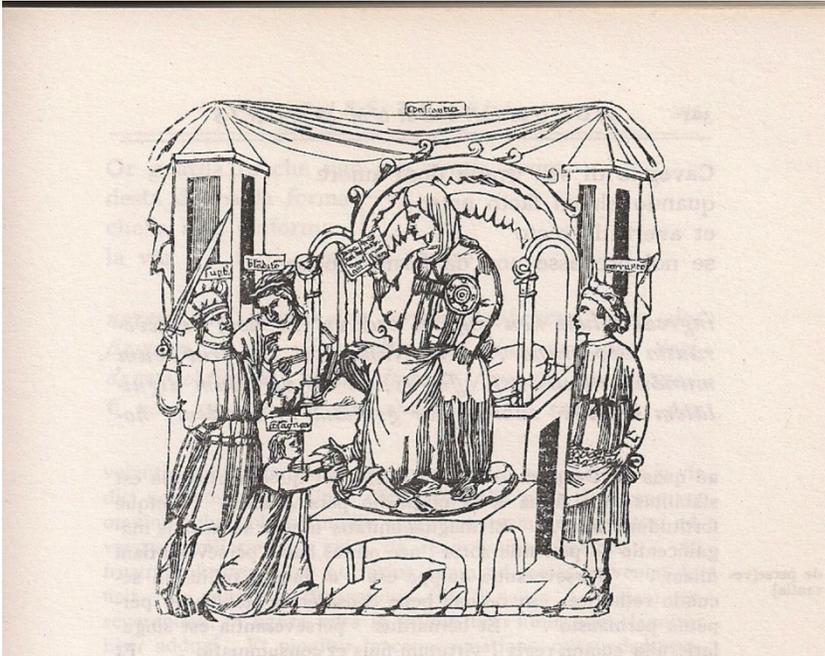
<sup>29</sup> Le ascendenze orientali del manicheismo cataro proponevano la reincarnazione come forma di espiazione purgatoriale.

miglie di più antica nobiltà della città<sup>30</sup>; ma ancora è un fatto che, col passare dei decenni, come confermano varie testimonianze relative ai Cavalcanti, finì per ingenerarsi una confusione, se non più propriamente una solidale fusione tra catarismo, epicureismo, ghibellinismo, accomunati dall'odio nei confronti del potere ecclesiastico; che in alcuni testi letterari dell'epoca e in particolare nei *Documenti d'Amore* di Francesco da Barberino l'espressione "corte d'Amore" sembra alludere a un'organizzazione iniziatica; che, più in generale, nella simbologia di tali fratellanze iniziatiche il personaggio della vedova riveste un ruolo specifico ed eminente nell'organizzazione gerarchica<sup>31</sup>. Aggiungerei anche, ma in questo caso è piuttosto una mia impressione che non un certo dato oggettivo, che le considerazioni espresse sulla "letteretta" scritta dal "secondo Absalone", ovvero le "parole zoticamente composte e che rimate pareano", richiamano alla mente proprio i pessimi versicoli dei *Documenti d'Amore*, ove, a parte la povertà delle scelte lessicali, si mescolano in un tessuto sostanzialmente caotico quinari, endecasillabi e settenari senza un ordine riconoscibile richiamando così inevitabilmente alla memoria "l'un piè [...] lunghissimo e l'altro corto" della descrizione boccacciana. Insomma, tutto ciò che nella narrazione del *Corbaccio* suona bizzarro e poco consono alla vicenda finisce invece per concorrere alla determinazione di un significato che va oltre quello letterale; se a ciò si aggiunge che gli anni in cui l'opera è ambientata sono noti, non per un particolare accanimento del Boccaccio nella ricerca di mondani piaceri, ma come quelli in cui più attivamente il certaldese si impegnò nella vita politica cittadina e in prestigiose ambascerie, possiamo provare ad azzardare la seguente ipotesi interpretativa.

<sup>30</sup> In proposito resta sempre utile TOCCO.

<sup>31</sup> Nella rappresentazione allegorica più complessa dei *Documenti d'Amore*, ovvero il disegno che apre la "glosa" finale cui Barberino appone il titolo *Tractatus amoris et operum eius* (vol. III p. 407), la figura della "vedova" ricopre il luogo più alto della scala gerarchica, immediatamente precedente quella dell'androgino, l'unione di "moglier e marito" che rappresenta le nozze mistiche che conferiscono "gio"[ia] al fedele d'Amore, presumibilmente simboleggiando il venire in atto dell'intelletto possibile individuale attraverso l'unione con l'intelligenza beatrice.

Nel *Corbaccio* si danno due distinti livelli di significazione: letteralmente l'opera è il racconto di un ravvedimento, l'abbandono di una eccessiva propensione al "carnale amore" per dedicarsi più proficuamente a una vita di studio e di religiosa meditazione. Il significato autentico dell'opera dovrebbe però essere piuttosto quello allegorico, il sovrasenso: nel *Corbaccio* si narra il tentativo di entrare in contatto con un'organizzazione iniziatica, se non di avanzare nel grado gerarchico all'interno della medesima, o forse piuttosto di farsene rivelare i contenuti dottrinali, immediatamente respinti e disprezzati in nome dei più alti valori della cultura umanistica. Il passaggio nella vita del Boccaccio dalla fedeltà al magistero dantesco al successivo discepolato petrarchesco è sì il distacco da una concezione della letteratura intrisa, come si suol dire, di spiriti medievali, ma andrebbe con più acume indagata la natura di tali spiriti e il peso che in quella temperie culturale ebbe un'idea iniziatica e misterica le cui tracce, fin troppo vistose in un'opera di nessun valore poetico come i *Documenti d'Amore* del Barberino, anche si colgono nell'opera dantesca. Le pagine in cui Boccaccio si scaglia contro la vedova protagonista dell'opera mettono gli esegeti nell'imbarazzo di conciliare una così accesa misoginia e una tanto feroce condanna del desiderio amoroso con le altre opere dell'autore, il quale peraltro non rinnegò mai la sua precedente produzione, e anzi pochi anni dopo la stesura del *Corbaccio* si dedicò alla revisione del *Decameron*. Nella lettura di quelle pagine si deve andare oltre il senso letterale: esse potrebbero dirci del polemico abbandono di una cultura settaria, che concepisce l'esercizio delle lettere soltanto in funzione di gergo iniziatico e che pretende di rappresentare soltanto da sé "l'onore e la gloria di questo mondo". Il *Corbaccio* ci racconta una svolta nella vita del Boccaccio, ma essa non consiste nel ravvedimento bigotto, bensì nella convinzione che l'anelito dantesco alla giustizia e la lotta da quegli condotta in nome della verità contro la "puttana sciolta" ricettacolo di ogni ipocrisia, la Chiesa di Roma, potesse passare piuttosto attraverso il nuovo credo umanistico, l'umile impegno filologico volto a restituire la veste autentica ai capolavori dell'antichità, in quanto proprio in essi sta il vero antidoto all'oscurantismo e all'oppressione religiosa.



Raffigurazione della Costanza in veste di vedova, illustrata dalle chiose ai *Documenti d'amore* di Francesco da Barberino (II 303)



## UNA CANTATA DI HAENDEL E ALTRE ... PORNOGRAFIE

### *Haendel a Roma e il suo teatro in miniatura*

Nel bel libro dedicato da Roberto Gigliucci al “realismo barocco” la parte conclusiva svolge un’ampia indagine su un terreno quasi del tutto inesplorato, la produzione di “libretti intonati” composti “dalla metà del Seicento alla fine del secolo”<sup>32</sup>, ovvero un percorso “verso Metastasio” che richiama uno dei tanti paradossi che costellano il racconto storiografico, soprattutto quando viene proposto come percorso evolutivo, della letteratura italiana. Il paradosso, che anche Gigliucci evoca attraverso la formula, resa celebre dal volume di Carlo Calcaterra, del “barocco in Arcadia”, è quello che vede contemporaneamente la dichiarazione di intenti anti-secentista e neo-petrarchista e la persistenza ben viva di stilemi tipici della poesia che si vorrebbe ripudiata; in altri termini quel legame tra Marino e Metastasio che viene spesso risolto con l’espedito del richiamo alla comune napoletanità, ma che in realtà sottende un più complesso intreccio di rapporti che forse è proprio il teatro musicale a svelare nel modo più diretto.

L’episodio che intendo illustrare si potrebbe senz’altro ascrivere alla storia della fortuna ‘sommersa’ della poesia di Giovan Battista Marino, ma credo abbia un maggiore interesse nel mostrare come l’indagine sui sostrati letterari di testi che si vorrebbero soltanto ancillari supporti all’esecuzione musicale possa in realtà fornire informazioni utili anche per impostare l’intonazione medesima dei brani. Si tratta di una delle più celebri cantate del periodo romano di George Friedrich Haendel, *Il duello amoroso*, che si ritiene composta nell’agosto del 1708 e rappresentata poi nei mesi seguenti nelle sale dei palazzi romani, quasi certamente per il conte Francesco Ruspoli ma verosimilmente anche per il cardinal Pietro Ottoboni. Di essa esistono numerose edizioni moderne ed è stabilmente entrata tra i ‘pezzi forti’ del repertorio haendeliano;

<sup>32</sup> Cfr. GIGLIUCCI: 220.

ciò nonostante la scarsa attenzione al testo letterario della cantata è palese già nelle sviste trascrittive che producono frequenti ipometrie ma anche travisamenti del testo, anche in interpretazioni eseguite da *ensemble* musicali di prestigio. Do perciò qui una trascrizione del testo che (congetturalmente perché non conosco gli originali) risana i guasti metricologici, ma anche sintattici e di senso, dei versi come vengono comunemente intonati.

### IL DUELLO AMOROSO

Daliso

Amarilli vezzosa, appunto in questa  
Solitaria foresta,  
Dove né pur giungon del sole i rai,  
Di quanto sospirai,  
Quante pene soffersi  
Sol per cagion del tuo superbo orgoglio,  
O la mercede o la vendetta io voglio.

Pietoso sguardo,  
Vezzo bugiardo  
Più non lusingano questo mio core.  
Tempo è da cedere  
Alle mie lagrime,  
Che più resistere non sa 'l dolor.

Amarilli

Dunque tanto s'avanza  
D'un pastorel che m'ama  
La temeraria voglia? e, stolto, credi  
Che la mercè che chiedi  
Ti possa dar necessità d'impegno?  
Misero, e non t'avvedi  
Che quel piacer ch'oggi il tuo cor desia  
Figlio del genio mio d'uopo è che sia?

Piacer che non si dona  
Per opra del piacer  
Più tosto è pena.  
Forza crudel che sprona  
L'altrui voglia a goder  
Fende la rena.

Daliso

Sì, sì, crudel, ti accheta;  
O sia forza, o sia genio, o sia dispetto,  
Pria di morir fra lusinghieri affanni  
Meglio è rapir ciò che donar si vieta.

Amarilli

Semplicetto che sei, cangia consiglio:  
Mal si gode quel bene  
Che dall'odio si acquista, o dal rigore;  
E il vero amor solo d'amore è figlio.

Quel nocchiero che mira le sponde  
La tema dell'onde  
Dal sen discacciò.  
Ma se incauto pretese conforto  
In vece del porto  
Lo scoglio trovò.

Daliso

Amarilli, Amarilli, invano tenti,  
Con speranze fallaci,  
Uscir dal laccio ove ponesti il piede:  
Che di tua data fede,  
Ben che fossero mille i giuramenti,  
Sempre in sostanza poi,  
O il rio l'accolse, o gli rapiro i venti.

È vanità d'un cor  
Quel vivere in amor  
Sempre sperando.  
Convien più volte udir  
Promesse di gioir,  
Ma non il quando.

Amarilli

Or su, già che ostinato  
Oscurar sei d'onore il pregio, il core  
Trapassami col ferro; e poi, crudele,  
Di questo sen fedele,  
Di cui non curi il tormentoso affanno,  
Renditi pure a tuo piacer tiranno.

Daliso

Come, Amarilli, oh Dio dunque ...

Amarilli

Non più!

Desio l'empia voglia  
Saziar che ti tormenta.  
Barbaro, su, che fai? prendi lo strale  
E in questo sen l'avventa.

Daliso

Vincesti, oh sì, vincesti! Ora ti chiedo  
Pietade all'error grave.  
Alma che di penar fu sempre accesa  
Già sitibonda aspetta  
Giusto risentimento all'alta offesa.

Amarilli

Ecco, giunge opportuno  
Silvano, il mio buon padre. Or sappi, amico,  
Semplicetto pastore,  
Che tu, credendo a' lusinghieri detti  
Del mio timore usato,  
Perdesti il tempo, ed il piacer bramato.

Daliso

Sì, sì, lasciami, ingrata,  
Ma pria rendimi il cor.  
Sei tu selce spietata  
Priva di senso e ardor.

Amarilli

Su, su, restati in pace,  
Né più chiedermi amor.  
No, non hai tu la face  
Per accender l'ardor.

Ora, la prima e più importante considerazione (che non mi risulta sia mai stata avanzata) riguarda il titolo della cantata: *Il duel-*

*lo amoroso* è citazione esplicita e ammiccamento molto significativo e, per dir così, già di per sé compromettente. Esso è infatti il titolo di uno dei componimenti più lascivi e all'epoca più noti del Marino, più noto forse proprio per tale ragione; presente fra i *Capricci* nella III parte della *Lira* uscita a stampa nel 1614, già dall'edizione del 1615 e poi da tutte le successive, nonostante le proteste dell'autore in merito, il componimento venne espunto per ragioni censorie. Insieme alla *Cleopatra*, alla *Pastorella*, alla *Notte goduta* e alla *Notte felice* entrò così a far parte del repertorio canonico del Marino 'erotico', repertorio la cui trasmissione clandestina si svolse lungo tutto l'arco del Seicento e oltre dando luogo a una complessa vicenda che è ancora tutta da scrivere e che ha prodotto un guazzabuglio tale che rende anche molto difficile scervere false attribuzioni, evoluzioni variantistiche, effettiva qualità dei testi<sup>33</sup>. Il *Duello amoroso* è invece, come si è detto, opera sicura, sfuggita alla censura nell'edizione del 1614 e poi, come ha dimostrato Maurizio Slawinski, ancora stampata da Ciotti nonostante i divieti censori in "copie riservate a clienti fidati", nonché sicuramente circolata manoscritta insieme a quelle altre novelle erotiche che apparvero infine a stampa nella seconda metà del Settecento e poi nel primo Ottocento in numerose edizioni più o meno clandestine. Essa era certamente nota, fosse pure in modo fortunoso o incompleto, agli spettatori delle serate in cui la cantata haendeliana veniva eseguita. Ma che cosa racconta il *Duello amoroso* mariniano?

Si tratta di una breve novellina in dodici ottave in cui si narra, secondo la topica metafora bellica, o ancor meglio del classico duello medievale alla lancia, gli insuccessi di quella che avrebbe dovuto essere una focosa notte d'amore e che si risolse invece nella "infelice mia pigra contesa", in una vergognosa disfatta di cui Amore è "Giudice insieme e spettatore". L'inizio della narrazione pare rinnovare con il consueto brio della scrittura mariniana l'ormai trita metafora guerriera:

<sup>33</sup> In proposito si vedano le osservazioni di Maurizio Slawinski in *Lira*: III, 223-224 e 229-230; mentre sulle circostanze della pubblicazione della III parte della *Lira*, e quindi anche del *Duello amoroso*, si vedano le pagine 212-218.

Dilettosi contrasti e lusinghieri,  
 Dolci risse d'Amor, guerre beate,  
 La mia nemica et io fummo i guerrieri,  
 Furo il campo e l'agon le piume amate,  
 Furo i seni e le braccia armi e destrieri  
 E fur trombe le bocche innamorate,  
 Vezzi fur l'ire, e fur gli assalti audaci  
 Sguardi, accenti, sospir, sorrisi, e baci.  
 (II)

Ma poi lo sviluppo prende una piega spiritosa e sorprendente: "apena a battagliai condotto, Apena uditi i bellicosi suoni, Sento il zoppo corsier mancarmi sotto". Non mancano nella narrazione le bravate da millantatore cui il Marino erotico ha abituato i suoi lettori ("Quel corsier, che gagliardo in mille prove Otto incontri talor sostenne, e nove", III 8-9), ma pure il divertito racconto del suo fallimento è impietoso e risponde molto probabilmente al desiderio di variare, con l'introduzione di elementi di comicità, la già ampiamente da lui sperimentata gamma della scrittura lasciva:

Ella a pugnar mi provocò sovente,  
 Care disfide, e desiate offese.  
 Più volte il brando rigido e pungente  
 Con la candida man mi strinse e prese.  
 Dolcemente m'assalse, e dolcemente  
 M'avinse e vinse in tenere contese;  
 E per scherno maggior, senz'altro scudo  
 M'offerse il fianco inerme, il seno ignudo.  
 (VII)

Tutto il repertorio della metafora guerriera è messo in campo, ma rovesciato: nella "lizza" il nostro è "campione imbellè"; "Corsi l'arringo in fallo, e l'asta a voto"; "Spuntossi il ferro"; "E pur non seppi (o me codardo e vile) Tingere il ferro mio nel sangue ostile"; "la punta si torse". E infine il vertice della comicità si raggiunge nell'ottava finale, l'allocuzione desolata al proprio membro che chiude la novella toccando il culmine dell'irrisione di sé, oltre che dell'osceno:

Tu, spada disleal, di questa mano  
 Ottuso arnese e debile istromento,  
 Ch'or che 'l furor nemico è sì lontano  
 Misuri i colpi a l'aria, e sfidi il vento,  
 Stattene meco pur; stattene invano  
 Inutil peso, inabile ornamento.  
 Spada malfida a l'amorosa lotta,  
 Ch'uscisti fuor de la battaglia asciutta.  
 (XII)

Dame e gentiluomini che si recavano nelle serate romane al palazzo Ruspoli o al palazzo Ottoboni per ascoltare il *Duello amoroso* del caro Sassone, se anche non avevano direttamente letto le ottave mariniane, certamente ne conoscevano la spiritosa invenzione ed erano perfettamente consapevoli che lo spettacolo cui avrebbero assistito sarebbe stato impostato sul gioco degli ammiccamenti galanti, delle allusioni erotiche. Tale consapevolezza purtroppo manca invece agli interpreti moderni che, lungi dal cogliere il vero spirito dell'operetta, lo ascrivono a una sorta di anodina pastorelleria idilliaca, o addirittura ne intravedono una sorta di sfumatura tragica, che sarebbe richiamata proprio da quel ricorso al lessico bellico che invece serviva a ben altre allusioni. La consuetudine moderna di affidare a un controtenore, anziché a un contralto come vorrebbero le indicazioni originali, la parte del giovane pastorello Daliso rende inoltre, nel tono per forza di cose artificioso di tale carattere vocale, ancora più difficile interpretare correttamente tutti gli spunti, anche comici, della partitura.

Il testo della cantata, giunto anonimo forse anche per non rischiare possibili rimostranze censorie, è infatti ricco di trovate brillanti e sottende, oltre alla principale fonte mariniana richiamata dal titolo, una ricca filigrana di allusioni letterarie, che fa pensare a un librettista tutt'altro che improvvisato. Già le prime battute del dialogo tra i due protagonisti ci avvertono di un'anomalia rispetto alla canonica situazione delle pastorellerie: Daliso si presenta baldanzoso in scena, determinato a esigere quella "mercede" che il già lungo corteggiamento gli ha meritato o addirittura a prendere "vendetta" dell' "orgoglio" della sua 'nemica'. E si potrebbe quasi parlare di termini 'tecnici' del linguaggio della poesia amorosa: "mercede" è termine specifico del contraccambio erotico

già nella poesia d'amore duecentesca, mentre la "vendetta" allude, nel tono minaccioso, alla violenza di un amplesso forzato. L'aria che Daliso intona ribadisce il concetto: egli si è recato all'ennesimo appuntamento non per amoreggiare 'a vuoto', ormai "Tempo è da cedere". La sorpresa sta però tutta nella risposta di "Amarilli vezzosa" che nel duello amoroso si presenta come guerriera più esperta, né certo imbellè: non è ritrosia virginale il "superbo orgoglio" lamentato da Daliso; Amarilli è ben determinata a stabilire da sé modi e tempi dell'eventuale connubio e a valutare a fondo le qualità dell'aspirante amante. Il "piacer" che i due possono ricavare dall'amplesso non può che essere "figlio" del "genio" femminile, della buona disposizione di lei, la "forza crudel" di un tentato stupro, ipotesi che non pare per nulla intimorirla, "fende la rena", è un penoso zappare nella sabbia.

Daliso tenta ancora di ribattere in un breve recitativo, ma che la vera protagonista del duello sia Amarilli è reso ancor più evidente dalla struttura musicale: al pastorello non è neppure concesso lo spazio dell'aria per ribadire le sue ragioni e nella nuova risposta di Amarilli è messa in campo un'ulteriore suggestione letteraria, certamente ben nota agli spettatori dell'epoca. "Semplicetto che sei, cangia consiglio", il ritornello che nell'*Aminta* tassiana Dafne, ninfa già esperta delle battaglie d'amore, ripete alla ritrosa Silvia, cocciutamente sorda alle tenere profferte amorose di Aminta, è qui messo in bocca alla protagonista del duello amoroso. Con quest'unica battuta il librettista dà al suo pubblico numerose informazioni: il riferimento all'*Aminta* chiarisce senza ombra di dubbio che i protagonisti del duello amoroso non sono 'guerrieri' esperti come quelli dell'omonima novella mariniana, ma due giovinetti adolescenti, alle prime armi nelle battaglie d'amore; soprattutto però l'aver attribuito alla protagonista la battuta di Dafne informa che Amarilli non è una novella Silvia, possiamo anche a ragione immaginarla ancora una vergine, ma, al contrario di Daliso, già pratica delle schermaglie amorose e ben edotta delle tecniche della seduzione. Il quadro della situazione galante è a questo punto ormai delineato e il povero Daliso è già relegato al rango comico; l'aria che Amarilli intona invia un messaggio inequivocabile: il corteggiatore in un simile frangente deve abbandonare ogni remora, non può essere frenato dalla "tema dell'onde", paralizzato

dalla timidezza, ma nello stesso tempo non può incautamente pretendere “conforto” (un conforto che nella metafora del nocchiero non reca alcun senso), non può pretendere che sia lei a prendere l’iniziativa. Prima ancora che a quella che oggi chiameremmo una serata musicale, gli spettatori della cantata haendeliana assistono a una sorta di teatro in miniatura, a una scena di tragicommedia pastorale che scivola sempre più esplicitamente verso l’allusione erotica, l’ammiccamento galante. All’aria intonata da Daliso che ribadisce il suo desiderio di giungere al “quando”, al mantenimento delle “promesse di gioir” segue il lungo recitativo che potremmo definire la scena madre dell’operetta, ma anche l’ultima virata verso la sfera del comico e dell’osceno. Amarilli si concede e nel farlo lo provoca con quelle metafore per il sesso maschile che rimandano esplicitamente al *Duello amoroso* mariniano: “il core Trapassami col ferro” è l’invito rivolto a Daliso, e qui il colpo di teatro, che ci rivela il vero senso della scena: la battuta di lui è un sussurro spezzato (“Come, Amarilli, oh Dio, dunque ...”), non si chiude nemmeno l’endecasillabo, Amarilli incalza, “Non più!”, e di nuovo allude al sesso di lui, “lo strale” che, come nella novella mariniana, è però spuntato: si può immaginare il giovane beffato dall’incapacità di governare un’eccitazione troppo irruente oppure da una sorta di inibizione causata dall’inesperienza e dal timore. Amarilli è spietata e nella battuta finale del recitativo rivela all’inesperto corteggiatore, “semplicetto pastore”, che male ha fatto a dar credito alle sue manfrine: “perdesti il tempo, ed il piacer bramato”. E nel duetto finale irride ancora più pesantemente il suo fallimento, con una nuova allusione alla mancata erezione: “No, non hai tu la face Per accender l’ardor”.

Siamo tra i pastori dell’Arcadia romana, accademia beneficiata e promossa da quella Cristina di Svezia la cui scandalosa vita sessuale era in fama pari alla munifica attività di protettrice e promotrice delle arti; connubio che si ripeterà con il cardinal nipote Pietro Ottoboni, “il Cardinale del bordello” come lo apostrofò Pasquino<sup>34</sup> ma anche generoso mecenate che favorì la carriera di Metastasio e instancabile organizzatore di spettacoli musicali e teatrali. Siamo insomma tra quei pastori che si ingegnavano di inverare nei

<sup>34</sup> La pasquinata in questione è citata in VOLPICELLI: 695.

salotti galanti dell'aristocrazia quella che è stata definita l'utopia erotica dell'*Aminta*: "s'ei piace, ei lice"; il motto che pare ispirare il comportamento di Amarilli nel *Duello* haendeliano, nelle cui parole nulla pare rimandare alle prescrizioni artificiose della morale sessuale confessionale. Il recitativo che principia con l'imitazione della battuta di Dafne a Silvia si chiude con un'altra esplicita citazione amintea: "il vero amor solo d'amore è figlio". Tutto ciò a ribadire la piena adesione della "vezzosa" pastorella alla più libera eticità di un'esistenza affrancata dalle rigide leggi dell'Onore, avversario implacabile della disposizione ad amare. È la legge di natura che si oppone a quel 'pregio d'onore', la verginità, cui Amarilli sembra disponibile a rinunciare senza alcun rimpianto; ma è anche quella legge di natura che dai magnifici versi dell'*Aminta* scorre a tutta una tradizione di pensiero che dai dialoghi bruniani, alla letteratura libertina del Seicento, ai teorici d'Arcadia appunto, giunge fino alla filosofia illuminista: siamo appunto tra i pastori che tanto piacquero al genio di Voltaire. Che l'Haendel romano si muovesse perfettamente a proprio agio tra pastori e pastorelle tanto licenziosamente disinvoltate non può essere considerato frutto di una mia troppo maliziosa interpretazione del *Duello amoroso*: almeno un'altra cantata del periodo romano ci presenta una situazione altrettanto spiritosa e ben poco vereconda, e nuovamente con la giovane protagonista femminile che si fa interprete di una devozione al "bel cielo d'amore" che non pone freni al piacere e che alla fine trascina i due gelosi amanti in un *ménage à trois* la cui sola "legge" prescrive di seguire la "necessità" del godere il piacere *hic et nunc* senza la pretesa di promesse che impegnino i comportamenti futuri. A questa cantata, che è datata all'anno precedente il *Duello amoroso*, non è stato apposto alcun titolo ma è citata abitualmente con il nome dei tre personaggi in scena, *Clori, Tirsi e Fileno*; ha una struttura complessa, in due atti e quindi con esplicito svolgimento teatrale, e vede la prima esecuzione di alcune arie che saranno poi sviluppate con successo in altre opere di Haendel.

