

Vittorio Caratozzolo

Saggi di Critica Militante

www.ilboleroDIRAVEL.org
ottobre 2004

Illustrazione di copertina di Claudio Parentela

È consentita la libera riproduzione del seguente testo per uso personale, ma è proibito ogni uso commerciale dello stesso senza l'autorizzazione dell'autore.

"Il bolero di ravel" non ha finanziamenti e non vende spazi pubblicitari. Chi lo desidera può contribuire alle sue attività con un versamento sul conto corrente postale numero 46466579, intestato "Giovanni Ferracuti".

Il sito è realizzato esclusivamente con programmi open source e gratuiti.



*FONTI PRECOLOMBIANE
NELLA DIVINA COMMEDIA*

di Giorgio Luigi Borghese

(Università di Roma)

www.ilboleroDIRAvel.org

Secondo Ciappello da Prato, con i forestieri che incontrava Dante amava intessere lunghe conversazioni, tramite le quali egli carpiva quante più notizie gli fosse possibile riguardo a popoli e paesi lontani. Il cronista pratese si sofferma particolarmente sull'interesse del poeta per gli scandinavi, la cui epopea storica Dante aveva potuto conoscere attraverso le opere di Strabone e Vetulonio Siculo¹; ai fatti di Norvegia egli allude ad esempio in *Par.*, XIX, 139-140, nella sua famosa invettiva contro i principi e re d'Europa, accusati di vari peccati². Nella *Cronica de' li fatti della mi' zia*, satira semiseria sulla società toscana dell'epoca dantesca³, Ciappello racconta in poche righe l'incontro tra Dante ed un

"uom, che Centauro pareva, dal corpo bellissimo, con una barba vermiglia che sovente solea dalla bocca allontanare, perché parlar più libero gli riuscisse".

Il "forte cavaliere", che da "freddissime contrade" proveniva, parlò così a lungo con Dante "al punto che anco i grilli stancarono e s'accostarono". Qui Ciappello da Prato non si dilunga sui contenuti della torrenziale conversazione, così riassumendola in poche righe:

"Da tanta allegrezza soprapreso, Dante domandò perdonanza per tante domande avergli rivolto, e pregò il fiero viaggiator gentile di volergli maggior notizia regalare, acciocché quel viaggio a le selvagge terre del sole con cura maggior gli narrasse, e de' selvaggi là incontrati più gli confidasse. Il che l'uom di sanguigna facie, da' vini aiutato, e di carni salate e uova alla cocca ad arte servito, a lui raccontò così appieno, come fosse molte volte in quelle lontane terre stato, sì che 'l poeta per lungo tempo mai poté resolver d'intervenire nel discorso con sue interroganze, per dimandar di que' maia, chiscé, inga, e di tutti i popoli che in quella felice notte di estate gli fecer corteo dinanzi a gli occhi, con sue tradizioni, linguaggi oscuri, poesie, i quali a mente il viaggiator vermiglio tutti conosceva".

¹ Strabone, *De populis maris glacialis*; Vetulonio Siculo, *Historia Norvegiae*. Cfr. M. LATO, *Effemeridi. Effetti effimeri delle efedrine sugli efebi norvegesi a Roma (III sec. a. C. - XIII sec. d. C.)*, Varese, Pontiggia, 1992.

² "E quel di Portogallo e di Norvegia/ lì si conosceranno...".

³ Ciappello da Prato, *Cronica de' li fatti della mi' zia, e de' li sui traffici, de' li illustri omini che la su' casa visitarono, e de' le cose là che piacevolmente si dissero*, a cura di G. Borsiere e E. de' Grimaldi, Firenze, Le Monnier, 1991.

Già nel suo *Comento* il Boccaccio propone una suggestiva ipotesi interpretativa della funzione metaforica rivestita dai Centauri danteschi; egli ritiene, com'è noto, che questi mostri infernali raffigurino gli armigeri mercenari al soldo dei tiranni⁴. Dante li consegna all'inferno, ma sembra ammirarne le doti atletiche, la vitalità e, in Chironte loro capo, "la saggezza, il controllo di sé, l'autorevolezza"⁵. Non appare del tutto irragionevole supporre, alla luce di quanto riportato da Ciappello pratese, che per la figura di Chirone Dante si possa essere ispirato all'ignoto viaggiatore⁶, la cui nazionalità, in base alle informazioni disponibili, potrebbe indubbiamente essere collegata all'area baltica.

Dei viaggi vichinghi verso l'America non si sa a tutt'oggi molto, ma abbastanza da stabilire, in base ai ritrovamenti archeologici effettuati in diverse aree geografiche americane, che nel corso di vari secoli diversi equipaggi provenienti dal Baltico si spinsero fino alle coste del Labrador e della Nuova Scozia. Se la testimonianza di Ciappello da Prato non è d'origine fraudolenta, si può senz'altro arguire che i naviganti nordici giunsero ad avere contatti, diretti e prolungati, addirittura con le popolazioni Meso- e Sudamericane, al punto da instaurare veri e propri scambi culturali, come le conoscenze dell'interlocutore di Dante sembrano far presumere. È sulla base di queste supposizioni che appare lecito oggi inaugurare uno studio sulle possibili fonti precolombiane di alcuni passi danteschi.

Salvo l'autografo dantesco di cui si riferisce in questa raccolta di saggi, non sono fino ad oggi a noi pervenute altre testimonianze del lavoro preparatorio di Dante per la redazione della *Divina Commedia*. Non un appunto, un biglietto d'auguri, un graffito murale, un tema scolastico, un biglietto d'autobus scarabocchiato: nulla è ci giunto, per far luce sull'apparato delle varianti dantesche, e sui criteri di composizione dell'opera. Le notizie riferite da Ciappello da Prato acquistano perciò un'importanza eccezionale rispetto al tema di cui intendiamo tracciare qui alcune linee operative, in attesa di futuri studi e di eventuali altri ritrovamenti.

Nel racconto relativo a Dante ed all'uomo dalla barba rossiccia, spicca innanzi tutto la citazione dei tre nomi di popolazioni americane, chiaramente riconoscibili nonostante le storpiature: "maia, chiscé, inga" stanno ovviamente per 'maya', 'quiché' e 'inca'. Il cronista allude però anche a "tutti

⁴ Cfr. G. BOCCACCIO, *Comento ai primi diciassette canti dell'Inferno*, a c. di N. Fidenco e I. Nomadi, San Remo, Casino Editrice, 1978.

⁵ In DANTE, *Divina Commedia*, a c. di T. Di Salvo, Bologna, Zanichelli, 1987, p. 206, nota al v. 78.

⁶ Cfr. *Inf.*, XII, 77-78: "Chirón prese uno strale, e con la cocca/ fece la barba in dietro a le mascelle". Cfr. con Ciappello da Prato cit., "uom, che Centauro pareva, dal corpo bellissimo, con una barba vermiglia che sovente solea dalla bocca allontanare, perché parlar più libero gli riuscisse". Per la "cocca" cfr. anche *Inf.*, XVII, v. 136 ("e si dileguò come da corda cocca").

i popoli che in quella felice notte di estate gli fecer corteo dinanzi a gli occhi", e presenta pertanto il "forte cavaliere" come grande e loquace esperto di "tradizioni, linguaggi oscuri, poesie".

Le poche e pur preziose testimonianze dell'attività letteraria delle popolazioni precolombiane di cui disponiamo, sono comunque utili per individuare nel testo della *Commedia* i luoghi di una possibile *contaminatio* tra le letterature precolombiane e la poesia dantesca.

Un primo punto di contatto possiamo individuarlo tra *Inf.*, III, 46-51, e una lirica nàhuatl, di cui possediamo una traduzione spagnola⁷. Vediamole in sinossi:

	¿He de irme como las flores que perecieron?
	¿Nada quedará de mi nombre?
Questi non hanno speranza di morte,	¿Nada de mi fama aquí en la tierra?
e la lor cieca vita è tanto bassa,	Al menos mis flores, al menos mis cantos
che 'nvidiosi son d'ogne altra sorte.	Aquí en la tierra es la región de momento fugaz.
Fama di loro il mondo esser non lassa;	¿También es así en el lugar
misericordia e giustizia li sdegna:	donde de algún modo se vive?
non ragioniam di lor, ma guarda e passa.	Hay allá alegría, hay amistad?
	¿Oh solo aquí en la tierra
	hemos venido a conocer nuestros rostros? ⁸

Il genio dantesco ha evidentemente rielaborato la fonte d'ispirazione, innestandola su reminiscenze filosofiche a lui più prossime (Seneca, Boezio), in relazione all'universale tema della caducità della fama e della vita; permane però un'esile traccia che collega i due testi, a testimonianza della verosimiglianza della cronaca ciappellesca.

Come spiega N. Wachtel, "sotto la dominazione spagnola, aztechi e maya assimilarono nel giro di pochi anni l'alfabeto latino e se ne servirono per trascrivere canti e racconti in lingua nàhuatl, quiché o cakchiquel, mentre in Perú le cronache indigene vennero redatte in uno spagnolo più o meno frammisto di quechua"⁹. È possibile dunque, senza tema di disdicevoli ed antiscientifici anacronismi, rivolgere la nostra attenzione anche ai testi amerindiani redatti dopo il Trecento, al fine di individuare eventuali tracce, per così dire *fonti a posteriori*, di motivi poetici presenti nella *Divina Commedia*.

⁷ Riportato da J. FRANCO, *Introduzione alla letteratura ispano-americana*, Milano, Mursia, 1972 (Cambridge University Press, 1969), p. 15.

⁸ "Devo andarmene come i fiori che perirono?/ Nulla resterà del mio nome?/ Nulla della mia fama qui sulla terra?/ Almeno i miei fiori, almeno i miei canti/ Qui sulla terra è la regione del momento fugace/ È così anche nel luogo/ in cui in qualche modo si vive?/ C'è allegria, là, c'è amicizia?/ Oh, solo qui sulla terra/ siamo venuti a conoscere le nostre facce?" (trad. nostra).

⁹ N. WACHTEL, *La visione dei vinti*, Torino, Einaudi, 1977 (Paris, Gallimard, 1971), p. 9.

Nel *Popol Vuh*, considerato non a torto la "bibbia" dei Quiché, ritroviamo antichi motivi poetici straordinariamente simili, persino nella forma, a versi noti e meno noti della *Commedia*. Emerge, su tutti, quel "Pupe, sottane, puppe sottane e sleppe" che, dal quiché "pa-a-pe setàn tulép", in Dante diventa "Pape Satàn, pape Satàn aleppe"¹⁰. Una sostanziale analogia di significato con i versi danteschi riscontriamo anche in un altro passo del *Popol Vuh*, laddove vien detto "il vostro movimento ha origine nel cielo; avete sufficiente comprendonio per capire il bene ed il male, e seguire il vostro uzzolo"¹¹; Dante modifica solo leggermente tali concetti, pervaso forse da un certo scetticismo: "Lo cielo i vostri movimenti inizia;/ non dico tutti, ma, posto ch'i' l dica, lume v'è dato a bene e a malizia,/ e libero voler..." (*Purg.*, XVI, vv.73-76).

Nelle memorie poetiche di un mercenario svizzero ritornato in patria, dopo aver partecipato alla Conquista, legate inestricabilmente a reminiscenze bibliche, ritroviamo ancora un filo sotterraneo che collega un testo denominato *Coloquios de los Doce* alla *Divina Commedia*. Rivolto ad un'alta autorità statale, o forse ecclesiastica (un cardinale?), il mercenario parafrasa Geremia¹² e il *Coloquio* al tempo stesso:

Ricordati, Ministro, di quanto ci è accaduto,
guarda e considera il nostro obbrobrio.
La nostra eredità è passata a stranieri,
le nostre case a estranei.
Disoccupati siam diventati, senza lavoro;
le nostre madri non ci vogliono più fra i piedi.
Un bicchiere d'acqua qui costa un capitale,
ci tocca di bere le nostre stesse lacrime.
Con un giogo sul collo siamo perseguitati,
siamo sfiniti, per noi non c'è requie.
A Zurigo abbiamo cercato fortuna,
la scalogna ci ha seguiti fino ai Grigioni;
l'abbiamo seminata in Argovia,

¹⁰ Alcuni critici tradurrebbero l'interiezione con "Oh Satana, oh Satana, oh Dio", ma si tratta di un'ipotesi superata dal più probabile "Pupe, sottane, puppe sottane e sleppe", elencazione di oscenità più aderente allo spirito di empietà che pervade l'*Inferno* ("sleppa", dal gr. *selenóbletos*, "in forma di mezzaluna", allusivo dell'organo sessuale femminile). Il fatto che Pluto, al pronunciare le famose parole, esibisca una "voce chioccia", corrobora l'ipotesi che l'ingresso dell'*Inferno* venga assimilato all'ingresso in un immenso bordello. La citazione dal quiché viene da *Popol Vuh. Las antiguas historias del Quiché*, ed. y trad. A. Recinos, México, F.C.E., 1952.

¹¹ Cfr. con l'originale: "tla teuhanitl cozetomoc mpla ixtlizozohin gumuá compreztlindonioc itzlo mac uahtenitzin uruahtenitzin utzoloc" (sta in *Popol Vuh* cit., p. 37).

¹² Cfr. *Lamentazioni*, 5, 1-22.

si è diffusa rigogliosa sino a Ginevra.
 I seicentoquattristi - sempre più tristi - peccarono,
 e noi portiamo la pena delle loro iniquità.
 Schiavi comandano su di noi,
 non c'è chi ci liberi dalle loro mani.
 Rischiamo la vita ci procuriamo il pane
 nel deserto dei corsi smantellati.
 La nostra pelle brucia come un forno
 a causa degli ardori della fame.
 La bolletta del telefono strepita sul nostro tavolo,
 il mutuo da pagare ulula al di là dei monti.

Alcuni concetti qui espressi restano misteriosi anche dopo una rigorosa analisi, come ad esempio il verso "nel deserto dei corsi smantellati", indecifrabile riferimento ad abitanti della Corsica, "smantellati", e in qualche modo correlati ad un qualche deserto (forse metaforico)¹³. Inaccettabili aggiunte posteriori, forse del XVIII secolo, sono i due ultimi versi, evidentemente incoerenti rispetto ai precedenti.

Il testo azteco cui il mercenario s'ispirò è inserito in un documento venuto alla luce solo negli anni '20 del nostro secolo. Si tratta di una risposta rivolta da alcuni dignitari aztechi a dodici francescani che tentavano di catechizzarli. Il testo, troppo lungo per poter esser riportato in questa sede, trova un suo apice drammatico nelle parole seguenti: "Siamo soltanto gente comune.../ Attraverso l'interprete rispondiamo,/ restituiamo il soffio e la parola/ del Signore del vicino e dell'insieme./ Per sua causa ci esponiamo/ per questo ci mettiamo a repentaglio.../ Forse alla nostra perdizione, forse alla nostra distruzione,/ solo a esse saremo portati./ Dove dovremmo andare ormai?/ Siamo gente comune,/ siamo effimeri, siamo mortali,/ lasciateci allora morire,; lasciateci allora perire/ perché già nostri dèi sono morti."¹⁴

Le somiglianze con il testo del mercenario svizzero stanno più che altro nel tenore della lamentazione, accorata e disperata, che riscontriamo anche in vari passi danteschi. Si veda al tal proposito *Purg.*, I, vv. 137-140: "Non valse distruzione a ciò ch'è vivo;/ toller la vita dove alcun la colse/gesto effimero fu, e ancor cattivo,/ ché gli dèi bugiardi eran tutti morti." Per il motivo del 'soffio': "Allor soffiò il tronco forte, e poi/ si convertì quel vento

¹³ Il motivo del "deserto" torna, in un modo che ormai poco casuale ci sembra, in *Purg.*, I, v. 130 ("Venimmo poi in sul lito deserto"), per cui rinviamo alla trattazione successiva. Sta in M. León-Portilla, *Il rovescio della conquista*, Milano, Adelphi, 1974 (México, Editorial Joaquín Mortiz, 1964), pp. 27-28.

¹⁴ Si noti il collegamento semantico-figurativo tra il "tronco" dotato di "voce", e la precedente scena citata, nel canto I del *Purgatorio*, relativa al giunco (con cui Virgilio cinge Dante), che rinasce "subitamente là onde l'avelse" (v. 136).

in cotal voce" (Inf., XIII, 91-92)¹⁵. Una strettissima assonanza di registro tonale, tra il testo svizzero e la *Commedia*, si può individuare poi nel famoso "Ahi serva Italia, di dolore ostello,/nave senza nocchiere in gran tempesta,/ non donna di province, ma bordello!" (Purg., VI, vv. 76-78 e segg.).

Al termine di questa nostra necessariamente concisa trattazione - rinviando il lettore interessato a quanto indicato in nota -, non ci resta che prendere atto del nuovo filone di ricerca inaugurato, un po' alla svelta, in queste righe, nella speranza di aver spianato il cammino per ulteriori illuminazioni del percorso dantesco nei regni dell'Oltretomba e della Letteratura.

¹⁵ Per altre esemplificazioni sulle fonti maya, quiché, inca, tupi-guaraní ecc., relative alla *Divina Commedia*, suggeriamo la consultazione del saggio, fresco di stampa, di C. CASTANEDA, *Io, Dante e lo stregone. Letture lisergiche della Divina Commedia*, in "Almanacco delle emorragie interne", XII, 7, 1994, pp. 25-68, oltre al nostro V. CARATOZZOLO, *A scuola dallo stregone. Dante in Messico*, Ruvo di Puglia, Caputo, 1994 (in corso di stampa).