Già l'inizio mostra una notevole spigliatezza rappresentativa: anziché il consueto recitativo introduttivo, si entra subito *medias in res* con un'aria di gelosia intonata da Tirsi:

Cor fedele in vano sperì  
 Di trovar nel sen di Clorì  
 Fede uguale alla tua fé.  
 Tien per vili i suoi pensieri  
 Donna bella che gl'amorì  
 D'un sol vago accoglie in sen.

Il personaggio resta in scena per un recitativo e una seconda aria che ne mostrano la titubanza e la disposizione a scusare “il tradimento” pur di non perdere la bella; poi la decisione: si nasconderà in un “vicino speco” per spiare Clori che sta per sopraggiungere. Ecco Clori:

Va col canto lusingando  
 La sua bella il rusignuolo.  
 Ma poi quella tra le fronde  
 Sospirando gli risponde  
 Perché teme affanno e duolo.

I versi non sono dedicati a Tirsi, ella non è sola ma con Fileno, che lamenta la sua ostinata ritrosia ritenendola dovuta soltanto a una promessa già fatta a Tirsi. Clori conferma la sua favorevole disposizione verso il nuovo corteggiatore ma nega sia quella “la cagion che raffrena” il suo concedersi, e la attribuisce, paradossalmente, al “dubio timor” sulla fedeltà di Fileno:

Conosco che mi piaci,  
 So che ti deggio amar,  
 Ma poi se 'l voglio far  
 Son tutta affanni.  
 Comprendo il caro ben  
 Che l'amor tuo mi dà,  
 Ma poi dico chi sa  
 Che non m'inganni.

Fileno giura fedeltà e l'atto si conclude nel tripudio amoroso del duetto finale, mentre Tirsi, non visto dalla coppia, fugge disperato. Un nuovo duetto, ma questa volta tra Tirsi e Clori, apre il secondo atto, con i tentativi della giovane di trattenere l'irato amante. Clori, ma anche Haendel, sfoggia il suo miglior repertorio e con

una riuscitissima aria riesce a vincere la resistenza del giovane pastorello:

Barbaro, tu non credi,  
 Crudel, tu non ti fidi,  
 Squarcia col ferro il sen,  
 E osserva il core!  
 Che ancor che tu lo fiedi  
 E ancor che tu l'uccidi  
 Dirà che a Tirsi visse,  
 A Tirsi muore.

Il recitativo che segue esplicita i sentimenti di entrambi: Tirsi cede “anco a dispetto Della ragione offesa”, tanto può su di lui la “beltà fastosa” dell’amata “Che vuol per tuo trofeo, E mio doppio tormento, che oda, Veggia, e non creda il tradimento”; Clori invece pretende che si creda che le “note amorose” pronunciate con Fileno non fossero niente più che uno “scherzo gentil”:

Amo Tirsi, ed a Fileno  
 Creder fo d'essergli amante.  
 Quest'è gloria del mio seno:  
 Saper fingersi fedele  
 A chi nega esser costante.

In uno dei codici che ne trasmettono il testo la cantata si interrompe a questo punto e da ciò è stato inferito non soltanto che esistesse una primitiva versione più breve, ma anche che il nocciolo dell'ispirazione haendeliana fosse acutamente misogino. A me pare poco verosimile l'esistenza di una primitiva versione che vedrebbe Fileno scomparire completamente dalla scena nel secondo atto, ma, soprattutto, mi pare improponibile e frutto di un equivoco interpretativo l'ipotesi della misoginia haendeliana. Non si tien conto che sono anche qui messe in scena schermaglie amorose adolescenziali e che la maggiore scaltrezza del personaggio femminile non è affatto rappresentata in tono astioso, ma anzi con la divertita ironia di un galante omaggio alle più affilate armi delle guerriere d'amore. Quel che è certo è che la versione completa della cantata a noi nota non presenta affatto un finale posticcio o incongruo-

ente: la trasgressione rispetto alla morale comune è perfettamente conseguente allo svolgimento dell'azione, anche se apparentemente sorprendente. Infatti, mentre Clori intona l'aria di cui sopra entra in scena Fileno e a questo punto la vicenda prende una piega inaspettata: i due pastorelli solidarizzano e reciprocamente giustificano il loro cedere alle lusinghe dell'infedele Clori, finché Fileno intona un'aria la cui melodia sarà poi riutilizzata nell'*Acì e Galatea*, e ancora in altre opere haedeliane.

Come la rondinella dell'Egitto,  
 Benché offesa, ritorna al nido antico,  
 Così questo mio cor, benché trafitto,  
 Torna di Clori bella al seno amico.

L'ultimo recitativo, ormai a tre voci, e poi il trio finale, enunciano i principi di una nuova morale sessuale: la "lusinga" di Clori reggerà "a suo piacere" il volere dei due giovani ed essi si adegueranno a tale "necessità" come fosse "legge": così soltanto potranno essere "felici e avventurosi amanti", paghi dell'oggi, senza la pretesa di esigere fedeltà, "Perché oggi di Cupido devesi fare appunto Quel che si fa del vago sole adorno: Miracolo finché splende e ci dà giorno".

Con la stessa disinvoltura con cui Clori si destreggia fra i due giovani amanti, Haendel si destreggia fra musica sacra e musica profana, riutilizzando e rielaborando motivi, arie, melodie: credo sia saggio adeguarsi alla scelta di Tirsi e Fileno rinunciando a pretendere di stabilire quale sia l'ispirazione più sentita e più sincera, godendo del "miracolo" della grazia delle sue note, che siano a ornamento ora dell'una ora dell'altra materia.

*L'amico, l'ancella e il petrarchismo (?) di Niccolò Lelio Cosmico*

L'accompagnamento musicale, l'intonazione dei versi poetici parrebbero conferire alla parola cantata un *quid* di maggiore libertà nell'espressione, quasi che la modulazione della voce nel canto consenta quegli ammiccamenti, quelle allusioni galanti attraverso le quali contenuti trasgressivi rispetto alla morale corrente trova-

no una sorta di zona franca in cui la rigidità del freno censorio si allenta. Quanto prima illustrato in una cantata romana di Haendel, ovvero l'elaborazione poetica di contenuti licenziosi il cui vero significato è completamente sfuggito agli interpreti moderni, si ripete in un testo, e per un autore, di tre secoli precedente e assai meno noto, tranne che agli studiosi del periodo. Si tratta delle *Cancion* di Niccolò Lelio Cosmico, raccolta poetica il cui titolo ha fatto discutere gli esperti di letteratura quattrocentesca ma che intende di fatto richiamare il genere dell'elegia latina: l'autorevole testimonianza contemporanea di una lettera di Vincenzo Calmeta a Isabella d'Este informa infatti dell'intenzione de "li moderni poeti [...] che 'l terzetto faccia de la canzone l'offizio" e che in tale metro ci si proponga l'imitazione de "li èlegi latini", ma anche del fatto che tale tipo di componimento ha "cum la musica conformitade" e da ciò ne deriva la definizione; anzi ne prescrive anche una lunghezza non superiore ai quindici terzetti in modo che "quando li citaredi vengano a cantarla, a li ascoltanti per la prolissitade non abiano fastido a generare"<sup>35</sup>.

Il nome di Niccolò Lelio Cosmico suonerà ignoto ai più; è scampato alla dimenticanza non soltanto in virtù della citazione che di lui fa il Bembo nelle *Prose della volgar lingua* (I xv), che è inevitabile riferimento di ogni contributo dedicato al poeta padovano, ma anche per quello che non è esagerato definire un 'caso' editoriale di tutto rilievo nei primi decenni della stampa, ovvero, come è stato detto<sup>36</sup>, il best-seller quattrocentesco delle *Cancion*, i diciotto capitoli in terza rima che tra il 1478 e il 1492 furono ristampati ben quattro volte testimoniando un grande successo presso i contemporanei, del quale i critici moderni hanno dichiarato spesso di stentare a comprendere le ragioni ma che era già attestato da alcuni giudizi antichi, come quello di Antonio Cammelli, che, stilando una sorta di gerarchia di eccellenza nella pratica poetica, diede al Cosmico la palma di "miglior di tutta Lombardia" giudicando a lui inferiori, nell'ordine, il Boiardo, il Correggio e il Tebaldeo<sup>37</sup>. Tra

<sup>35</sup> Cfr. CALMETA: 54. La lettera in questione fu scoperta da Carlo Dionisotti e Roberto Weiss nel Ms. Harleiano 3462.

<sup>36</sup> Cfr. BORDIN.

<sup>37</sup> Cfr. CAMMELLI: 15.

gli studiosi moderni, e tralasciando i contributi della scuola storica<sup>38</sup>, il Cosmico è stato fatto oggetto di indagine in particolare dalla scuola padovana (ma non soltanto in ottica regionalistica), da Folena a Balduino a Capovilla, ma sempre privilegiando il cosiddetto canzoniere (tràdito soltanto da codici e in una situazione testuale dichiarata intricatissima<sup>39</sup>) a scapito delle *Cancion*, opera considerata immatura e antecedente quel 'discostarsi' dalla pratica linguistica natia per cui il Bembo lodò l'opera del Cosmico.

La moderna riedizione delle *Cancion*, promossa da Giorgio Bárberi Squarotti, dovrebbe consentire una più ponderata valutazione dell'opera e invitare a riconsiderare giudizi espressi in modo frettoloso e sulla base di letture inadeguate, stante l'oggettiva oscurità di molti passaggi testuali che soltanto modernamente trascritti e punteggiati offrono l'agio necessario a rilevarne pienamente il senso. Del tutto fuori luogo risultano ad esempio le osservazioni di Michele Bordin, che nei capitoli amorosi del Cosmico vede soltanto la "caotica proliferazione di un modello petrarchesco trivializzato e reso di facile consumo" e come unico dato certo ne propone "l'assenza totale [...] di coordinate spazio-temporali fondanti una storia". In realtà di 'storie' nelle *Cancion* del Cosmico se ne raccontano più di una (e in particolare quella, ricca di vividi particolari realistici, che ha per protagonista una donna di nome Costanza si sviluppa, con ben definite caratterizzazioni delle situazioni e del personaggio, per ben cinque capitoli), e talune di esse tutt'altro che propriamente canoniche secondo la casistica amorosa del petrarchismo, oltre che con uno sviluppo della retorica d'amore che certamente non fu ignorata dall'autore degli *Asolani*; ma anziché applicarsi allo studio di tale aspetto dell'opera il Bordin preferì ossequiare la moda del pensiero debole, del nichilismo come chiave ermeneutica, e si profuse in questo sentenzioso giudizio: "Investita da versi e versi in cui l'amante la invoca, le dichiara la propria devozione, la scongiura, la accusa di indifferenza o crudeltà, è follemente geloso di lei, la vorrebbe dimenticare, le in-

<sup>38</sup> Fondamentale rimane soprattutto ROSSI, al quale sono da aggiungere CIAN e CESTARO.

<sup>39</sup> Una prima *recensio* dei manoscritti superstiti venne condotta da Cestaro, ma si veda ora BARTOLOMEO.

via un messo, questa *Amata* (e come lei innumerevoli altre da innumerevoli celebrazioni alla maniera di Petrarca) vive solo perché una proiezione letteraria di *Amante* ha bisogno di un oggetto per esprimersi sulla pagina, che rimane - in assenza di moto - sempre la stessa. L'ipertrofia dell'organismo cela il nulla; il viaggio testuale non può mai cominciare: impossibile orientarsi nei labirinti di serie anaforiche che di continuo aprono e mai chiudono, dai vocativi declamanti a vuoto, essi stessi il vuoto"<sup>40</sup>.

Troppo limitate sono le mie conoscenze della letteratura cosiddetta 'cortigiana' perché possa assumermi l'onere di una più adeguata interpretazione critica del luogo che in tale ambito tiene la poesia del Cosmico<sup>41</sup>, ma l'illustrazione di uno solo dei capitoli che compongono le *Cancion* può divenire, a mio parere, emblematico esempio degli svarioni interpretativi che inducono Bordin a ravvisare, nel "nulla" delle medesime, l'assenza di "moti di rilievo erotico"; benché vada aggiunto che anche un'altra illustre studiosa, Antonia Tissoni Benvenuti, affidandosi a una troppo cursoria lettura del suddetto capitolo, è incorsa in un ben curioso equivoco, traendo l'impressione che esso narri degli "amori ancillari di un amico" dell'autore<sup>42</sup>. Il capitolo è l'ottavo delle *Cancion*, ma è trasmesso anche in una versione parzialmente rimaneggiata (e vedremo poi il perché) dal codice Marciano It. IX 152<sup>43</sup>. L'*incipit*, ben poco petrarchesco, riecheggia invece molto efficacemente lo spirito dell'elegia latina<sup>44</sup>:

Io aspetto d'ora in ora aver il messo  
Che a la dolce fenestra mi richiami,  
Ov'io ho lassato il cor, anci me stesso.

<sup>40</sup> BORDIN: 213.

<sup>41</sup> A tale proposito, e per uno sguardo d'insieme sul volume delle *Cancion*, si veda SODANO.

<sup>42</sup> TISSONI BENVENUTI: 28.

<sup>43</sup> Il codice è descritto e studiato da Beatrice Bartolomeo nel saggio sopra citato.

<sup>44</sup> Non tragga in inganno la ripresa dell'*incipit* del sonetto CCCXLIX dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, "E' mi par d'or in hora udire il messo", ché colà l'annuncio atteso è quello della morte e del celeste ricongiungimento con Laura. Si avverte che tutte le successive citazioni provengono dall'edizione delle *Cancion*.

E ben che giorni e notte ardendo brami,  
 E mill'anni mi para il bel ritorno,  
 Sì dolce al mio desir fu l'esca e gli ami,  
 Pur vo aspettando e desiando il giorno  
 Che sia comodo a voi et a mia pace,  
 Sencia che s'interpona alcun iscornò,  
 Perch'io so ben che a voi mio mal non piace,  
 E l'incomodo sol v'indugia e tiene  
 A racettarmi in le benigne brace;  
 (vv. 1-12)

E fin qui mi pare che la situazione sia ben comprensibile e non richieda alcun commento; nei versi successivi compaiono "amico" e "ancella", le cui 'fattezze', come si è visto, sono parse oscure ai più:

Se forse al cor gentil, donna, non viene  
 Pensier d'indusiar perché si tragia  
 L'amico mio da l'amorosa spene,  
 O per negarmi ciò che l'alma sagia  
 Promise in contentar quel spirito acceso  
 Di vostra ancella indomita e silvagia.  
 (vv. 13-18)

Presumo che i lettori più maliziosi già sospettino chi possa essere l'"amico" che potrebbe perdere il proprio slancio a causa degli indugi della donna amata. E quando più avanti l'"amico" diventa "lui" ("Seria ben buon che, sperando mercede, Per vostro meglio fussemo ingannati, Io che per voi prometto, e lui che 'l crede", vv. 28-30) saranno almeno gli appassionati di Moravia a non nutrire più dubbi sull'identificazione. E una volta riconosciuto *lui*, l'"amico", mi pare che divenga altrettanto chiaro intendere chi sia l'"ancella indomita e silvagia" e si potrà così meglio apprezzare l'equivoco e divertito gioco di allusioni e ammiccamenti galanti del vivacissimo colloquio 'a quattro' che costituisce il capitolo, innanzi tutto a partire dall'ironia con cui si usa la lingua dell'amor cortese (ad esempio nel continuo appellare l'amata "donna gentil") in un contesto spesso allusivamente osceno. Negando che il "tempo" possa mai scemare "la brama di colui", il poeta chiosa: "Perch'elgi è fermo", e va da sé che la fermezza dell'"amico" non pertiene alla sfera della volontà e della saldezza spirituale. Ma più oltre, sempre

alludendo all'erezione, quasi rivisita il celebre epigramma catuliano in cui Fabullo, inebriato dal profumo donatogli, dovrebbe pregare gli Dei affinché lo facciano "totum [...] nasum"; qui è un'altra parte che il desiderio fa divenire tutt'uno con l'innamorato poeta: "E non è da sperar che mai si torcia Dal suo desir, poi che noi formò insieme, Se la promessa pace non l'amorcia".

Il dialogo a quattro prosegue poi in un crescendo di ammiccamenti: il poeta ricorda all'amico il "punto", ovvero il momento, la circostanza, in cui "la sua donna gli negò pietate" per convincerlo che mai si potrà "domar" la "dura crudeltate" dell'ancella, ma "lui" risponde che è dalla donna che "Depende ogni durezza"; e quindi rivolgendosi alla stessa il poeta afferma che "a vostra volgia Lei è per dargli pace e dargli guai" e nel procedere della schermaglia tra il poeta e "lui", "lei" e l'amata, l'invito rivolto a quest'ultima diventa quello di

[...] procurar per noi che sia rivolta  
 La mente di colei che v'ama e siegue  
 E che l'amico mio sì mal ascolta,  
 Sì che si faciano amorose triegue  
 Fra l'uno e l'altro, e lor età più bella  
 Non perda il ben ch'un dolce amor consiegue.  
 (vv. 88-93)

A questo punto, con una nuova impennata della disputa amorosa, il poeta si rivolge direttamente alla "ligiadra e peregrina ancilla, Cara e fidata scorta dil mio sole, E dil mio amore secreto albergo e cella" (vv. 94-96), con una serie di appellazioni tipiche del lessico della poesia cortese che nel sottile gioco delle anfibologie acquistano una valenza prima ancora giocosa che parodistica. L'insistenza sul lessico della poesia cortese, per converso, consentirà anche al Cosmico di riadattare, a distanza di anni, il capitolo depurandolo dei riferimenti lascivi grazie a minimi interventi emendatorii che lo trasformeranno in un testo composto, quasi certamente su commissione, quale omaggio galante a una nobile dama, alla quale non potevano essere rivolti troppo licenziosi ammiccamenti. "L'amico" del v. 15 divenne così "l'animo", "lui" al v. 30 e nelle successive occorrenze si trasformò nel "cor", mentre

sparì l'“ancella”, fondendosi, se così si può dire, con la propria padrona, e ad esempio il sopra citato v. 18 divenne “Di la vostra beltà dura e selvagia”, mentre l'appellazione diretta del v. 94 mutò nel più consueto rivolgersi all'amata con un canonico “o alta dea, splendida stella”. È ovvio che le censure tolgono ogni dubbio, se qualcuno avesse mai potuto nutrirli, sulle reali personalità di “amico” e “ancella”, ma nel contempo consentono anche di cogliere meglio l'abilità con cui il Cosmico ha saputo condire di sali lascivi una vivanda poetica intessuta delle più canoniche forme della poesia d'amore cortese. Ed'è altrettanto ovvio che tale commistione raggiunge più alti vertici di civettuola ironia nelle preghiere che nella versione originale il poeta indirizza all'“ancella”, lamentando il suo perseverare “in crudeltate” e invitandola a “Usar l'umanità” che dovrebbe apprendere dai cortesi modi della sua padrona, per giungere infine a promettere che “colui che v'ama e che vi onora È per servirvi sempre e per suo lume Tenirve e per suo dea, bramando ogniora” (vv. 124-126). E si noti poi in tale contesto l'effetto parodistico della successiva citazione delle “amorse piume” petrarchesche<sup>45</sup>, ma ancor più il gioco galante per cui, persuasa l'“ancella”, ci si rivolge a lei come alleata per combattere eventuali indugi della donna amata:

Piaquavi stimularla e presentarne  
 A la suo mente, quando lei non pensa  
 E va indugiando forse il contentarne:  
 Che 'l grande amor e quella fiamma immensa  
 Dil fido servitor merita bene  
 Che per noi qualche tempo si dispensa.  
 (vv. 133-138)

Infine, nella chiusa del capitolo il poeta torna a rivolgersi alla donna e anche l'“amico” torna prepotentemente in campo nel perorare la concessione di una “Sì picol cosa a voi, a noi sì grande”:

<sup>45</sup> Nel sonetto CLXXX dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* è lo spirito immortale che “coverto d'amorse piume Torna volando al suo dolce soggiorno”; qui invece il poeta si copre delle “amorse piume” di Cupido per “quel sol per cui tanto ardo”.

Piaciavi orma' frenar l'alma restia  
 E satisfar a le lunge dimande  
 Di colui che m'incalcia e che mi sprona  
 E che 'l suo lamentar col nostro spande,  
 Dapoi ch'Amor né a mi né a lui perdona.  
 (vv. 144-148)

Non mi nascondo che questo tipo di ispirazione possa risultare, se non sgradevole, comunque poco interessante per più fini e più spirituali palati; tuttavia quanti come me, turba negletta e bassa, non sono insensibili a siffatti vezzi di una musa un po' baiona, converranno certamente che tali versi non sono “declamanti a vuoto”. Fuori discussione mi pare il fatto che la categoria del petrarchismo è qui un ospite clandestino e forestiero; degno d'interesse è anzi nelle *Cancion* il frequente mediare dai versi del canzoniere petrarchesco luoghi che si prestano a una reinterpretazione dissacratoria. Così le “pietose braccia” divine della canzone CCLXIV dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* divengono un sintagma abitualmente e ripetutamente usato dal Cosmico a designare la benevolenza della donna amata, il “messo” celeste del sopra ricordato sonetto CCCXLIX si trasforma in un fidato araldo, pronubo di una notte d'amore, mentre il celebre *incipit* della *Canzone alla Vergine* viene reinterpretato come *incipit* di uno dei capitoli che costituiscono il romanzo d'amore per la giovane Costanza: “Vergine bella, che di costantia piena”. Che i versi del Petrarca costituiscano il tessuto linguistico e grammaticale della poesia del Cosmico non consente certamente l'applicazione alla medesima della categoria del petrarchismo, e non significa nulla di più se non che egli componeva in lingua italiana, discostandosi “più che mezzanamente” dalla parlata natia.

Quando Vittorio Rossi ne ripropose la figura dissepellendola dall'oblio, concluse il suo studio monografico sentendo la necessità di giustificare il suo interesse per colui che riteneva un “nano”, un rappresentante della “marmaglia poetica”, e argomentò tuttavia che proprio in quanto tale andasse studiato, poiché è dalla “folla” che “sorgono i grandi”, ma ribadendo sentenziosamente la sua condanna: “Il Cosmico non ha né una spiccata personalità, né una

propria fisionomia; è uno fra i molti, un elemento della folla”<sup>46</sup>. I contemporanei del poeta (e il concento di voci va dal Platina al Sabbellico, dal Pistoia al Giraldis, dall’Ariosto al Bembo) non la pensavano così e oggi la moderna riedizione delle *Cancion* consente di affrontare la questione con più ponderata sicurezza. Il modesto contributo delle presenti pagine vuole semplicemente evidenziare come alcuni dei luoghi comuni critici relativi alla sua poesia (e forse è da dubitare anche di quelli inerenti le notizie biografiche) siano del tutto infondati.

### *Dell’ingiustizia di alcuni giudizi letterari*

Il bigottismo ermeneutico, che abbiamo illustrato all’opera nel fraintendimento di un capitolo del Cosmico e di una cantata di Handel, non produce guasti soltanto nella sfera dell’interpretazione dei testi, ma inficia anche il giudizio sul valore letterario di opere disprezzate non con altre motivazioni che quelle di un ribrezzo perbenista incapace di distinguere fra la scurrilità fine a se stessa e la riuscita espressiva di un’ispirazione poetica non troppo castigata. L’ipoteca moralista, ad esempio, interviene a condizionare il giudizio di merito anche all’interno della produzione di un medesimo autore, come è il caso di Giovan Battista Casti, le cui *Novelle* sono tra i libri più malfamati della nostra letteratura: dal Cantù al Carducci, dal Tommaseo al Settembrini è tutta una teoria di denigratori dell’opera di colui che già il contemporaneo Parini non riuscì a vedere altrimenti che come un “prete brutto, vecchio e puzzolente”, e anzi, “nel volto di lussuria invaso, / un satiro maligno e disonesto”; e si noti tuttavia che delle censure alla sua opera la parte del leone toccava soprattutto alle *Novelle*, le meno sorvegliate sia sul piano del decoro morale sia su quello stilistico, formale. Anche quanti si sono espressi con maggiore indulgenza su di lui, dal Foscolo al Leopardi, ai critici che di recente si sono occupati della sua opera, Gabriele Muresu sopra tutti<sup>47</sup>, hanno mostrato

<sup>46</sup> ROSSI: 149.