*ALCUNE IPOTESI IN SEGUITO AL RITROVAMENTO
DI UN AUTOGRAFO DANTESCO*

di Vittorio Caratozzolo

(Università di Roquefort)

Come ha detto qualcuno, "sia per l'entrata che per l'uscita il camino è una via da non sottovalutare"¹. Ne seppe qualcosa il Divin Poeta, poco tempo prima di distendere su una pergamena il primo filo d'inchiostro relativo alla sua *Comedia*, in seguito alla boccaccesca (*ante litteram*) disavventura amorosa che gli capitò durante un soggiorno nella campagna intorno a Firenze. Si presume che, intorno al 1293-94, probabilmente già sposato, Dante attraversasse "un periodo di vita dissipata, di cui i sonetti scambiati con Forese Donati ... sarebbero testimonianza: ma tali sonetti, becereschi e scapigliati, possono anche essere stati soltanto un'esperienza letteraria"². Il frammento autografo di cui stiamo per occuparci potrebbe aggiungere un granello di sabbia al piatto della bilancia 'colpevolista', facendoci propendere lievemente di più verso l'ipotesi di un Dante votato alla vita godereccia (ma sfortunato, come vedremo), che verso un Dante sperimentatore di stili letterari. Ma prima di proporre al pubblico i pochi versi scritti dal Poeta di suo pugno - cosa di per sé, a quanto ci consta, di straordinaria importanza storica - conviene fornire qualche spiegazione sulle condizioni di tale manoscritto, sui gustosi particolari del suo miracoloso ed insperato ritrovamento, e quindi sui motivi che ci consentono di considerarlo così inestimabilmente importante.

Giunto a noi in condizioni oltremodo pietose, l'autografo dantesco reca annotati in calce alcuni segni cabalistici o alchemici, e precisamente una serie di tredici segni alfanumerici, forse appartenenti ad un sistema di numerazione ternario, fondato sui numeri /1/ e /2/, e sulla lettera /X/³. La sequenza alfanumerica non mostra alcuna regolarità, né si può attribuire con certezza alla numerazione dei versi di un componimento lirico (quale un sonetto, ad esempio, che è costituito peraltro da quattordici versi). Tantomeno si può essere certi che si tratti della notazione relativa alle rime, per il motivo dell'irregolarità suddetta⁴. La scritta risulta poi essere stata vergata con la grafite, e quindi con qualcosa di simile ad una matita, mentre i versi autografi sono senza dubbio scritti con penna animale ed inchiostro. Sul retro del manoscritto, una decorazione, sempre a matita, riempie due lati circa del foglio di pergamena, lungo i bordi, per uno spessore medio di circa due centimetri, con motivi decorativi astratti ed irregolari, simili ai pasticcetti che ognuno di noi suol disegnare durante una conversazione

¹ Così il Commissario Basettoni a Topolino, nella storia "Topolino e l'enigma del diadema scomparso", in *Almanacco Topolino*, n. 3, Milano, Mondadori, 1972, p. 38.

² F. MONTANARI, *Il mondo di Dante*, Roma, Edindustria, 1966, p. 6.

³ La serie alfanumerica è la seguente: 112 XXX 212 12X1 (N.B.: i numeri sono scritti in colonna, e suddivisi come qui illustrato).

⁴ Né corrisponde, come potremo osservare, ai versi leggibili sull'autografo.

telefonica. Ma l'anacronismo non può sfuggire all'attento filologo, visto che l'Alighieri non poteva esser certo un utente telefonico (una riprova di quest'affermazione sta nel fatto che avrebbe scritto molto meno, ed avrebbe sfruttato più il telefono, dai luoghi del suo triste e struggente esilio, per comunicare con famiglia ed amici in Firenze). E' dunque tutta da interpretare la presenza di tali segni misteriosi sul *recto* e dei disegni sul *verso* del manoscritto.

Il prezioso reperto è inoltre slabbrato ai bordi, e risulta percorso da profonde piegature regolari, orizzontali e verticali, che ne hanno messo a dura prova la tenuta e la conservazione nel corso del tempo. S'uno dei rettangoli formati dal foglio piegato - un trentaduesimo di foglio -, fortunatamente dalla parte del *verso*, campeggia pressoché al centro un segno circolare perfetto, del diametro di circa quattro centimetri, il cui interno è più chiaro del resto del foglio, come se vi fosse stato appoggiato sopra per moltissimo tempo un oggetto ponderoso, il cui peso teneva schiacciati anche gli altri trentuno rettangoli del foglio piegato cinque volte.

Le circostanze del ritrovamento sono riferite con precisione in un articolo del *Secolo XIX* di Genova, nell'intervista allo studente che per primo lo ha ritrovato: "Ero andato alla Biblioteca Universitaria per mangiare in pace il mio panino con la cima, allorché, fatto un movimento sbagliato con la sedia, ho spinto in avanti il tavolo su cui avevo appoggiato i piedi. Perso l'equilibrio, con un guizzo sono riuscito a tirarli giù prima di cadere con il culo per terra. Allora ho messo il panino sul tavolo, accuratamente avvolto in un tovagliolino di carta, ed ho riportato verso di me il tavolo, ma mi sono subito accorto che una della gambe era più corta delle altre, ed il mobile traballava. Mi sono chinato sotto di esso, ed ho visto quel pezzo di carta che evidentemente era stato dapprima sotto la gamba zoppa. L'ho preso, e mi sono reso conto che non era un foglio di carta normale. Siccome s'era fatto tardi, sul momento non l'ho guardato bene e, invece di lasciarlo lì, l'ho usato per fasciar bene il mio panino. Poi sono andato a lezione. E' stato lì che, colto da un languore irrimediabile, ho ripreso il panino dalla mia sacca, e potete immaginarvi il mio stupore nel riconoscere, scritta sopra l'involucro di carta, la schedina vincente della settimana precedente. Ho urlato, il professore mi ha richiamato, si è avvicinato furibondo, mi ha strappato di mano il foglio che fissavo allucinato. E' stato lui ad accorgersi dei versi, io non ci avrei mai pensato. Sono contento per il professore - conclude lo studente nell'intervista - e vorrei solo aggiungere una cosa: non comprate i panini da «Mario», perché fanno schifo"⁵.

Il manoscritto è importantissimo, in quanto unico esemplare a tutt'oggi conosciuto di autografo dantesco, come la prova del DNA s'una caccola di naso, ritrovata spiaccicata nel pieno centro del foglio, ha dimostrato (il risultato è stato messo a confronto con un filamento di DNA prelevato nella tomba di Dante a Ravenna, con sofisticatissime tecniche per evitare di danneggiare i resti del Poeta). Dal punto di vista filologico può risulter

⁵ "Il Secolo XIX", 24.X.1993, p. 7.

altrettanto prezioso, se messo in relazione con quanto Dante ci racconta nel cap. VI della *Vita nova*. Qui egli allude ad un suo componimento, "oggi perduto, in cui venivano celebrate le sessanta donne più belle di Firenze"⁶, ed in cui Beatrice occupava il nono posto. Nel sonetto *Guido i' vorrei...* Dante, com'è noto, allude alla misteriosa donna "ch'è sul numer de le trenta", tutto ringalluzzito dalla vaneggiante fantasticheria di un'allegra orgetta sul "vasel" in mezzo al mare. Il manoscritto di Genova (da qui in poi ms. A) potrebbe dare qualche informazione in più sia sull'identità della donna misteriosa, sia sulla genesi dei primi versi della *Divina Commedia*. E' tempo dunque di presentare qui, in anteprima mondiale, il testo regalatoci dalla risacca della Storia, con a fronte i pur noti (i lettori ci scuseranno) versi iniziali della *Comedia*.

A

Nel mezzo del camin di nostra villa,
mi ritrovai già pieno di paura,
ché la diletta mia era sparita.

Ahi quanto dir con chi era è cosa dura,
l a mia manna, mannaggia, pura e casta,
che al sol pensier mi vien l'arrabbiatura!

B

Nel mezzo del cammin di nostra vita
mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura
esta selva selvaggia e aspra e forte
che nel pensier rinova la paura!

È un Dante 'minore', quello del manoscritto autografo, e non possiamo che rammaricarcelo. Si tratta di versi certamente non destinati al grande pubblico, ma alla ristretta cerchia di studiosi della genetica letteraria, di biografi, di investigatori storici. Non si può mettere in dubbio l'evidente derivazione secondaria del testo B, e forse ciò può apparire spiacevole, se si pensa che anche il meno acclamato dei componimenti danteschi è di gran lunga superiore al ms. A. Non resta che commentarne le caratteristiche salienti, rinunciando il più possibile a paragoni estetici.

Se una cosa manca al primo testo, essa è proprio un'estetica. Troveremo certo stuoli di filologi pronti ad attribuire al componimento un'origine nobile, ascrivendolo alla tradizione letteraria della lirica d'occasione; ma l'esito, pur volendo rispettare l'appena formulata consegna del silenzio valutativo, non può assolutamente giustificare tale ordine di considerazioni filologiche. Innanzi tutto il sistema delle rime, pur trovandoci di fronte ad un frammento, non sembra appartenere ai tradizionali dispositivi impiegati dall'Alighieri e, a ben vedere, nemmeno dai suoi più illustri (e più capaci) contemporanei: ABC BDB, definibile eufemisticamente come *rime*

⁶ DANTE, *Rime*, in *Antologia della letteratura italiana*, a c. di A. Gianni, M. Balestrieri e A. Pasquali, Messina-Firenze, D'Anna, 1965, p. 358 (nota).

incatenate fallite, o come *rime retrograde replicanti*⁷, barlume profetico, però delle *rime incatenate* rispetto alle loro 'figlie' più illustri.

Per quanto riguarda il lessico, l'analisi comparata mostra con tutta evidenza identità, analogie e diversità d'impiego, a tutto svantaggio, naturalmente, del testo più antico. Il fenomeno più interessante è senz'altro costituito dalla derivazione del termine /cammin/ che, parola-chiave nel poema in cui si narra di un viaggio attraverso l'Oltretomba, era originariamente nient'altro che un elemento architettonico di una villa di campagna abitata dal Poeta. Così come logica conseguenza del sintagma /nel mezzo del camin/ appare essere /di nostra villa/, altrettanto logico, considerata la consapevolezza filosofico-metafisica nel frattempo raggiunta da Dante, sembra la continuazione di /nel mezzo del cammin/ in /di nostra vita/⁸ Va da sé che chi entra in un camino si trova al buio, mentre più raffinata pare, benché e pur *ipso facto* correlato ad una solida tradizione letteraria, la soluzione della /selva/ adottata dal Dante più maturo, viste anche le implicazioni allegoriche in tale rappresentazione contenute; laddove invece nel testo A un /camino/ sembra voler metaforizzare un camino, e basta. Se l'autore di A assume al secondo verso il concetto di /paura/, l'Autore di B preferisce preluderne l'impiego con le due precedenti rime /oscura/ e /dura/, con le quali, unitamente alla rappresentazione di per sé impressionante della situazione narrata, crea un'attesa psicologica per far *brillare* al meglio la parola /paura/ con il suo tonante detonatore esclamativo vicino. Quale aspettativa si costruisce, invece, in A? L'atmosfera non è certo drammatica, anche se si ha il sospetto che la trascuratezza del risultato poetico sia dovuta ad un'eccessiva partecipazione dell'autore al fatto narrato. Ma di questo parleremo tra poco.

Tornando al lessico, si possono notare al terzo verso interessanti trasformazioni fonosemantiche: /diletta/ è modificato in /diritta/, /mia/ in /via/, /sparita/ in /smarrita/. Il recupero di tono stilistico al v. 4 (/Ahi quanto dir con chi era è cosa dura/ - ms. A), se confrontato con l'analogo del testo B (/Ahi quanto a dir qual era è cosa dura/), perde la sua eleganza a causa del contesto in cui è inserito. In A Dante lamenta la mancanza di indizi utili per scoprire con chi la sua bella lo avesse tradito, ed il tutto ha ormai una dimensione farsesca; in B egli protesta la propria umana limitatezza nel esprimere in parole il terrore metafisico provato nella /selva oscura/. La differenza è abissale, incolmabile.

Il quarto verso di A presenta un curioso ossimoro stilistico: nobilitato dalla metafora /manna/ = 'donna piovuta dal Cielo', esso è subito squalificato, dal termine vilissimo /mannaggia/, inconcepibile in una lirica, anche burlesca, del Trecento. Da notare comunque come, al recuperare B

⁷ L'amico e collega prof. G. Rigoli, noto esperto in materia, suggerisce di denominarle *rime ubriache*.

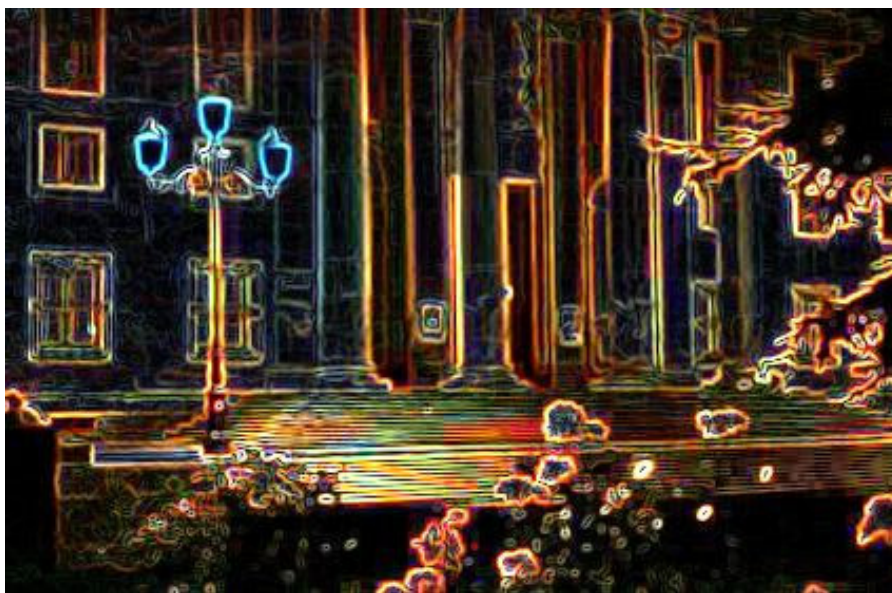
⁸ Non risultando in alcun documento che Dante possedesse una villa in campagna, si può presumere che /nostra/ esprima la condivisione temporanea di un luogo con una o più altre persone.

quale palinsesto per l'*incipit* della sua *Comedia*, Dante esibisca un'allitterazione analoga alla precedente, ed allo stesso verso: /selva selvaggia/. L'ultimo verso di B, infine, rima decisamente con... bruttura. L'espressione colloquiale qui impiegata (/che al sol pensier mi vien l'arrabbiatura/) ha il solo merito di aver funto da falsariga per il corrispondente verso del consacrato Poema.

Resta da dire qualcosa sul contenuto, in merito al quesito che ci eravamo virtualmente posti all'inizio. Può la 'donna del camino', che mandò in bianco il Divin Poeta, fuggendo con un altro uomo proprio attraverso la canna fumaria, essere identificata con "quella ch'è sul numer de le trenta"? E' possibile che gli scadenti versi sopra presentati appartenessero al perduto componimento in lode delle sessanta più belle donne di Firenze? Visto il risultato poetico, possiamo rispondere senz'altro affermativamente, e formulare un'ipotesi: se la qualità del componimento laudatorio corrispondeva a quella del frammento ora in nostro possesso, è facile intuire che esso non è andato perduto, ma che fu a suo tempo volontariamente distrutto dall'Alighieri stesso, quando, rivolta a tale opera giovanile la sua più matura attenzione, si accorse che lasciare ai posteri una simile porcheria non gli avrebbe giovato. E noi non possiamo che concordare pienamente con lui.

Un'ultima banale e dubbiosa riflessione, quasi un post scriptum: se Dante non avesse scritto il testo A, in tale forma e con tali contenuti, avrebbe poi composto la mirabile *Divina Commedia*, così come la conosciamo? O, in altre parole: se la 'donna del camino' non gli avesse fatto le corna, avrebbe egli scritto la sua opera più celebre?⁹

⁹ Il prezioso quanto repellente autografo dantesco è ora conservato presso la Biblioteca Universitaria di Genova, come in precedenza.



*UN INEDITO COMPONENTO INFANTILE
DELL'ANGIOLIERI:*

*IL SONETTO LXXXVI IN VERSIONE
GASTRONOMICA*

*di Giangirolamo Baruffaldi
(Università di Ferrara)*

Secondo lo studioso G. Cavalli, il sonetto LXXXVI dell'Angiolieri è il ... "più angiolieresco". Che dire oggi, alla luce del fortunato ritrovamento del manoscritto originario (d'ora in avanti A), della notevole diversità d'ispirazione e d'impostazione tra le due versioni? Certamente questo *Ur-Text* non tradisce lo «stile comico» dell'edizione definitiva (= B), del quale essa viene comunemente considerata come uno dei migliori esempi¹.

"È facile constatare - scrive M. Vitale - che, in questo primo fiorire della poesia giocosa volgare (...) fatti storici e vicende biografiche stanno spesso alla base della trasfigurazione poetica, anche a prescindere dai sonetti di materia politica nei quali è maggiormente riconoscibile la trasposizione di accadimenti civili nella poesia"².

Lo studioso non manca però di aggiungere che, com'è noto,

"scarsi ed esigui sono, invero, i dati documentari relativi ai nostri poeti e povere e ambigue le notizie accertate che consentano di comprendere appieno i loro componimenti, l'intelligenza dei quali spesso è ostacolata dal fatto che noi moderni ignoriamo personaggi e circostanze della realtà storica entro la quale i rimatori vivevano"³.

Sacrosante parole, queste del Vitale, che ci consentono di rallegrarci ancor di più per il recupero della versione originaria del sonetto LXXXVI, secondo il Momigliano "il più famoso"⁴.

Se il componimento definitivo può essere senz'altro ascritto al filone più 'felice' (in quanto più 'maledetto') della poesia angiolierasca, appare piuttosto verosimile attribuire il testo A, che ci apprestiamo a presentare qui per la prima volta, ad una precoce epoca artistica del Senese. Il motivo di questa relativamente sicura datazione - compatibilmente con l'incertezza della critica intorno alla sua data di nascita - sta essenzialmente nel

¹ Cfr. il commento al sonetto che il Cavalli propone nell'edizione, da lui curata, del volume C. ANGIOLIERI, *Rime*, Milano, Rizzoli, 1975, p. 98. Salvo diversa indicazione, d'ora in avanti faremo sempre riferimento a tale edizione.

² M. VITALE, Introduzione a *Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, Torino, Utet, vol. I, pp. 48 sgg., riportato in G. PETRONIO (a c. di), *Antologia di letture critiche sulla storia della letteratura italiana*, Roma-Bari, Laterza, 1974, p. 45.

³ IBIDEM, pp. 45-46

⁴ A. Momigliano, *Storia della letteratura italiana*, Milano, Principato, 1954, p. 24.

sottogenere cui il sonetto è improntato: non il *vituperio*⁵, di cui campione sommo è la versione B, ma bensì l'esaltazione delle cose genuine e quotidiane, viste con gli occhi di un bambino ancora sicuro degli affetti familiari, e spettatore delle attività gastronomiche materne. Ma prima di aggiungere altro all'analisi, è bene ora procedere alla presentazione dei due sonetti A e B, dei quali proporremo un'interpretazione comparata.

A

S'i fosse cuoco, strozzerei un pollo;
a foco lento io l'arrostarei,
con erbe e spezie lo profumerei,
in olio caldo lo terrei a mollo.

Se fosser tanti sarei allor giocondo,
ché tutti amici allor inviterei;
se fosser dieci o più, sa' che farei?
A tutti mozzarei lo capo a tondo.

Se fosse cotto, andarei da mia madre,
e petto e coscia offrirei a lei;
similmente faria con mi' padre,

se fosse grosso ancor per tutt'e tre:
porrei patate giovani e leggiadre,
verzure e spezie, e aglio e sale e pepe⁶.

B

S'i fosse foco, arderei 'l mondo;
s'i fosse vento, lo tempesterei;
s'i fosse acqua, i' lo annegherei;
s'i fosse Dio, manderei'en profondo;

s'i fosse papa, sare' allor giocondo,
ché tutti cristiani imbrigherei;
s'i fosse 'imperator, sa' che farei?
A tutti mozzarei lo capo a tondo.

S'i fosse morte, andarei da mio padre;
s'i fosse vita, fuggirei da lui:
similmente faria da mi' madre.

S'i fosse Cecco, com'io sono e fui,
torrei le donne giovani e leggiadre:
e vecchie e laide lasserei altrui.

⁵ M. VITALE cit., p. 48: "I poeti del *basso stile* ... restano pur sempre fedeli al mondo umano che essi esprimono con corporosa robustezza, bisognosi non d'astrazione né di solitudine, ansiosi non d'affinamento formale rigoroso e sottile, ma di comunicazione larga e immediata (l'atteggiamento stilistico colloquiale e interlocutorio; il ritratti burlesco o parodistico, il *vituperio*, l'imprecazione e il realismo politico; ecc.) come di fronte a una platea umana partecipante e sorridente al *trovato* estroso e bizzarro (il gusto stilistico della rappresentazione dialogata e della scena farsesca a dialogo concitato; la deformazione parodistica dei casi domestici; la metafora oscena e il linguaggio allusivo e furfantesco; *l'esaltazione dei vizi e dei piaceri comuni*; ecc.)..." [Il sottolineato è nostro].

⁶ Il testo del sonetto ci è stato cortesemente messo a disposizione in microfilm dal dott. G. Ferretti il quale, detentore dell'originale manoscritto dell'Angiolieri, ci ha anche informati dell'imminente pubblicazione di tale testo in copia anastatica, presso una casa editrice genovese imprecisata. La cortesia e la generosità del dott. Ferretti, nel concederci il privilegio di annunciare al mondo l'esistenza del manoscritto, ci spingono a violare il patto di silenzio con lui stipulato, per ringraziarlo di cuore da queste righe, a nome dell'intera comunità internazionale di studiosi della letteratura ed amanti della poesia dugentesca.

Stretti tra la critica positivista, che nella poesia dell'Angiolieri riconosceva "la riproduzione schietta e fedele della vita dei rimatori", e la critica idealista, che trovava viceversa in essa "la continuità di una tradizione letteraria e scolastica in stile *comico*"⁷, i lettori del sonetto A potrebbero senza dubbio propendere nel dar ragione alla prima fazione, mentre i lettori del B non escluderebbero di associarsi alla seconda. Entrambi i sonetti testimoniano comunque l'evoluzione dalla graziosa ma alquanto semplice vena artistica del piccolo Cecco, al furore nichilista del meno giovane e più impetuoso Angiolieri. E' noto che quest'ultimo fosse colliso duramente con i familiari per questioni innanzi tutto finanziarie, e che fosse oberato di debiti e di vizi mondani; si può affermare ora che egli avesse trascorso un'infanzia (o un'adolescenza) relativamente tranquilla dal punto di vista affettivo, al punto da ispirare il piccolo poeta nel componimento di un 'sonetto culinario', non poco atipico nel panorama letterario a lui contemporaneo, che altrimenti potrebbe definirsi una 'ricetta in versi'.

La prima quartina scaturisce evidentemente dall'istinto emulativo di Cecchino, il quale aveva probabilmente spesso osservato la madre o la cuoca in cucina, alle prese con il pollame. Nacque probabilmente il sentimento di cucinare per i genitori, un gesto di tenero affetto che di lì a pochi anni sarebbe stato negato e stravolto, come al componimento stesso dovette accadere. Ecco dunque che l'Autore di B rielabora - con furibonda determinazione poetica - solo in parte l'antico acquerello gastronomico, mantenendo almeno un perno semantico nel termine /foco/, che dal v. 2 di A conquista la posizione enfatica dell'*incipit* testuale di B, quasi porta infernale per il lettore percorrente il testo. Anche il motivo dell'arrostitimento (v.2 - A) viene recuperato in B (v.1), ed è eclatante la differenza di scala tra il /pollo/ di A e il /mondo/ di B, quasi fosse una metafora della visione del mondo - piccolo, circoscritto all'ambiente casalingo o poco più - del bimbo ancora affezionato ai genitori, in confronto alla *Weltanschauung* del titanico Poeta "empio e triste" (Momigliano).

Nella versione adulta si ricicla inoltre l'immagine dello strangolamento (v.1- A), appena variata nell'allucinata dichiarazione d'intenti di chi vuol annegare (v.3 - A) e decapitare (v. 8 - A) mondo e umanità. Va colta l'ingenuità del bambino, nel tenere a mollo in olio caldo il pollo *arrosto*, errore clamoroso scusabile con l'inesperienza, ma che l'Artusi - del quale comprendiamo ora pienamente l'imprecazione irata rivolta contro il Senese - condannò vivacemente in una conferenza da lui tenuta a Firenze nel 1891, alla presentazione pubblica del suo famoso manuale di gastronomia⁸. Il

⁷ M. VITALE cit., p.44.

⁸ P. ARTUSI, *La scienza in cucina o l'arte di mangiar bene*, Firenze, 1891. L'edizione italiana da noi consultata è stata edita in occasione del centenario della nascita di Artusi, a cura della catena di supermercati Esselunga, per i tipi della De Agostini di Novara, 1991. Della conferenza ci

gastronomo di Forlimpopoli non poté perdonare al suo altrettanto illustre coregionale l'inesattezza culinaria certamente dettata dalla necessità di trovar la rima con /pollo/.

"Le carni di pollo - scrive l'Artusi - risulteranno più tenere e di miglior colore se le arrostitirete involtate dentro ad un foglio la cui parte aderente alla carne sia prima stata unta di burro; per evitare che la carta bruci, ungetela spesso all'esterno. A mezza cottura levate il foglio e terminate di cuocere il pollo, tacchino o altro che sia, salandoli ed ungendoli. In questo caso - conclude - sarà bene di mettere un po' di sale nel loro interno prima d'infilarli allo spiede e di steccar con lardone il petto de' tacchini e delle galline di Faraone"⁹.

Nessuna traccia di bagno in olio caldo, come si vede, e non è da escludere che l'Angiolieri adulto, ormai divenuto un esperto crapulone, non si sia reso conto del madornale errore. In questo caso egli probabilmente decise di non cestinare il sonetto, ma di usarlo come traccia o palinsesto per il suo più urgente e contingente sfogo ingiurioso contro i genitori e il mondo intero. Nonostante ciò, il piccolo Cecco s'inserisce a pieno titolo nella corrente letteraria di cui sarà, cresciuto, illustre membro, se si tien conto di quanto spieगतoci da M. Vitale:

"I poeti di *alto stile* depurano da ogni segno di esperienza terrena e da ogni riferimento concreto la loro poesia di tono dolce e leggiadro, intensamente lirica, o dissolvono in un dettato formalmente prezioso, di alti intendimenti morali o di aride sottigliezze dottrinali, *il realismo anche crudo* della loro poesia di tono aspro e sottile"¹⁰.

Con ogni evidenza, il Poeta in erba appartiene alla schiatta dei poeti del *basso stile*, in quanto il sonetto LXXXVI - A è chiaramente improntato ad un *cotto realismo*, piuttosto che *crudo*.

Per quanto concerne il v. 3 di A, c'è ancora da rilevare che le facilonerie culinarie dell'Angiolieri giovane mostrano un'ulteriore conferma della propria ineluttabile scarsa qualità poetica, se ha ragione Pellegrino Artusi laddove afferma che

"gli arrosti allo spiede, eccezion fatta degli uccelli e dei piccioni, ne' quali sta bene la salvia intera, non si usa più di lardellarli né di

ha dato notizia la dott.ssa T. Crivelli (Politecnico Federale di Zurigo - Svizzera), la quale non ha potuto purtroppo fornirci elementi precisi per rintracciare la fonte di quanto da noi qui sostenuto.

⁹ IBIDEM, Vol. VI, pp.5-6.

¹⁰ M. VITALE cit., p. 48 (il corsivo è nostro).

pillottarli, né di steccarli con aglio, ramerino od altri odori consimili che facilmente stuccano o tornano a gola"¹¹.

Torna pertanto oltremodo sconveniente la pletora di ornamenti, contorni e guarnizioni di cui all'ultimo verso del testo A, che peraltro ci dà un esemplare saggio di linguaggio e psicologia infantile, con quell'accatastarsi di sostantivi e di congiunzioni /e/, così tipico dell'età della paratassi¹². Del tutto impossibile è, poi, riconoscere al componimento A quella leggiadria da *alto stile*, di cui ci rammentava il Vitale, la quale ha qui lasciato il posto alla pesantezza di stomaco più opprimente. Un'ipotesi genetica per quest'aspetto del sonetto giovanile angiolieresco è forse lecito formularla in base alla seguente banale considerazione: il piccolo Cecco certamente, prima della sua conversione all'ateismo più acceso, doveva essere un normale bambino, praticante la religione, e timorato ascoltatore delle letture sacre. Or bene, non si può del tutto escludere che egli sia stato fortemente impressionato dall'ascolto di Siracide, 31, 19-20:

"Quanto poco è sufficiente per un uomo educato,
una volta a letto non si sente soffocato.
Sonno salubre con uno stomaco ben regolato,
al mattino si alza e il suo spirito è libero.
Travaglio di insonnia, coliche e vomiti
accompagnano l'uomo ingordo"¹³.

Forse per uno spirito di ribellione, Cecchino potrebbe essersi sentito spinto a misurarsi con i divieti imposti dalla religione. Ma l'intenzione affettuosa nei confronti dei genitori sembra tuttavia essere più impellente e più vivida dell'impulso ribelle.

La seconda quartina di A testimonia della generosità del bambino, e forse è presaga della sua degenerazione in scialacquo dissennato ed inguaribile. Essa culmina nella prima terzina, con il commovente desiderio di offrire ai genitori il frutto della sua attività in cucina, ma attesta anche uno struggente scetticismo per l'efficacia del proprio appassionato arrabattarsi ai fornelli: il /se/ dubitativo, che pure accompagna il fantasticare del fanciullo per tutto il sonetto, esprime qui quell'incertezza, dovuta ad una peraltro matura consapevolezza della propria inabilità. Sbalordisce leggere i versi corrispondenti nel testo B (vv. 9-11) in cui, abbandonato il candore domestico del piccolo Cecco che sogna di offrire in dono ai genitori un proprio manufatto, l'Angiolieri scapestrato scaglia invece contro di essi una mortifera ed empia minaccia imbevuta di acre veleno. Non vale confrontare

¹¹ P. ARTUSI cit., Vol. VI, p. 5.

¹² Cfr. J. PIAGET, 'La parataxe enfantine', in «Revue Suisse de Psychologie du Langage», IV, n. 5, 1956.

¹³ In *La Sacra Bibbia*, Edizione Ufficiale della CEI, Roma, Edizioni Paoline, 1980, p. 687.

il brioso (seppur maschilista) programma erotico finale di B, con la sarabanda di pietanze in A: nel testo dei due più recente il Poeta senese non giunge ad illuminare con un finalino allegro la tetra e furibonda serie di invettive che lo precedono, mentre nel testo infantile - ribadiamo, pieno di limiti artistici e gastronomici - il piccolo poeta riesce a battere, almeno in coerenza, il proprio Io adulto ormai corrotto, cercando di stuzzicare l'appetito del lettore con una gentile e vivace *natura morta*.



L. Cimice

Dalle «[®]ime»

Driin... driiin...

- Sì, pronto?
- Pronto? Guido...
- Chi Guido, scusi? Qui è casa Davanzati...
- Ah, signora, sono Dante, la mi scusi, volevo chiamare Guido e ho fatto per errore il numero di Chiaro. La mi scusi tanto, signora...
- Un l'è nulla, Dante, un l'è nulla, sono cose che'l pò capitare a chiunque...
- ... e mi saluti il Chiaro, per cortesia!
- ... un mancherò, s'immagini!
- Buongiorno!
- Buongiorno!
- Driin... driiin...
- Guido?
- Sì?
- Guido, i' vorrei che...
- Ah, Dante, un t'avevo riconosciuto...

[voce femminile dal fondo: Guidooo! Stai sempre al telefono! O con chi tu parli? Un sarà ancora quel bischero del Dante?] Scusa, Dante, un momentino... [rivolto alla voce femminile] Un mi seccà, Nerina, parlo con chi mi pare, parlo! Iché rompicoglioni, 'sta donna!... Allora, Dante, mi stavi a dire...?

- Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io...
- ...eeeh, ma te tu se' fissato co' sta cosa, Dante mio: un sarà un'altra volta che mi voi parlà di quella bischerata del vasello?
- Ma ascoltami, su! ... i' vorrei che tu e Lapo ed io... fossimo presi per incantamento, e messi in un vassel ch'ad ogni vento per mare andasse al voler vostro e mio... [si sente un click nella comunicazione telefonica]
- [Rivolto alla donna] Ohi Nerina, un starai mica ad ascoltare sull'altro apparecchio, ovvia!?[voce femminile: Digli al tu amico, che la pianti di raccontarti tutte quelle sciocchezze sulle donne di Firenze, che se non la smette, glielo vado a raccontare io a 'ste donne, che ideuzze ci ha in mente il frescone!] Nerina, per favore!... Dante, su, spicciati, se no questa ce li gonfia come du gonfaloni!
- Insomma, Guido, i' vorrei...
- ... e dacci un taglio, no!? T'ho detto che quella ci sta ad ascoltare! [voce femminile: IO non ascolto nessuno, IO!]
- ... insomma, che tu e Lapo ed io...
- ... sì, sì, ho capito, l'incantamento, il vassel, il vento, il mare...
- ... sì che fortuna od altro tempo rio non ci potesse dare impedimento, anzi, vivendo sempre in un talento, di stare insieme crescesse 'l disio. E monna Vanna e monna Lagia poi...
- [voce femminile: Ah, guarda 'sto maiale che s'inventa! Le orge con mezza Firenze il vole fà! GUIDOOO! Te tu la voi piantà co sto sporcaccione del Dante!] Nerina, icché tu fai?... Molla il telefo... smetti...

Neriina, che ci hai oggi?... Dan... Dante, finisci 'sta cosa... fini... finisci, che qui...

- ... E monna Vanna e monna Lagia poi con quella ch'è sul numer de le trenta con noi ponesse il buono incantatore: e quivi ragionar sempre d'amore, e ciascuna di lor fosse contenta, sì come i' credo che saremmo noi...

- Eh, sì: e ci facessero delle pippe a tutti quanti e magari la pigliassero anche nel didietro... Danteee!... Dante, ci ha ragione la Nerina, sa'? Tu se' suonato in testa più che le campane del Duomo a Pasqua! Ma come ti vengono in mente 'ste bischerate?! E mi fai anche litigare con la Nerina! Ma vagliele a raccontare al Lapo, 'ste fantasie tue, che non ci ha niente da fa tutto il giorno, quello!

- Ma Guido, i' vorrei...

- Oh, Dante! Adesso te tu mi hai bello che stufato, sai! Mi fa' il piacere di lasciarmi in pace, co' 'sta storia del vassel e del vento in poppa e delle puppe delle trenta belle di Firenze, che è meglio che non ci pensi, che l'è meglio!
[abbassa la cornetta del telefono]

- Guido!... Guido?... Guido, te tu ci sei ancora?!... Ma guarda che villa... Ma va' all'inferno, ma va'!