<sup>47</sup> Vd. MURESU; ma sul Casti si veda anche l’ottima voce redatta da Salvatore Silvano Nigro per il D.B.I.

una migliore disposizione verso gli altri titoli della sua carriera letteraria: dagli esordi dei *Tre giulj* e delle *Anacreontiche*, sperimentali prove, sottilmente parodiche, di allontanamento dai modi arcadici; al *Poema tartaro*, in cui era messa alla berlina la Corte della zarina Caterina; ai libretti per i melodrammi in scena presso la Corte viennese; a quegli *Animali parlanti* che, ormai in età senile, sono effettivamente il suo capolavoro e hanno avuto il merito di ispirare a Leopardi, anche nell'adozione del metro della sestina, i *Paralipomeni della Batracomiomachia*.

La disistima per le *Novelle*<sup>48</sup> però non dà sufficiente conto del fatto che esse non hanno avuto poco peso nel costituirsi della fama del loro autore, tanto presso i contemporanei quanto nell'Ottocento bigotto, quando più si intensificarono gli strali censori nei confronti della sua opera, alimentando in risposta un incremento di edizioni clandestine e di lettori avidi di degustazioni proibite. Presso i contemporanei il consumo delle *Novelle* era invece evento pubblico, quasi una rappresentazione teatrale, la *performance* come si direbbe oggi delle letture dirette dell'autore, nelle maggiori corti europee e, soprattutto, nei salotti parigini e viennesi. Una lettura esplicitamente indirizzata alle "donne belle", cui spesso negli *incipit* e negli *explicit* delle novelle il Casti si rivolge: "novelle galanti" come egli intendeva intitolarle secondo numerose attestazioni del suo epistolario. Tale destinazione salottiera e di consumo immediato dà ragione in parte dei limiti, soprattutto elocutivi, delle novelle in versi, nonché della sostanziale morigeratezza dell'opera pur nel quadro dell'ispirazione libertina, tanto che Apollinaire ha ritenuto indebita l'ascrizione del Casti al repertorio dei pornografi, ove più pertinente gli è parsa la presenza del contemporaneo Domenico Batacchi. Non vi è dubbio che tra i due autori il Casti, non fosse altro almeno per la sua attività di librettista, goda di una migliore reputazione; altrettanto indubbio è che, limitandosi al genere della novelletta licenziosa, il Batacchi si faccia preferire, non certo per le più esplicite oscenità, ma per una più spiritosa inventiva, per una briosa e divertita vivacità che rende in genere più facondo il suo stile e più piacevoli i suoi racconti.

<sup>48</sup> Oggi parzialmente riedite in una breve antologia che ne ripropone una decina soltanto: vd. CASTI.

Il pregio maggiore delle *Novelle* del Casti sta invece nella sua capacità di abbozzare in pochi tratti un carattere, di presentare con efficacia ambienti e personaggi, mentre il limite più vistoso è nella difficoltà di condurre la narrazione con qualche effetto di improvvisazione: difficilmente nelle sue novelle si ha uno scarto rispetto alle attese e praticamente mai un finale a sorpresa, ma forse anche questo fatto si deve alla circostanza della pubblica lettura, alla necessità di chiudere *in diminuendo* per non troncarsi di botto l'esibizione.

La vera ingiustizia dei giudizi letterari macchiati da uno spirito bacchettone non riguarda però le gerarchie (tutto sommato sempre piuttosto posticce) nella produzione di un singolo autore ma appunto la condanna dell'intera opera di autori ritenuti troppo scostumati: il caso del Batacchi mi sembra quello più clamoroso; l'ostracismo decretato nei suoi confronti è un autentico sopruso e tanto più se si pensa che tra i suoi ammiratori si contano personaggi d'eccezione: Goethe, che per caso lesse le sue novelle restandone entusiasta; Foscolo, che ne riconobbe "la disinvoltura del Berni e l'ingenuità di La Fontaine"; Leopardi, secondo quanto ne riferisce attendibilmente Pietro Giordani; Settembrini che appunto lo antepose al Casti per "brio" e "naturalizza" dello stile. Dalla stizzosa condanna del Carducci in poi ogni riferimento alla sua opera è stato invece condizionato dalla riprovazione moralista, dalla quale non è andato esente neppure Ferdinando Giannessi, al quale si deve l'unico tentativo di riscattarne la fama di scrittore semplicemente osceno per fornirne un ritratto volto a inserirlo nel novero dei letterati dabbene<sup>49</sup>. E tuttavia nella categoria dell'oscenità anch'egli riconosce "la caratteristica più evidente" della poesia del Batacchi, e anzi addirittura pretende di indicarlo come "l'autore più osceno di tutta la nostra letteratura. La sua non è semplice licenza che non arretra dinnanzi ad alcun suggerimento dell'immaginativa: è spesso entusiastica ricerca dello scabroso,

<sup>49</sup> Al Batacchi il Giannessi dedicò nei primi anni Cinquanta uno studio monografico pubblicato in una collana diretta da Francesco Flora (vd. GIANNESSE) e poi per Feltrinelli nel 1971 un'antologia delle *Novelle*.

del carnale”<sup>50</sup>. La sua però, continua Giannessi, al contrario di quella del poeta cesareo Casti, è “pornografia popolare”; e perciò sarebbe riscattata da “una energia popolaresca che lo salva dalla monotonia e gli concede il dono di una animalesca [...] giocondità” (59); anzi, conclude il saggista, “direi che si tratta di una pornografia innocente, perché nasce da un impulso naturale” (155).

Soltanto in tempi più recenti la questione dell’oscenità, ormai data per scontata, rimane in quanto tale accantonata e non è più passaggio obbligato di ogni discorso sullo scrittore pisano, ma alle censure perbeniste se ne sostituiscono altre, ancora meno comprensibili: Giuseppe Nicoletti ad esempio, in un breve accenno nel suo contributo (*Firenze e il Granducato di Toscana*) alla *Letteratura Italiana* Einaudi di Alberto Asor Rosa, lamenta che nelle *Novelle* “il congegno burlesco, il più delle volte a sfondo sessuale [...], tende a prevalere su ogni altro intendimento”<sup>51</sup>, e proprio non si comprende perché in un’opera burlesca dovrebbe prevalere qualcos’altro invece del “congegno burlesco”; mentre Ugo Olivieri, che delle *Novelle* si è occupato nel *Manuale di Letteratura Italiana* di Franco Brioschi e Costanzo Di Girolamo, bolla come “discontinuità compositiva” una tipica caratteristica dello stile batacchiano, che pure egli stesso aveva poco prima ben definito come il riuscito accostamento di “termini popolari osceni al linguaggio della tradizione letteraria”, riconoscendo come in tal modo l’autore arrivasse “talora a esiti di parodia dello stile poetico alto”<sup>52</sup>. Né si può certamente considerare entusiastico il giudizio di Raffaele Amato, estensore della voce relativa allo scrittore pisano per il D.B.I., per comporre la quale ha sagacemente attinto all’ampio saggio biografico di Felice Tribolati edito nel tardo Ottocento e, in forma ridotta, premesso alle due edizioni novecentesche complete delle *Opere* (Firenze 1910-13 e Milano 1926). Amato di lui offre il seguente ritratto: “il Batacchi a noi sembra in tutto e per tutto un epigono, in tempi tanto diversi e calamitosi della serena età dell’Arcadia; una Arcadia, si intende, destituita dalla vocazione e dal culto dei

<sup>50</sup> GIANNESSI: 58; per le successive citazioni inserisco a testo il riferimento alla pagina.

<sup>51</sup> NICOLETTI: 785.

<sup>52</sup> OLIVIERI: 469.

puri valori formali, oziosa e sciatta, l'Arcadia dei poeti estemporanei e improvvisatori, così frequenti nella modesta provincia letteraria della Toscana granducale della seconda metà del Settecento, in cui si contemperavano in una sintesi provvisoria la tradizionale inclinazione novellistica con generici riecheggiamenti della cultura d'oltralpe, l'esperienza del linguaggio 'comico' bernesco con il gusto nativo dei coloriti eccessi verbali".

È però da avvertire che rispetto alla cultura d'oltralpe i "riecheggiamenti" del Batacchi non furono poi così "generici", stante anche un'attività di traduttore che è testimoniata dalle lettere studiate dal Tribolati ma non nota nel dettaglio, benché sembrerebbe esercitata sia sulla lingua inglese sia su quella francese. Accanto alla conoscenza delle culture classiche e al bagaglio usuale di ogni buon arcade, accanto a Ovidio, Giovenale, Ariosto, che spesso il Batacchi evoca come propri numi tutelari, accanto all'amato Tasso, ma anche all'amato Frugoni, è certa la pratica di quella letteratura licenziosa del Settecento francese nella quale libertinismo e illuminismo si fondono<sup>53</sup>; ed è anche alla pratica di tali autori che si deve quell'atteggiamento disincantato e il superiore distacco del libero pensatore, quale in effetti il Batacchi fu, pagandone conseguenze pesanti<sup>54</sup>.

La pur esigua letteratura critica dedicata allo scrittore pisano ha dunque accumulato, in aggiunta al pregiudizio moralistico, altri ostacoli a un giudizio più avveduto. Rimuovere tali pregiudiziali è

<sup>53</sup> Ad esempio la novella *La mala notte* è modellata su un episodio delle *Liaisons dangereuses* di De Laclos.

<sup>54</sup> Gli eventi della vita del Batacchi sono presto narrati. Nato a Pisa nel 1748 da famiglia di nobili origini ma spiantata a causa della prodigalità paterna, non poté proseguire gli studi ma dovette trovare un modesto impiego presso la Dogana prima a Pisa, poi dal 1793 a Livorno, anche per mantenere la sua nuova famiglia, che in una lettera lamenta fin troppo numerosa; l'entusiasmo per il nuovo governo da lui mostrato all'ingresso di Murat in città (1796) gli costò il posto con l'arrivo degli Austriaci e durante il governo napoletano in Toscana un processo in cui fu accusato di "genialità francese". Ormai schedato come giacobino, anche con il ritorno del governo mediceo faticò a riavere l'impiego e lo ottenne soltanto nel febbraio 1802 ma con il trasferimento a Orbetello dove, a causa del clima insalubre, si ammalò e morì nell'agosto dello stesso anno.

perciò esigenza preliminare: intanto il troppo accentuato richiamo alla spontaneità che riduce il pregio della poesia batacchiana a frutto di un'istintiva vena narrativa, riconoscimento cui è abitualmente congiunto un giudizio molto limitativo sulla cultura dell'autore. Nei versi del Batacchi la grande tradizione della poesia 'alta', dal Petrarca al Tasso, alla contemporanea Arcadia, non è soltanto orecchiata, anzi, accanto a quel patrimonio pienamente posseduto, nelle sue sestine e nelle sue ottave non mancano neppure i riferimenti a certi vezzi del Seicento barocco, e in particolare a tutto il filone della poesia giocosa, dallo *Scherno degli Dei* al *Malman-tile*, che nella Toscana aveva appunto avuto il suo centro; ovviamente il tutto mescolato con intenti di parodia ora efficacemente raggiunti, altre volte soltanto ruvidamente esibiti, con espressioni invereconde e niente affatto allusive; ed è appunto nella capacità di chiamare a concorso i due registri, l'aulico e il plebeo, nella destrezza che consente di cavare scintille dal loro attrito, che prende luce la poesia del Batacchi.

Vi sono poi pregiudizi tipici della modernità, come ad esempio l'insana passione per lo psicologismo. Ad esempio, quando l'Amaturo lamenta che "sommaria [...] e sempre approssimativamente delineata è la psicologia dei personaggi, non mai veramente approfondite le situazioni narrative", applica un metro valutativo che individua l'eccellenza nel patetismo a una poesia che è invece pienamente orientata da un illuminato razionalismo, una poesia in cui personaggi e situazioni non vanno giudicati in relazione al loro potere di muovere a commozione, ma quali elementi di una narrazione in cui conta soltanto l'evento e la sua capacità di produrre divertimento, non però fine a se stesso, un diletto che non culla in una fuga dalla realtà, ma che ad essa bruscamente, e quasi rudemente, richiama, risvegliando una vigile facoltà intellettuale. Le *Novelle* reclamano un ascoltatore attento e divertito, il quale né deve partecipare immedesimandosi nei protagonisti, né può abbandonarsi alla dolcezza assicurata del lieto fine, ed è proprio per ciò che il medesimo Amaturo ha potuto giustamente individuare l'elemento più congeniale all'arte del Batacchi nel "tono tra il realistico e il fiabesco", un fiabesco però di conio voltairiano, disincantato e lucidamente ancorato al reale; ed è d'altronde quanto già suggerì Foscolo attribuendogli, come si è già detto, "la disinvoltura

del Berni e l'ingenuità di La Fontaine". O ancora, sempre eredità della cultura novecentesca, la pretesa di riconoscere a ogni costo una maggiore profondità speculativa e una maggiore nobiltà di sentimento alla disposizione melanconica, alla mestizia piuttosto che alla giocondità, a un'uggiosa afflizione piuttosto che a una sorridente letizia. Da qui deriva il rifiuto di una disposizione narrativa in cui le situazioni potenzialmente tragiche vengono allontanate e rimpicciolite con la lente rovesciata dell'ironia, quelle patetiche ricondotte al fin troppo vero riconoscimento del quotidiano destino di sopraffazione e di miseria della plebe. Reagire alla sventura combattendo la disperazione con il sorriso non è affatto indizio di insufficienza spirituale e intellettuale; che la modernità prediliga la mesta tetraggine è soltanto segno di un rifiuto della vita, di un insano trasporto per la malattia e la morte, le quali sempre consentono di incontrare un prete pronto a consolare.

Ci si imbatte poi, molto frequentemente nelle pagine del Giannessi, in veri e propri fraintendimenti nella lettura, come quando, cercando in tutte le maniere di sostenere la propria pretesa di fare del Batacchi uno scrittore "preromantico" (il che, chissà poi perché, ne avrebbe a suo giudizio riscattato la figura letteraria), in un passo di una delle sue novelle migliori, *Amina*, volle vedere a torto un'ironica irrisione della poesia mitologica, una "riflessione che, conosciuta dal Manzoni, avrebbe forse fruttato all'impudico pisano la simpatia dell'autore della famosa lettera al D'Azeglio nel 1823". Questa è la situazione: la giovane protagonista, fuggita nottetempo dall'harem di un sultano reo di disprezzare la sua verginità non scegliendola mai tra le favorite, si trova in alto mare in una piccola barchetta, priva di viveri e "Di manuvrar la vela [...] insciente"; insomma in un *impasse* ben condiviso dal narratore, che non sapendo come cavarsela esclama:

Oh cazzo! è stata una gran coglioneria  
Quella soppressione de' prischi Dei!  
Ah, se fossero in uso tuttavia,  
Utilmente servirmene potrei,  
Facendo comparire a cavalcioni  
Dei delfin le Nereidi coi Tritoni.

Correrebbero ed Ino e Melicerta,  
 Ed Anfitrite da' cavai marini  
 Tirata in una gran conchiglia aperta,  
 Poscia Nettuno, e coi scomposti crini,  
 E con un viso di baron fottuto,  
 Eolo, che i venti in freno avria tenuto.

In mancanza di lor che far poss'io  
 Per salvarla dai casi avversi e tristi?  
 Intorno alla barchetta, affé di Dio,  
 Ho da metter i quattro evangelisti?  
 Io non so come far, sono sgomento ...  
 Ecco! si oscura il ciel, si cangia il vento.

Ebbene, non vi è preromantica irrisione degli antichi Dei, come non vi è nel poema *La rete di Vulcano*, che per dichiarazione dello stesso autore va inteso come raffigurazione allegorica, un Olimpo che in realtà intende irridere personaggi e situazioni di una corte aristocratica; vi è piuttosto una canzonatura di sapore illuministico e libertino nel lamentare la propria mancanza di risorse in presenza soltanto della scarsa efficacia dei quattro evangelisti in materia di portenti (l'uso di personaggi della storia sacra come figure mitologiche è invece altrove disinvoltamente praticato, ad esempio nel mettere a colloquio Apollo e San Pietro, ma anche nel modo in cui è trattata la figura dell'arcangelo Gabriele nella novella di Prete Ulivo, o nella stessa la schiera degli apostoli). Lontanissimo dallo spirito borghese e tartufesco degli anticlassicisti lombardi, il Batacchi si può senz'altro liberare dal marchio di "preromantico" e semmai rendergli il merito di quella "genialità francese", cioè di uno spirito giacobino, che gli costò il carcere, la miseria, e in definitiva, con il trasferimento a Orbetello, la vita. E a questo punto sorge legittimo il dubbio che l'ostracismo decretato dalla critica nei confronti della sua opera<sup>55</sup> più che alla salacità dei suoi versi

<sup>55</sup> Tralasciando quelle ritenute perdute, l'elenco delle sue opere si può ridurre a tre titoli: le *Novelle*, edite a dispense a Pisa a partire dal 1791 (ma delle quali pare perduta ogni traccia), e lo *Zibaldone* (anch'esso una raccolta di novelle tenute insieme da un'esile 'cornice'), entrambe in settime e stampate a Bologna nel 1792 con lo pseudonimo del padre Atana-

sia dovuto proprio a tale spirito giacobino, alla guerra dichiarata all'ipocrisia religiosa, alla denuncia della disuguaglianza sociale che, pur nei toni tra il giocoso e il fiabesco, spesso è presente nelle sue invenzioni. Anzi, si potrebbe forse sostenere che proprio quell'aspetto già più volte richiamato della sua poesia, il cozzare inaspettato di tono aulico e tono plebeo, quasi intenda rappresentare al vivo l'uguaglianza, sollevando la maschera dei paludamenti con cui l'aristocrazia vorrebbe negare la sostanziale identità dell'umano genere. Con le parole del "fier Cibreo" che guida, nel terzo canto della novella *Amina*, la sollevazione popolare nel regno di Tara-Braca:

E fino a quando soffrirem? fin dove  
 Costor, che nostri superior son detti,  
 Del soffrir nostro inoltreran le prove?  
 Quanto saremo a sopportar costretti?  
 Quando s'infrangerà quell'empia legge  
 Che lor fa divi, e noi spregevol gregge?

D'un altra specie siam noi forse? alligna  
 Onore in essi, in noi vergogna e scorno?  
 Natura a lor fu madre, a noi madrigna? ...  
 No: ci fe' uguali nel mortal soggiorno!  
 In noi viltade, in essi empia arroganza  
 Introdusser cotal disuguaglianza.

E poi, con più esplicito linguaggio, ovvero nei tipici modi del Batacchi,

E chi siam noi! corpo di dio! vietato  
 Ci è forse l'amoroso util sollazzo?  
 Non ci ha Domineddio dunque dotato,  
 Al par di lor, di due coglioni e un cazzo?  
 Natura ha forse strana legge indotta,  
 Che il nobile, il signor, soltanto fotta?

sio da Verrocchio; e la *Rete di Vulcano*, poema in dodici canti in ottave edito postumo a Milano nel 1812.

Eh! sì; fatta l'avrà: festini, cene,  
 Oro, ed ozio beato a lui concede;  
 A noi crudi travagli, acerbe pene,  
 A noi miseria, a noi la fame diede:  
 I falli nostri aspro rigor corregge,  
 Ed ammutisce in faccia a lui la legge.

Di tale popolaresco 'sbottare' nel bel mezzo di un discorso retoricamente paludato sono innumerevoli gli esempi e assai spesso giungono efficacemente alla riuscita comicità. Ecco, nel canto XI della *Rete di Vulcano*, Giove che rassicura Venere della sua benevolenza verso di lei, in un discorso tutto tenero e stilisticamente sostenuto ("Torni la guancia omai bianca e vermiglia, Tergi da quei begli occhi il pianto amaro"; "Con minacce Nettun, coi preghi Pluto, Cercano porgere a te qual ponno aiuto") se ne esce poi con simile espressione, "Fidati a me, che il gentil sesso ho caro, Che quando per le palle Amor mi piglia, Fo peggio anch'io d'un gatto nel gennaio". E ancora una volta sarà da avvertire che qui non vi è irrisione degli antichi Dei, perché nel personaggio di Giove Batacchi mette alla berlina un potente della sua epoca e ne svela la trivialità, comune al volgo, al di là della pretesa di vestire panni olimpici, di esprimersi nei modi della lingua più alta: l'effetto comico non consiste nell'abbassare alla quotidianità i personaggi mitologici ma nell'innalzare al rango olimpico una quotidianità che inevitabilmente finisce per mostrarsi indegna di tale privilegio.

Resta in ogni caso l'ammirazione per la perizia nell'uso dei mezzi espressivi che va oltre la capacità di creare attrito fra lingua colta e lingua plebea; si veda ad esempio lo spirito con cui si muta registro nelle sestine iniziali della *Scommessa*:

Sopra l'aurato cocchio in oriente  
 Il portator del giorno comparìa,  
 E di fulgidi raggi rilucente  
 Cominciava a calcar l'azzurra via.  
 Zeffiro il precedea, ch'erbette e fronde  
 Fea tremolare ed increspava l'onde.

Sciogliean sui rami armoniosi versi,  
 Dell'aere variopinti abitatori;  
 Nei verdi prati di rugiada aspersi

Rideano i figli dell'amata Dori,  
Un balsamico odor per ogni intorno ...  
A dirla in breve, era già chiaro il giorno.

Oppure la descrizione del corteo nella partenza della "orrevolis-  
sima ambasciata" inviata da Re Bischerone alla fata Menandugia:

Precedevan gli araldi, ed i bidelli,  
Scorreggiando le trombe, in verde sajo:  
Intorno a lor di birbi e di monelli  
Era uno strepitoso passerajo:  
Venivan poscia i lanzi coi braconi,  
Trasformati dal vino in peperoni.

Poi della capitale il magistrato  
Se ne veniva in gran prosopopea,  
Ed il gonfalonier d'*olim* broccato  
Portava una larghissima giornea,  
In cui per l'oro che vi comparìa,  
Era almen mezza piastra di calìa.

I corazzieri ne venivan doppo,  
Con uniformi gallonati e ricchi,  
Or d'ambio, or di trotto, or di galoppo  
Sopra degli agilissimi buricchi,  
Che tagliando in tono bellico e feroce,  
Parean tanti guardian di Santa Croce.

Cinti di granatieri e servitori,  
Che portavano con lor mille straccali,  
Precedean pettoruti i senatori,  
Con certe cappe, che parean piviali,  
E con dei perruccon sì lunghi e magni  
Che un palmo e più scendean dopo i calcagni.

In atti or sostenuti, or lusinghieri  
Semi-ridendo sotto le basette  
Veniano i favoriti e i consiglieri,  
E fra lor, con melate parolette,  
Sostenean che il regnante in tai funzioni  
Sempre scelta facea de' più coglioni.

O ancora, degno della musa del Pulci, l'iperbolico ritratto, colto con lo sguardo del popolano Masuccio, costretto per inoltrare un suo reclamo a recarsi a palazzo, della mensa imbandita per la corte di Refenero, "Crudo, arrogante per natura, fiero", nella novella di *Madama Lorenza*:

Argenteo tino di minestra esala  
 Fumo ed odor di sostanziosa broda;  
 Torreggian vasti nella ricca sala  
 Due manzi interi, con la testa e coda;  
 Vedonsi due balene a quelli appresso:  
 Tal fu sempre di Refenero il lessò.

Centoventi cavalli in fricassea  
 Eranvi, per formar la gran portata;  
 Bellissima comparsa vi facea  
 Di cammelli una doppia schidionata;  
 I montoni, i majali, gli agnellini  
 Eranvi a monti come i biscottini.

Di bottiglie sorgean due gran canneti,  
 De' più squisiti vini bianchi e neri,  
 Recati a prezzi altissimi, indiscreti,  
 Per via di mar da esteri nocchieri,  
 Con nomi strani sì, che a chi gli udisse  
 Parrian levati dall'Apocalisse.

E paggi, e maggiordomi, ciambellani,  
 Senator, siniscalchi, consiglieri,  
 Ispettori, e cent'altri mangiapani,  
 Conti, duchi, marchesi, cavalieri,  
 Incipriati, in ricco abito adorno,  
 Stean riverenti alla minestra intorno.

Gustosissime sono poi le parodie del Batacchi quando fa parlare in modo caricaturale i suoi personaggi. Ecco il biglietto che "Monsignor Ildebrando Mangiagatti", vescovo con aspirazioni poetiche, invia a Donna Chiara, protagonista nell'omonima novella e monaca di clausura "Nel convento di Santa Maggiorana", novella che è riuscito rifacimento dal *Novellino* di Masuccio Salernitano (I VI):

Come smarrito cervo ... ohibò ... qual asino  
 Corre assetato l'onde fresche a bere,  
 Se da ricca sorgente avvien che stasino  
 Per dar tributo al Pado, all'Arno, o al Tevere,  
 A voi così di correre io desidero,  
 Ma per timor d'un no, tremo e m'assidero.

Vedeste mai qualche castron per fascino  
 Farsi lanterna e ricusare il pascolo?  
 Così avvien che le mie membra si accascino,  
 Talché mi dice ognun: povero diascolo!  
 Io dunque prima che morir delibero  
 Di buttar giù la buffa e parlar libero.