*DALLA PACE DEI SENSI
ALLA PACE DEL SENSO:*

INTORNO AD UN PRESUNTO
APOCRIFO FOSCOLIANO,
E AD UN MANOSCRITTO INEDITO DEL SONETTO ALLA
SERA

*di María de Los Angeles Embusteros
(Università di Siena)*

[illustrazione di Claudio Parentela]

Giunto in casa della "moglie del patrizio M****", che aveva abbandonato "i tumulti di Venezia e la casa del suo indolente marito per godersi gran parte dell'anno in Padova", Jacopo Ortis si ritrova in una situazione che descrive all'amico Lorenzo con efficace maliziosa maestria:

Il paggio m'additò un gabinetto ove inoltratomi appena, mi si fe' incontro una donna di forse trentacinque anni leggiadramente vestita, e ch'io non avrei presa mai per cameriera se non mi si fosse appalesata ella stessa...;

così introdotta in scena, nella finzione letteraria dell'Ortis, questa avvenente figura di collaboratrice domestica, oltremodo accorta e discreta, si "dilegua" però subito dopo, per lasciar spazio alle manovre disinvolte della sua padrona, "dotta assai nella donnesca galanteria". La situazione è, per Jacopo, ad alto tasso erotico: "tutta molle e rugiadosa", la signora gli si presenta

vestita di una lunga e rada camicia la quale non essendo allacciata radeva quasi il tappeto, lasciando ignude le spalle e il petto ch'era per altro voluttuosamente difeso da una candida pelle in cui ella stavasi involta.

Come se non bastasse

quell'adultrice bestiuola schiattiva... quasi avesse intenzione... lasciava apparire una gentile pianella di seta rosa-languida, e poco dopo un piccolo piede, o Lorenzo, simile a quello che l'Albano dipingerebbe d'una Grazia ch'esce dal bagno¹.

¹ U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, in *Opere*, a c. di M. Puppo, Milano, Mursia, 1966, pp. 313-314 (le successive citazioni, salvo diversa indicazione, sono tutte tratte da questo testo). Il seducente ritratto va integrato con altri particolari: "I suoi capelli, benché imprigionati da un pettine, accusavano il sonno recente; perché alcune ciocche posavano i loro ricci or sul collo, or fin dentro il seno, quasi che quelle picciole liste nerissime dovessero servire agli occhi inesperti di guida; ed altre calando giù dalla fronte le ingombravano le pupille; essa frattanto alzava le dita per diradarle e talvolta per avvolgerle e rassettarle meglio nel pettine, mostrando in questo modo, forse sopra pensiero, un braccio bianchissimo e tondeggiante scoperto dalla camicia che nell'alzarsi della mano cascava fin oltre il gomito". (p. 314)

L'arte seduttrice risveglia in Jacopo ricordi piuttosto che istinti libidinosi, ma anche i primi sono tutt'altro che casti: tutto ciò richiama alla sua mente "quel fortunato mattino in cui non avrebbe osato "respirar l'aria che la circondava" - si tratta della sua amata Teresa, per l'occasione "discinta", come la conturbante signora or ora presentata. Qualche giorno prima egli aveva infatti vissuto momenti di intensa eccitazione (dominata) al sorprendere Teresa "nel suo gabinetto su quella sedia stessa ove io la vidi il primo giorno, quand'ella dipingeva il proprio ritratto". Jacopo si era scatenato nel 'dipingere' a sua volta il ritratto della 'sua' bella:

Era neglettamente vestita di bianco; il tesoro delle sue chiome biondissime diffuse su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente, tutto tutto era armonia: ed io sentiva una nuova delizia nel contemplarla. Bensì Teresa pareva confusa, veggendosi d'improvviso un uomo che la mirava così discinta, ed io stesso cominciava dentro di me a rimproverarmi d'importunità e di villania: essa tuttavia proseguiva, ed io sbandiva tutt'altro desiderio, tranne quello di adorarla, e di udirla. Io non so dirti, mio caro, in quale stato allora io mi fossi: so bene ch'io non sentiva più il peso di questa vita mortale. S'alzò sorridendo e mi lasciò solo.

Ecco dunque che, come abbiamo visto, la situazione si ripete, con qualche variazione, ma con molte somiglianze, a cominciare dalle circostanze incidentali dei due fatti, dall'abbigliamento tutt'altro che irreprensibile, dall'indugiare civettuolo di Teresa, molto simile all'intenzione seduttrice della "moglie del patrizio M****". Nel primo caso, però, è Teresa ad andarsene, "sorridendo"; nel secondo toglie il disturbo Jacopo, chiedendo alla *femme fatale* "perdono ch'io fossi venuto fuor d'ora", e lasciandola "quasi pentita", perché "di gaia e cortese" s'era fatta "un po' contegnosa".

Dopo alcune righe ed un *post-scriptum*, la lettera termina, e qui Lorenzo Alderani, che nella finzione romanzesca è proposto come il curatore dell'epistolario di Jacopo, informa il lettore della mancanza di "due carte" - appartenenti alla lettera successiva, senza data - "dove Jacopo narrava certo dispiacere a cui per la sua natura veemente e pe' suoi modi un po' schietti andò incontro". Dopo l'interruzione Jacopo scrive d'un duello, ed il romanzo segue il suo corso.

Riferendoci ora alla genesi delle *Ultime lettere*, va ricordato che il Foscolo dava notizia di tale opera *in fieri* sin da un "Piano di studi" risalente al 1796. Come spiega M. Puppo "probabilmente a Milano nei primi mesi del 1798 egli riprese con più largo disegno la composizione di un romanzo epistolare, a sfondo autobiografico, che, col titolo *Ultime lettere di Jacopo Ortis* iniziò a stampare a Bologna, presso l'editore Marsigli, tra la fine di quell'anno e i primi mesi del successivo". Ma la Storia incalzava, e la stampa fu interrotta. Per meglio dire, il Foscolo non seguì più le sorti della sua opera, poiché l'editore osò continuare la pubblicazione, commissionando addirittura un sèguito ad Angelo Sassoli. Venutone a conoscenza, il Poeta

protestò energicamente, dalle colonne della «Gazzetta Universale» (3 gennaio 1801), disconoscendo tutto ciò che circolasse con la sua firma. La tormentata vicenda delle *Ultime lettere* incontrò altre peripezie, al punto che, pubblicata un primo tomo, presso l'editore Mainardi a Milano, di tal edizione esiste un solo esemplare, quello inviato in dono dall'Autore a Goethe, ed ora custodito al "Goethe und Schiller Archiv" di Weimar. Nel 1802 uscì la prima edizione completa dell'opera, seguita da altre due sostanzialmente analoghe alla *princeps*, curate dallo stesso autore. Ma "numerossime - conclude M. Puppo - furono invece le edizioni spurie". In una di queste edizioni - della cui autenticità daremo tra breve dimostrazione - le "due carte" mancanti dalla lettera successiva all'incontro con la "moglie del patrizio M***" sono invece presenti, e viceversa è assente l'intervento del 'curatore' Alderani spiegante una lacuna che non risulta più. In una delle due pagine recuperate alla storia letteraria, Jacopo narra di una breve tresca - durata presumibilmente tra le due date note delle lettere che precedono e seguono tali fatti - da lui avuta con l'avvenente domestica della sua mancata seduttrice. Come si spiega la soppressione di tale motivo nell'edizione consacrata dell'Ortis?

E' necessario rivolgere l'attenzione agli anni in cui il Foscolo, animato da ardori di passione civile, combatte con l'uniforme della Guardia Nazionale di Bologna. Coinvolto e ferito durante l'assedio di Genova, il capitano Foscolo ha colà occasione di frequentare la dama genovese Luigia Pallavicini, cui dedicherà la famosa ode omonima. È proprio presso la sfortunata gentildonna che il Foscolo incontra una "bruna superba, dagli occhi brillanti d'un nero penetrante"², dotata di tutte le qualità salvo un alto lignaggio. Era ella una delle domestiche di Luigia Pallavicini. Un accenno a lei, ben occultato dall'usata allegoria delle Grazie, s'incontra addirittura nei primi versi della stessa ode dedicata dal Foscolo alla di lei padrona. Egli scrive, infatti: "I balsami beati/ per te le Grazie apprestino": ed è ovvio che tali balsami fossero spalmati sull'epidermide della disgraziata fantina proprio da una donna della servitù. Il focoso convalescente, nonostante la ferita alla gamba, riuscì dunque a intrecciare con la "serva" di casa Pallavicini una torrida relazione erotica. La vicenda gli ispirò poi le pagine 'cestate', ove racconta, con l'abituale dovizia di particolari e la consumata perizia 'pornografica', dei truffaldini incontri tra lui e la domestica, nella finzione letteraria messa al servizio della "moglie del patrizio M***". Non è da escludere che per creare quest'ultimo personaggio l'Autore non si sia ispirato nientemeno che a Luigia Pallavicini, così osannata nell'ode post-

² U. FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, Firenze, 1804. Si tratta di un'edizione presuntamente spuria, rocambolescamente sopravvissuta a varie peripezie. Unico esemplare conosciuto, e fino ad oggi considerata di poco o nessun valore in quanto apocrifa, essa è ora di proprietà della prof.ssa A. Ingemansson (Università di Lund, Svezia), la quale non ha a tutt'oggi svelato i particolari dell'acquisizione del testo.

incidente, quanto abbastanza diffamata nel ritratto postribolare sopra proposto.

Già sorprendente sin qui, la storia della fantomatica domestica genovese (?), della quale storicamente ben poco si sa³, ci riserva un'ulteriore sbalorditiva scoperta, per annunciare la quale ci siamo permessi questa lunga ma necessaria introduzione: l'esistenza di una redazione autografa con varianti, precedente la versione definitiva, del sonetto *Alla sera* (1803).

Com'è noto, "il motivo dominante della poetica foscoliana è quello della passione. Nell'energia e nel fuoco passionale egli vide l'elemento primo e necessario della poesia"⁴. Abbastanza condiviso è anche, pare, che nella maggior parte dei suoi dodici sonetti il Poeta abbia

"temperato con la meditazione il tumulto e l'impeto della passione, sostituito la teatralità della posa col composto vigore del gesto e

³ Non c'è traccia di lei nell'epistolario foscoliano, ed il fatto che il personaggio a lei corrispondente nell'*Ortis* sia stato brutalmente soppresso, nelle varie edizioni del testo, lascia spazio a ben poche supposizioni, e tutte più o meno debolmente fondate sui testi letterari, e quindi sull'interpretazione. Va detto che, proprio al principio delle *Ultime lettere*, Jacopo Ortis allude ad una certa Lauretta, che potrebbe coincidere, se non nel nome, almeno nella situazione descritta, con la serva amata dal capitano Foscolo ("Che fa Lauretta? povera fanciulla! io l'ho lasciata fuori di sé. Bella e giovine ancora, ha pur inferma la ragione; e il cuore infelice infelicissimo. Io non l'ho amata..."). Jacopo spiega che Lauretta amava un "Eugenio", mortole fra le braccia, e la causa apparente delle condizioni psichiche della donna sembrerebbe essere quest'ultimo frangente; ma la fonte d'ispirazione potrebbe invece derivare dalla vicenda dell'attraente serva impiegata in casa Pallavicini, cui il Foscolo poteva aver promesso il matrimonio. Delusa dall'interruzione della relazione con il Poeta - decisa forse per prudenza, o per l'improvvisa partenza del capitano, o per l'invaghimento del medesimo di un'altra donna, non ultima Luigia Pallavicini (che poteva essere comunque gelosa dei due amanti) - la domestica potrebbe essere stata colta dalla crisi che l'Autore dell'*Ortis* attribuisce alla fantomatica Lauretta. Interessante potrebbe inoltre essere un collegamento tra la serva genovese e i frammentari discorsi *Della servitù d'Italia*, poiché, se si rinvenissero manoscritti inediti del Foscolo a ciò relativi, sarebbe finalmente ipotizzabile il nome della donna ("Italia"), deducibile da una dissertazione - sulla servitù domestica-, che invece sarebbe divenuta spunto per un discorso sulla situazione politica italiana, di ben più ampio respiro. Il fatto certo è che il Foscolo eliminò la vicenda genovese dall'*editio princeps* delle *Ultime lettere*, e ciò può in ogni caso essere spiegato con la sua comprensibile reticenza nel rendere pubblici i suoi *traffici* in casa Pallavicini.

⁴ M. PUPPO cit., Introduzione, p. XIII.

coll'intimità dell'accento, trasformato l'enfasi oratoria in musica espressiva concentrata e profonda".

"Spiccano sugli altri - specifica M. Puppo - i tre *Alla sera*, *A Zacinto*, *In morte del fratello Giovanni*, i quali non soltanto definiscono ormai chiaramente i lineamenti essenziali del mondo spirituale e poetico del Foscolo, ma rinnovano lo schema tradizionale del componimento in una struttura profondamente originale, che è il riflesso di una nuova visione della realtà"⁵.

Confrontando la redazione definitiva ed acclamata di *Alla sera*, con il testo ora venuto alla luce, si può constatare - e la lieve variazione consonantica nel titolo illumina l'intero percorso del discorso poetico - come la prima versione appartenesse piuttosto al Foscolo - viceversa - dei sonetti 'tumultuosi' e 'impetuosi'. Proponiamo qui sotto il testo originario con quello definitivo a fronte:

A	B
<i>Alla serva</i>	<i>Alla sera</i>
Tu che della fetal quiete sei la maga, a me sì cara vieni, o serva! E quando ti corteggian liete le parole dolci con sospir sereni,	Forse perché della fatal quiete sei l'immagine a me sì cara vieni o sera! E quando ti corteggian liete le nubi estive e i zeffiri sereni,
e quando nel fumoso aere inquieta tendi nell'universo lunghe mani, sempre scendi invocata, e le secrete vie del mio cor soavemente tieni.	e quando dal nevoso aere inquiete tenebre e lunghe all'universo meni sempre scendi invocata, e le secrete vie del mio cor soavemente tieni.
Vagar mi fai col mio piacer su l'orme che vanno al nulla eterno; e intanto fugge questo reo tempo, ov'io guato le forme	Vagar mi fai co' miei pensier su l'orme che vanno al nulla eterno; e intanto fugge questo reo tempo, e van con lui le torme
e l'onde del corpo tuo che si strugge; e mentre io guardo la tua pace, dorme quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.	delle cure onde meco egli si strugge; e mentre io guardo la tua pace, dorme quello spirto guerrier ch'entro mi rugge.

È opportuno procedere adesso, superando il sintetico stupore che si rinnova all'osservare le straordinarie affinità tra i due testi (da ora in poi, secondo cronologia, A e B), all'analisi comparata degli stessi, verso per verso, senza peraltro trascurare l'importante analogia tra i due differenti titoli.

⁵ IBIDEM, p. XIV.

IL TITOLO.

Alla serva / Alla sera, ossia: come una *zeppa*, o una svista, o un refuso, quasi fosse un virus genetico, può indurre il discorso poetico verso altri percorsi semantici, o, al contrario, come l'eliminazione d'una semplice consonante, può portare a una trasfigurazione poetica di un medesimo testo, senza d'altronde sovvertire del tutto forma e lessico. Affermare che la 'sera' potesse essere una metafora del femminile, poteva fino a ieri anche essere accolto, se si pensa ai risvolti psicanalitici cui parte della critica letteraria specializzata ci ha abituati; inimmaginabile era d'altro canto che la sera potesse essere, non esattamente la metafora, ma piuttosto la 'casuale' derivazione fonosemantica di un referente concreto ed umano che, intenzionalmente obliterato dal Poeta, alla luce della versione originaria, risulta evidentemente ed inequivocabilmente sottostante al significato definitivo.

V. 1 - Tu che della fetal quiete/ Forse perché della fatal quiete

Il perno della variante poetica sta in quella modifica vocalica /fetal/-/fatal/, in quanto il secondo attributo rinvia ad una concezione per l'appunto fatalistica dell'esistenza, laddove il sintagma /fatal quiete/ sta per /morte/, mentre /fetal quiete/ è metafora della quiete intrauterina e, come s'intende dal senso complessivo del testo A, allusivo della regressione psicologica maschile quale esito del rapporto carnale uomo-donna - in particolare, Foscolo-domestica. Dalla certezza dell'enfasi pronominale di A si giunge al dubitativo ed altrettanto enfatico avverbio in B, anche questo indice del mutamento epistemico che occorre allorché si abbandona la dimensione terrena, concreta, umana, carnale, per accedere ad un ordine di pensieri del tutto eteri, astratti, naturali, metafisici⁶.

V. 2 - sei la maga a me sì cara vieni/ sei l'immago a me sì cara vieni

La versione B sembra anche qui uscì fuori da uno strabiliante ma probabilmente involontario e tutt'altro che ironico *calembour*; lasciando infatti invariato l'impiego della seconda persona singolare, l'Autore ha sostituito un fascinoso termine concreto /maga/, relativo alla donna amata,

⁶ Vedi anche vv. 9-10.

ed allusivo di abilità ammaliatrici⁷, innestando perfettamente in sua vece l'egualmente fascinosa /immagine/, termine astratto, più onirico ed ovviamente consono al nuovo discorso poetico del testo B.

V. 3 - o serva! E quando ti corteggian liete/ o sera! E quando ti corteggian liete

Due versi pressoché identici, ma straordinariamente dissimili e calati in differenti contesti, ad opera di una piccola consonante /r/.

V. 4 - le parole dolci con sospir sereni/ le nubi estive e i zeffiri sereni

E' uno dei punti di maggior difformità tra le due versioni. Ciò appare logico, considerati i versi precedenti e i differenti orientamenti discorsivo-semanticamente intrapresi nei due testi. Fondato il testo A su una monolitica ed inossidabile dualità relazionale tra la voce narrante e la donna amata, il testo B mostra invece un'apertura d'orizzonte (anche *stricto sensu*), in cui gli attanti superano il duale: chi parla *non* è il corteggiatore della sera, bensì colui che informa il lettore, rivolgendosi però alla sera, dell'esistenza di 'corteggiatori aerei' quali nubi e zeffiri. Mentre nel testo B la dimensione temporale del discorso è scandita dal virtualmente infinito alternarsi delle stagioni (/nubi estive/, v. 4; /nevoso aere/, v. 5) e dal /quando/ marcatore temporale *discreto*, in A il tempo è legato a situazioni personali e oltremodo concrete, reiterate ma non per questo infinite, in quanto legate alle cose umane. Interessante è comunque notare come l'Autore si sia attenuto in parte al testo originario, conservando la paradigmatica contiguità di senso tra /sospir/ e /zeffiri/.

V. 5 - e quando nel fumoso aere inquieta/ e quando dal nevoso aere inquieta

Assodate le considerazioni di cui al paragrafo precedente, per il v. 5 è opportuno notare ancora una volta come la dialettica artistica porti l'Autore a mutar ben poco nella forma, ma in maniera nettamente sufficiente a perseguire il discorso poetico di B. L'opposizione spaziale tra il luogo della voce narrante e il luogo di provenienza della sera calante (/dal nevoso aere/), in B, risulta essere solo apparentemente identica al verso corrispondente in

⁷ O alle capacità riproduttive della donna-madre e al 'mistero della nascita'.

A, laddove la serva scende anch'essa verso il narratore, ma in un luogo circoscritto (/nel fumoso aere/). L'Autore conferma dunque la direzione del movimento; ma alla dinamica assoluta e significativa da un punto di vista esistenzialista (meglio: romantico) di una sera che cala sull'uomo e sul mondo, fa da contraltare, nel testo originario, una serva che scende, al richiamo del narratore, in un luogo pervaso dal fumo, presumibilmente una lavanderia nello scantinato, o una cucina, in casa Pallavicini, o forse in una stanza (da letto) colma del fumo di sigaro prodotto in quantità dall'amante impaziente, presso la stessa casa Pallavicini, o *chez lui*. La serva è /inquietata/, e ciò è comprensibile in tale situazione clandestina e 'sconveniente', il che avvalorata l'ipotesi che gli incontri avvenissero proprio in casa Pallavicini, dove il capitano ferito poteva evidentemente godere dell'ospitalità della dama-fantina.

V. 6 - tendi nell'universo lunghe mani/ tenebre e lunghe all'universo meni

A questo punto si avvertono più sensibilmente i germi della versione definitiva; segnatamente, la presenza della parola-chiave, termine-ponte (discorsivo, semantico, poetico, estetico) tra A e B: si tratta di /universo/. La dimensione universale del piccolo quotidiano gesto della serva, che tende le braccia per abbracciare il suo amante, si trasforma in B nel grandioso scenario della sera che con lunghe braccia di tenebra accoglie in seno nientemeno che l'intero universo. Ciò che in A può esser considerato solo un particolare descrittivo, /lunghe mani/, relativo ad un particolare anatomico o fors'anche alla durata dell'abbraccio, diviene in B una metafora, una fantasmagoria dell'eterno e reiterato abbraccio notturno, sottilmente allusivo all'eternità della dimensione cui appartiene Coi di cui la sera è /l'immagine/, la /fatal quiete/, cioè la morte.

VV. 7-8 - sempre scendi invocata, e le secrete/ vie del mio cor
soavemente tieni// IDEM

Le sorprese, come si vede, non sono finite: il discorso poetico, che appariva votato al deragliamento totale dall'impostazione originaria, rientra perfettamente sul binario precedente, al punto che in questi due versi non appare la benché minima variante. Eppure, con le stesse identiche parole, la stessa punteggiatura, ci troviamo di fronte ad una vera polisemia strutturale, la cui definizione è affidata alla cornice, al contesto in cui i due versi rispettivamente sono inseriti.

V. 9 - Vagar mi fai col mio piacer su l'orme/ Vagar mi fai co' miei
pensier su l'orme

Solo una sostituzione, ma eccezionalmente significativa: alla 'logica' delle passioni si oppone la logica del pensiero; sintesi vs. analisi, dunque, mondo dei sensi vs. mondo del senso.

V. 10 - che vanno al nulla eterno; e intanto fugge/ IDEM

Assoluta identità formale, ma quale differenza estetica! In A le passioni possono portare al /nulla eterno/, al *nirvana*; in B è la meditazione sui significati dell'esistenza a condurre allo stesso obiettivo finale. Si tratta di due filosofie ben contrastanti, eppure coincidenti nei fini. La teleologia foscoliana mostra, in questa comparazione, l'indugiare tra l'una o l'altra procedura, entrambe volte a conseguire la pace dei sensi: nell'un modo, soddisfacendo i sensi medesimi, nell'altro - preferito in via definitiva - meditando sul senso della vita (ma, chissà, non senza aver ottemperato alle necessità dei sensi). E' palese che, comunque, anche la pace dei sensi porta alla pace del senso, poiché chi la raggiunge non si pone più né il problema della soddisfazione, né il problema dei significati della vita.

V. 10 - questo reo tempo, ov'io guato le forme/ questo reo tempo, e van
con lui le torme

Sintagmaticamente collegati al verso precedente, i concetti qui espressi sono essenzialmente due: il primo è presente in entrambe le versioni, e testimonia un nuovo sbilanciamento verso il discorso agente in B, ma in tal direzione non sviluppato, *per forza di inerzia semantica*, in A. Si tratta del *fugit irreparabile tempus* universalmente noto, in cui - detto *en passant* - il /reo tempo/ sembra produrre uno spettacolare corto circuito con il /panta réi/ eracliteo, per pura e semplice assonanza fonica⁸. Il secondo concetto è frutto di un'altra mutazione consonantica nel sostantivo /forme/, prosaico, relativo al *corpus vile* della serva, che in B diviene /torme/, con effetto ovviamente retroattivo sul verbo e quindi sul senso, che dal 'guardare le forme' si realizza successivamente in /van con lui le torme/ (di /cure/, cioè di 'angosce').

⁸ /Panta réi/, "tutto scorre"; il /colpevole tempo/, colpevole (o /tormentoso/, secondo M. Puppo) perché anch'esso 'scorre'. /Reo/ assume qui un sottile ed inaspettato carattere polisemico.

V. 11 - e l'onde del corpo tuo che si strugge;/ delle cure onde meco egli si strugge;

Altra pirotecna fonosemantica: un sostantivo, /onde/, naturalmente e squisitamente legato al concetto espresso nel verso precedente (v. 10, A), persiste trasformato in avverbio⁹ omofono. Resta altrettanto invariato il verbo /strugge/, che da un significato corrente ('struggersi', cioè 'consumarsi di passione, di desiderio'), raffigurante e comunicante con nitido vigore le sensazioni provate dalla donna durante l'amplesso, passa ad indicare il 'dileguarsi' del tempo (M. Puppo). E' rimarchevole che, in A, l'assonanza /fOrmE/ - /OndE/, legata dalla congiunzione /e/, e interrotta dallo spazio tra le due terzine, suggerisca al lettore le sinuosità della donna attraverso le sinuosità foniche e grafiche del testo particolarmente nel punto in vengono raffigurate.

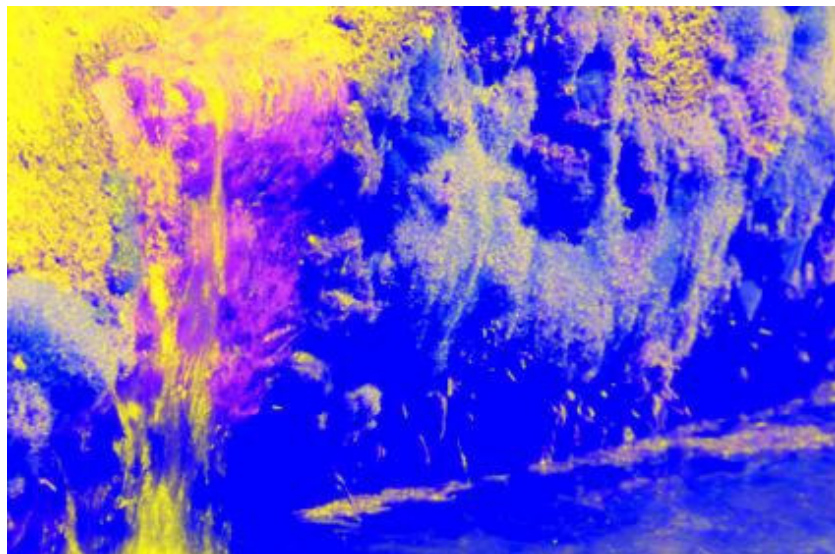
VV. 13-14 - e mentre io guardo la tua pace, dorme/ quello spirto guerrier ch'entro mi rugge// IDEM

Gran finale: ancora una volta i due testi risultano esattamente identici in forma e contenuti, ma abissalmente divergenti in quanto relativi ai due differenti discorsi cui appartengono. In A, il narratore contempla la serva che, spossata dall'attività erotica, giace dormiente (/la tua pace/) presso di lui. Il maschio è pago del suo fare erotico, e /dorme/ anche lo /spirto guerrier ch'entro [gli] rugge/; dunque la pace dei sensi lo ha portato alla pace del senso, cioè alla (momentanea?) mancanza di stimoli cognitivi: il /guerrier/ rinuncia a 'guerreggiare', e ciò va inteso sia dal punto di vista metaforicamente corrente, relativo alle attività amatorie, sia dal punto di vista metaforico poetico, concernente la ricerca dello stato contemplativo assoluto (il /nulla eterno/). In B, le stesse parole, poste in calce ad un testo più marcatamente orientato alla trattazione di concetti metafisici di chiaro stampo romantico (ed esistenzialista *ante litteram*), illustrano l'atteggiamento contemplativo del narratore, che si lascia pervadere dalla pace notturna. Ma, poste al termine della breve dissertazione filosofica riprodotta, sintetizzata e formalizzata nel testo, tali parole suggellano l'identità di finalità e di esiti tra l'attività contemplativa di chi vive (e rivive) temporalmente ed osserva il calar della sera, e chi vive (e riproduce) temporalmente e fisicamente il percorso consolatorio e pacificante della scrittura poetica, vera attività di meditazione che conduce il Poeta alla pace di sensi e senso ricercata e agognata: 'guerriero', egli, armato di parole,

⁹ Con valore relativo.

conquistatore dell'universo interiore ed esteriore tramite il dominio del linguaggio e della scrittura¹⁰.

¹⁰ La trattazione potrebbe tener conto anche di una terza versione del sonetto, probabilmente anteriore alle altre due, segnalatami dal prof. J. Rigoli (Università di Zurigo, Svizzera), il quale mi ha informato dell'esistenza di un presunto frammento autografo di un sonetto significativamente intitolato *Alla sega*, in cui la dimensione duale è sostituita da quella assolutamente soggettiva, come sembrerebbe di poter desumere dai primi versi rimastici: "Forse perché alla fetal quiete/ che rimpiango, con te sì cara vengo/ o sega! ...". Il frammento, relativamente interessante, pare fosse riportato in un articolo apparso sul numero 1 ed unico d'una introvabile rivista *under-ground*, «Onan», stampata forse a Ginevra circa dieci anni or sono. Il tutto, al di là dell'evidente ed immatura pochezza poetica esibita, non lascia spazio che a sterili ipotesi.



POSTILLE ALLA SPINOSA QUESTIONE DEL
MANOSCRITTO FIRMATO "M. LEOPARDI"
E DEL SUO RAPPORTO CON
LA GINESTRA DEL RECANATESE

di Vittorio Caratozzolo

(Università di Zurigo)

Secondo la tesi più accreditata, la *Ginestra* dovrebbe essere uno degli ultimissimi componimenti, se non l'ultimo, scritti dal Leopardi¹. Nel 1836 egli si trovava a Torre del Greco, ospite in una villetta del suo amico Ranieri². Come afferma il Sapegno,

"nessun'altra poesia del Leopardi potrebbe sembrare più adatta, invero, a compendiare il corso della sua vita, del suo pensiero e del suo sentimento. Tutti gli elementi che, nelle successive fasi della sua attività, dalle canzoni giovanili agli idilli, alle operette, fino alla ripresa romantica dopo il '30, avevano concorso a costituire la sua concezione del mondo e a definire la sua fisionomia di uomo e di scrittore, ritornano nella *Ginestra*, rinnovati nel respiro largo e coerente di un messaggio supremo"³.

Risulta oggi imbarazzante, in seguito al rinvenimento di un presunto manoscritto leopardiano⁴ stabilirne con filologica precisione il rapporto di filiazione poetica (o, al contrario, la sua anteriorità compositiva) nei confronti della *Ginestra*. Complessi problemi di attribuzione - lasciati irrisolti dal saggio della Crivelli - non fanno che rendere più *ostrica* la materia di cui stiamo per occuparci, con l'intento di contribuire a diradare le nebbie sull'argomento. In altre parole, dobbiamo chiederci:

- a) ci troviamo in presenza di un *autentico* autografo leopardiano?
- b) può esserne invece l'autore il padre del Recanatese?
- c) se si avvalorasse quest'ultima ipotesi, quali modificazioni essa comporterebbe nella critica letteraria relativa all'ultimo Leopardi?
- d) nel caso l'autore del testo A fosse invece *veramente* Giacomo Leopardi, che rapporto cronologico, e soprattutto estetico s'instaura tra tale testo e *La Ginestra*?

¹ Essa fu pubblicata, com'è noto, postuma, nell'edizione del 1845 curata dallo stesso Ranieri (Firenze, Le Monnier).

² Cfr. i suoi famosi *Cestelli* ("un cuore di gelato con farcitura al cacao, avvolto in un ricco gelato al cioccolato e al rhum"; ed anche "un cuore di gelato al cioccolato con rhum e con pezzetti di mandorle ricoperti al cioccolato, avvolto in un ricco gelato alla panna"), ora anche in ed. tedesca (Hamburg, Langnese-Iglo GmbH 1994).

³ N. SAPEGNO, "Giacomo Leopardi", in *Storia della letteratura italiana*, a c. di E. Cecchi e N. Sapegno, 1973 (I ed.: 1969), p. 949.

⁴ Ne ha data recentemente notizia la prof.ssa T. Crivelli (Politecnico Federale di Zurigo - Svizzera), in un articolo pubblicato sulla giovane «Rivista degli assistenti», anno I, n. 1, Zurigo, Les Editions du Lundi, 1994, pp. 24-32. D'ora in avanti il ms. ritrovato sarà contrassegnato dalla lettera A, mentre la versione definitiva della *Ginestra* s'identificherà nella lettera B.

e) si può stabilire con maggior precisione quando furono scritte le due versioni del testo?

Prima di avventurarci nelle spinose questioni da noi aperte, riteniamo ora opportuno riproporre i due testi in sinossi, riferendoci, per il testo A, alla trascrizione pubblicata dalla Crivelli sulla «Rivista degli assistenti».

LA MINESTRA,

o Il cavolfiore nel dessert,
di M. Leopardi.

*E gli uomini vollero piuttosto le troffie
che gli spaghetti. (Miovanni, III, 9)*

Qui su l'arida tavola
dell'esecrabil cuoco
ristorator Vesevo,
il qual null'altro allegra broccolo né
cavolfiore,
tuoi effluvi diffondesti intorno d'asparagi,
odorata minestra,
contenta dei dessert. Anco ci vidi
de' suoi peli circondar l'erme patate
che solcan la zuppade
la qual fu danno de' mortali un tempo,
e del perduto appetito
par che grave e nauseabondo aspetto
faccia strame e disgusto al passeggero.
Or ti riveggo in questo suol, di sotto
al tavolo, dall'or sgorgata, calda,
e di soffritte torture ancor compagna.

LA GINESTRA,

o Il fiore del deserto,
di G. Leopardi.

*E gli uomini vollero piuttosto le tenebre
che la luce. (Giovanni, III, 19)*

Qui su l'arida schiena
del formidabil monte
sterminator Vesevo,
la quale null'altro allegra arbor né fiore,
tuoi cespi solitari intorno spargi,
odorata ginestra,
contenta dei deserti. Anco ti vidi
dde' tuoi steli abbellir l'erme contrade
che cingon la cittade
la qual fu donna de' mortali un tempo,
e del perduto impero
par che col grave e taciturno aspetto
faccian fede e ricordo al passeggero.
Or ti riveggo in questo suol, di tristi
lochi e dal mondo abbandonati amante,
e d'afflitte fortune ognor compagna.

Colpisce, di primo acchito la straordinaria concomitanza di strutture sintattiche e di usi lessicali. Senza possedere, a priori, la nozione della gerarchia cronologica tra i due componimenti, conviene limitarsi ad una comparazione che escluda, almeno in partenza, derivazioni da A a B, o viceversa. Vero è che risulta impossibile approdare con animo sereno, senza essersi interrogati sull'identità del suo autore, al primo verso del testo A, il quale riporta nel titolo una firma apparentemente nota: /M. Leopardi/; /M/, come Monaldo, azzarderemmo in unanime coro. Sappiamo infatti che il padre di Giacomo era "uomo di mediocre ingegno, ma non privo di curiosità e di ambizioni culturali", che "coltivava ... un suo ideale di letterato e di erudito all'antica"⁵, come dimostra la preziosa biblioteca di famiglia da lui allestita, con grande vantaggio dello stesso figlio-prodigio (salvo che dal punto di vista della salute, purtroppo). Può esser lui l'autore del componimento *La Minestra*? Possiamo accontentarci di una 'firma' collocata

⁵ N. SAPEGNO cit., p. 820.

dopo il titolo? La prudenza c'invita a rivolgere la nostra attenzione a ciò che ci vien incontro dopo tale firma.