Nella vostra gentil costantinopoli  
 Brama d'entrar questo, insueto a surgere,  
 Or indomabil fatto, creapopoli,  
 Di cui le vene sento enfiare e turgere:  
 Sento, ahimè! che indurisce come un acere,  
 E che presto ne avrò le brache lacere.

Son già tre notti ch'ei s'ostina a spingere  
 Alto il lenzuolo e la coperta serica;  
 Nel dolce mar vorrebbe il capo intingere,  
 Cui non è pari il grato sal d'America:  
 A lui se degnerete aita porgere,  
 Farem le cose senza farsi scorgere.

Quel che vi prega non è un sozzo monaco,  
 Dal vostro letto degno di star esule;  
 Un cappellan non è, non è un calonaco,  
 Ma ... pensateci bene!... è il vostro presule!  
 Addio mia cara, quant'io v'amo amate mi,  
 E con pronta risposta consolatemi.

Oppure si legga l'irresistibile ambasciata alla già citata fata Me-  
 nandugia che, "fatta profonda riverenza", pronuncia con tono so-  
 stenuto ma infiorettandola di spropositi vernacolari livornesi il  
 cavalier Piolo dell'Ardenza:

Conciossiacosaché burbante e troppa  
 Sia l'ira che sul re di Pontedera  
 E sulla grama sua famiglia aggroppa  
 Vostra Ertezza, pur egli agogna e spera  
 Che al rancor fatta adesso intralascianza  
 Potrà fruir di vostra benignanzia.

Egli have figlia, amabile agnoletta,  
 Unqua non fu biltà sî dignitosa!  
 Ahi lassa! pena ognor la poveretta  
 Di una ferza cotal nella pilosa,  
 Sia fascino, sia morbo acuto e fiero,  
 Che la darebbe ad ufo a un Cordogliero.

E avvegnadioché abbia 'l genitore,  
 Per dilacare tanto suo prurito,  
 Inteso il macaonio insegnatore,  
 E risolto aggiogarla ad un marito;  
 Ligio per voi la sua possanza adima  
 Per ascoltar vostra sentenza in prima.

Vi aggradi, dall'altissimo carello  
 'Ve di sapienza colmo risiedete,  
 Nominare il felice damigello,  
 Che per l'ancilla vostra eleggerete,  
 Astrio pel re più non covate in petto,  
 Pace: *Fiat pax et amicitia*. Ho detto.

O si veda l'intero episodio dell'arringa di Malebolge, messaggero inviato da Plutone per perorare a favore di Venere nel tribunale olimpico, nel canto XI della *Rete di Vulcano*: per non sembrare "zotico e villano" al cospetto dei celesti, Malebolge "Avea comprata ed imparata a mente", da un cruscante fiorentino, l'arringa indirizzata a Giove di cui lui medesimo "non intendeva buccicata":

Chente si vaglia il Potta potentissimo  
 Che auisma a ghiado quei che al brogo scendono  
 Dei rigagni ove ei regna, il san benissimo  
 Costor che ancor teco a ingradarsi ascendono:  
 Che agneffa te, e il fratel, per cui prestissimo  
 Gli infidi fiotti ed alzansi e si fendono,  
 Siccome è in casso che acquetar tu tenti  
 Di cunta uopo non è ch'io te lo ammenti.

Or che sembra quivi si ammanni intendesi  
 Da isso, e che s'approcci il lagrimevole  
 Tempo 'n cui il trullo Dio, cui manco estendesi  
 La forviante zanca insocievole,  
 Nell'accesa barata atar pretendesi  
 Con bozze e indozzamento irragionevole,  
 Onde putta l'amanza ognora stimisi  
 Di quel che a sbergo, e sua burbanza adimisi.

Conciosiacosaché d'ammassicarsi  
 Abbelleria a Pluton su questa landa,  
 Pur resta fagli mo che d'accasciarsi  
 Pave, se di mangion fuori se n'anda.  
 Lasciar la bornia reggia, e abbarbagliarsi  
 Di suol, ch'ei rizza il capo, a randa a randa,  
 Né venir puote introcque a tua presenza  
 Ch'ei rancura un pochin di pistolenza.

Per isso a scagionare il rimproverio  
 Che Ciprigna arrubina hacci mandati,  
 E ad attuiar di sì lurco adulterio  
 La famma hacci adduiati, et alluiati ...  
 Ma Giove e i Numi che di star sul serio  
 Indarno sino al fin si eran provati,  
 A simil parlar da can barboni  
 Si pisciar dalle risa nei calzoni.

Più che il consueto parallelo col Casti, trovo che non sarebbe uno scandalo mettere a confronto la musa del padre Atanasio da Verrocchio con quella del tanto celebrato Parini. Ecco un salotto aristocratico:

D'Anglia e di Francia nella ricca stanza  
 I mobili accrescean lustro e splendore,  
 Serici drappi di novella usanza  
 Fean lodare il chinese tessitore;  
 Tutto colà ridea; solo i mercanti  
 Sospiravano indarno i lor contanti.

Intorno ai ben disposti tavolini  
 Sedeano al gioco cavalieri e dame;  
 I monti delle doppie e dei zecchini,

Insultando del povero la fame,  
 Di fortuna al comando, ad ogni poco,  
 Con gradito romor cangiavan loco.

Dei vincitori il giubbilo, i sagrati  
 Che i perditor mandavano fra' denti,  
 Le tenerezze, i detti inzuccherati,  
 Il sospirar dei cavalier serventi,  
 Delle donne il lezioso cicalio,  
 Destavano un confuso mormorio.

Ed ecco il vivido ritratto di un giovin signore:

Ei dato alla ragione il buon viaggio,  
 Ogni riguardo avea da sé proscritto,  
 E del suo nome al suono sbigottiti  
 Palpitavano i padri ed i mariti.

Delle mode inventore era copiato  
 Dai nobilucci di più bassa sfera,  
 E ognor d'ambra e di muschio profumato  
 Togliea 'l respiro a chi vicino gli era  
 Se nel plebeo parterre comparìa,  
 O impudica druda al tempio unqua seguìa.

Omai lasciato il *giuraddio* villano,  
 E l'italo immodesto fraseggiare,  
 Il gallo *foutre*, il *goddam* anglicano  
 S'udìa sulle sue labbra risuonare,  
 E citato venìa con grand'onore,  
 D'energica bestemmia egregio autore.

D'un'anglica pariglia condottiero,  
 Più d'una gamba fracassata avea  
 Della cenciosa turba, che il sentiero  
 Largo all'agil fetonte non cedea.  
 Ei nel biasmo abbondante, in lodi parco,  
 Era d'ogni arte orribile aristarco.

Sono pronto ad ammettere che più raffinati palati possano nutrire altre predilezioni ma onestamente confesso che di fronte a

un'invenzione come la cosiddetta 'favola del piacere' nel *Giorno pariniano*, che già sui banchi del liceo mi era parsa incredibilmente insulsa quale mito moderno per spiegare l'origine della disuguaglianza sociale, non ho il minimo tentennamento nel preferire le massime morali qua e là disseminate dal Batacchi nelle sue opere, a cominciare da quelle che al piacere sessuale pertengono: "il fottor è un bisogno; e la natura Fe' quel ciondolo all'uomo a questo effetto, La castidade è un sogno; e all'aria oscura A ognun rincresce d'andar solo a letto".

A illustrare pienamente le opere dello scrittore pisano sarebbe necessario un esame della sua inventiva nelle narrazioni, ma non è certamente possibile dedicarsi a riassumere un tanto vasto repertorio: potrebbero bastare da sé le sue novelle più famose, *La vita e la morte di prete Ulivo* e *L'onore perduto alla fiera* ad esempio<sup>56</sup>; provo invece a cavarmela con un breve sunto della mia preferita, *Amina*, la cui ampiezza (quadruplicata rispetto alla misura consueta delle novelle) consente di trascorrere dal realistico al fiabesco, dal registro avventuroso a quello parodistico, con continui colpi di scena e inaspettate evoluzioni della narrazione. Amina è la figlia di una madre, livornese, talmente brontolona da essere abbandonata dal marito che più non poteva soffrirla; giunta innocente e spensierata ai diciott'anni, mentre è impegnata in giardino in un gioco infantile con la cugina Lidia, giunta in visita alla zia, scopre il servitore Cecco, di lei innamorato, intento a masturbarci. Sconvolta, si precipita dalla cugina, di poco più grande, la quale, udito il suo racconto, le rivela, "è quel che vedesti [...] d'ogni delizia il fonte" e le confessa di non essere più vergine. In quella giunge Cecco e l'intraprendente Lidia gli tiene tal discorsetto: "La bella Amina di goder desia, La prima volta, il bel piacer d'amore; Ma che noi cel prendiam prima desia, Per discacciare il troppo suo timore"; Cecco, benché desiderasse soltanto Amina, accetta il patto, "Ché per alzare all'idol suo la gonna, E l'avrebbe anche fatto alla bisnonna". Terminato l'amplesso tra Lidia e Cecco sotto gli sguardi attenti della neofita Amina, quando il turno tocca finalmente a lei, l'arrivo

<sup>56</sup> Si leggono entrambe nella già citata antologia curata da Ferdinando Giannessi (Milano, Feltrinelli, 1971); la prima l'ho personalmente riedita nel secondo numero dello *Stracciafoglio* ([www.edres.it](http://www.edres.it)).

improvviso della madre guasta ogni cosa. La sospettosa madre comprende la situazione, licenzia Cecco, allontana Lidia e assume una nuova cameriera con il preciso compito di sorvegliare la figlia. La servetta viene però concupita da un ufficiale che in realtà mira alle grazie di Amina e riesce infatti, con la complicità della cameriera divenuta sua amante, a raggiungere lo scopo: le due ragazze fuggono insieme nottetempo e finalmente Amina è nuovamente a un passo dal realizzare il suo desiderio di perdere l'ormai esecrata verginità. Già è stesa su un tavolaccio, "Luogo a gustar d'amor dolce diletto Dai militari in preferenza eletto", quando scoppia improvvisamente un incendio e i soldati sono chiamati a intervenire: è proprio la casa di Amina ad andare a fuoco perché nella loro fuga notturna le ragazze han fatto cadere il lume lasciato acceso nella stanza.

La madre, scoperta la tresca, decide di chiudere Amina in convento, a Genova, ma la nave su cui viaggiano le due donne è assalita a Lerici da pirati saraceni: non potendo soffrire il continuo brontolio della vecchia, i pirati la buttano a mare, mentre Amina è in balia di un'intera schiera di corsari, ma il capitano interviene: "Nissun di voi pur di guardarla ardisca; A donarla m'accingo al Gran Sultano, Che mi so ben quanto tai don gradisca". Amina è disperata: "La troppa copia povera mi fece!"; ma il viaggio è rapido e presto si ritrova, la trentesima, tra le favorite dell'harem: "Grata accoglienza a lei fece il sultano, Che sorpreso restò di tal bellezza", ricambiato da Amina che "Robusto e bel lo vide" e che perciò è ormai certa di poter "rompere il digiuno". Ma le altre ventinove mogli congiurate si coalizzano contro la nuova arrivata e soprattutto "la feroce Azema" minaccia Mustafà e lo dissuade dal scegliere Amina per la notte: molto divertenti sono le sestine dedicate all'harem e alla rassegna delle "Vezzosette ed amabili donzelle" tra cui Mustafà ogni sera sceglie la favorita per la notte, ma non possiamo indugiare troppo nel riassunto: alla ventottesima notte in cui Amina non viene prescelta, sentendosi disprezzata e vilipesa, fugge avventurosamente dall'harem ancora vergine. E qui il racconto piega ormai nettamente verso il fiabesco: in fuga su un "fragil bastimento" in preda ai venti, Amina giunge nel regno di Tara-Braca ove è accolta come fosse un angelo piovuto dal cielo. L'isola infatti è da quattro anni popolata di soli maschi, da quando alla fe-

sta di Sant'Orsola alla principessa del regno fu narrata la vicenda della santa e delle undicimila vergini: "Undicimila! oh! credere non voglio Che di vergini tal copia vi sia; Se tante elleno fur, corpo d'un cane! Diecimila ottocento eran puttane!". Appena pronunciate dalla principessa tali parole, il regno di Tara-Braca fu afflitto da "un morbo reo pestilenziale", ma molto selettivo: morirono tutte le femmine e così l'isola restò popolata di soli maschi. Pare dunque ormai certo che la nostra protagonista possa "Ristorarsi degli ozi neghittosi, Con mille di quei così rugginosi", ma così non sarà: una riunione del "gran consiglio" che dovrebbe assegnarle marito degenera in una zuffa colossale, la rivolta popolare guidata dal "fier Cibreo" cui già si è fatto cenno, e vari altri casi, sempre divertenti, vanificano le speranze di Amina, fino al decisivo intervento di "fra Canterio".

Era quest'uomo un frate cappuccino,  
Santo da ciaschedun creduto, e detto;  
Il qual risuscitato avea un bambino  
Che dormiva tranquillo nel suo letto,  
E quattro birbi che parean stroppiati  
Miracolosamente risanati.

Ognun dicea che comandava al vento,  
Ed in fatti talor lo scongiurava,  
Ma tirava più forte in quel momento;  
Che restasse la pioggia se ordinava,  
Grandine addirittura si faceva ...  
In somma ch'era santo si dicea.

Con una dotta predica si rivolge al popolo di Tara-Braca: Amina non è "dono del ciel" sentenza, "Ma dal Tartaro venne"; va perciò al più presto allontanata dall'isola. Il conte Scamonea tenta di opporsi ma invano; Amina viene imprigionata, il conte riesce a entrare nella sua cella corrompendo le guardie; già stanno per soddisfare il reciproco amore quando vengono scoperti: Scamonea viene arso vivo, Amina caricata su una barchetta e spinta al largo. Accolta con mille onori, è ora cacciata in modo ignominioso:

Oh mobil vulgo! oh come presto passi  
 Di mille opposti insani affetti in preda!  
 Oh miscuglio di tristi e babbuassi,  
 Al tuo folle encomiar chi fia che creda!  
 Se dagli encomi a ria persecuzione  
 Ti spinge il sussurar d'ogni coglione!

Ancora vergine, Amina porta con sé soltanto una misteriosa cassetta affidatale in gran segreto dal conte Scamonea durante il loro troppo breve incontro; dopo un naufragio e altre peripezie approda finalmente ad Ancona, proprio mentre imperversava in quei territori un predicatore cappuccino,

Altro non si vedea per quelle vie  
 Che torce, crocifissi ed incappati;  
 E cantar miserere, e litanie,  
 S'udian in flebil tuono in tutti i lati.  
 I puttancier cangiata avevan vita,  
 Finché non fosse la mission finita.

Amina decide allora di recarsi in gita in campagna “travestita con virili spoglie”; avvicinata da un frate che “la prese per un giovinetto” e le propose di seguirlo in convento, onestamente rivela di essere donna: “... Oh tanto meglio, cazzo! Rispose: uom più felice unqua non fue, lo cerco un foro e ne ritrovo due”. Il convento parrebbe dunque, in perfetto stile batacchiano, il luogo finalmente deputato alla deflorazione della giovane, ma anche in questo caso, quando già vari frati hanno spogliato Amina e stanno per tuffarsi su di lei, scoppia una zuffa con una fazione rivale del convento e di nuovo le attese di Amina vanno a vuoto. Torna così ad Ancona e a questo punto la scelta è radicale: si reca a offrirsi al bordello per la gioia della vecchia mezzana. Ma all'arrivo del primo cliente Batacchi ha di nuovo in serbo un'incredibile sorpresa. Si tratta di un ricco mercante in arrivo dall'Olanda: Amina, “Gioconda sì, ma timida e schiva”, è stesa sul letto, il cliente “le alza la gonnella sulle cosce”, ma a quel punto “vede cosa onde divien di pietra”: una voglia di fragola proprio “sopra il ventre”. Si tratta del padre, fuggito in Olanda per scampare dall'insopportabile moglie: parrebbe un'agnizione da scena tragica, ma in fin dei conti Amina è innocen-

te, addirittura ancora vergine. Ormai convinta, da quest'ennesimo evento, che tale sia il suo destino, "si propose Di rinserrarsi in solitaria cella, E farsi di Gesù sposa ed ancella". Passa serenamente più d'un anno in convento, ma poi la notizia dell'arrivo di un nuovo ortolano le mette curiosità, le richiama alla memoria tutti i suoi casi strani, si rammenta di Cecco, del conte Scamonea e della sua cassetta, che frattanto aveva scoperto piena zeppa di brillanti e altri preziosi; così, vinta dalla curiosità, si reca in giardino, sente avvicinarsi il giardiniere ... "Qual di lei la sorpresa, e qual di quello Che si appressava fu la meraviglia": è Cecco, il mai dimenticato Cecco. "Muti restar per mezz'avenmama, Indi insieme esclamaro: anima mia!". Come in un romanzo alessandrino, dopo mille peripezie, siamo tornati al punto di partenza e quell'amplesso negato all'inizio della storia finalmente si consuma, più e più volte, finché con i "quatrin" del conte Scamonea i due amanti organizzano la fuga in Inghilterra e "Compraro in quel paese una gran terra, Che un superbo castello contenea". Ma la caustica penna del Batacchi, non certamente disposta a lasciarci cullare in tenere romantiche-rie, ha ancora in serbo per noi un ultimo sberleffo: "Là, dice il nostro Bellarmin, che il nostro Cecco Dopo tre giorni, al più, fu fatto becco".

Considerata la simpatia che mostra per tale personaggio, credo che l'epitaffio coniato dal Batacchi per Prete Ulivo, "sì tacito visse e riservato, Che fu tal qual se non ci fosse stato", fosse anche quello che auspicava per sé, il motto epicureo *bene vixit qui bene latet*, al quale per sua sventura l'entusiasmo rivoluzionario non gli consentì di essere pienamente fedele; tuttavia, trascorsi più di due secoli dalla sua morte, mi pare sarebbe giusto rendergli un po' di quei meriti che il sano ripudio dell'ambizione gli ha fin qui negato.



## IL DISSENSO DELLA POESIA

Il 24 marzo del 1802, “a un’ora dopo mezzogiorno”, un ormai attempato professore inaugurava il proprio corso di Eloquenza italiana e latina all’Università di Pavia, ove era atteso da mesi e quasi invocato dagli studenti che nell’anno precedente avevano presentato una petizione al Rettore per sollecitarne l’arrivo. Tanta era l’aspettazione che, benché il medesimo Rettore avesse preventivamente fatto collocare un gruppo di soldati francesi a regolare l’accesso all’aula, gli studenti ne travolsero la compagine, occupando a forza anche i posti riservati al “recinto de’ professori” e, come riferì una relazione inviata dalla Prefettura di Pavia al Ministero degli Interni, chiedendo “con schiamazzo l’allontanamento delle guardie militari”. L’argomento svolto nella prolusione non è noto, ma si sa invece che nel corso della stessa il professore “aveva inveito contro i preti e i francesi” e uno scandalizzato spettatore annotò che il Vescovo di Pavia giunse in aula con un certo ritardo “appunto mentre il professore, con una sfacciata impudenza, si scatenava contro i papi più che palesemente e contro tutti i ministri della religione, anzi contro le massime della stessa religione”. Al termine della lezione nuove intemperanze degli studenti, uno dei quali ebbe poi qualche noia con le autorità, e ancora negli anni successivi sempre il medesimo successo, così descritto da un testimone: “quand’egli doveva far lezione [l’aula] era presa d’assalto dagli studenti che irrompevano dalle porte e dalle finestre, scavalcandosi gli uni gli altri; tale era l’entusiasmo ch’ei sapeva destare nella elettrica gioventù. Quando ei, dopo averci parlato dell’amore di Dante per la patria e per la libertà, delle sue sciagure, del suo quadrilustre esilio, si metteva a declamare con quella sua voce profonda e sonora l’apostrofe di quel fiero poeta all’Italia nel VI canto del Purgatorio, ‘Ahi serva Italia, di dolore ostello ...’, tuoni d’applausi scoppiavano nella sala: a molti di noi cadevano lagrime giù per le guance, e allo scendere dalla cattedra, tutti volevano sa-

lutare il degno interprete di quel divino poeta e fra le acclamazioni lo conducevano sino a casa”<sup>57</sup>.

Il professore in questione, che si permetteva di inveire contro i Francesi negli anni del dominio napoleonico, capace di muovere le masse studentesche con efficacia tale che avrebbe suscitato invidia nei docenti di più accesa fede sovversiva di epoca sessantottesca, altri non era che Vincenzo Monti, fino ad oggi tartassato nella manualistica, scolastica e non, e ormai passato alla storia (soprattutto a quella delle mistificazioni critiche del secolo passato) come il “poeta del consenso”<sup>58</sup>. Il paradossale divario tra testimonianze contemporanee e giudizi critici, o piuttosto pregiudizi sedimentatisi con il trascorrere del tempo, viene a essere elemento imprescindibile per un’indagine sulla figura del Monti, ancor più significativo di quello da cui prese le mosse Barbarisi nello studio che rimane a tutt’oggi fondante la più illuminata critica montiana<sup>59</sup>, ovvero lo scarto netto tra i “vivaci consensi” e “le più violente accuse moralistiche” che in una sorta di perpetua alternanza non ha mai permesso un più equilibrato esame della produzione poetica del Monti. Altri paradossi tuttavia colpiscono nell’accostarsi a tale protagonista della nostra storia letteraria. Se le pagine del Pecchio sopra citate e numerose altre testimonianze coeve ci mostrano un Monti tutt’altro che imbelles e voltagabbana, è ovvio che al di là della coerenza degli ideali politici (che pure furono molto più saldi, in un’età di grandi rivolgimenti, di quanto gli si è voluto riconoscere), ben più importante fu la coerenza della concezione poetica di un uomo che fu in realtà assai lontano da quell’ “ondeggiare perpetuo” che gli attribuì il De Sanctis. Ma che dire del giudizio

<sup>57</sup> Quest’ultima testimonianza è tratta dalla *Vita di Ugo Foscolo* di Giuseppe PECCHIO (: 159-60); le precedenti, già citate nell’epistolario del Monti curato dal BERTOLDI (vol. II: 257-261), provengono da una lettera di Giovanni Paradisi a Dionigi Strocchi e dal *Diario politico ecclesiastico* di Luigi Mantovani, lo “scandalizzato spettatore” di cui sopra.

<sup>58</sup> Il riferimento, ovvio, è a BINNI. Altrettanto ovvio è il fatto che la banalizzazione di quella formula non è imputabile all’autore del saggio, che rimane un contributo basilare per lo studio dell’opera montiana, ma che, a mio giudizio, falla completamente nella contrapposizione Monti-Foscolo interamente risolta a favore di quest’ultimo.

<sup>59</sup> BARBARISI.

che vuole fare di lui, “ultimo poeta cortigiano”, il tipico esemplare dell’arretratezza culturale dell’Italia tardo settecentesca, in ritardo rispetto alle ‘magnifiche sorti e progressive’ della letteratura oltremontana, se si considera, non dirò la stima, ma in taluni casi la vera e propria venerazione che alcuni dei maggiori intellettuali europei contemporanei, da Goethe a Byron, da Stendhal a Constant, da Schlegel alla De Stael, provarono per lui? Il paradosso maggiore della vulgata critica sta forse però nella questione del ‘cuore’: riprendendo il celebre giudizio leopardiano (che in questo caso, come anche in altri, sbagliava per un difetto di prospettiva dovuto a egotismo), la critica è usa a vedere nel Monti il poeta dell’immaginazione, “ma del cuore giammai”, e invece per i contemporanei proprio il ‘cuore’ era emblema di una poesia che sapeva coniugare eleganza del dettato e suggestione della fantasia con l’ardore della passione; e proprio il suo stesso muscolo cardiaco fu spiantato dal cadavere e sottratto alla decomposizione, individuando gli ammiratori della sua poesia nel ‘cuore’ l’essenza della stessa, ‘sentimentale’ e ‘immaginosa’ a un tempo. Né si può tacere in proposito la lode dell’eloquenza di Antistene che Monti pronunciò nelle sue *Lezioni* pavesi: “Tutti i principj da lui statuiti, come che difettosi nelle conseguenze, sono però giusti e inconcussi per se medesimi e, ciò che più vale, non metafisici, ma dedotti dalle nostre proprie sensazioni e tirati dal fondo del nostro cuore. E il cuore, o miei cari, ricordatelo bene, il cuore vuole sempre la parte sua nelle operazioni dell’intelletto. Egli è quello che dà la vita, il calore, la fiamma a tutti i nostri pensieri, e quell’aria di sentimento che tanto li raccomanda quando si vestono della parola. Tutto è morto, tutto è languente, tutto è arido senza lui; e con lui tutti si fanno cari ed amabili i severi discorsi della ragione”<sup>60</sup>. O ancora si vedano le postille alla bella immagine del carattere ‘giunonico’ della lingua italiana espresso nello scritto *Sulla difficoltà di ben tradurre la protasi dell’Iliade*: “La lingua italiana (e parlo precipuamente della poetica) è la Giunone d’Omero. Grandi occhi, forme maestose, incesso regale, e paludamento di porpora. La degraderebbe il velo lascivo di Taide, ma la deturperebbe l’ispido sa-

<sup>60</sup> *Lezioni*: 194-195.

jo di Diogene; e i nostri padri ci hanno lasciata immensa ricchezza di finissime lane per ben vestirla. Basta aver tatto, e saperle scegliere; e sempre bene si sceglierà, se la passione verrà dal cuore, non dalla testa”<sup>61</sup>.