Si tratta di una presunta citazione da un ignoto /Miovanni/ (ancora una /M/ in luogo d'una /G/!). L'argomento è profano, a fronte della versione definitiva, in cui, citate le parole di Giovanni, si richiama un tetro e crudo giudizio sui destini dell'umanità. Nella citazione apposta all'inizio del ms. A si parla invece di /troffie/⁶ e di /spaghetti/, la cui valenza metaforica, allo stato attuale delle ricerche, francamente ci sfugge. L'unico riscontro conosciuto per poter sostenere che il conte Monaldo è l'autore del componimento A, consiste in un'esile traccia contenuta nella lettera che egli scrisse al figlio il 18 gennaio 1836, della quale si conserva solo la prima pagina. "Tua madre - lamenta il conte - non ha mai capito un accidenti di cucina! Pensa che pretende di licenziare il nostro cuoco recchese, per assumere un napoletano, ci puoi credere? Ci toccherà di mangiare spaghetti tutti i santi giorni, che diamine!"⁷. Non è molto, come si vede, per consentirci uno sbilanciamento sull'attribuzione al conte Monaldo, per un semplice motivo: la lettera potrebbe aver addirittura una parte importante (ma non essenziale, come vedremo) nell'ispirazione poetica di Giacomo, qualora egli risultasse il vero autore del componimento A. In questo caso, anche la citazione /Miovanni, III, 9/ risulterebbe alquanto inspiegabile, se non con un intento burlesco; ma il Recanatese, negli ultimi anni della sua sfortunata vita, aveva tutt'altro che buone ragioni per ridere, come testimoniano le sue funeree lettere⁸. Una delle ultime, accorata, disperata,

⁶ "Impastate 500 g di farina di grano con acqua tiepida. Lasciatelo riposare circa mezz'ora. Staccata quindi, volta per volta, una piccola porzione di pasta, con il taglio della mano destra, iniziando dall'apice del dito mignolo, datele, con un solo colpo, una forma a bastoncino, di circa 4 cm di lunghezza. Giunto quest'ultimo, per arrotolamento, fino alla base della mano, imprimetegli l'avvitamento premendo trasversalmente col palmo. Cuocete le troffiette per 15 minuti, condite col pesto e servite" (A. Passano, "Ristorante Alfredo - Recco (GE)", in *Mangiare e bere in Liguria & Basso Piemonte*, Genova, De Ferrari, 1989, p. 267 ("troffiette col pesto"). Cfr. anche P. Raffetto, "Trattoria del Pippo da Ugo" (Ognio, frazione di Neirone - GE), in IBIDEM, p. 235 ("troffie di castagne"); D. Di Pardo, "Ristorante La Pergola (Genova)", in IBIDEM, p. 129 ("troffiette dello chef").

⁷ La lettera è citata dalla prof.ssa Crivelli nel suo articolo (ved. n.3), che a sua volta allude ad una comunicazione fattale pervenire dai proff. Caruso, dell'Università di Genova, Torino e Zurigo. Il "cuoco recchese" è da mettere in stretta relazione con una delle specialità gastronomiche recchesi, per l'appunto le "troffie" (al pesto), in opposizione agli "spaghetti", evidentemente sgraditi al conte Monaldo, piatto molto diffuso nel Meridione, in particolare a Napoli («spaghetti c'a pummarola 'ncoppa»).

⁸ Cfr. ad es., la lettera al padre, da Firenze, il 3 luglio 1832: "Se mai persona desiderò la morte così sinceramente e vivamente come la desidero io da gran tempo, certamente nessuna in ciò mi fu superiore" (cit. da E.

può illuminarci però in merito alle questioni che stiamo dibattendo. Nella zona di Napoli imperversava, intorno al maggio 1837, una virulenta epidemia di colera, che si abbattava come ad ondate sulla popolazione. Leopardi - com'è risaputo - trascorreva colà i suoi mesti giorni, già assediato dai suoi propri malanni.

"Se scamperò dal cholera - scriveva al padre il 27 maggio - e subito che la mia salute lo permetterà, io farò ogni possibile per rivederla in qualunque stagione; perché ancor io mi do fretta, persuaso oramai da fatti di quello che ho sempre preveduto, che il termine prescritto da Dio alla mia vita non sia molto lontano. I miei patimenti fisici giornalieri e incurabili sono arrivati con l'età ad un grado tale, che non possono più crescere; spero che, superata finalmente la frivola resistenza che oppone loro il moribondo mio corpo, mi condurranno all'eterno riposo, che invoco caldamente ogni giorno, non per eroismo, ma per il rigore delle pene che provo"⁹.

Aveva egli già scritto la *Ginestra*? Come abbiamo visto, sappiamo che nel gennaio 1836 gli era pervenuta la geremiade paterna sulle disavventure gastronomiche in casa Leopardi. Giunse tale lettera, prima, o dopo la composizione dell'Opera maestra? Recava forse essa il componimento paterno, nelle pagine andate perdute? Escludiamo quest'ultima ipotesi con serena certezza: il Leopardi padre si trovava a casa propria, in quel di Recanati, alle prese con quella megera di sua moglie; come poteva riferirsi con particolare precisione al referente geografico-turistico focalizzato *in entrambi* i componimenti di cui trattiamo? Poteva egli conoscere il ristorante (o il ristoratore /Vesevo/) cui allude il testo A? Il dubbio è forte, mentre è più probabile che solo Leopardi figlio, già sul posto da vari mesi, potesse avere una conoscenza così approfondita della zona vesuviana e della sue 'attrattive' gastronomiche'. Se questo nostro ragionamento è riuscito a persuadere il lettore a propendere per l'attribuzione del testo A a Giacomo Leopardi, dobbiamo allora dirigere la nostra attenzione ad un'analisi comparata dei due testi, fermo restando che la successione cronologica non ci è stata ancora chiarita dalle argomentazioni sin qui esposte.

Avevamo già anticipato che le analogie formali tra A e B sono stupefacenti: abbondano infatti le identità lessicali (/arida/, /Vesevo/, /qual null'altro allegra ... né .../, /intorno/, /odorata/, /contenta/, /anco ... vidi/, /l'erme/, /de' mortali un tempo/, /perduto/, /par che grave e ... aspetto/,

CAMERINI, "Notizie intorno a Giacomo Leopardi", in *Prose di Giacomo Leopardi*, a c. di E. Camerini, Milano, Sonzogno, 1876, p. 16.

⁹ In *IBIDEM*, p. 17. "Smettila di frignare!", pare gli avesse risposto il padre, consigliandogli caldamente di farsi tutti i vaccini allora conosciuti contro le varie malattie infettive. Cfr. F. FOSCHI, "Monaldo Leopardi, pioniere della vaccinazione", in AA.VV., *Leopardi in lingua croata*, Studi Leopardiani, 5, Ancona, 1993, pp. 19-23.

/passeggero/, /suol/, /compagna/. Come se non bastasse, nei due testi spiccano curiose e forse geniali somiglianze lessicali, sottoforma di allitterazioni, consonanze ed assonanze di vario tipo: /ristorator/ vs. /sterminator/; /cavolfiore/ vs. /fiore/; /dessert/ vs. /deserti/; /peli/ vs. /steli/; /zuppade/ vs. /cittade/; /danno/ vs. /donna/; /soffritte torture/ vs. /afflitte fortune/. Una citazione d'onore merita, fuori dal mucchio, la coppia /minestra/ vs. /ginestra/, dal cui scambio consonantico uno dei due testi (quale?) deriva il proprio orientamento discorsivo, esteticamente in salita o in discesa, secondo la precedenza cronologica.

Mentre la *Ginestra* - di cui il brano riportato è solo il notissimo principio - ci racconta di un fiore tipico della zona vesuviana, la ginestra appunto, cui il Poeta attribuisce sentimenti umani, valori testimoniali nei confronti delle cose umane, capacità di ascolto quale interlocutrice, qualità consolatrici nei confronti della voce narrante, di che cosa ci parla il testo A, il manoscritto ritrovato dalla prof.ssa Crivelli, la *Minestra*? Esso ci narra la stomachevole storia di un pasto consumato dal narratore, presso una sozza osteria sulle pendici del Vesuvio. La voce narrante non risparmia le invettive: l' /arida tavola/ allude certamente alla pochezza delle decorazioni, o addirittura alla scarsità delle porzioni; si consideri poi l' /esecrabile cuoco/ - forse mai un cuoco suscitò un tal grado di disprezzo in un cliente - nomato o cognominato /Vesevo/ (/ristoratore Vesevo/; ma trattasi probabilmente del nome dell'osteria, qualcosa come il "pizzeria Vesuvio" di partenopea tradizione - vedi oltre). Anche quell' /odorata minestra/ suona come un sarcastico eufemismo per 'puzzolente'¹⁰. Il Poeta sciorina qui la sua contorta sintassi, sciolti la quale capiamo che il cuoco non sa cucinare altro che la 'zuppa d'asparagi', e che la minestra appare /contenta dei dessert/ (questo sintagma racchiude certo un senso per noi misterioso). Il *climax* sale di livello, quando il narratore c'informa della presenza di peli del cuoco (/suoi peli/) nella minestra, a far compagnia alla 'solitarie patate' (/l'erme patate/ - un'altra allusione alla scarsezza delle porzioni). Da qui in poi non abbiamo nessuna difficoltà a capire in fretta perché /la zuppade fu danno de' mortali un tempo/, e perché fece perdere l'appetito/ al /passeggero/, provocandone il /disgusto/ col suo /grave e nauseabondo aspetto/. L'apoteosi del *kitsch*

¹⁰ Nel suo trattatello sui "detti memorabili" di Filippo Ottonieri, Giacomo Leopardi si era già occupato delle percezioni olfattive. L'Ottonieri, riferisce il Recanatese, "paragonava universalmente i piaceri umani agli odori: perché giudicava che questi sogliano lasciare maggior desiderio di sè, che qualunque altra sensazione, parlando proporzionatamente al diletto; e di tutti i sensi dell'uomo, il più lontano dal poter esser fatto pago dai propri piaceri, stimava che fosse l'odorato. Anche paragonava gli odori all'aspettativa de' beni; dicendo che quelle cose odorifere che sono buone a mangiare, o a gustare in qualunque modo, ordinariamente vincono coll'odore il sapore; perchè gustati piacciono meno ch'a odorarli, o meno di quel che dall'odore si stimerebbe" (G. LEOPARDI, *Detti memorabili di Filippo Ottonieri*, in *Prose di Giacomo Leopardi* cit. p. 117).

viene raggiunta negli ultimi tre versi in cui, pur con un linguaggio raffinato ed impreziosito dal latinismo /or/¹¹, si rappresenta il vomito¹² della voce narrante, con la zuppa ancor /calda/, sparsa sul pavimento sotto al tavolo, addirittura in compagnia (/ancor compagna/) di micidiali frittture (/soffritte torture/), probabilmente trangugiate come antipasto. Si tratta di un quadro apocalittico, dal quale però sfugge del tutto la possibilità di lettura in chiave filosofico-metafisica, sebbene sussista una chiara correlazione di similitudine tra l'eruzione gastrica dello sventurato narratore, e il potenziale eruttivo in presenza del quale questi si trova in presenza.

La cornice storica in cui viene rappresentata tale disavventura culinaria è, come abbiamo già detto, quella dell'epidemia di colera del 1837. Il realismo espressivo non dovrebbe essere confuso con la realtà storica di un evento altrove mai menzionato; vero è d'altronde che, dato il decesso del Poeta avvenuto appena diciotto giorni dopo la lettera in cui alludeva al colera, e considerate le sue già precarie condizioni di salute, possiamo presumere che l'escursione all'osteria "Vesevo" (ora pizzeria "Vesuvio", di Anzalone Giovanni, chiuso il lunedì - sabato e domenica prenotazione consigliata) abbia inferto al Leopardi il colpo di grazia.

Resta dunque insoluta la collocazione cronologica dell'evento, e della conseguente composizione della *Minestra*, rispetto alla redazione della *Ginestra*. Se non può aiutarci in proposito, almeno può consolarci una dichiarazione sull'argomento da parte del sig. Anzalone Giovanni, gestore della pizzeria "Vesuvio": "Guagliò, chell'è 'na storia vecchia. Acquà nun ce stà l'ombra di zozzeria, il mangiare è bbuono, nisciune s'ha mai lamentate. E poi - conclude il sig. Anzalone - o primm' che cca drent' nomina chillo sfaccimmo e' Liopardo, io prima gli scasso le iamme, e ppoi lo denuncio. E capit', o no?"¹³.

¹¹ Lat. *os, oris* = bocca.

¹² "AVVELENAMENTO. Non succede necessariamente solo in luoghi selvaggi. Se nella vita civile, telefonate immediatamente al medico. Fate quello che vi dice. Altrimenti, bevete grandi quantità di acqua (o latte) per diluire il veleno. Costringetevi a vomitare cacciandovi le dita in gola. Lo stesso servizio fa l'acqua calda e sale. Dopo aver vomitato, bevete altro latte. Diciamo quattro bicchieri" (A. GREENBANK, *Sopravvivere*, Milano, Rizzoli, 1978, p. 319). La voce narrante della *Minestra* evidentemente non conosce queste tecniche, e preferisce contemplare il magma caldo sotto il tavolo, piuttosto che ingurgitare litri di acqua salata o latte.

¹³ Testimonianza orale da noi raccolta in data 22 luglio 1994, presso la pizzeria "Vesuvio", Torre del Greco, contrada La Ginestra, via al Monte 358. N.B.: pizza, birra, dolce, caffè e amaro, coperto e servizio incluso, solo 12.500 lire. Conviene.

POST-FAZIONE

LA FANTASAGGISTICA E L'IMPERO DEL VEROSIMILE

di Vittorio Caratozzolo

(Università di Genova, Zurigo e Costanza)

Cosa ne sarebbe delle tonnellate di letteratura critica già esistenti, se improvvisamente da un fondaco veneziano emergessero testi inediti, manoscritti, frammenti, lettere, relativi ai mostri sacri della letteratura italiana? Essi potrebbero persino sconvolgere le nostre ingenue certezze critico-filologiche, le impostazioni interpretative, le pur meticolose catalogazioni bibliografiche, le certosine edizioni critiche, le pompose *opera omnia* - anche la più definitiva ed esaustiva delle più definitive ed esaustive mai apparse prima - trasformando quelle tonnellate in carta da macero, disag-giornata, inutile, utile solo alla storia della critica - od anche, a ben vedere, alla storia delle cantonate critiche. Oppure assisteremmo ad un rinnovato furore critico, e la "razza degli scriba" - felicissima definizione di Cortázar - troverebbe materia nuovamente infinita per commentare, confutare, ristabilire, ricatalogare, rieditare. Ma se il fondaco fosse di proprietà di un maniaco, di un falsario, o del Demonio in persona, chissà? Se facesse uscire a poco a poco quei testi sconosciuti e talora contraddittori, mirando alla perturbazione continua e stillicida del sistema culturale, con le conseguenti oscillazioni di borsa, faide politiche, caduta di baronie universitarie?... Arriveremmo, come fantasticava lo scrittore argentino, a riempire il mare di libri, a sconvolgere nientemeno che la geografia mondiale. Potremmo un giorno camminare su pavimenti di carta stampata, frequentando le navi arenate trasformate in isole e in club, "dove orchestre e complessi caratteristici rendono quei luoghi ad aria condizionata piacevolissimi, e si balla fino all'alba".

La cultura attuale, si dice da qualche anno, è ormai quella di un "villaggio globale". E' una *marmellata globale*, un calderone dai mefitici fumenti, in cui affiora tutto ciò che la nostra società mondiale dei consumi ha (ri)prodotto, (ri)produce e cercherà di (ri)produrre, purché mercificato, spacciandolo per cultura. Tutto è cultura, ognuno ha la propria cultura. I moti convettivi che scuotono il pentolone fanno affiorare, a turno, lacerti di culture nazionali, etniche, settoriali, umane e non-umane, verbali e non-verbali, generi e sottogeneri e pseudogeneri di tutte, proprio tutte le arti, classiche o d'avanguardia, neo-qualcosa, postqualunquecosa. Il continuo ribollire mette a contatto tutto con tutto, in un'eterna *contaminatio/decontaminatio*.

I mass-media ci danno o strappano certezze, non sappiamo più che cosa è vero e che cosa è falso, s'instilla in noi il dubbio che stabilire ciò non sia importante, ma che l'importante sia parlarne. E' l'impero del verosimile, del quasi, del forse, del perché no, del condizionale.

La fantasaggistica solca, leggiadra, quel culturame in ebollizione, arpiona e tira a bordo ciò che di volta in volta le appare utile, lo spolpa, poi lo rigetta nel magma incessantemente in movimento. Non disdegna la verità né la menzogna: l'importante è che il risultato sia cittadino dell'impero del verosimile, dotato di una robusta logica argomentativa ed al tempo stesso in grado di far dubitare di tutto. Dante, Angiolieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Campana... Topolino, l'Artusi, i quotidiani, gli amici, i testimoni orali, il totocalcio, le sacre scritture... nessuno può salvarsi dal bagno nella marmellata. Tutto può corroborare tutto. Ciò che è colato a picco nei ribollenti abissi della storia, è forse perduto per sempre ma, perché no? potrebbe anche affiorare, oggi o domani, a sostegno di qualcosa, di un *discorso*. Le informazioni ci colpiscono con una velocità supersonica, impossibile verificarle una per una; allora crediamo a tutto, o a niente, o a ciò che ci va, che ci convince, che ci persuade, ma pronti a credere al suo esatto contrario: perché no?

La fantasaggistica si propone seriamente al servizio di chi è disposto a fantasticare, ad accettare l'inedito, l'anonimo, la *bastar-daggine* documentaria, l'ibridazione degli opposti, la mescolanza di sacro e profano, di vero e falso. Talvolta riesce a far sospirare: ah, che peccato che il tale autore *non* abbia scritto davvero quella poesia! Ma siamo proprio sicuri che *non* l'abbia scritta?

Infettato il virus del dubbio, la fantasaggistica continua ad incrociare la sbobba ribollente che s'infrange contro il suo scafo irridente, sicura che Dante, Angiolieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Campana e tutti gli altri, dopo essere stati ripescati, *trattati* e ributtati fuori, *non saranno più gli stessi*.