L'imbarazzo che Croce avvertì nel contraddittorio suo rapportarsi a Monti<sup>62</sup>, tra la 'necessità' ideologica del giudizio di condanna e l'irresistibile fascino che pure la facondia della scrittura montiana esercita (“come si fa a non prendere piacere ai suoi versi?”), dà piena la misura delle ragioni dell'ostracismo decretato nei confronti del Monti soprattutto da quanti si rifiutano di leggerlo. E non è certamente un caso che la “rinascita” che Binni individuò, nella sua “storia della critica montiana”, intorno alla fine degli anni Venti del Novecento coincida con la pubblicazione del preziosissimo *Epistolario* curato dal Bertoldi: a chi si prende cura di leggerne gli scritti Vincenzo Monti appare scintillante di una luce che non è affatto quella fioca e languente del “puro tecnico della letteratura”. Analogamente la nuova rinascita montiana in corso, alla quale queste pagine tentano di portare un contributo, per quanto modesto, muove da un ormai consistente ripullulare di edizioni che offrono la possibilità di accedere nuovamente a testi che riservano spesso sorprese e che in molti casi mantengono quel potere di fascinazione che ancora tanto turbava Benedetto Croce.

L'iniziale abbrivo di tale scaturigine editoriale si ebbe in un periodo infelicissimo per la fama del poeta, la cui *Iliade* da tempo era uscita dal novero delle letture scolastiche e il cui luogo nelle storie letterarie veniva progressivamente e inesorabilmente eroso: nel 1982 Gennaro Barbarisi e Michele Mari proposero la versione della *Pulcella d'Orléans*<sup>63</sup>, puntando su un Monti poco consueto quasi a voler frastornare l'ormai implacabile processo di avvilitamento della sua opera. Nell'introduzione Barbarisi sagacemente illustrava i pregi della traduzione montiana, nella quale “ad ogni ottava ad ogni verso si scopre continuamente il piacere letterario dell'autore di sovrapporre le immagini, di colorire popolarlescamente e grottescamente il testo, di frugare in zone poco battute

<sup>61</sup> Lo scritto qui citato è edito in *Iliade*: I 60.

<sup>62</sup> Cfr. CROCE.

<sup>63</sup> Vd. *Pulcella*.

della lingua italiana alla ricerca di modi espressivi meno ovvi”; ma nella stessa tenacia con cui insisteva a mettere in luce nel Monti romano una tensione sperimentale confidando che essa avrebbe dovuto renderlo più appetibile all’interesse degli studiosi, Barbarisi pareva consentire con quell’azione continua di diminuzione della fama, cui allora evidentemente non ci si poteva sottrarre, attribuendo l’ammirazione dei contemporanei italiani e stranieri del Monti soprattutto alle sue “grandi doti di declamatore della poesia propria e altrui” e concludeva sulla *Pulcella* manifestando la “sensazione di un’ottica fortemente riduttiva” che andava riconosciuta nel passaggio da un originale in cui è avvertibile “la presenza sostanziosa di un pensiero filosofico che si misura con tutti i problemi della vita” a una versione in cui invece “ci si compiace di un insistente anticlericalismo verbale, che ha il sapore delle battute circolanti nell’ambiente romano, e di un erotismo comico contadinesco”<sup>64</sup>.

Il 1982 fu anche l’anno della pubblicazione degli atti di un convegno di studi tenuto quattro anni prima<sup>65</sup> e inaugurato da una prestigiosa personalità politica, quella del senatore Giovanni Spadolini, il cui intervento, ben degno di un’educazione crociana, diede in certo qual modo l’impronta dello spirito comune a tutte le relazioni nel rappresentare l’imbarazzo avvertito nel dover riconoscere che quello del Monti era ormai nome “un po’ desueto nel paesaggio, nel panorama della nostra cultura”, e l’essere tuttavia consapevoli che, anche nel suo nome, se non proprio nel suo nome, e “pur attraverso le antinomie e anche le insufficienze della vita civile politica e poetica di Vincenzo Monti”, si può cogliere e sentir “rivivere” una sorta di “autobiografia della nazione”. Scorrendo gli atti di quel convegno, ove fu soprattutto notevole l’intervento di Nicola Tanda sul “teatro di idee”<sup>66</sup>, appare evidente l’ormai consolidata consapevolezza che la condanna dell’opera montiana, dal De Sanctis ai giorni nostri, è stata determinata più da ragioni politiche che non da giudizi propriamente attinenti la sfera estetica e letteraria; ed evidente appare anche la rilevazione

<sup>64</sup> *Pulcella*: XXX.

<sup>65</sup> *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia* (per gli Atti vd. MONTI 1982).

<sup>66</sup> Vd. TANDA.

dello scarto tra i pregiudizi che hanno frenato l'accostarsi al Monti e l'effetto prodotto invece dalla lettura delle sue opere. In modo particolare fu esito del convegno riconoscere in lui "uno dei primi poeti civili, in un senso tutto moderno, della nostra storia letteraria"<sup>67</sup> a dispetto di una preconstituita immagine di letterato ozioso, cortigianamente asservito al potere, perduto in un anacronistico culto del passato classicista e attardato difensore della fantasia nell'arte e del repertorio mitologico: giudizi questi ultimi che con poche variazioni trapassarono dalla critica romantica a quella positivista a quella crociana a quella sociologica (che da sé amava definirsi marxista) nonostante l'isolato levarsi di autorevolissime, e inascoltate, voci discordanti, come quelle del Settembrini e del Carducci.

Potrebbe parere un paradosso, ma la possibilità di superare i pregiudizi ideologici che impedivano di accostarsi più serenamente all'opera del Monti e di riconoscere l'impegno civile della sua attività di letterato è stata data dal cambiamento del clima politico in Italia, dal sopravvenire, trascorsi quelli cosiddetti 'di piombo', degli opacissimi anni del disimpegno: se nel 1978 Nicola Tanda lamentava il rifiuto di considerare Monti da parte degli "editori di classici in edizione economica", nel 1990 la Biblioteca Universale Rizzoli ripropose finalmente sul mercato l'*Illiade* in una bella edizione curata da Michele Mari, che circa dieci anni prima aveva dedicato all'opera un ponderoso saggio critico<sup>68</sup>, e l'anno successivo *La lettera di Francesco Piranesi al Signor Generale D. Giovanni Acton* venne scelta a far parte di un ristretto gruppo di 'chicche' editoriali<sup>69</sup> che dovevano inaugurare una nuova collana di classici ideata da Leonardo Sciascia, curata da Silvano Nigro e significativamente titolata *Italia*.

Chetato insomma il "furor delle sette", quello del Monti parve tornare a essere un nome degno di rappresentare l'identità nazionale, la storia non soltanto letteraria d'Italia, e l'interesse per la sua opera iniziò a farsi strada anche nell'ambito dell'editoria accademi-

<sup>67</sup> MONTI 1982: 36.

<sup>68</sup> MARI.

<sup>69</sup> Vd. *Lettera*. La collana in questione, a quanto mi consta, non andò oltre i quattro o cinque volumi.

ca, che, a parte i numerosi articoli e saggi critici di cui dà conto Angelo Romano in un'esemplare *Rassegna montiana (1980-2000)*<sup>70</sup>, produsse nel 1990 un importante contributo sulla *Proposta* e sugli scritti montiani "sulla lingua italiana"<sup>71</sup> e nel decennio seguente vide avviata anche la monumentale impresa dell'edizione critica dell'*Iliade* a cura di Arnaldo Bruni, curatore anche di un'innovativa edizione dell'*Aristodemo*<sup>72</sup>, sulla quale tragedia ci si soffermerà tra breve. Peraltro il volume che Andrea Dardi dedicò al Monti linguista e filologo pose bene in luce "il carattere, prima che letterario, civile" delle riflessioni e delle indagini linguistiche condotte in polemica con il fiorentinismo cruscante e cesariano, in nome di una "concezione dell'idioma come prodotto e specchio dell'evoluzione intellettuale della nazione, strumento di una letteratura pregna di contenuti moderni e di sensi civili", sottolineando "la polemica anti-provinciale, antiarcaistica, antiautoritaria, antipedantesca, l'energico *pathos* nazionale, l'esigenza di una rifondazione 'filosofica' del vocabolario"<sup>73</sup>. Restituito al Monti il merito di illuminato difensore della tradizione letteraria italiana nell'ambito delle polemiche linguistiche di inizio Ottocento, il passo successivo venne dalle nuove cure che Angelo Colombo dedicò all'epistolario montiano e in particolare dalla bella antologia che già nel titolo, *Lettere d'affetti e di poesia*<sup>74</sup>, rimetteva in discussione quella questione del 'cuore' su cui abbiamo detto giocare uno dei principali equivoci della critica montiana. Per rimanere alle intitolazioni, significativa fu quella adottata in ambito giornalistico per una recensione che Roberto Fedi dedicò all'antologia allestita da Colombo, *Monti riabilitato dall'epistolario*<sup>75</sup>, ove quella riabilitazione doveva suonare a condanna di una cultura che, disposta a inseguire "spirti guerrieri" e cuori senza orecchio, dimenticò di riconoscere nell'autore

<sup>70</sup> Vd. ROMANO.

<sup>71</sup> Vd. DARDI.

<sup>72</sup> Dell'edizione critica dell'*Iliade* è fin qui uscito il II volume, in tre tomi (Bologna, Clueb, 2000); mentre l'*Aristodemo* è stato pubblicato a Parma presso Guanda nel 1998.

<sup>73</sup> DARDI: 33.

<sup>74</sup> Vd. *Lettere*.

<sup>75</sup> R. FEDI, *Monti riabilitato dall'epistolario*, in «Il sole-24 ore», 29 agosto 1993.

dell'*Iliade* non soltanto il miglior poeta, ma anche il prosatore più facondo, il critico di più sicuro gusto del suo tempo, nonché un filologo di grande acume.

L'anno in cui venne edito il secondo volume dedicato da Colombo all'epistolario<sup>76</sup>, ovvero il 1994, vide comparire sulla scena della critica montiana, con la pubblicazione di un articolo dedicato al "teatro romano"<sup>77</sup>, un giovane neofita, Luca Frassinetti, divenuto oggi il più benemerente studioso del poeta di Alfonsine, all'edizione delle cui opere si è dedito con indefesso zelo. In quell'articolo, con ferma determinazione, Frassinetti illustrò la novità del teatro montiano e la piena consapevolezza, già dall'esordio con *l'Aristodemo*, della specificità del linguaggio teatrale, da cui derivano l'attenzione non soltanto per la recitazione e la resa del testo ma per la stessa messa in scena e ancor più l'interesse per la ricezione dello spettacolo, insistendo opportunamente l'autore sulla considerazione del poeta per il pubblico femminile nella prospettiva della nascita di uno spettacolo borghese, ma anche di un'estetica 'sentimentale', che ha il proprio fondamento nell'effetto emozionale che la tragedia deve produrre. Sono tutti elementi che liquidano in un sol colpo l'immagine del poeta cortigiano, dell'abate Monti, capace di usare la penna principalmente con lo scopo di compiacere la corte vaticana. E ancora Frassinetti illustra nelle testimonianze dei contemporanei sia il "grande consenso" di pubblico che arrise alle tragedie montiane (anche al *Galeotto Manfredi*, che pure parte della critica vorrebbe un fallimento rispetto all'*Aristodemo*), sia una certa imbarazzata ostilità degli ambienti arcadici e più in generale della cultura ufficiale pio-clementina verso gli esperimenti teatrali del giovane Monti. Già qualche anno prima, ma trattando del *Cajo Gracco*, anche Francesco Spera aveva riconosciuto nella posizione del Monti una novità che esperiva una via tragica potenzialmente più produttiva rispetto alle astrattezze alfieriane e ai successivi patetismi foscoliani<sup>78</sup>. A me pare che le prove del Monti, di grande rilievo nel panorama contemporaneo, siano interessanti anche in un più ge-

<sup>76</sup> Vd. COLOMBO.

<sup>77</sup> FRASSINETI.

<sup>78</sup> Cfr. SPERA, in particolare: 54.

nerale quadro del genere tragico in Italia. Nel Cinquecento il genere attecchisce nell'alveo della tradizione repubblicana fiorentina come la forma letteraria più adatta all'espressione del dibattito politico, ma presto degenera nel modello orroroso giralduano-senecano; nel *Re Torrismondo* Tasso ne tenta una reinterpretazione in chiave moderna facendo protagonista il conflitto interiore psicologico, ma la sua lezione sarà operante piuttosto oltralpe, nei drammi shakespeariano e raciniano. Nel Seicento italiano, invece, la tragedia, quando non si esaurisce banalmente nella ricerca di effetti truculenti, si dà come luogo della contraddizione tra morale e politica nella canonica figura del protagonista diviso tra ragion di Stato e affetti personali e familiari; oppure, nella interpretazione gesuitica, si riduce a un intento edificatorio morale che perverte totalmente il precetto aristotelico della catarsi. Stemperato e intenerito nella levità del melodramma settecentesco, il tragico si ripresenta infine nella cultura italiana nella versione alfieriana come genere divenuto soltanto letterario, stante la paradossale 'invedibilità' di quelle tragedie, ed espressione di un aristocratico pessimismo che anacronisticamente riflette sul tema del potere riducendolo a un astratto conflitto tra tiranno ed eroe ribelle, l'uno all'altro consustanziali, l'uno e l'altro in realtà da liquidarsi come residui ideologici superstiti nelle elucubrazioni di una mente un po' duretta.

Con tutt'altra intelligenza Monti tenta di riprendere le due linee portanti del genere tragico in Italia: da un lato il tema del potere, dall'altro quello dei conflitti dell'interiorità<sup>79</sup>. Egli interpreta il teatro come luogo in cui la finzione scenica e la capacità dell'autore di trasfigurare la realtà proiettandola in età passate possono consentire l'esposizione di idee, o meglio di un concreto e dialettico dibattito di idee, che senza la mediazione teatrale risulterebbe inevitabilmente censurabile. Il teatro quindi come luogo di dibattito e di riflessione politica e civile, non per le declamazioni astratte degli eroi alfieriani, ma per la concreta discussione di circostanze ed eventi contemporanei, ovviamente opportunamente velati e resi

<sup>79</sup> A ragione Arnaldo Bruni, nell'introduzione alla citata edizione dell'*Aristodemo*, richiama tra i «modelli illustri» anche il *Torrismondo* tassiano; cfr. p. XVII.

più interessanti dal calore che la parola poetica e la finzione narrativa attribuiscono loro. Nel contempo anche la dimensione interiore del personaggio tragico riacquista profondità, complessità e mutevolezza: *Aristodemo* è tragedia dell'ambizione di potere ma è anche tragedia dell'amor paterno; nel dialogo tra Aristodemo e Lisandro la rappresentazione del conflitto politico è lucidissima, ma egualmente intensa ed efficace è la ripresa dell'espedito dello spettro di ascendenza shakespeariana come proiezione degli incubi inconsci o l'ossessiva presenza in scena della tomba di Dirce come emblema del rimorso paterno. La ricerca di verisimiglianza psicologica nella rappresentazione del protagonista si riverbera anche positivamente nella trattazione del tema politico: Aristodemo è un despota, interprete di un potere fondato sulla violenza, la sopraffazione e il raggirio, ma fondato anche sulla credulità popolare; e tuttavia egli è un buon despota, un sovrano illuminato, dedito all'esercizio del potere per amor di patria. La sua inevitabile sconfitta, conseguendo soltanto dal vizio d'origine, l'atto violento e frodatario con cui lo ha conquistato, propone sulla scena una riflessione sul fondamento giuridico del potere regale, adombrando così l'immagine della monarchia costituzionale che non poteva altrimenti avere adito in Roma, se non per il tramite del velo poetico.

La forma politica della monarchia costituzionale è ancor più al centro del *Galeotto Manfredi*, ove il sentimento della gelosia, che ne fa un *Otello* alla rovescia, come è stato più volte detto, fornisce la sostanza affettiva ed emozionale, ma in cui la riflessione politica si sviluppa con eguale intensità, e non tanto nella topica condanna della vita di corte, abilmente correlata alle vicende dei due personaggi autobiografici, Zambrino-Lattanzi e Ubaldo-Monti. Al di là dei rancori personali, e anzi quasi sfruttando gli stessi come maschera di comodo, è messo in scena un reale conflitto: assolutismo contro costituzionalismo; potere legittimato dal diritto divino (e da difendere a ogni costo attraverso uno spregiudicato uso del principio della ragion di Stato) e potere che si fonda sul consenso popolare. Tutt'altro che banderuola mossa ora dai venti della reazione ora da quelli di un giacobinismo di maniera, Monti sostiene una propria posizione politica che naturalmente era destinata a riconoscersi nei valori della società napoleonica, ma che si svilup-

pa con una propria coerenza e una saldezza di principi sia poetici sia politici, tanto che anche negli anni a venire se ne potrà riconoscere la portata e il valore<sup>80</sup>. Nelle tragedie, e nel *Cajo Gracco* in modo particolare, Monti realizza il felice paradosso di un'opera d'attualità destinata a durare: in quest'ultima, rispetto alle precedenti, l'elemento privato e familiare è in subordine e l'urgenza politica si accampa in primo piano sulla scena, tanto da incorrere persino nel rischio di un'eccessiva didascalicità. Si potrebbe quasi parlare di una sorta di comizio trasformato in testo drammatico, una accorata perorazione a favore del moderatismo napoleonico contro gli opposti estremismi, quello giacobino (Fulvio) e quello reazionario (Opimio). La vera lotta politica, come con altrettanta enfasi Monti aveva affermato nella cantica *In morte di Lorenzo Mascheroni*, è quella che si attua con mezzi legali, il ricorso alla violenza è un'arma a doppio taglio che non può che condurre alla rovina non soltanto chi la subisce ma anche chi la esercita. In un'epoca dominata dalla violenza, rivoluzionaria e controrivoluzionaria, si oppone il ricorso alla legge, alla giustizia, come unica vera forma di democrazia, che conferisce il potere al popolo e non si serve invece di esso e della sua credulità come strumento per realizzare i propri disegni criminosi. Non marginale nello svolgimento del tema politico è il conflitto tra le due protagoniste femminili, Cornelia madre di Caio Gracco e Licinia sua sposa: le ragioni dell'onore familiare prevalgono sui sentimenti e quella dello stato su quella della famiglia in un personaggio, Cornelia, che, a metà tra l'ideologia giacobina (ma senza il furore delittuoso di Fulvio) e la virtù democratica (ma con maggiore avvedutezza politica di Caio), costituisce un'eccezionale novità nella rappresentazione del personaggio femminile sulla scena tragica<sup>81</sup>. Caio tuttavia è il vero prota-

<sup>80</sup> Le tragedie montiane ebbero vita che andò oltre le mode effimere del didascalismo giacobino o del cesarismo di età napoleonica: si veda in proposito A. Colombo, *Dall'Aristodemo al Manfredi. Documenti e appunti sulla ricezione della prima drammaturgia tragica di Monti*, in MONTI 1999: 11-40; Colombo segnala, ad esempio, come ancora nell'epoca del teatro romantico la ristampa milanese dell'*Aristodemo* nel 1823 valesse come «risposta urgente» alla composizione delle due tragedie manzoni.

<sup>81</sup> Cfr. in proposito SPERA: 38.

gonista nella sua totale dedizione alla giustizia e alla legalità: in quanto tale esso esprime una fiera critica al modello politico giacobino e nel contempo si presenta con i tratti di quell'esemplarità socratica alla quale più volte Monti allude nelle lezioni pavesi: preferibile è una morte onorata e la sconfitta nel rispetto della legge che non una vittoria ottenuta con il raggirio o con la sopraffazione violenta.

A conclusione degli anni Novanta e a distanza di vent'anni dal precedente convegno montiano, nel 1999 il comune di Alfonsine organizzò un nuovo incontro di studiosi del poeta: se in quella occasione non vi fu a inaugurare i lavori una personalità politica di autorevolezza pari a quella del senatore Spadolini, non è tanto al Monti, a un declassamento d'interesse intorno alla sua figura, che va addebitata tale assenza, quanto allo scadimento abissale della qualità intellettuale dei politici italiani, dei quali sarebbe ben difficile immaginarne qualcuno impegnato a discorrere innanzi a una platea che non sia composta di inetti. Il convegno del 1999, *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, si inserì nel quadro della tendenza degli studi montiani a più riprese caldeggiata da Gennaro Barbarisi, ovvero quella degli studi specifici, degli interventi mirati a una determinata opera o a un determinato aspetto della sua vastissima produzione. Tale tendenza ha forse un limite nella rinuncia a pronunciarsi in merito alla questione (in tal modo quanto meno accantonata) di una ridefinizione del luogo tenuto dal Monti nella letteratura della sua epoca, insomma nel non riproporre in discussione l'assunto critico codificato da Walter Binni per cui la scena letteraria dell'età napoleonica sarebbe stata dominata dalla coppia di opposti Monti-Foscolo e gli eventi che la contraddistinguono sarebbero da leggere come mossi da una sorta di elettrico flusso nella conduzione del quale sarebbero riconoscibilissimi i poli, negativo il Monti, positivo il Foscolo<sup>82</sup>. L'appello agli studi determinati e specifici ha però avuto il merito di promuovere edizioni o comunque significativi progressi nelle acquisizioni critiche, quali quelli

<sup>82</sup> Tra i numerosi giudizi contemporanei per nulla consenzienti con tale considerazione si ricordi quello autorevole di Stendhal che nel suo *Voyages en Italie* ricorderà il Foscolo come «le premier poète d'Italie après Monti» (Paris, Pléiade, 1955, p. 576).

fin qui illustrate e quelle cui ancora si farà cenno. Nel convegno del 1999, ad esempio, interessanti furono gli studi dedicati da William Spaggiari al *Pellegrino apostolico* e da Duccio Tongiorgi alla *Bassvilliana*<sup>83</sup>; nell'anno precedente Luca Frassinetti aveva prodotto un importante volume, *Poesie (1797-1803)*<sup>84</sup>, che raccoglie, nella lezione delle edizioni originali, la ricchissima e non sempre ben nota produzione del periodo repubblicano, presentando con un'evidenza non più eludibile l'attività, tutt'altro che cortigianescamente adulatoria, del poeta civile. A quell'edizione fece seguire quella critica del *Prometeo*<sup>85</sup> e infine il più importante monumento fin qui realizzato nella rinascita editoriale montiana, ovvero le *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, pubblicazione per la quale Frassinetti si è avvalso dell'esperienza di Duccio Tongiorgi come autore dell'introduzione e del commento<sup>86</sup>. Tale pubblicazione era stata anticipata da un articolo dello stesso Frassinetti sul bollettino annuale dell'Accademia della Crusca<sup>87</sup> in cui si dava conto dell'importante ritrovamento dell'autografo superstite, benché mutilo, delle lezioni pavesi, sul quale appunto la nuova edizione è fondata.

La scoperta degli autografi montiani ha radicalmente modificato la considerazione dell'attività di docente di eloquenza del Monti, nota finora dall'edizione Lampato delle *Opere inedite e rare* e da testimonianze quali quelle del Pecchio o del Paradisi ricordate all'inizio di questo scritto. A ragione infatti Tongiorgi ha usato l'espressione "damnatio editoriale" a proposito della sfortuna toccata ai testi delle lezioni. Dopo le censure ufficiali (è noto che la stampa delle due prime prolusioni montiane non ebbe luogo, contrariamente alla prassi usuale, perché le autorità la vietarono rav-

<sup>83</sup> Cfr. W. Spaggiari, *Monti e Pio VI. Storia del Pellegrino apostolico*; e D. Tongiorgi, *All'ombra di Bassville*, entrambi in MONTI 1999, rispettivamente alle pp. 41-70 e 161-175.

<sup>84</sup> Vd. *Poesie (1797-1803)*.

<sup>85</sup> Vd. *Prometeo*.

<sup>86</sup> L'edizione delle *Lezioni di eloquenza* è già stata citata in precedenza; si aggiunga che Tongiorgi, contestualmente all'edizione, ha offerto un prezioso contributo alla conoscenza delle lezioni montiane in un seminario svoltosi alla Sapienza di Roma nel maggio 2001: vd. TONGIORGI.

<sup>87</sup> FRASSINETI 2000.

visandovi un troppo acceso tono anticlericale e antifrancese) seguirono infatti le manomissioni dovute all'intervento di Costanza Monti e di Paride Zajotti che fornirono a Lampato i testi non nella versione originale, ma trascritti dopo averli sottoposti a una capillare revisione tesa soprattutto a censurare gli spunti più accesa-mente ostili alla chiesa cattolica e ai rappresentanti del clero. Come chiarisce Frassinetti nella *Nota al testo* del volume in questione, Costanza "non soltanto concesse ai torchi milanesi apografi sorvegliatissimi, da lei personalmente filtrati e riveduti, ma, di concerto con Paride Zajotti, giudice non meno devoto a Dio che all'Austria, provvide pure a stornare, e forse a distruggere, una parte consistente del legato spirituale del padre, perché compromessa ai suoi occhi da sconsiderate passioni irreligiose e libertarie"<sup>88</sup>. Quindi l'intervento della figlia Costanza non si diresse soltanto verso le nove lezioni concesse ai torchi del Lampato e il cui ritrovato autografo mostra, come di volta in volta segnalato dal curatore nell'edizione, cassature e correzioni, e addirittura la lacerazione di alcune carte; ella decise inoltre di occultare un altrettanto consistente nucleo di lezioni, come le ricerche di Frassinetti hanno chiarito individuando il fascicolo che la medesima Costanza contrassegnò con il numero "4°" e che contiene oggi l'autografo delle nove lezioni, ma di cui invece Costanza inventariò il contenuto con la dicitura "N° 14 lezioni d'Eloquenza intere, ed altre imperfette (inedite)"<sup>89</sup>, distruggendo poi presumibilmente le cinque "intere" e gli altri frammenti attualmente mancanti perché li giudicò compromettenti l'immagine di ravveduto benpensante che ella tentava di accreditare del padre.