*GIOVANNI PASCOLI TRA SATANISMO E
AUTOBIOGRAFIA*

di Arrigo Maria D'Angelo

(Università di Bologna)

illustrazione di Claudio Parentela

Un Pascoli luciferino, forse precoce poeta dell'orrido¹, certamente segnato da funeste vicissitudini, scrisse tra il 1873 e il 1876 un componimento in seguito destinato a subire piccole ma estremamente importanti variazioni. Le circostanze da cui il dodicenne Giovanni trasse ispirazione sono a tutt'oggi in parte ancora avvolte da una fosca nebbia d'impenetrabile mistero. L'estate del 1867 segnò infatti tragicamente, com'è noto, la vita e la sensibilità del Pascoli, il quale visse in prima persona lo strazio dell'assassinio del padre, i cui carnefici rimasero ignoti. Ma non minori furono i lutti familiari che colpirono il poeta negli anni immediatamente seguenti, al punto da poter desumere, come osserva M. Luzi, "che sul Pascoli ebbe più peso il trauma infantile che le successive esperienze e difficoltà della vita"². Dalla precoce esperienza pascoliana con la morte consegue la particolare e financo ossessiva frequentazione di temi funebri nei suoi componimenti, al punto che G. Barberi Squarotti parla esplicitamente della "necrofilia" del Pascoli³. L'esperienza funebre del Pascoli è, nei casi noti, relativamente *indiretta*: ha a che fare con una morte pur sempre *altrui*, anche se l'altro è un oggetto d'amore filiale o fraterno. Non risulta inoltre che il poeta provasse sensi di colpa - reali o paranoici - autoaccusandosi di responsabilità nelle tragedie impostegli da un crudele destino. Il testo di cui stiamo per occuparci sembrerebbe invece eccentrico rispetto a tale tendenza.

Da un quadernetto pascoliano fino ad oggi rimasto rinchiuso in una cartellina logora, in mezzo a documenti notarili e carte di natura eterogenea, è emersa una singolare versione de *L'aquilone*⁴. Si tratta, come vedremo, di un inquietante testo poetico che getta una luce sinistra sia sulla corrispondente versione definitiva, sia sulle vicissitudini biografiche del Pascoli.

L'aquilone, spiega Luzi, è una "trepidante evocazione autobiografica che termina in una amara moralità"⁵. Con tale componimento

¹ C. DISTANTE (*Giovanni Pascoli. Poeta inquieto tra '800 e '900*, Firenze, Olschki, 1968, pp. 30-31 e p. 39) non può escludere che il Pascoli avesse letto E. A. Poe, così come pare certo, testimone il Brilli - amico del Pascoli - che in gioventù il poeta avesse letto almeno Hugo, De Musset, Shakespeare.

² M. LUZI, Giovanni Pascoli, in *Storia della Letteratura Italiana*, VIII, Milano, Garzanti, 1973 (1969), p. 737.

³ Cfr. G. BARBERI SQUAROTTI, *Simboli e strutture della poesia del Pascoli*, Messina-Firenze, D'Anna, 1966, p. 48 segg.

⁴ Il quadernetto in questione si trova conservato presso l'Archivio di Casa Pascoli, nella cassetta LXXII, busta 2, fascicolo 8, in quel di Castelvecchio di Barga.

⁵ M. LUZI cit., p. 754.

"ci troviamo trasferiti in un tempo antico con tutta l'esperienza, la consapevolezza, il rammarico e il senso di frustrazione di un'esistenza vissuta. Non si tratta di apparizioni di visioni passate, ma di proiezione nel tempo lontano di una realtà penosa e urgente"⁶.

Dopo il ritrovamento dell'originaria stesura del testo, possiamo dire che non di proiezione nel tempo *lontano* si tratta, ma di rievocazione di *recenti* esperienze vissute. La compilazione del quadernetto risale infatti all'epoca in cui Giovanni Pascoli frequentava l'Università di Bologna, attanagliato da urgenti problemi economici, pervaso da una fosca inquietudine e in preda a tetri sentimenti, come si evince dal suo epistolario⁷. Secondo C. Distanze, tale lettera "ci rivela di già l'animo del nostro poeta capace dei sussulti più terribilmente agghiaccianti, e anche maligni..."⁸. Le condizioni psicologiche del Pascoli costituivano, dunque, un terreno ben fertile per la composizione della poesia *Gli aquiloni*.

Gli aquiloni è assolutamente identica alla sua quasi omonima *L'aquilone* per le prime otto strofe, che qui riportiamo:

A - L'AQUILONE

C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,
anzi d'antico: io vivo altrove, e sento
che sono intorno nate le viole.

Son nate nella selva del convento
dei cappuccini, tra le morte foglie
che al ceppo delle quercie agita il vento.

Si respira una dolce aria che scioglie
le dure zolle, e visita le chiese
di campagna, ch'erbose hanno le soglie:
un'aria d'altro luogo e d'altro mese
e d'altra vita: un'aria celestina
che regga molte bianche ali sospese...

sì, gli aquiloni! E' questa una mattina
che non c'è scuola. Siamo usciti a schiera
tra le siepi di rovo e d'albaspina.

Le siepi erano brulle, irte; ma c'era
d'autunno ancora qualche mazzo rosso
di bacche, e qualche fior di primavera
bianco; e sui rami nudi il pettirosso
saltava, e la lucertola il capino
mostrava tra le foglie aspre del fosso.

Or siamo fermi: abbiamo in faccia
Urbino

B - GLI AQUILONI

C'è qualcosa di nuovo oggi nel sole,
anzi d'antico: io vivo altrove, e sento
che sono intorno nate le viole.

Son nate nella selva del convento
dei cappuccini, tra le morte foglie
che al ceppo delle quercie agita il vento.

Si respira una dolce aria che scioglie
le dure zolle, e visita le chiese
di campagna, ch'erbose hanno le soglie:
un'aria d'altro luogo e d'altro mese
e d'altra vita: un'aria celestina
che regga molte bianche ali sospese...

sì, gli aquiloni! E' questa una mattina
che non c'è scuola. Siamo usciti a schiera
tra le siepi di rovo e d'albaspina.

Le siepi erano brulle, irte; ma c'era
d'autunno ancora qualche mazzo rosso
di bacche, e qualche fior di primavera
bianco; e sui rami nudi il pettirosso
saltava, e la lucertola il capino
mostrava tra le foglie aspre del fosso.

Or siamo fermi: abbiamo in faccia
Urbino

⁶ C. F. GOFFIS, *Pascoli antico e nuovo*, Brescia, Paideia, 1969, p. 4.

⁷ Cfr. la lettera a Severino Ferrari, dell'8 gennaio 1878, in C. DISTANTE cit., pp. 26-27 (da M. PASCOLI, *Lungo la vita di Giovanni Pascoli*, Milano, 1961).

⁸ C. DISTANTE cit., p. 26.

ventoso: ognuno manda da una balza
la sua cometa per il ciel turchino.

ventoso: ognuno manda da una balza
la sua cometa per il ciel turchino.

I due testi divergono a partire dalla nona strofa, ed apparentemente si tratta di varianti di poco conto:

Ed ecco ondeggia, pencola, urta, sbalza,
risale, prende il vento; ecco pian piano
tra un lungo dei fanciulli urlo s'inalza.

S'inalza; e ruba il filo dalla mano,
come un fiore che fugga su lo stelo
esile, e vada a rifiorir lontano.

Ed ecco ondeggia, pencola, urta, sbalza,
risale, prende il vento; ecco pian piano
per lungo dai fanciulli essa s'inalza.

S'inalza; e segue il filo della mano
come un fiore che sopra il proprio stelo
esile, sappia di sbocciare invano.

La situazione parrebbe essere pressoché identica. La "cometa" - che in ambedue i componimenti si presume esser metafora dell'aquilone - compie innumerevoli evoluzioni in cielo. Ma in *L'aquilone* (A, d'ora in poi) esso s'innalza tra gli urli dei bambini, mentre in *Gli aquiloni* (B) esso 's'innalza per lungo dai fanciulli'. In entrambi i testi (strofa X) la "cometa", alias l'aquilone, viene paragonato ad un "fiore" dallo "stelo esile". In A il "fiore fugg[e] su lo stelo esile", per andare "a rifiorir lontano"; in B esso "sopra il proprio stelo esile" sa "di sbocciare invano". La difformità di significato acquista qui un maggior rilievo rispetto alle varianti viste in precedenza; tuttavia non consegue ancora un'evidenza tale da permetterci di inferirne le implicazioni semantiche.

La strofa seguente ci reca una minima, sì esile, ma capitale variante: da B ad A la "bimba" cambia sesso, trasformata in "bimbo". La "bimba" della versione originaria pare provare le medesime sensazioni ed emozioni del "bimbo" suo analogo, ma già l' "anelo petto della bimba" suggerisce una connotazione visiva ed emozionale certamente diversa dalla corrispondente, anche se il soggetto ispirante sembra essere per entrambi l'aquilone.

S'inalza; e i piedi trepidi e l'anelo
petto del bimbo e l'avida pupilla
e il viso e il cuore, porta tutto in cielo.

Più su, più, su: già come un punto brilla
lassù lassù... Ma ecco una ventata
di sbieco, ecco uno strillo alto... - Chi strilla?

S'inalza; e i piedi trepidi e l'anelo
petto della bimba e l'avida pupilla
e il viso e il cuore, porta tutto in cielo.

Più su, più su: già come un punto brilla
lassù lassù... Ma ecco un'occhiata
di sbieco, ecco uno strillo alto... - Chi strilla?

Nella strofa XII va rilevata la variante, in B, "ecco un'occhiata di sbieco", inquietante notazione, seguita da uno strillo; laddove in A questo è invece suscitato da una più semplice "ventata di sbieco". Chi è il destinatario di tale "occhiata"? Chi ne è il torvo mittente? La risposta sembra potersi riscontrare nella strofa successiva, in cui l'Io narrante iniziale mette da parte lo schermo del 'noi', e si abbandona al nitido ricordo delle sue "fidanzate", autrici dei precedenti urli, e soprattutto, poco dopo, di colei che "abbandon[a] su l'omero il pallor muto del viso". Ma la situazione non è ancora del tutto chiara. Dobbiamo procedere alla lettura della strofa XV, per incontrare un'informazione di sconvolgente crudezza.

Sono le voci della camerata
mia: le conosco tutte all'improvviso,
una dolce, una acuta, una velata...

A uno a uno tutti vi ravviso,
o miei compagni! e te, sì, che abbandoni
su l'omero il pallor muto del viso.

Sì: dissi sopra te l'orazioni,
e piansi: eppur, felice te che al vento
non vedesti cader che gli aquiloni!

Sono le voci delle fidanzate
mie: le conosco tutte all'improvviso,
una dolce, una acuta, una velata...

A una a una tutte vi ravviso,
o mie compagne! e te, sì, che abbandoni
su l'omero il pallor muto del viso.

Sì: dissi sopra te l'orazioni,
e piansi: eppur, felice te che al vento
vedesti cader miei pantaloni!

L'interlocutore in A non vide "cader che gli aquiloni"; in B, l'interlocutrice, destinataria del "felice te", viene esplicitamente citata quale testimone di una probabile esibizione oscena di parti virili. Escludiamo infatti la permanenza di mutande addosso all'Io narrante, in quanto questa strofa illumina nitidamente le oscure allusioni metaforiche dei versi precedenti. Il Pascoli, come accuratamente spiega Barberi Squarotti, non lesinava simbolismi sessuali nelle sue poesie, pur cercando sempre di occultarli sotto eleganti formulazioni,

"nella metafora, nella litote, nel gioco allusivo delle immagini. Che sono, poi, sempre i modi tenaci di un raffigurare al limite della fantasia oscena, del compiacimento onanistico, celati dietro l'impeccabile letteratura come dietro uno schermo abile a sviare i sospetti e al tempo stesso a non celare del tutto la sostanza interiormente «mostruosa» delle situazioni"⁹.

Il motivo del "fiore", innanzi tutto, ricorre frequentemente nei testi pascoliani, riferito più spesso al sesso femminile, ma non di rado a quello maschile¹⁰. Eccoci pertanto autorizzati a retrocedere alla strofa IX del testo B (*Gli aquiloni*), per interpretare più correttamente la metafora sessuale della "cometa" che "ognuno" (maschile) fa salire verso il "cielo turchino", che "ondeggia, pencola, urta, sbalza, risale, prende il vento", e che poi "per lungo dai fanciulli ... s'inalza". Adesso capiamo a quale gesto riflessivo alluda la metafora del "fiore" che "segue il filo della mano", sapendo "di sbocciare invano". La scena s'inscrive in ciò che costituisce un "ingente motivo di interesse dell'opera pascoliana", cioè contrabbandare "sotto l'eccesso impressionistico dell'immagine la più intensa e diretta intenzione

⁹ G. BARBERI SQUAROTTI cit., p. 54.

¹⁰ Cfr., ad es., la poesia *Digitale purpurea*, in cui agisce "un aspetto di partecipazione, di immedesimazione, che oscilla fra la fantasia onanistica dell'infanzia e un certo gusto della dissacrazione, della violenza come senso dei rapporti umani; il tutto sorvegliato dal simbolo del fiore, che, se nella prima sezione del componimento ha un'evidente relazione con la consueta simbologia della *donna-fiore* ... qui assume una funzione apertamente *fallica*..." (G. BARBERI SQUAROTTI cit., pp. 60-61 - il corsivo è nostro).

allusiva al fatto sessuale, che più o meno inconsciamente (per le collegiali) domina il paesaggio di vita infantile..." (G. Barberi Squarotti, p. 61).

Tu eri tutto bianco, io mi rammento:
solo avevi del rosso nei ginocchi,
per quel nostro pregar sul pavimento.
Oh! te felice che chiudesti gli occhi
persuaso, stringendoti sul cuore
il più caro dei tuoi cari balocchi!
Oh! dolcemente, so ben io, si muore
la sua stringendo fanciullezza al petto,
come i candidi suoi petali un fiore
ancora in boccia! O morto giovinetto,
anch'io presto verrò sotto le zolle
là dove dormi placido e soletto...

Tu eri tutta bianca, io mi rammento:
solo avevi del rosso nei ginocchi,
per quel nostro giacer sul pavimento.
Oh! te felice che chiudesti gli occhi
persuasa, stringendoti sul cuore
il più caro dei tuoi cari balocchi!
Oh! dolcemente, so ben io, si muore
la sua stringendo fanciullezza al petto,
come i candidi suoi petali un fiore
ancora in boccia! O morta giovinetta,
anch'io presto verrò sotto le zolle
là dove dormi placida e soletta...

Ispira pietà la bimba "tutta bianca", evidentemente spaventata¹¹, con le ginocchia arrossate (insanguinate?), reduce da quel brutalizzante "giacer sul pavimento". E nella strofa successiva l'io narrante giunge ad enfatizzarne la felicità, ma subito affonda fino all'elsa nel cuore del lettore quell'agghiacciante "chiudesti gli occhi", seguito dalla straziante immagine di una bimba che muore abbracciando "il più caro dei [s]uoi balocchi". Il motivo del 'corpo giacente sotto terra', con il quale il testo B sembra alludere ad una sepoltura clandestina della piccola vittima, appare in altre opere del Pascoli, ovviamente sempre incrociato con altri tragici ricordi giovanili. Valga, tra tutti, la struggente poesia *La voce*, in cui la voce dei morti (del padre, nella fattispecie, ma certamente voce dell'Oltretomba per antonomasia), si ricollega in modo abbastanza evidente all'esperienza diretta della morte, provata dall'io narrante de *Gli aquiloni*:

LA VOCE

C'è una voce nella mia vita,
che avverto nel punto che muore;
voce stanca, voce smarrita,
col tremito del batticuore:
voce d'una accorsa anelante,
che al povero petto s'afferra
per dir tante cose e poi tante,
ma piena ha la bocca di terra:
tante tante cose che vuole
ch'io sappia, ricordi, sì... sì...
ma di tante tante parole

¹¹ Si rammenti "il pallor muto del viso", pochi versi prima.

non sento che un soffio... Zvanî...¹²

Le attinenze con *Gli aquiloni* sono consistenti, a partire dal lessico: "voce"/"voci", "muore", "batticuore"/"cuore", "anelante"/"anelo", "petto". L'immagine più impressionante è però data da quella "piena ... bocca di terra", frutto di immaginazione nel componimento dedicato al padre, ma vivido incancellabile e macabro ricordo di una tragedia vissuta dall'Io narrante in prima persona, relativo alla frenetica sepoltura della piccola vittima del proprio raptus omicida. E la voce, la voce del padre morto, sembra allora confondersi con l'ultimo soffio vitale della bambina uccisa, che invoca vanamente la clemenza di "Zvanî".

La versione definitiva sfrutta il registro della tenerezza e dello struggente ricordo di una morte precoce, ma si offre alla trepida contemplazione di una vita stroncata nel fiore degli anni. Nel testo B, invece, ci si trova scaraventati in un'atmosfera di follia omicida, testimoni della confessione di un orrendo misfatto. In questo giovanile atto di dolore del Pascoli, intriso d'una lucida e sofferta compassione, l'Io narrante offre un vano risarcimento alla piccola vittima del suo raptus: ella sarà richiamata in vita ad ogni atto di lettura del componimento. "Se io sapessi descrivervi la sensazione del nulla - scrive il Pascoli in *L'Era nuova* - io sarei un poeta di quelli non ancor nati o non ancor parlanti. Non so, non so descriverla; però neanche la mia coscienza (confesso) si è arresa alla scienza. Anche nel mio pensiero la morte è violata". Il poeta associa chiaramente violazione e morte, e ciò non sembra esser altro che un'ennesima elaborazione del rimorso di quel crimine giovanile denunciato in *Gli aquiloni*. Se ne consideri un'ulteriore espressione: "Ma ricordo qualche oscuro e fuggevole momento, nelle tenebre della notte: il vertiginoso sprofondamento di un gorgo infinito, senza più peso, senza più alito, senza più essere... «Oh! tutto tutto tutto», mi par che dica lo scellerato «fuorché l'annullamento»! L'ucciso nel nulla: l'uccisore nel nulla: non resta che il delitto, senza castigo e senza perdono: incancellabile! irreparabile! eterno!"¹³. Il terribile ricordo infantile, associato agli altri tragici ricordi dei lutti familiari, affiora dovunque negli scritti pascoliani; si pensi alla lettera scritta alle sorelle da Bari, il 2 ottobre 1883, in cui il Pascoli racconta un suo incubo: "mi pareva d'essere rincorso e d'essere affrontato da assassini a ogni passo. Vedevo, giù nel pendio ripido, delle forme gigantesche che correvano in frotta come per riuscirci davanti, sulla via, Erano alberi." Non serve una specializzazione e neppure una laurea in psicologia, per trovare in tale racconto onirico le tracce del crimine compiuto in gioventù, anche se il carnefice, oppresso dal rimorso, si tramuta

¹² Da G. PASCOLI, *Canti di Castevecchio*, Bologna, 1903, in M. LUZI cit., pp. 776-777.