Furono quegli abusi, come sottolinea Tongiorgi, a inaugurare "la prima revisione critica della produzione magistrale di Monti, sottoposta da allora in poi ad una lettura spesso ideologicamente preconcepita e mal motivata, che l'ha costretta per lungo tempo al rango di opera non già minore ma addirittura minima", laddove invece (e l'introduzione di Tongiorgi ne fornisce *ad abundantiam* le prove) le lezioni montiane furono nutrimento e riferimento imprescindibile per gran parte dei letterati contemporanei, nonché

<sup>88</sup> *Lezioni*: 353.

<sup>89</sup> *Lezioni*: 357.

per le schiere di giovani che vi assisterono: “Ad affascinare gli allievi, a commuoverli era proprio la rara capacità di leggere la grande poesia del passato con lo sguardo acutamente rivolto anche al presente. Sicché non è difficile immaginare l’atmosfera carica di passione che le sue lezioni dovevano suscitare, quando il professore, salito in cattedra, indugiava a commentare i brani più intensi della letteratura classica e di quella italiana”<sup>90</sup>. In quelle lezioni era evidenziato il nesso tra classicismo e patriottismo che la cultura romantica doveva nei decenni successivi far dimenticare, non certo con gli argomenti della dialettica, ma appunto con l’occultamento censorio: nel Monti la rivendicazione dell’esistenza di un “Parnaso greco-latino-italiano” andava di pari passo con la fede democratica e repubblicana, così come la rivendicazione dell’eccellenza della cultura italiana rivestiva un coerente significato politico. Si aggiunga ancora che, come doviziosamente illustra Tongiorgi, l’insegnamento pavese di Monti si propose con i caratteri di una spiccata innovazione rispetto alle consuetudini della pedagogia accademica d’allora, sostituendo al precettismo retorico il diretto commento ai testi e l’elaborazione di “percorsi tematico-comparatistici”, mostrando dunque anche nella sfera pedagogica l’eccellenza del letterato romagnolo; proprio quell’eccellenza che per troppo tempo gli è stata negata. Si aggiunga ancora, a proposito delle edizioni di cui qui si discorre (*Poesie, Prometeo e Lezioni*), che le ampie e agguerrite introduzioni e note ai testi fornite da Frassinetti aggiornano, nella straordinaria dovizia di notizie ma anche nella novità delle interpretazioni dei fatti e nella conseguente sistematica demolizione dei vecchi pregiudizi, la biografia montiana negli anni via via presi in esame, contribuendo una volta di più a risarcire il poeta di un secolo e mezzo di leggerezze e imprecisioni, quando non di, più o meno consapevoli, infamie. Il ritratto che ne emerge si accosta sempre di più a quello, commosso ed eloquente, stilato da Pietro Giordani due anni dopo la morte del poeta, “non meno buono che grande”, i cui stessi “isdegni, non sempre giusti, ma brevi e placabili” erano mossi da “un torrente di fan-

<sup>90</sup> *Lezioni*: 55.

tasia: la quale in lui (somialandolo a Cicerone) soverchiò le altre parti della mente, e dominò la vita”<sup>91</sup>.

La misura di quanto positivamente sia mutato e stia mutando l’atteggiamento nei confronti del Monti è data infine dagli interventi che, a distanza di cinque anni l’uno dall’altro, due giovani hanno dedicato a una delle sue composizioni più controverse, il *Sermone sulla Mitologia*. Nel 1996, in un volume miscelaneo dedicato ai “luoghi” e alle “forme” della lirica<sup>92</sup>, Giovanni Bárberi Squarotti, data per asseverata la “dipendenza” dell’operetta montiana dalla canzone leopardiana *Alla Primavera*, ne propose una sorta di riabilitazione dalle accuse di essere soltanto una “tardiva e anacronistica presa di posizione” a favore dell’ispirazione mitologica, legandone espressamente la reintegrazione nella fama e nella stima letteraria alla sua subordinazione come “riflessione sulla poetica classicistica sollecitata proprio dalla recente pubblicazione delle canzoni di Leopardi”. Prova dirimente del “vistoso debito” contratto dal Monti col giovane che proprio a lui aveva invece dedicato il libretto delle *Canzoni* del 1824 in cui fu edita per la prima volta quella *Alla Primavera*, sarebbero i versi del *Sermone* (vv. 45-77) in cui il poeta magistralmente reinterpreta il millenario tema della natura animata e resa pulsante di vita dalle personificazioni mitologiche che ne popolano gli elementi, quasi che per una tale ispirazione occorresse leggere la canzone leopardiana da parte di chi, allevato nel famoso seminario di Faenza, quindicenne già recitava a memoria i libri dell’*Eneide*. Il ben più avveduto intervento di Valeria Giannetti apparso su «Lettere Italiane» nel 2001<sup>93</sup> andrà anche attribuito al merito individuale di un più adeguato impegno di studio, ma rende anche l’immagine di un mutamento di clima in cui, fortunatamente, non pare più tollerabile che ci si accosti a un tale poeta con atteggiamento supponente, sia pure prodotto da un’ingenua acquiescenza ai pregiudizi un tempo correnti. Così la

<sup>91</sup> Cito il *Ritratto di Vincenzo Monti* [1830] da GIORDANI: vol. II, 129-132.

<sup>92</sup> Cfr. *Luoghi e forme della lirica*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Tirrenia-Stampatori, 1996; il contributo in questione, *Sulla mitologia. Monti e Leopardi*, si leggeva alle pp. 149-157; ora lo si legge in BÀRBERI 2000: 77-86.

<sup>93</sup> GIANNETTI.

Giannetti giustamente sottolinea come la sostanza teorica delle argomentazioni montiane fosse già stata elaborata ed esposta nelle lezioni tenute dalla cattedra pavese, “lezioni in cui si ritrovano puntualmente gli argomenti retorici con tanta maestria trasposti nei versi sciolti del sermone”<sup>94</sup>; ma soprattutto pone in rilievo come alle due prove poetiche, del Leopardi e del Monti, se ne debba affiancare una terza, la traduzione dell’ode schilleriana *Gli Dei della Grecia*, prodotta da lì a poco da Andrea Maffei, “tre mirabili testi poetici, che si echeggiano nella struttura e nell’ispirazione comune, a testimonianza di come le favole degli antichi fossero tutt’altro che una parte non più attiva della poesia”<sup>95</sup>. La singolare coincidenza che vide Leopardi e Maffei ospiti in casa Monti proprio nel luglio 1825, quando l’anziano poeta ottemperò al suo obbligo verso l’amica Antonietta Costa componendo i magnifici versi del *Sermone*, non può da sé indurre a sostenere il carattere gregario dell’ispirazione poetica montiana; e nemmeno, come testimonia *ad abundantiam* la lettera al Tedaldi Fores del novembre successivo, se ne può riconoscere l’impulso fondamentale in un superficiale intento polemico. Tra l’altro il rapporto di Monti con Schiller data a ben prima del 1825 e la stessa questione della versione italiana dell’ode *Gli Dei della Grecia* è più interessante e complessa di quanto la Giannetti ricordi. Erica Schweizer, nell’allestire l’edizione critica del *Sermone sulla mitologia*<sup>96</sup>, ricostruisce con dovizia di particolari la vicenda che vide il Monti sostenere con impegno la proposta di pubblicare nel primo numero del *Conciliatore* la versione dell’ode schilleriana prodotta da Giovanni Rasori (poeticamente meno riuscita, a me pare, di quella in seguito procurata dal Maffei) e Silvio Pellico impegnato invece con successo a contrastare tale pubblicazione in nome della difesa dell’ortodossia religiosa contro l’empia pretesa di accusare il cristianesimo di avere impoverito la ricchezza spirituale delle antiche religioni pagane. La versione del Rasori, composta già nel 1818 e andata in stampa nel 1822, e più in generale l’ode schilleriana costituiscono dunque (e non certo la canzone leopardiana) il

<sup>94</sup> GIANNETTI: 512.

<sup>95</sup> GIANNETTI: 512-513.

<sup>96</sup> Cfr. SCHWEIZER.

vero punto di riferimento per la composizione del *Sermone*, come le numerose riprese e rimodulazioni del Monti, ben illustrate dalla Schweizer, attestano senza ombra di dubbio. È tuttavia interessante l'osservazione della stessa curatrice che rileva come, rispetto "al più sobrio stile descrittivo schilleriano", Monti arricchisca le immagini poetiche "di connotazioni 'sentimentali'" e proceda a una "intensificazione delle immagini" attraverso il confronto polemico con la poetica romantica. Una polemica, mi permetterei di aggiungere, che non riesce mai banale e settaria, anzi, è proprio l'aver lasciato "a cheto il furor delle sette" (come scriverà al Tedaldi Fores) che induce il Monti a indirizzare la critica alla diffusione della poetica romantica in Italia su due punti sostanziali e non di effimera polemica letteraria: l'opposizione alla ispirazione patetico-sentimentale come espressione di una natura, ma soprattutto di una soggettività malata, non più in armonia con la vita dell'universo, "l'alma [...] del mondo" che, virgilianamente, è "spirito", "mente", "divina fiamma" che scorre vivificando "la celeste materia e la terrestre"; e l'opposizione alla poetica del "vero", la cui aridità è estranea all'autentica poesia che è verisimile finzione. L'aspetto più importante dell'opera è costituito dalla contrapposizione, ribadita con molta chiarezza nella lettera già più volte citata, tra poesia e filosofia come due diversi e specifici approcci del pensiero umano alla conoscenza: "Possibile che non si sappia distinguere l'ufficio del poeta da quel del filosofo? che il parlar ai sensi è diverso dal parlar all'intelletto? che la nuda e rigida verità è morte della poesia? che poesia ... vale finzione, e che la favola non è altro che la verità travestita? che questa verità ha bisogno di essere ornata di rose onde avere liete accoglienze?"<sup>97</sup>. La filosofia (o la scienza, diremmo noi) indaga la verità servendosi della logica, del ragionamento sillogistico; la poesia servendosi delle immagini e dei processi intuitivi e di suggestione che quelle producono. Le favole mitologiche dunque non sono in essa un accessorio utile soltanto ad applicarvi ornamenti più o meno privi di sostanza, ma l'espressione piena della concezione della poesia come 'fantasia del mondo', cioè l'espressione della concezione dell'universo come

<sup>97</sup> La lettera del 30 novembre 1825 a Carlo Tedaldi Fores si legge nell'*Epistolario*: IV 149.

di un tutto animato da un unico afflato vitale, che nelle immagini della poesia trova la propria manifestazione. La polemica contro la poetica del vero si sviluppa perciò nella contrapposizione tra “l’irte dottrine” filosofico-scientifiche “della Stoa” e il “senno” omerico, cioè una diversa forma di conoscenza espressa dal linguaggio favoloso della poesia. Quel che più conta, e che tanto distanzia il Monti dalla fanciullesca protesta leopardiana contro l’“atra face del ver”, è l’insistenza sul termine “senno” a intendere che si tratta di due forme diverse di sapere, di pari dignità nel processo della conoscenza umana, e quindi con piena ragione la Giannetti istituisce un nesso tra “animazione del mondo naturale” e poetica classicistica del *Sermone*: “L’immaginazione poetica, o ‘fantasia del mondo’, è l’espressione della tensione vitale dell’universo, della contiguità e compenetrazione degli elementi”<sup>98</sup>.

La riflessione sul classicismo montiano pare, per una sua forza intrinseca, indurre all’uso dell’aggettivo “vitale” e così anche Fabio Finotti, in un bell’intervento sul “sublime patetico”, riconducendo il “neoclassicismo” del Monti nell’alveo della “concezione ciclica del tempo umanistico-rinascimentale”, ricorda come in tale prospettiva “l’antico cessa di essere repertorio archeologico, e diviene risveglio e trionfo di un principio vitale e spirituale”<sup>99</sup>. E poco oltre, citando le pagine dedicate da Ennio Quirino Visconti al Laocoonte<sup>100</sup>, riformula, con uno scarto apparentemente fuor di misura (dalla vita alla morte!), il proprio giudizio sul neoclassicismo romano: “La rinascita dell’antico è percepita dunque come trionfo non *sulla* morte, ma *nella* morte”. La contraddizione è soltanto apparente: che un “principio vitale” trionfi “nella morte” è il paradosso tragico su cui si regge l’edificio spirituale del paganesimo antico; la bellezza è la scintilla che sempre alimenta la fiamma vitale: essa brilla dal passato e reca nella propria luce la negazione della rovina di quello. Non si tratta, come scrive invece Fabio Finotti, della sostituzione “al dominio filosofico o religioso dell’abisso” di

<sup>98</sup> GIANNETTI: 514.

<sup>99</sup> FINOTTI: 530.

<sup>100</sup> Le pagine viscontiane, tratte da E. Q. Visconti, *Museo Pio-Clementino. Laocoonte*, si leggono ora in P. Treves, *Lo studio dell’antichità classica nell’Ottocento*, Torino, Einaudi, 1976.

un “dominio estetico”: il “senno” omerico non si contrappone negli esiti a quello “della Stoa”, ma radicalmente contrasta la deriva nichilista in cui incappa Finotti<sup>101</sup> nel cedere alle mode (peraltro ormai stantie) dello spiritualismo e dell’ermeneusi d’oltralpe (ironia della sorte: i preti e i francesi!). Del “carattere sublime e patetico della bellezza”, fascinosamente da Finotti definito “classicismo abbagliante e notturno”, infiniti sono gli esempi nella poesia montiana, e lo sono lungo tutto l’arco della sua esistenza, trascorsa con dedizione e assoluta fedeltà alle ragioni della poesia, al suo intimo dissentire dagli angosciosi turbamenti che costituiscono l’essenza dello spirito moderno e cristiano. Così la poesia montiana, che pure sa con somma maestria rivisitare il *topos* del *locus amoenus*, riesce con altrettanta efficacia a cantare persuasivamente momenti che non hanno nella tradizione italiana altrettanti riferimenti da cui trarre ispirazione e modello. Mirabile è, ad esempio, nel principio della cantica *La bellezza dell’universo* l’afflato cosmico che vibra nei versi che preludono, vinti dalla presenza della bellezza ordinatrice i discordi elementi del caos, al formarsi del cielo stellato e via via di tutti gli esseri viventi<sup>102</sup>:

Stavasi ancora la terrestre mole  
 Del caos sepolta nell’abisso informe,  
 E sepolti con lei la luna e il sole;  
 E tu, del sommo facitor su l’orme  
 Spaziando, con esso preparavi  
 Di questo mondo l’ordine e le forme.

<sup>101</sup> Cfr. FINOTTI, 552: “al dominio filosofico o religioso dell’abisso, il Monti sostituisce insomma un dominio estetico: questa è la radice inquieta, sempre sospesa su una drammatica prospettiva esistenziale e cosmica, della nuova primavera classicistica, e della moderna ripresa delle tematiche umanistiche. [...] La bellezza che sola si salva dalla catastrofe, salva con sé lo sguardo dello scrittore e istituisce uno spazio estetico e morale al di là delle cose, dal quale è possibile contemplarne e dominarne la rovina”.

<sup>102</sup> Cito sia *La bellezza dell’universo* sia, più oltre, *La Feroniade*, dalla raccolta di *Poesie scelte*. Sulla *Feroniade* si rammenti l’importante contributo di CIANI.

V'era l'eterna Sapienza, e i gravi  
 Suoi pensier ti venìa manifestando  
 Stretta in santi d'amor nodi soavi.  
 Teco scorrea per l'infinito; e, quando  
 Dalle cupe del nulla ombre ritrose  
 L'onnipotente creator comando  
 Uscir fe' tutte le mondane cose,  
 E al guerreggiar degli elementi infesti  
 Silenzio e calma inaspettata impose,  
 Tu con essa alla grande opra scendesti,  
 E con possente man del furibondo  
 Càos le tenebre indietro respingesti,  
 Che con muggito orribile e profondo  
 Là del creato su le rive estreme  
 S'odon le mura flagellar del mondo;  
 Simili a un mar che per burrasca freme,  
 E sdegnando il confine, le bollenti  
 Onde solleva, e il lido assorbe e preme.  
 (*La bellezza dell'universo*, vv. 16-39)

Soltanto il Tasso del *Mondo creato* poteva qui soccorrere l'ispirazione del giovane Monti e soltanto può con lui e con Dante porsi a campione di un modello 'sublime' di poesia che nella nostra lingua compete con gli archetipi esiodeo e lucreziano. A contraddire poi il giudizio desantisianico che voleva tratto distintivo del Monti "l'ondeggiare perpetuo", o l'ancor più drastica riduzione del Binni che definì la sua una "poesia mancante di una profonda coerenza di principi nell'uomo" (profondità che soltanto l'uso di lenti deformanti potevano fargli intravedere tutta del Foscolo!), la sublimità tragica e la possanza descrittiva dei versi giovanili della *Bellezza dell'universo* trascorrono fino agli ultimi anni, alle perorazioni del *Sermone* e agli splendidi squarci della *Feroniade*, quando Vulcano, istigato dalla gelosa Giunone, scatena l'eruzione che distruggerà definitivamente "il bel regno" della ninfa Feronia, già converso in "atra palude" dall'inondazione provocata dalla dea:

Già morìa su le cose ogni colore,  
 E terra e ciel tacea, fuor che del mare  
 L'incessante muggito; allor che pronto

Il fatal vase scoperchiò Vulcano,  
 E all'aura scintillar la rubiconda  
 Bragia ne fece. Ne sentiro il puzzo  
 I sotterranei zolfi e le piriti  
 E gli asfalti oleosi, e dal segreto  
 Amor sospinti, che tra loro i corpi  
 Lega e l'un l'altro a desiar costringe,  
 Ne concepîr meraviglioso affetto,  
 E di salso umidor pasciuti e pingui  
 Si fermentaro, ed esalâr di sopra  
 Improvvisa mefite. E pria le nari  
 Ne fur de' bruti e de' volanti offese,  
 Che tosto piene le contrade e i campi  
 Fêr di lunghi stridori e di lamenti.  
 N'ulularono i boschi e le caverne,  
 E tutti intorno paurosi i fonti  
 N'ebber senso di orror.

(*Feroniade*, II 379-398)

O ancora si veda la potenza immaginativa e la precisione descrittiva, cui per nulla guasta il riferimento mitologico a Vulcano, con cui è raffigurato il momento dell'eruzione: l'esplorazione del dio che si dirige "ove più vivo Con lo spesso odorar sentia l'effluvio De' commossi bitumi", il suo calarsi "entro un immane Fendimento di rupi":

Buio baratro immenso, a cui di zolfi  
 Ferve in mezzo e d'asfalti un bulicame  
 Che in cento rivi si dirama, e tutte  
 Per segreti cunicoli e sentieri  
 Pasce le membra degl'imposti monti.

(*Feroniade*, II 431-435)

E infine il suo attizzare il fuoco, il "baleno" in cui "fiammeggiò la vorago", la corsa "per le sulfuree vie" della "fiamma licenziosa", il suo abbracciare "le immense Ossa de' monti, e delle valli i fianchi, E d'Anfitrite i gorgi". La descrizione si sviluppa ricca di pathos, ma con mirabile realismo, degna davvero di essere posta a paragone con talune terzine dantesche; né in essa si avvertono forza-

ture, anzi le stesse figurazioni artificiose riescono del tutto naturali: “addolorata Geme la terra, che snodar si sente Le viscere, e distrar le sue gran braccia”.

Nella *Feroniade* peraltro la sublimità tragica non è attinta soltanto nei brani pertinenti la sfera naturale: gli episodi di Timbro e Larina nella conclusione del primo canto e quello di Alcone nella conclusione del secondo raggiungono vertici di assoluta eccellenza nella figurazione degli affetti, tanto da competere senza alcun disdoro con i più celebri brani virgiliani di intenerita commozione. E come in Virgilio la *pietas* montiana si esprime con eguale intensità di affetto nella rappresentazione dell'umana afflizione e in quella del dolore animale. Terribile è la sorte dei due giovani ormai prossimi alle nozze e perduto nella spaventosa inondazione; la disperata inchiesta di lui,

Dopo molti in cercar la sua fedele  
Scorsi perigli, l'ultimo su l'erta  
Spinto in sicuro; e fra i dolenti amici  
Di Larina inchiedea; Larina intorno,  
Larina iva chiamando, e forsennato  
Con le man tese e co' stillanti crini  
Per la balza scorrea; quando spumosa  
L'onda, che n'ebbe una pietà crudele,  
La morta salma gliene spinse al piede.  
(*Feroniade*, I 788-796)

E infine è efficacissimo lo struggente finale in cui il genio poetico produce una perfetta unione di forza immaginativa e sentimentale che rende al vivo il tragico attimo della definitiva risoluzione:

..... ma stette  
Sovr'essa immoto con le luci alquanto;  
Poi sull'estinta abbandonossi, e i volti  
E le labbra confuse, e così stretto  
Si versò disperato entro dell'onda,  
Che li r avvolse, e sopra lor si chiuse.  
(*Feroniade*, I 805-810)

Tuttavia, ancor maggiore passione muove l'animo alla lettura della miseranda fine dell' "innocente famiglia" di Alcone, cui i "pietosi Ululati" del fedele Melampo preannunciano lo spaventoso sommovimento tellurico, ma senza che tale avvertimento li possa salvare: il pio affidarsi del vecchio agli dei in posizione orante, con "a canto in quel medesimo atto composti" i due figli, non lo scamperà dalla sciagura:

..... Unico volle  
 La ria Parca lasciar Melampo in vita,  
 Raro di fede e d'amistade esempio.  
 Ei rimasto a plorar su la rovina,  
 Fra le macerie ricercando a lungo  
 Andò col fiuto il suo signor sepolto,  
 Immemore del cibo, e le notturne  
 Ombre rompendo d'ululati e pianti;  
 Finché quarto egli cadde, e non gl'increbbe,  
 Più dal dolor che dal digiuno ucciso.  
 (*Feroniade*, II 516-525)

È una *pietas* tutta pagana, che si risolve interamente nella sfera dell'immanenza, senza dare adito a illusioni ultraterrene, a ciance consolatorie. Questo aspetto ha soprattutto segnato la sfortuna del Monti: lo scontro, talvolta acerrimo, di giudizi su di lui ha la propria ragione in un conflitto più ampio e profondo e mosso non soltanto da motivazioni di gusto: si può anzi affermare che proprio il riconoscimento dell'identità nazionale è messo in discussione schierandosi pro o contro la sua opera. Da un lato si propone la nazione romantica, cattolica e manzoniana, che il De Sanctis, fiero avversatore del Monti, volle presentare come compimento di un'attesa di secoli, nazione che diventa stato nel processo risorgimentale superando i limiti dello "spirito italiano" affermatosi nel Rinascimento e gravemente colpevole, a suo dire, di starsi inoperoso e inerme in quanto votato al sogno ozioso della "forma perfetta" d'arte e di pensiero, sogno sorretto dalla corrotta fede mate-

rialistica<sup>103</sup>. Dall'altra parte invece sta il Monti, il cui magistero intellettuale preparò l'animo dei giovani all'amor patrio che diede linfa al Risorgimento nazionale, ma dal quale non sarebbe mai stato tollerato che il processo di conseguimento dell'unità e indipendenza politica, la formazione dello stato, andassero di pari passo con la cancellazione e la mistificazione della grandezza passata della nazione, priva nei secoli trascorsi dell'unità statale ma ben riconoscibile nella forma di Repubblica delle Lettere, "nei segreti congressi della ragione repubblica liberissima". Il ritratto dell'Italia che Monti traccia nelle prolusioni e nelle lezioni pavesi, nonché in tutta la sua opera, è quello della patria del libero pensiero, che ha i propri nemici nel "despotismo" e nella "superstizione", raffigurati non certo genericamente: "Nessuna gente d'Europa ha trovato impedimenti tanti alle scienze come l'Italia, dappoi che le scienze cominciarono a insospettare la politica religiosa"<sup>104</sup>. Gli eroi fondatori della patria sono dunque le "teste vulcaniche del Telesio, del Campanella, del Vanini, del Pomponazzo" e l'eredità che essi trasmettono è il "ricco patrimonio di gloria" derivato dall'aver tratto "dall'abisso infinito della menzogna" la verità e dall'aver consegnate "all'Europa tutta le scienze non già bambine né barcollanti né povere, ma vigorose ed adulte, ma fornite d'esperimenti e di forze, onde agevolmente istradarsi alla perfezione"<sup>105</sup>. Così, mentre il destino di molte nazioni, tanto antiche quanto moderne, è stato di riconoscersi e di proliferare nel fanatismo e nell'intolleranza delle altrui ragioni e delle altrui opinioni, Monti ammaestrava invece i giovani all'illuminato scetticismo e a sentirsi italiani, non perché abitanti la terra "ch'Appennin parte, e 'l mar circonda e l'Alpe", ma in quanto eredi della classicità, ovvero di un sapere che non soggiace al dogmatismo, ma che ha il proprio centro portante nella disciplina retorica e che pone perciò la verità non come rivelazione, ma come frutto di indagini da discu-

<sup>103</sup> Scrive il De Sanctis a proposito del Cinquecento italiano: "Materialismo era in tutto, nella vita, nelle lettere, nelle sue applicazioni alla morale, alla politica, all'uomo e alla natura. Ma non si chiamava materialismo. Si chiamava coltura, arte, erudizione, civiltà, bellezza, eleganza: ipocrisia in alcuni, in altri corta intelligenza"; cfr. DE SANCTIS: I 512.

<sup>104</sup> *Lezioni*: 251.

<sup>105</sup> *Lezioni*: 258-259.

tere e comunicare attraverso persuasive argomentazioni. Per questo il Rinascimento sta a fondamento della nazione e nulla rileva che quel periodo storico coincida con l'invasione straniera del territorio nazionale, dal momento che la nazione non si riconosce nell'indipendenza politica, ma in quella intellettuale, in quella "orgogliosa persuasione", per cui, come ricordava Dionisotti, "gli Italiani soffrono sì la violenza degli eventi storici, ma sono essi soli capaci, per elezione e per educazione, di opporre a quella effimera e cieca violenza la perenne, lucida validità del discorso, della scrittura"<sup>106</sup>. Questi sono gli Italiani a cui parla Vincenzo Monti, mentre gli eroi sabaudi tanto apprezzati da De Sanctis scoprirono, compiuta l'unificazione politica, di avere perduto il carattere di nazione e di 'dover fare gli Italiani' di bel nuovo.

Alla prospettiva romantica di un'eccellenza raggiunta dalla cultura italiana nel Trecento e quindi della successiva corruzione dello spirito nazionale nei secoli seguenti fino al suo risorgere nel compimento del processo politico dell'unificazione, si contrappone la più illuminata prospettiva montiana che individua nel Cinquecento l'età aurea della nazione e che mostra, ad esempio nella valutazione dei fatti linguistici, a ogni passo la propria incontrastabile ragione. Ed è peraltro proprio De Sanctis a denunciare senza infingimenti i motivi per cui ritiene che il Cinquecento italiano vada condannato: in quanto in esso "un nuovo contenuto si va elaborando dall'intelletto italiano, e penetra nella coscienza e vi ricostruisce un mondo interiore, ricrea una fede non più religiosa, ma scientifica, cercando la base non in un mondo sopra naturale e sopra umano, ma al di dentro stesso dell'uomo e della natura. Pomponazzo negando l'esistenza degli universali, rigettando i miracoli, proclamando mortale l'anima, e spezzando ogni legame tra il cielo e la terra pose obbiettivo della scienza l'uomo e la natura"<sup>107</sup>. L'ostracismo decretato nei confronti di Vincenzo Monti, e la conseguente cancellazione dal repertorio delle letture scolastiche delle migliaia di splendidi versi da lui composti, è opera di un'Italia che ha respinto da sé la propria migliore eredità e, formalmente indipendente, non soltanto è diventata la nazione concordataria,

<sup>106</sup> DIONISOTTI: 27.

<sup>107</sup> DE SANCTIS: 510.

di fatto succube della “Romana Meretrice”, ma ha anche rinunciato a quella “orgogliosa persuasione” che rendeva libero lo spirito dei suoi cittadini anche in presenza di straniere dominazioni. Monti fu insomma l’esatto opposto di quanto la scuola colpevolmente si è prefissa di insegnare: poeta non soltanto colto ed elegante, non soltanto (come voleva Leopardi) “della fantasia e dell’immaginazione”, ma anche e soprattutto del “cuore”; spesso incapace di frenare i propri impulsi e i propri entusiasmi, sempre però coerente difensore di un ideale di poesia che contemperasse eleganza del dettato, passione civile, suggestione della fantasia. Giovane nella Roma frugoniana e arcadica esaltò contro l’indirizzo corrente la magnificenza del poema dantesco e rivendicò l’eccellenza di Omero contro la diffusa moda anacreontica; vecchio nella Milano romantica fu ancora controcorrente combattendo strenuamente la luminosa battaglia a favore del classicismo, non per esprimere attardate illusioni pedantesche e cortigiane, ma in nome in primo luogo dell’amore per la patria, sovranazionale, della ragione e della libertà.



DANTE, PASCOLI, ENEA:  
NUOVO SEMPRE ANTICO

Gli scritti danteschi di Pascoli sono un tabù dell'italianistica<sup>108</sup>. Anche chi non annette gran valore alle rilevazioni statistiche non può non rimanere sconcertato da una pur semplice osservazione: l'*opera omnia* mondadoriana degli scritti pascoliani è composta di cinque tomi, uno di poesie, uno di *carmina*, uno di scritti vari in prosa, e ben due di scritti danteschi; due quinti dunque della sua produzione (ma in realtà assai di più dal momento che i tomi dei saggi danteschi sono assai più voluminosi che non, ad esempio, quello dei *carmina*) a fronte di (ma credo sia un calcolo largamente per difetto) meno di un ventesimo della bibliografia critica. Non soltanto: noi sappiamo dalle dichiarazioni del poeta che egli si attendeva la fama presso la posterità da due opere sopra tutte, i *Poemi conviviali* e gli scritti danteschi, le più neglette insieme ai *Carmina* dalla critica pascoliana.

Non pare dunque inutile interrogarsi sulle cause di tale negligenza. La prima e più immediata spiegazione che si dà della mancata fortuna degli scritti danteschi di Pascoli riguarda lo stile della scrittura critica, "l'atteggiamento d'ispirato" che vi riconobbe Battaglia: non soltanto alla prosa pascoliana manca quello statuto di scientificità che si vuole indispensabile all'esegesi letteraria moderna, ma ancor più suona inattuale e quasi intollerabile per la critica accademica la pretesa pascoliana di non presentare in forma definita l'esito finale delle sue ricerche e delle sue interpretazioni ma di proporre invece, quasi come racconto autobiografico, il tortuoso dipanarsi delle scoperte, dei ripensamenti, delle intuizioni, del progressivo penetrare quello che era per lui il mistero dantesco; un procedimento di scrittura così lontano dai modi della storiografia letteraria, scandito in certo qual modo dal continuo ricorrere agli imperfetti: "io mi chiedeva", "vedevo bensì", "a me

<sup>108</sup> Un tabù che non è valso a sfatare nemmeno l'importante e autorevole intervento di Salvatore BATTAGLIA cui faremo più volte riferimento nel corso della trattazione.

premeva”, “avevo pensato” e così via. Come ha scritto Battaglia: “Il Pascoli ha rifatto nelle sue pagine il corso del proprio ragionamento, segnando forse un po’ troppo minutamente e con fatica, le varie fasi che lo hanno condotto a precisare il pensiero di Dante [...]. Le conclusioni, tuttavia, a cui il Pascoli perviene sono abbastanza perspicue, e in gran parte persuasive o probabili, nonostante risultati alquanto involuta e ansimante la via scelta per raggiungerle”<sup>109</sup>. Non intendo ora soffermarmi su questo aspetto della questione che è già stato trattato dalla critica pascoliana, ma mi sia concessa una breve considerazione. La critica letteraria non ha oggi lettori; nell’ambito delle varie discipline si producono libri che nessuno legge e che spesso sono già in partenza concepiti semplicemente a destinazione concorsuale; e l’italianistica nell’ambito delle discipline umanistiche ha subito un declino ancora più marcato e inarrestabile degli altri settori disciplinari. A determinare tale sfacelo, al di là del fondamentale contributo dato da certe pratiche della vita universitaria e dallo svilupparsi di un’editoria accademica la cui esistenza stessa si fonda sull’assenza di lettori, credo che non poco peso abbia anche avuto l’idea che le uniche vie della scrittura critica fossero o la piatta divulgazione o il gergo tecnicistico destinato a produrre libri illeggibili. Mi chiedo dunque se tale declino avrebbe potuto essere meno inarrestabile se fossero stati composti più libri di critica alla maniera pascoliana, una scrittura del tutto aliena da tecnicismi gergali e volta a muovere gli affetti, una prosa che intende parlare al cuore:

Oh! se fosse lecito penetrare nella mente del poeta, in quella mente, e cercarvi le parole che non disse e le immagini che non espresse, e che egli portò con sé nell’eterno silenzio, come Michelangelo le statue che vide nelle rupi e non vi scoperse! Se fosse lecito! Una nuova schiera s’aduna già nella ripa, venendo dalla prima morte, per passare alla seconda. Il ramo mette a ogni battito di polso nuove foglie. Le foglie secche, rifiuto della vita e della morte, mulinano nel vestibolo che ha aperta la porta, donde viene un fioco lume. La barca di Caron vanisce via per l’onda bruna. Ed

<sup>109</sup> BATTAGLIA: 4.

ecco colui, che, al soffio del vento e al lampo vermiglio, è caduto, si rialza con gli occhi chiusi e, insieme all'ombra del poeta morto, scivola sull'ombra e passa. I dannati che aspettano la barca e gli altri che desiderano invano di passare, si volgono, battendo i denti e anelando tra la corsa, a lui, e dicono certo quello che i discepoli di Gesù: «È un fantasma!» E il fantasma si trova di là. È dritto levato. Riapre gli occhi, che trova riposati dal breve sonno che fu una morte; guarda. Nulla. Non discerne nulla. È sulla proda della valle d'abisso, donde sale un tuono infinito.

(PASCOLI: II, 382-383)

Di ciò basti quanto detto e l'esempio fornito; occupiamoci invece dell'altra ragione che sta alla base dell'ostracismo decretato agli scritti danteschi del Pascoli, ovvero non gli elementi formali ma il contenuto stesso delle sue interpretazioni. Come già notò Battaglia<sup>110</sup>, "due grandi e soverchianti generazioni di studiosi hanno continuato a respingerlo ai margini della critica, come un eterodosso" (25): la critica storica "non gli perdonava i suoi interessi così scopertamente religiosi e mistici, rivolta essa com'era a sottrarre quanto più possibile il genio di Dante dalla medievale cerchia della teologia" (25); ma soprattutto la convinzione pascoliana dell'importanza da annettere alla struttura del poema, alla costruzione dell'universo simbolico su cui si regge la *Commedia* era destinata a scontrarsi con la nascente, e poi per i decenni successivi imperante prospettiva crociana della distinzione fra poesia e non-poesia: su questo punto allora la sconfitta del Pascoli fu cocente, ma oggi nessuno più si sognerebbe di scindere struttura e poesia della *Commedia*, riducendo la medesima a frammenti poetici inseriti in una narrazione allegorica il cui significato si può senza meno ignorare o considerare ininfluyente all'apprezzamento della riuscita poetica. Per questo rispetto si potrebbe anche parlare di una potenziale rivalse della concezione pascoliana, se non fosse che della sua interpretazione si è persa quasi ogni traccia, salvo specifiche spiegazioni su luoghi e figure particolari che sono entrate

<sup>110</sup> Vd. BATTAGLIA. Indico a testo i riferimenti alle pagine.

stabilmente nei commenti esegetici. Tale ostracismo peraltro risulta ancor più colpevole se si tien conto come già nel 1959 Battaglia era stato di una chiarezza esemplare al riguardo: “risulta lampante dalle sue pagine come assumere coscienza di una qualsiasi difficoltà offerta dal testo dantesco, valga non soltanto a chiarire un punto controverso o ancora oscuro, ma anche a lumeggiare immediatamente i valori della composizione poetica; cioè, ogni volta che il critico rintraccia una pista per meglio arrivare all’intelligenza del linguaggio dantesco, se ne avvantaggia ugualmente la qualità lirica. [...] il procedimento del Pascoli ci convince sempre di più che un effettivo progresso della critica dantesca sia soltanto possibile ed auspicabile a condizione che venga reintegrata la realtà logica del poema in tutti i suoi momenti e nodi, restaurando la nozione spirituale che sta a base dell’esperienza e della mentalità di Dante, secondo la sua più storica individuazione” (6). Fu però del tutto inutile che egli segnalasse come “ancora valida e produttiva” l’esegesi pascoliana, riconoscesse che “l’interpretazione del Pascoli ridona alla visione dantesca e all’ordinamento strutturale del poema quel clima spirituale e mistico da cui essa muove” (7), e infine ammonisse: “i risultati raggiunti dal Pascoli ci sembrano abbastanza sicuri e veramente illuminanti, tanto più che i commenti ufficiali del Poema ne tengono poco conto e in gran parte li hanno fatti cadere privando la prima cantica di alcune precisazioni interpretative di singolare interesse” (12-13).

Un compiuto esame di quanto delle intuizioni pascoliane è divenuto patrimonio comune dell’esegesi dantesca, ma molto spesso senza indicarne la fonte, e di quanto invece è stato ricusato o, più semplicemente, passato sotto silenzio sarebbe impresa troppo dispendiosa, ma possiamo invece soffermarci su quello che è un punto chiave di tutta l’interpretazione della *Commedia*, il nodo sciogliendo il quale per Pascoli si può iniziare a comprendere il pensiero di Dante, e che di conseguenza è anche lo spunto di partenza della *Minerva oscura*, il primo volume di quelli da lui dedicati a Dante.

Il luogo, anzi, per usare le parole pascoliane, “il luogo oscurissimo” riguarda l’episodio della cosiddetta battaglia con i diavoli innanzi alle porte della città di Dite “dal VII al IX dell’Inferno”. Ne

richiamo il più rapidamente possibile la situazione. Trascorsi i gironi dell'incontinenza Dante e Virgilio scendono nella palude stigia e giungono alle soglie della città di Dite, che dà accesso alla parte più profonda dell'Inferno e ai più gravi peccati che vi sono puniti, ai gironi della violenza e della frode. I due viandanti che sono giunti fino a quel punto senza quasi incontrare resistenza si trovano invece ora di fronte un ostacolo apparentemente insormontabile: la porta della città è serrata dall'interno e i diavoli si rifiutano di aprirla; la consueta formula che aveva permesso fino ad ora a Virgilio di vincere qualunque opposizione ("Vuolsi così colà dove si puote") si rivela qui inefficace e anzi i diavoli richiamano sugli spalti la Gorgone Medusa con l'intento di pietrificare Dante cui Virgilio serra prontamente gli occhi. Tale situazione di smarrimento e di angoscia è infine risolta dall'arrivo di un enigmatico personaggio, che "con una verghetta" apre la porta serrata e allontana i diavoli rampognandoli. Che l'identificazione di tale misterioso personaggio sia questione fondamentale per cogliere il significato complessivo del brano e, addirittura, la concezione che informa l'intero poema è lo stesso Dante a sottolinearlo con l'allocuzione ai lettori che sospende la narrazione e immediatamente precede l'arrivo del cosiddetto 'messo celeste':

O voi ch'avete li 'ntelletti sani  
 mirate la dottrina che s'asconde  
 sotto 'l velame de li versi strani.  
 (*Inferno*, IX 61-63)

*Sotto il velame*, espressione che Pascoli userà come titolo del secondo volume dei suoi scritti danteschi, non può secondo il poeta nascondersi la raffigurazione di un generico angelo che sarebbe a quel punto del tutto insignificante e non celerebbe nessuna "dottrina" necessitante di veli; con l'entusiasmo di chi, attraverso tale identificazione, vede dischiudersi il significato complessivo del poema Pascoli accoglie e ribadisce con ulteriori argomentazioni l'interpretazione sviluppata a metà Ottocento da Michelangelo Caetani, quel Duca di Sermoneta che passò alla storia perché ebbe l'onore di consegnare personalmente a Vittorio Emanuele di Savoia l'esito del plebiscito che consegnava Roma e i territori dello

stato pontificio alla nazione italiana, ma che tra i contemporanei era noto soprattutto per la prodigiosa conoscenza del poema dantesco che si diceva potesse recitare interamente a memoria. Enea, simbolo del potere imperiale romano, è “da ciel messo”, inviato dal cielo per aprire con il ramo d’oro, la “verghetta”, la seconda porta infernale, quella che introduce alla matta bestialità e alla frode.

Degli argomenti addotti a prova di tale identificazione i moderni commenti danteschi, a partire da quello celeberrimo di Natalino Sapegno, non fanno alcun conto, ovviamente non confutandoli ma deliberatamente ignorandoli; anzi, proprio il commento del Sapegno è per questo rispetto esemplare, perché, laddove spesso si dilunga a chiosare minuziosamente, riportandone tutte le varie ipotesi, vere e proprie inezie, di fronte a un passo la cui importanza è sottolineata dallo stesso Dante e che ha dato luogo a una tesi interpretativa che tocca addirittura il significato complessivo dell’opera è di una trascuratezza sorprendente. La nota a IX 85 recita testualmente:

**messo:** inviato. È certamente un angelo; e si possono tranquillamente trascurare le numerose ipotesi messe innanzi da qualche commentatore antico e da molti dei moderni, per identificare di volta in volta nel personaggio Ercole o Mercurio od Enea, Mosè o Gesù, Cesare o Arrigo VII, e via dicendo.

Tanta è la trascuratezza del commentatore che egli non si perita di formulare affermazioni prive di qualsiasi fondamento: “L’espressione da ciel messo è parafrasi di angelo”; e perché mai? è evidente invece che significa semplicemente ‘inviato per volontà celeste’, senza nessuna specificazione sulla natura dell’inviato. E ancora: “nel portamento e nei gesti la figura richiama quelle degli angeli che compariranno nel Purgatorio”. Assolutamente falso! Dante vede a fatica avanzare nel fumo della palude stigia il “messo” che “Dal volto rimovea quell’aere grasso, / menando la sinistra innanzi spesso”, e soltanto quando questi è più vicino a lui ha modo di osservarne l’espressione del viso, che gli appare “pien di disdegno”. “L’angel di Dio” che appare nel II del *Purgatorio* è scorto già quando è ancora lontanissimo nel cielo come “un lume” che

avanza con tale rapidità “per lo mar” da non poter dar modo di trovare “nessun volar” con cui possa essere paragonato (per il “messo” che avanza nella palude stigia invece il paragone si trova, ed è ben poco confacente a un angelo divino: “la nimica biscia” innanzi alla quale fuggono le “rane”-dannati). “L’angel” è detto ‘sdegnare’ “li argomenti umani” (altro che fendere il fumo con la mano!) e, giunto a riva, la sua luce è talmente forte, “per che l’occhio da presso nol sostenne”. Ed allo stesso modo è insostenibile la vista “nella faccia” dell’angelo ‘portiere’ del IX del Purgatorio, così come “nella faccia l’occhio si smarrìa” di fronte ai due angeli che hanno il compito nel canto precedente di cacciare la “mala striscia”. Né si può dimenticare come tutti questi angeli siano raffigurati con un bel paio di ali che ben sarebbero servite al “messo” che invece “al passo / passava Stige”: insomma l’analogia affermata da Sapegno è una pura e semplice menzogna.

Gli argomenti per sostenere che il “messo” non possa “certamente” essere un angelo sono innumerevoli e in larga parte espressi dal Caetani nello scritto citato; su tali passi Sapegno glissa o artatamente propone parafrasi fuorvianti, come al v. 101, quando il “messo”, compiuto il suo incarico, si allontana senza far motto ai due viandanti, “ma fe’ sembiente / d’omo cui altra cura stringa e morda / che quella di colui che li è davante”, laddove il “sembiente d’omo” a più alti compiti intento è espressione che per nulla si addice ad un angelo, costringendo Sapegno a una chiosa (“**fe’ sembiente**: apparve in aspetto d’uomo”) che è palesemente errata (fe’ sembiente = fece mostra di) come mostrano gli stessi riferimenti che egli richiama (*Par.*, IX, 64 e *Rime*, CII, 10); forse sperando che nessun lettore li verifici! Soprattutto però la prova decisiva che non di angelo si tratti viene dalla conclusione del canto VIII, quando Virgilio, ricordando a Dante la prima porta dell’Inferno, quella con “la scritta morta” già da lui attraversata, quella spalancata dalla crocifissione del Cristo, rassicura: “e già di qua da lei discende l’erta, / passando per li cerchi senza scorta, / tal che per lui ne fia la terra aperta”; dunque un ‘tale’ che proviene dal Limbo e che può scendere “senza scorta” essendo già esperto del percorso infernale: su questo passo il silenzio di Sapegno è assoluto, o meglio è spezzato soltanto da una chiosa veramente impagabile: “**tal**: un essere tale”.

Per quale motivo tanto autorevole studioso si è esposto al ridicolo pur di non dover affrontare la “dottrina” celata “sotto ’l velame de li versi strani”? Tale “dottrina” egli così la riassume:

Guardando al complesso dell'episodio, che dev'essere ricondotto a una funzione unica dottrinale e strutturale (in rapporto con l'allegoria generale del poema), sembra chiaro che Dante, sul punto di affrontare la parte più difficile del suo viaggio infernale (in cui è figurato il processo della contrizione e della liberazione dal peccato), abbia voluto sottolineare i più gravi ostacoli che l'uomo incontra e deve superare in questo suo sforzo per salvarsi. Alla conversione del peccatore si oppongono le tentazioni (i diavoli), la mala coscienza, e cioè il ricordo e il rimorso della sua vita passata (le Erinni), infine il dubbio religioso o la disperazione (Medusa). A respingere tutti questi assalti son sufficienti fino ad un certo punto le forze della ragione umana (Virgilio); ma a completare il processo di redenzione e di salvezza è necessario infine l'intervento della Grazia (il Messo celeste).

Dice bene Sapegno quando afferma che tutto l'episodio deve “essere ricondotto a una funzione unica dottrinale e strutturale”, ma se il suo significato fosse davvero quello di affermare che per sfuggire al peccato l'uomo necessita dell'aiuto della grazia divina perché mai una “dottrina” tanto ovvia e ligia all'ortodossia avrebbe dovuto essere protetta dal velo dell'allegoria? e perché mai su di essa si sarebbe dovuto richiamare con tanta enfasi l'attenzione del lettore? Il significato dell'episodio è tutt'altro e soltanto il riconoscimento di Enea nel “messo” inviato per volontà divina consente di penetrare il senso riposto. Merito di tale riconoscimento è da attribuire all'acume del Caetani; a rinforzo ne riporto la bella pagina che l'ispirata penna del Pascoli compose a sostegno di tale identificazione:

Che il Poeta [Virgilio] fosse allora aiutato dall'eroe sarebbe, io credo, di per sé probabile molto; se non fosse assolutamente certo, perché il Messo del cielo viene da di qua della porta dell'Inferno (assur-

do è pensare che Virgilio intendesse d'alcuno venuto di fuori, che, mentre parlava, egli sentisse già penetrato nell'inferno. Assurdo, assurdisimo. Virgilio avrebbe depresso ogni dubbio ed ogni impazienza; e invece li mostrerebbe, dopo, più che mai), dunque dal limbo, perché sol quelli del limbo non son legati da Minos; ed è perciò Enea, perché a Virgilio l'innominato Messo si era offerto, e non gli si poteva offrire se non uno del limbo, non essendo Virgilio uscito dal limbo, o, a ogni modo, non essendo detto che altrove si recasse; e non doveva Virgilio, cercando ciò che, oltre la parola ornata, era mestieri al campar di Dante, rivolgersi ad altri che a guerrieri o eroi, e tra questi, non ad altri che al guerriero ed eroe suo; è Enea, perché, *senza scorta* (esso che l'ebbe altra volta) scende i cerchi dell'incontinenza di concupiscibile, e Dante l'ha nel Convivio (IV 26) recato a modello e tipo di stringitore di freno; e perché passa come terra dura la palude dell'incontinenza d'irascibile o di manco di fortezza e magnanimità, ed esso è nel Convivio recato a modello e tipo di movitor di sprone; perché è insomma temperante e forte, tipicamente; è Enea, perché non altri che uno dotato di virtù eroica, in grado supremo, poteva aprir la porta che conduce alla bestialità, che è, secondo Aristotele, il perfetto opposto di detta virtù; perché non altri che un somamente giusto, poteva schiudere il varco che la malizia o ingiustizia aveva chiuso; è Enea perché è Messo del cielo, e Dante se ne avvede e vuol parlarne a Virgilio cantore o, vorrei dire, evangelista di lui; ed Enea appunto fu eletto da Dio per padre di Roma e dell'Impero; è Enea, perché mostra qui quegli *animi* e quel fermo petto, che ad ammonimento della Sibilla, usò nella sua prima discesa; è Enea, perché parla ai diavoli di *fata* e di Cerbero, e usa altre frasi, udite nella prima discesa; è Enea perché lo spettacolo delle mura rosse e delle Furie è quel medesimo che vide nella sua prima discesa; è Enea perché si ritrova avanti alla reggia di Proserpina o moglie di Dite o regina dell'eterno pianto, personaggio che in nessun altro luogo dell'inferno è ricordato, e che è ricordato qui per suggerir il nome di lui che «occupò l'adito» di

quella reggia nella sua prima discesa; è Enea, perché appunto ha una verghetta in mano, come nella sua prima discesa, e l'usa, con qualche divario ma l'usa ora alla soglia di Dite o della sua moglie, come allora, e con l'effetto di passare sino all'Elisio o purgatorio, come nella prima discesa; è Enea, perché d'Enea la Tragedia che non falla, racconta come l'infallibile Sibilla dicesse che due volte sarebbe galleggiato sullo Stige e due volte avrebbe veduto il Tartaro, il che, secondo l'interpretazione Dantesca, a dar retta all'Eneide, non era successo che una volta, quella volta.

(PASCOLI: II, 1228-1230)

Tutte argomentazioni che l'illuminata mente di Natalino Sapegno ritenne di poter "tranquillamente trascurare"! In realtà una ragione profonda, e non scipitezza d'ingegno, né (credo) semplicemente l'ipoteca crociana sulla "non poesia" allegorica, gli suggerirono di passare sotto silenzio la tesi del Caetani: la conseguenza che deriva dall'individuazione di Enea nel "messo" dal cielo è l'affermazione che il sacrificio di Cristo non è stato sufficiente a redimere l'umanità dal peccato, tesi talmente eterodossa da non poter essere nemmeno enunciata per contraddirla dal comunista (!) Sapegno. Ciò che più conta è appunto la ragione della censura: perché il richiamo a Enea va taciuto? perché, con esso, va taciuta e sminuita l'interpretazione pascoliana del poema dantesco?

Riducendola non già a sommi capi ma proprio a uno scheletro essenziale, la 'mirabile visione' pascoliana può essere così riassunta: la *Commedia* segna la rinuncia di Dante alla vita attiva, nella quale è divenuto impossibile realizzare l'ideale di giustizia che potrebbe donare all'uomo la libertà; due fiere, il leone simbolo della violenza, e la lupa, simbolo della malizia e della frode, impediscono l'ascesa umana verso una società libera e giusta; in attesa del Veltro che, sbaragliato il campo con l'uccisione della lupa, consentirà all'umanità di riprendere il cammino verso la giustizia e l'eguaglianza, a Dante, all'umanità non resta che la via della contemplazione, che tuttavia da sola non può condurre alla liberazione della futura umanità; può però rivelare, quasi misticamente, la ragione del male che la affligge.

Ecco allora la rivelazione che consegue dall'identificazione di Enea nel messo celeste: due sono le porte infernali: la prima, che reca "la scritta morta", non impedisce il cammino di Dante e Virgilio perché essa è stata aperta da Cristo con il proprio sacrificio sulla Croce, che ha redento l'umanità dal peccato originale e ha dischiuso ai buoni la possibilità del bene ultraterreno; al di là di essa Dante visita senza difficoltà i gironi dell'incontinenza. La seconda porta, che conduce ai gironi della "malizia", dell'ingiustizia, sia essa perpetrata con la violenza o con la frode, è invece sbarrata e la forza spirituale della Croce non è stata sufficiente ad abbatterla; qui diviene indispensabile l'azione di un'altra forza, quella dell'Aquila, emblema del potere imperiale, rappresentato da Enea.

Nella *Commedia* non è soltanto condannata la corruzione del clero; la critica dantesca alle pretese temporali dei pontefici opera con ben maggiore profondità e costituisce, oltre che uno dei principali temi politici, l'ossatura ideologica e strutturale del poema, attraverso il continuo intrecciarsi dei due simboli, la croce e l'aquila, Chiesa e Impero, sfera spirituale e sfera temporale, la cui reciproca autonomia e indipendenza è la condizione indispensabile per realizzare quella giustizia terrena che era stata promessa nella venuta del Cristo a complemento di quella ultraterrena assicurata dal sacrificio della crocifissione. La donazione di Costantino e il conseguente dominio temporale dei papi, le loro ingerenze nelle cose del mondo sono un tradimento del messaggio cristiano e causa del parziale fallimento del sacrificio dell'agnello di Dio, che ha potuto offrire all'uomo la giustizia celeste, ma non quella mondana resa impossibile dall'avidità di ricchezza e di potere dei ministri della Chiesa, che sulla parola del Cristo speculano consapevoli del loro inganno. In altri termini, secondo Pascoli e secondo il 'suo' Dante, la venuta di Cristo sulla terra ha sì redento l'umanità dal peccato originale, ma ne ha reso possibile soltanto la salvezza e la giustizia ultraterrena; in seguito alla donazione di Costantino e al tradimento del messaggio evangelico operato dalla Chiesa che si è fatta in tal modo potere temporale, la vita terrena è dominata dall'ingiustizia e la stessa redenzione attuata dal Cristo è rimessa in discussione, l'umanità è risospinta nella selva del peccato, dalla quale soltanto il Velto, un novello Enea, la potrà liberare, ripor-

tando la giustizia sulla terra e riducendo alla sola sfera spirituale il potere dei papi.

Questa è per Pascoli la scandalosa dottrina nascosta “sotto ’l velame” dello strano episodio che occupa i canti dal VII al IX dell’*Inferno*; e che di scandalo si trattasse lo provano le traversie occorse all’amico Luigi Pietrobono, frate scolopio che, avendo osato recensire entusiasticamente *Sotto ’l velame*, rischiò provvedimenti disciplinari e venne sospettato di eresia; e lo prova poi il silenzio censorio che nell’età democristiana fu steso sugli scritti danteschi di Pascoli, così come su tutta una tradizione di studi danteschi, quella intesa soprattutto a svelare le allegorie del poema, rispetto alla quale si è costruita artatamente la categoria dei “folli di Dante”<sup>111</sup>, facendo di ogni erba un fascio e producendo così una confusione in cui è divenuto quasi impossibile raccapezzarsi. Oltre a quello delle allegorie della *Commedia* anche il tema dell’interpretazione mistico-iniziatica della *Vita Nuova* è del tutto scomparso dall’orizzonte degli studi e la “gentilissima” protagonista dell’opera è ormai senza esitazioni identificata in quella Bice Portinari uscita, a più di vent’anni dalla morte del poeta, dal cilindro di prestigiatore del novelliere Giovanni Boccaccio senza che mai prima ne fosse stata fatta parola<sup>112</sup> e tuttavia quanti accreditano la veridicità del romanzo imbastito dal Boccaccio non si sono mai sentiti in dovere di spiegare come mai nella *Vita Nuova* non vi sia il benché minimo accenno al particolare non così trascurabile che monna Bice fosse sposata. Per chi non resta pago della normalizzazione esegetica, uno sguardo alla tradizione dei “folli di Dante” potrebbe risultare non inutile, non fosse altro per scoprire che nel panorama di quegli studi non vi è affatto una ripetizione monocorde, ma anzi ipotesi ben distinte e grande varietà di approcci. La tesi del Rossetti che volle leggere nelle pagine della *Vita Nuova*

<sup>111</sup> L’espressione è coniata da Umberto Eco; cfr. ECO.

<sup>112</sup> Come è noto, oltre a quella del Boccaccio, l’unica altra testimonianza antica che citi Beatrice Portinari è nella seconda redazione del commento alla *Commedia* di Pietro di Dante, che nella prima versione non ne faceva cenno; quel che però non è ricordato con la dovuta chiarezza è che tra i due testi, quello di Pietro e quello di Boccaccio le evidenti affinità testimoniano una diretta dipendenza l’una dall’altra e quindi riducono il tutto a un’unica testimonianza.

il dispiegarsi di un gergo settario quasi imparentabile con una sorta di iniziazione proto-massonica non ha, ad esempio, nulla a che vedere con un'opera che molto ha influito (anche al di là dei tributi apertamente riconosciuti) sull'interpretazione pascoliana di Dante, ovvero la *Beatrice svelata* di Francesco Perez<sup>113</sup>, benché decenni più tardi Luigi Valli abbia tentato di assimilare i due autori in una sintesi che suona assai sforzata.

Il volume del Perez, che fece al suo tempo scalpore, oltre a esercitare una notevole influenza sul Pascoli è stato anche riferimento importante, benché non dichiarato, per gli studi danteschi di Bruno Nardi e meriterebbe senz'altro uno studio a sé; soprattutto meriterebbe di essere tratto dall'oblio in cui il bigottismo ermeneutico l'ha confinato, ma su di esso qui non possiamo dilungarci. Preme invece un'altra considerazione: nel gioco delle sovrapposizioni e delle trasmutazioni che è tipico del procedere per intuizioni del Pascoli (Dante che si muta in un nuovo Enea e poi, nella terza cantica, in un nuovo Paolo, ma anche Pascoli medesimo che si trasfigura in un redivivo e rinnovato Dante) ciò che emerge è una visione del nuovo, del moderno, come consustanziale all'antico, una sorta di infinito ripetersi del medesimo evento, una storia spirituale dell'umanità che, pur letta con incuriosita adesione alle teorie evoluzioniste allora agli albori, mette perennemente in scena l'anelito dei buoni alla giustizia e alla libertà, ora soffocato, ora tradito nell'inesorabile persistere di quella "malizia" che rende il pianeta "atomo opaco del male".

Nel giustificare la propria scelta del titolo *Antico sempre nuovo* per la raccolta postuma degli scritti pascoliani dedicati agli studi latini, la sorella Maria, altrove tutt'altro che veritiera interprete dei sentimenti del fratello, rimandava qui a una pagina sempre efficace nella difesa delle ragioni degli studi classici: "bisogna essere persuasi che i nostri studi hanno radice in un sentimento umano così primitivo e pertinace, e rispondono a una tale necessità intima del nostro essere, che per andar di tempo e per mutare di forme la società non potrà mai escludere dall'educazione de' suoi novelli «migliori» le lingue morte e le letterature antiche". Ancor me-

<sup>113</sup> Vd. PEREZ, nonché il breve 'assaggio' dell'opera che ho fornito nel decimo numero dello *Stracciafoglio* ([www.edres.it](http://www.edres.it)).

glio di questa un'altra pagina, assai meno nota e più curiosa, rimanda a quella sorta di mistica variante pascoliana della teoria dell'eterno ritorno: si tratta della risposta che il poeta fornì a uno studente di agraria che gli aveva posto il quesito se gli antichi romani conoscessero il cocomero. Trascorrendo da Varrone a Plinio, ma soffermandosi in particolare sull'amatissimo episodio del *senex Corycius* nelle *Georgiche*, Pascoli risponde affermativamente all'inchiesta e conclude con un vero colpo di teatro rammentando "un caso in cui la poesia di questo bel prodotto della nostra Romagna esce dall'idillio ed entra nell'epopea". Eccone il racconto:

Una legione muove da Roma, presa dai Galli; si ritira, per andare a combattere ancora contro altri «hostes», Germani Pannonici Illirici. Con quella legione è l'«aeterna auctoritas» di Roma. A capo di essa è un duce «cum imperio». È l'ultimo, questi, dei dittatori. Egli marcia tra quattro eserciti nemici e tra popolazioni che non ricordano più i fasci e le aquile e i sacri ancilii. Dalla grande repubblica in riva al Tevere, giunge a una repubblica piccola non lontana dal piccolo Rubicone. Qui la legione è sciolta. Il dittatore non accetta patti dal nemico accerchiante, e con più pochi uomini di quelli che ebbe Leonida, con un manipolo stremato de' suoi, si sottrae; cammina tutta una notte per viottoli e dirupi; passa, vicino alle sorgenti, il Rubicone; si trova, a giorno, sui colli avanti la bella pianura che conserva il nome di Roma, solcata dai flessuosi fiumi argentei, orlata dal ceruleo Adriatico. Ha con sé, il dittatore, la sua donna. Questo è un tratto nuovo: qualche cosa di più gentile e di più eroico. La donna ha sete. Le portano un cocomero che ella taglia col suo pugnale.

Queste cose antiche avvenivano nell'estate, e precisamente il 1° agosto del 1849, cioè nelle calende sestili o auguste dell'anno «urbi conditae» duemillesimo secentesimo terzo. La donna era Anita, il dittatore Garibaldi.

(PASCOLI: I, 894-895)

In questa trasfigurazione del moderno, nell'ennesima trasmutazione pascoliana, di Cesare in Garibaldi, non dobbiamo riconoscere soltanto un'efficace trovata retorica, la sorprendente chiusa di un'erudita bagatella; vi coglierei piuttosto il segno rivelatore di un più profondo sentire, l'arcano paradosso in cui dovrebbero conciliarsi il principio dell'eterno ritorno dell'eguale e la teoria dell'evoluzione, che Pascoli reinterpretava immaginando il superamento dell'*homo sapiens* nell'*homo humanus* di cui proponeva se stesso come prototipo. Di simili ingenuità possiamo senz'altro sorridere, e, addirittura, è forse lecito irridere le utopie sociali e politiche proposte da Pascoli, l'idea di un cristianesimo che rinuncia ai dogmi e alle strutture ecclesiastiche per farsi soltanto, evangelicamente, religione dell'amore universale; l'idea di un socialismo che rinuncia al principio della lotta delle classi per divenire dottrina della fratellanza universale; l'idea di un capitalismo liberale fondato non più sulla ricerca del profitto individuale ma sulla solidarietà e sull'emancipazione dei deboli. Di fronte a tali ingenuità, ripeto, possiamo senz'altro assumere un atteggiamento, pur benevolo, di sufficienza; lo stesso atteggiamento, a mio modo di vedere, non è altrettanto lecito rispetto alle interpretazioni pascoliane di Dante, eppure tale è l'atteggiamento che nella critica accademica è prevalso. A me invece pare non inutile richiamare in vita la meno incerta delle illusioni pascoliane: la sua pretesa di aver fatto rivivere in sé Dante, come Garibaldi Cesare sulle rive del Rubicone; di aver rivelato il senso mistico del poema; di aver rinnovato l'apostolato per il Veltro che, cacciata la lupa fin dentro il soglio di Pietro, ristabilirà la giustizia terrena rinnovando il secolo per una futura umanità nuovamente illuminata e guidata da due soli, la Croce e l'Aquila. E per quanto tale prospettiva fosse anacronistica già ai tempi di Dante, non per questo la si potrà negare, così come non si possono negare le pretese temporali dei papi ai tempi di Pascoli e, forse ancor più, ai giorni nostri. Della fecondità di un sentire anacronistico le prose pascoliane sono un fulgido esempio, e non soltanto gli scritti danteschi.



## INDICE DELLE OPERE CITATE

BARBARISI = Gennaro B., *Vincenzo Monti e la cultura neoclassica*, in *Storia della Letteratura Italiana*, diretta da Emilio Cecchi e Natalino Sapegno, vol. VII (L'Ottocento), Milano, Garzanti, 1969, pp. 3-95.

BÁRBERI 1992 = Giorgio B. SQUAROTTI, *Visione e ritrattazione: il «Corbaccio»*, in «Italianistica», XXI (1992), pp. 549-562.

BÁRBERI 2000 = Giovanni B. SQUAROTTI, *Favole antiche. Modelli, imitazione, riscrittura*, Alessandria, Ed. dell'Orso, 2000.

BARTOLOMEO = Beatrice B., *Un manoscritto quattrocentesco di rime di Niccolò Lelio Cosmico. Il Ms. Marciano it IX 152*, in «Lettere Italiane», XLIX (1997), pp. 600-23.

BATTAGLIA = Salvatore B., *Gli scritti danteschi di Giovanni Pascoli*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione romanza», I 2, pp. 1-30.

BERTOLDI = V. Monti, *Epistolario*, raccolto ordinato e annotato da Alfonso B., Firenze, Le Monnier, 1928-1931.

BINNI = Walter B., *Monti poeta del consenso*, Firenze, Sansoni, 1981.

BORDIN = Michele B., *Di un best-seller quattrocentesco. I capitoli amorosi in terza rima di Niccolò Lelio Cosmico*, in «Quaderni Veneti», 12 (1990), pp. 191-225.

BRUNI = Francesco B., *La letteratura didattica: l'Intelligenza e Francesco da Barberino*, in *Storia della civiltà letteraria italiana*, a cura di Giorgio Bárberi Squarotti, vol. I, *Dalle origini al Trecento*, Torino, Utet, 1990, pp. 576-579.

CALMETA = Vincenzo C., *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a cura di Cecil Grayson, Bologna, Commissione per i testi di lingua, 1959.

CAMMELLI = *I sonetti del Pistoia giusta l'apografo trivulziano*, a cura di Rodolfo Renier, Torino, Loescher, 1888.

CASTI = Giovan Battista C., *Novelle galanti*, a cura di Lucia Rodler, Roma, Carocci, 2001.

CASTIGLIA = Ignazio C., *Il labirinto d'amore. Istanze morali e ragioni artistiche nel "Corbaccio" di Giovanni Boccaccio*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2011.

CESTARO = Benvenuto C., *Rimatori padovani del sec. XV*, in «Ateneo Veneto», XXXVI (1913), pp. 83-89 e 161-72.

CHIESA = Mario C., *Nota su Cesare Cases e altri lettori folenghiani del Novecento*, in ID., *Saggi folenghiani*, a cura di Giovanni Bárberi Squarotti, Paolo Luparia, Mariarosana Masoero e Patrizia Pellizzari, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 137-140.

CIAN = Vittorio C., *Una satira di Niccolò Lelio Cosmico*, Pisa, successori Nistri, 1903.

CIANI = Ivanos C., *Per la «Feroniade» di Vincenzo Monti*, in «Studi di Filologia Italiana», XXXVIII (1980), pp. 153-203.

COLOMBO = Angelo C., *Il carteggio Monti-Bodoni. Con altri documenti montiani*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1994.

CONTINI = Dante Alighieri, *Rime*, a cura di Gianfranco C., Torino, Einaudi, 1965; prima ediz. 1946.

*Cancion* = Niccolò Lelio Cosmico, *Le Cancion*, a cura di Silvia Alga. Prefazione di Giorgio Bárberi Squarotti, Torino, Res, 2003.

CROCE = Benedetto C., *Vincenzo Monti, in Poesia e non poesia*, Bari, Laterza, 1923.

DARDI = Andrea D., *Gli scritti di Vincenzo Monti sulla lingua italiana*, Firenze, Olschki, 1990.

DE ROBERTIS = Dante Alighieri, *Rime*, Edizione commentata a cura di Domenico D. R., Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

DE SANCTIS = Francesco D. S., *Storia della Letteratura Italiana*, intr. di René Wellek, note di Grazia Melli-Fioravanti, Milano, Rizzoli, 1983.

DIONISOTTI = Carlo D., *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1967.

*Documenti = I documenti d'Amore di Francesco da Barberino secondo i manoscritti originali*, a cura di Francesco Egidi, 4 voll., Roma, Società Filologica Romana, 1905; riprodotto in anastatica in Milano, Archè, 1982.

ECO = *L'idea deforme: interpretazioni esoteriche di Dante*, a cura di Maria Pia Pozzato, introduzione di Umberto Eco, Milano, Bompiani, 1989.

FINOTTI = Fabio F., *Il «sublime patetico» del Monti*, in «Lettere Italiane», L (1998) n. 4, pp. 528-553.

FRASSINETI 1994 = Luca F., *Il teatro romano di Monti tra estetica e critica borghese*, in «Ariel», IX, 1994, 3, pp. 41-75.

FRASSINETI 2000 = Luca F., *L'autografo superstite delle lezioni pavesi di Vincenzo Monti*, in «Studi di Filologia Italiana», LVIII (2000), pp. 199-214.

GIANNESI = Ferdinando G., *Saggio sul Batacchi*, Pisa, Nistri-Lischi, 1952.

GIANNETTI = Valeria G., *Il Sermone sulla Mitologia di Vincenzo Monti*, in «Lettere Italiane», LIII (2001) n. 4, pp. 509-524.

GIGLIUCCI = Roberto G., *Realismo barocco*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2016.

GIORDANI = *Opere di Pietro Giordani*, 2 voll., Firenze, Le Monnier, 1846.

GRIMALDI = Dante Alighieri, *Le Opere*. Volume I *Vita Nuova - Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi. Introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno, 2015.

*Iliade* = V. Monti, *Iliade di Omero*, intr. e commento di Michele Mari, 2 voll., Milano, Rizzoli, 1990.

*Lettera* = V. Monti, *Lettera di Francesco Piranesi al signor Generale D. Giovanni Acton*, a cura di Rossana Cairà Lumetti, Palermo, Sellerio, 1991.

*Lettere* = V. Monti, *Lettere d'affetti e di poesia*, a cura di Angelo Colombo, Roma, Salerno, 1993.

*Lezioni* = V. Monti, *Lezioni di eloquenza e Prolusioni accademiche*, Introduzione e commento di Duccio Tongiorgi. Testi e note critiche di Luca Frassinetti, Bologna, Clueb, 2002.

*Lira* = Giovan Battista Marino, *La lira*, voll. 3, a cura di Maurizio Slawinski, Torino, Res, 2007.

MARI = Michele M., *Eloquenza e letterarietà nell'«Iliade» di Vincenzo Monti*, Firenze, La Nuova Italia, 1982.

MARTI = Mario M., *Per una metalettura del 'Corbaccio': il ripudio di Fiammetta*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLIII (1976), pp. 60-86.

MASSANO = "... come l'uom s'eterna". *Studi per Riccardo Massano*, a cura di Paolo Luparia, Torino, Dip.to di Scienze Letterarie e Filologiche - Università di Torino, 2006.

MONTI 1982 = *Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Ravenna, Longo, 1982.

MONTI 1999 = *Vincenzo Monti fra Roma e Milano*, a cura di Gennaro Barbarisi, Cesena, Soc. Ed. «Il Ponte Vecchio», 2001.

MONTI 2004 = *Vincenzo Monti nella cultura italiana*. Vol. I a cura di Gennaro Barbarisi; Vol. II *Monti nella Roma di Pio VI*, a cura di Gennaro Barbarisi; Vol. III *Monti nella Milano napoleonica e post-napoleonica*, a cura di Gennaro Barbarisi e Walter Spaggiari, Milano, Cisalpino. Istituto Editoriale Universitario, 2005-2006.

MURESU = Gabriele M., *Le occasioni di un libertino (Giovan Battista Casti)*, Messina-Firenze, D'Anna, 1973.

NICOLETTI = Giuseppe N., *Firenze e il Granducato di Toscana*, in A. ASOR ROSA, *Letteratura Italiana. Storia e geografia, Il L'età moderna*, Torino, Einaudi, 1988, pp. 745-821.

OLIVIERI = Ugo O., *La novella*, in F. BRIOSCHI - C. DI GIROLAMO, *Manuale di letteratura italiana. Storia per generi e problemi*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1995, III pp. 466-477.

PASCOLI = Giovanni P., *Prose I. Scritti di varia umanità - Prose II. Scritti danteschi*, a cura di Augusto Vicinelli, Milano, Mondadori, 1946 - 1952.

PECCHIO = Giuseppe P., *Vita di Ugo Foscolo*, Lugano, Ruggia, 1830.

PEREZ = Francesco P., *La beatrice svelata. Preparazione all'intelligenza di tutte le opere di Dante Alighieri*, Palermo, Stab. Tip. di Franc. Lao, 1865.

*Poesie (1797-1803)* = V. Monti, *Poesie (1797-1803)*, a cura di Luca Frassinetti, prefazione di Gennaro Barbarisi, Ravenna, Longo, 1998.

*Poesie scelte* = V. Monti, *Poesie scelte* a cura di Alfonso Bertoldi, Firenze, Sansoni, 1908.

*Prometeo* = V. Monti, *Prometeo*, a cura di Luca Frassinetti, Pisa, ETS, 2001.

*Pulcella* = Voltaire, *La Pulcella d'Orléans. Traduzione in ottava rima di Vincenzo Monti*, a cura di Gennaro Barbarisi e Michele Mari, Milano, Feltrinelli, 1982.

*Reggimento* = Francesco da Barberino, *Reggimento e costumi di donna*, Edizione critica a cura di Giuseppe E. Sansone, Torino, Loescher-Chiantore, 1927.

RICO = Francisco R., *Ritratti allo specchio (Boccaccio, Petrarca)*, Roma-Padova, Antenore, 2012.

ROMANO = Angelo R., *Rassegna montiana (1980-2000)*, in «Lettere Italiane», LIII (2001), pp. 106-34.

SCHWEIZER = Erica S., *Il Sermone sulla Mitologia di Vincenzo Monti, in Bufere e molli aurette. Polemiche letterarie dallo Stilnovo alla «Voce»*, a cura di Maria Grazia Pensa, Milano, Guerini Studio, 1996, pp. 165-265.

SODANO = Rossana S., «*Dir presumpsi di te quel che non era ...*». *Le «Cancion» del Cosmico o la dialettica del desiderio nella servitù d'amore*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana», CLXXXI (2004), pp. 54-85.

SPERA = Francesco S., *Metamorfosi del linguaggio tragico dalla tragedia classica al dramma romantico*, Cosenza, Marra, 1990.

TANDA = Nicola T., *Il teatro di idee di Vincenzo Monti, in Vincenzo Monti fra magistero e apostasia*, Ravenna, Longo, 1982, pp. 35-101.

TISSONI BENVENUTI = Antonia T. B., *La tipologia del libro di rime manoscritto e a stampa nel Quattrocento*, in *Il libro di poesia del copista al tipografo (Ferrara, 29-31 maggio 1987)*, a cura di Marco Santagata e Amedeo Quondam, Ferrara, Panini, 1989, pp. 25-33.

TOCCO = Felice T., *Quel che non c'è nella Divina Commedia o Dante e l'eresia. Con documenti e con la ristampa delle questioni dantesche*, Bologna, Zanichelli, 1899.

TONGIORGI = Duccio T., *La biblioteca del professor Monti*, in *Scrittori in cattedra. La forma della "lezione" dalle Origini al Novecento*, a cura di Floriana Calitti, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 123-138.

VALLI = Luigi V., *Il linguaggio segreto di Dante e dei "Fedeli d'Amore"*, Roma, Optima, 1928.

VOLPICELLI = Letizia V., *Il teatro del cardinal Ottoboni al palazzo della Cancelleria*, in *Il teatro a Roma nel Settecento*, voll. 2, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1989, pp. 681-782.