¹³ G. PASCOLI, *L'Era nuova*, in *Pensieri e Discorsi*, pubblicato nella raccolta *Prose*, vol. I, Milano, 1956, p. 121; cit. da C. DISTANTE cit., p. 82.

in vittima dell'inseguimento. La situazione ("pendio" e "alberi "compresi") risulta completamente identica a quella descritta in *Gli aquiloni*:

Meglio venirci ansante, roseo, molle
di sudor, come dopo una gioconda
corsa di gara per salire un colle!

Meglio venirci ansante, roseo, molle
di sudor, come dopo una gioconda
rincorsa dietro a te, folle!

La terribile cronaca ci riporta indietro, manifestando con tutta evidenza la sua natura di racconto allucinatorio, alle concitate fasi dell'inseguimento¹⁴. Trasformata in semplice gioco di bambini nella versione definitiva, pur conservando il ricordo della corsa in discesa sul "colle", la "corsa di gara" era originariamente una "rincorsa", iniziata certamente per gioco ("gioconda"), ma terminata esplicitamente nell'esplosione d'una follia ben rappresentata da connotazioni altrimenti innocenti ("ansante, roseo, molle di sudor"). Ancora un repentino cambiamento, in entrambi i testi, conduce nuovamente il lettore, da una scena sconvolgente ma pur sempre piena di vitalità, ad una situazione di contemplazione funebre. Mentre in A si allude al compagno di scuola morto prematuramente, in B l'io narrante, coerente alla dinamica psicologica tipica di un *raptus necandi*, racconta le proprie delicate attenzioni nei confronti del piccolo cadaverino biondo, identificandosi - si noti - non con il padre della piccola, bensì con la madre.

Meglio venirci con la testa bionda,
che poi che fredda giacque sul guanciale,
ti pettinò co' bei capelli a onda
tua madre... adagio, per non farti male.

Meglio venirci con la testa bionda,
che poi fredda giacque sul guanciale:
ti pettinai co' bei capelli a onda
come tua madre... adagio, per non farti male.

Non si può disconoscere la qualità letteraria dello stupefacente finale, degno d'una tragedia, una rabbrividente 'quiete dopo la tempesta', con questa figura dell'io che si china, sinceramente pietoso, ad accarezzare e pettinare i biondi capelli di un corpicino ormai senza vita. Nella costruzione onirico-mnemonica proposta dal narratore l'allusione al "guanciale" lascia presumere che, in qualche modo, dopo la sepoltura nella nuda terra ad opera dell'assassino stesso, successivamente il cadavere possa esser stato ritrovato.

A conclusione di questa necessaria, lunga e pur rapida analisi comparata dei significati, vale la pena aggiungere che, data per acquisita la decodificazione delle figure metaforiche sopra presentata, l'interpretazione delle prime otto strofe della poesia *Gli aquiloni*, formalmente identiche alle corrispondenti di *L'aquilone*, consente una lettura a vari tratti affatto difforme da quella inizialmente accettata.

In A e B, infatti, abbiamo un io narrante che si mostra gravido di ricordi, dei quali riesce a sgravarsi grazie ad un flusso improvviso di sensazioni suscitategli dall'ambiente circostante. L' "altrove" in cui vivono i due

¹⁴ Fase della vicenda sottilmente e misteriosamente collegata ai versi de *La voce* così recitanti: "voce d'una accorsa anelante,/ che al povero petto s'afferra".

narratori non è però il medesimo: mentre per il componimento più maturo la critica letteraria fa risalire la stesura al 1897, e quindi al soggiorno del Pascoli a Messina, per B, come già detto, l' "altrove" è Bologna, sede degli studi universitari del Pascoli. Non si potrebbe, per correttezza interpretativa, pretendere di individuare un referente reale per un avverbio inserito in una costruzione, ossia una finzione letteraria, seppur autobiografica, come si suol riconoscere. Ma anche ad accettare una lettura per l'appunto referenziale, si deve ammettere che i due *incipit* alludono a luoghi differenti, e dunque a stati d'animo ben diversi, relativi a momenti storico-biografici affatto distanti tra loro. La precisa collocazione geografica del luogo cui si riferisce il ricordo dell'Io narrante, Urbino, conferisce ai due racconti, di A e di B, validità referenziali ben differenti. In buona sostanza, A è una costruzione frutto di elaborazione mnemonica, onirica e poetica; B, pur nella sua forma in rima, e quindi ostentatamente in veste poetica, attinge materiali semantici da un vissuto realistico, verosimile almeno, meno stucchevole e meno convenzionalmente idillico del suo analogo posteriore. Alla luce di quanto detto sin qui, possiamo leggere con altro tono, quello di un Franti in libera uscita da scuola, l'esclamazione "sì, gli aquiloni!", da pronunciarsi alla stregua di un volgare ma espressivo "sì, tuo nonno!", con il quale il narratore tradisce ben altri progetti che l'innocente gioco con gli aquiloni: egli ha già in animo la brutale violenza da perpetrare, e si rallegra della vacanza; si mescola alla schiera di studenti, s'inoltra tra siepi di rovo e d'albospina, osserva le pratiche autoerotiche dei compagni, forse egli stesso vi si accinge. Ma ecco... alcune compagne di scuola strillano. Cosa hanno visto? Forse hanno sorpreso l'Io ed i suoi compagni con le braghe calate, alle prese con le prime difficoltà onanistiche¹⁵.

La scena si fa concitata, i ricordi si accavallano, carichi di eccitazione e di rimorso: si capisce che una delle bambine - cui appartengono quei "piedi trepidi", quell' "anelo petto", quell' "avida pupilla e il viso e il cuore" - con un' "occhiata di sbieco" vien scelta come vittima¹⁶, subisce violenza sul terreno ("pavimento")¹⁷, e, a detta dell'imputato, ammutolisce, impallidisce, chiude gli occhi felice, felice di morire, probabilmente, e non subire più le brutalità¹⁸ del soggetto autore della violenza. Il medesimo a tratti mostra segni di labilità psichologica¹⁹, evidente per i seguenti comportamenti non rispondenti a quelli accolti come normali dal cosiddetto 'senso comune': considera tutte le sue compagne "fidanzate"; prega per o addirittura "sopra" la vittima ("Sì: dissi sopra te l'orazioni"); esprime ripetutamente delicati sentimenti per la fanciullezza morente della suddetta vittima; afferma di

¹⁵ C. P., Capo II, art. 527 ("Atti osceni in luogo pubblico").

¹⁶ C. P., Capo I, art. 524 ("Ratto di persona minore degli anni quattordici o inferma, a fine di libidine o di matrimonio").

¹⁷ C. P., Capo I, art. 519 ("Violenza carnale").

¹⁸ C. P., Capo I, art. 521 ("Atti di libidine violenti").

¹⁹ Questione controversa: C. P., art. 88 ("Vizio totale di mente"), art. 89 ("Vizio parziale di mente") o art. 90 ("Stati emotivi o passionali")?

desiderare di seguire presto la "giovinetta ... sotto le zolle" (là dove ella "dorm[e]":come un andare 'sotto le coperte', dunque un 'andare a letto', anche dopo la morte, con la vittima, in contravvenzione con l'art. 524 del Codice Penale)²⁰; rammenta infine l'ultima carezza data con tenerezza alla vittima medesima, contravvenendo pertanto agli artt. 410²¹ e 529²² del suddetto Codice.

Tutta questa tragedia perde il suo carattere di confessione e di poetica autodenuncia nel componimento definitivo, dove non mancano i riferimenti alla morte: ma si tratta di un compagno di scuola del Pascoli, Pirro Viviani, effettivamente morto ancor bambino. Della bambina stuprata e assassinata non c'è traccia nei giornali dell'epoca, salvo un'inquietante notizia, in quarta pagina, come per non turbare il pubblico, sul «Fanfulla della Domenica» del 16 maggio 1867: la sparizione di una bimba di dieci anni, Elvira Tamboni, tre giorni prima "rapita probabilmente dagli zingari, come tante altre"²³.

La Tamboni frequentava la V C di una scuola elementare non lontano dal collegio degli Scolopi frequentato dal giovane Pascoli. Dov'era Giovanni Pascoli il 16 maggio 1867, tra le nove e le dodici della mattina?²⁴

²⁰ Cfr. nota 17.

²¹ "Vilipendio di cadavere".

²² "Atti e oggetti osceni: nozione".

²³ Cfr. G. CAPOVILLA, «I falsi pascoliani», in *Fra le carte di Castelveccchio*, Modena, Mucchi, 1989, p. 271.

²⁴ Il futuro poeta aveva d'altronde solo dodici anni: cfr. C. P., art. 97 ("Minore degli anni quattordici. - *Non è imputabile chi, nel momento in cui ha commesso il fatto, non aveva compiuto i quattordici anni*") [ma vedi anche C. P. artt. 222, 224] . Il corsivo è nostro.



LA PETITE PROMENADE DI CAMPANA
E ALCUNI FRAMMENTI MANZONIANI INEDITI

di Vittorio Imparatozzolo

(Università di Costanza)

Nella sua Introduzione ai *Canti Orfici* di Campana, Fiorenza Ceragioli riporta un passo di una lettera dell'Autore a Ardengo Soffici. Ospite dell'Hôtel de l'Armée du Salut (Ginevra), Campana comunica al corrispondente di aver "trovato alcuni studi, purtroppo tedeschi, di psicanalisi sessuale di Segantini, Leonardo e altri, che contengono cose in Italia inaudite e potrei fargliene un riassunto per *Lacerba*. Si tratta di utilizzare la capacità di osservazione di quella gente in favore della nostra sintesi latina"¹. Era il 12 maggio 1915. Circa due anni prima egli aveva consegnato, allo stesso Soffici e a Papini, il manoscritto della sua raccolta poetica *Il più lungo giorno*, andato poi smarrito, con enorme rammarico del poeta marradese². Tale raccolta conteneva già la *Petite promenade du poète*, che Campana aveva in seguito ricostruito per la pubblicazione sui *Canti orfici*, operando però un drastico ridimensionamento, esteticamente quasi censorio: ottantaquattro versi, raffiguranti una "scena postribolare di tono comicamente becero"³. Di tale scena resterebbe l'accento, nella versione definitiva, alle "Gemme e Rose" affacciatisi "dietro le vetrate" di "strade strette oscure e misteriose"; una tenue allusione, come si vede, alla possibile attività *di vita* delle donne. L'eliminazione, pur spiegabile come indicativa "del livello a cui Campana intende mantenere i *Canti Orfici*" (Ceragioli), contrasta non poco con gli interessi dichiarati dal poeta nella summenzionata lettera al Soffici.

In un baule appartenuto al padre, il figlio di un cameriere dell'Hôtel de l'Armée du Salut ha rinvenuto pochi mesi or sono alcune paginette autografe del Campana. Le modalità del recupero da parte dell'impiegato nell'Hôtel resteranno forse per sempre ignote; ma il contenuto di tali carte rende tale quesito del tutto insignificante, poiché portano a conoscenza della critica internazionale preziose notizie sia sul poeta di Marradi, sia sulla genesi del *Conte di Carmagnola* del Manzoni.

In base alle poche e a tutt'oggi ancor frammentarie anticipazioni pervenuteci⁴, possiamo gettare una nuova luce innanzi tutto sull'immortale tragedia del grande Milanese.

¹ D. CAMPANA, *Canti orfici*, a c. di F. Ceragioli, Milano, Rizzoli, 1989, p. 21.

² Il manoscritto fu ritrovato nel 1971, e "ci si rese conto che esso rappresentava solo una tappa nella elaborazione dei *Canti Orfici*" (F. CERAGIUOLI, in *IBIDEM*, p. 10).

³ F. CERAGIUOLI, in *IBIDEM*, nota al testo, p. 298.

⁴ Il prof. J. Regoli, assiduo frequentatore dell'Università ginevrina, ha potuto procurarci, superando non poche difficoltà, le scarse informazioni che qui presentiamo, sufficienti peraltro per integrare le nostre conoscenze sul Campana e soprattutto sul Manzoni. Il nostro prezioso informatore - che ancora una volta vogliamo pubblicamente ringraziare - ci ha inoltre

In quelle bisunte paginette di quaderno, probabilmente appallottolate e cestinate, poi stirate alla bell'e meglio, il Campana annuncerebbe al Soffici il ritrovamento di uno scritto autografo del Manzoni relativo, a suo avviso, al *Conte di Carmagnola*. Pare che tale inestimabile reperto giacesse tra le pagine di uno dei cinque volumi di A. MANZONI, *Opere inedite o rare*, a c. di R. Bonghi (Rechiedei, Milano, 1883-1898), annotato dal curatore stesso, consultato e ricopiato clandestinamente dallo squattrinato Campana in un negozio di antiquariato ginevrino. Si tratta di alcune varianti relative all'*incipit* narrativo della battaglia di Maclodio (*Conte di Carmagnola*, II, 6; d'ora in avanti testo A).

Ricordiamolo insieme:

[Coro] S'ode a destra un squillo di tromba;
a sinistra risponde uno squillo:
d'ambo i lati calpesto rimbomba
da cavalli e da fanti il terren.

I fatti sono noti. Passato al servizio dei Veneziani, il Conte di Carmagnola vien nominato capitano generale delle genti di terra della Repubblica (1426). Al deflagrare della guerra tra la Lega fiorentino-veneziana e il Duca Filippo Visconti (opposto al Carmagnola da un acceso rancore personale), di vittoria in vittoria il Conte giunge ad assediare il castello di Maclodio, ch'era difeso - spiega il Manzoni, "da una guarnigione duchesca"⁵. Con un'accorta strategia, l'ex-contadino di Carmagnola ebbe ragione del nemico. La scena VI del II atto descrive dunque la celebre battaglia di Maclodio, senza dubbio resa più celebre dagli altrettanto celebri versi.

Il manoscritto ritrovato dal Campana testimoniarebbe un fallito tentativo del Manzoni, che plausibilmente intendeva perseguire in maniera drammaticamente realistica i suoi interessi per il *vero* storico. I versi che stiamo per presentare erano forse destinati ad altro luogo dell'opera, o perlomeno avrebbero dovuto precedere la narrazione della battaglia vera e propria. Appare inoltre probabile che la soldataglia in essi rappresentata appartenesse all'esercito del Duca, e che il bozzetto postribolare dovesse suscitare nel lettore (cattolico) ribrezzo e avversione contro i nemici del Carmagnola, al fine evidente di maggiormente esaltare la figura del condottiero. Vediamo ora il primo e più importante degli autografi manzoniani, nella trascrizione a noi pervenuta (di qui in avanti, testo B):

annunciato l'imminente pubblicazione dei manoscritti del Campana, probabilmente sulla rivista ufficiale dell'Istituto di Italianistica dell'Università di Ginevra.

⁵ Attingiamo queste notizie dalle "Notizie storiche" anteposte dal Manzoni stesso alla sua tragedia. Cfr. A. MANZONI, *Tutte le opere*, vol. I, a c. di M. Martelli, Firenze, Sansoni, 1973, pp. 110-116.

[Coro] Suda a destra una squillo che tromba,
a sinistra passeggia una squillo:
d'ambo i lati il calpesto rimbomba
dei soldati che vanno a ciular.

Immaginiamo lo stupore dei nostri lettori, al considerare il duro realismo del linguaggio manzoniano; l'idea del Manzoni è peraltro geniale: rappresentare i soldati (nemici o meno) nell'atto di marciare per i meandri di un putrido bordello, con un'enfasi militare grottesca e, per dirla con Bachtin⁶, *abbassante*. Ma lo studioso non può non rendersi conto di trovarsi in presenza del testo A trasfigurato o, viceversa, del nucleo originario e ben riconoscibile del capolavoro definitivo. Val la pena di mettere sinotticamente a confronto i due testi:

A	B
S'ode a destra uno squillo di tromba; da sinistra risponde uno squillo d'ambo i lati calpesto rimbomba da cavalli e da fanti il terren.	Suda a destra una squillo che tromba; a sinistra passeggia una squillo; d'ambo i lati il calpesto rimbomba dei soldati che vanno a ciular.

Le differenze sono eclatanti quanto le somiglianze. La continuità formale tra i due testi è indiscutibile, e dimostra semmai la matura abilità del Manzoni nel dominare la materia fonico-semantiche del linguaggio, da ottimo teorico del purismo linguistico qual era. Rischiano di offendere l'intelligenza del lettore - certamente in grado di rilevare da sé le modalità delle trasformazioni fonosemantiche - ci permettiamo egualmente di sottolinearne le più importanti.

Innanzitutto costituisce materia di profonda riflessione come il *calembour* - altrimenti e altrove triviale ed inaccettabile - tra /suda/ e /s'ode/, comporti un conseguente e quasi ineluttabile *traviamento* di senso tra B e A, come si trattasse di un percorso obbligato da seguire. Tutto ciò avrebbe potuto portare ad infinite variazioni, ed in gran parte fuori luogo nella tragedia manzoniana, considerando le naturali associazioni di idee implicate dal verbo /sudare/. Ma la squisita personalità artistica del Poeta ha

⁶ Si tratta di un concetto formulato da Bachtin in più luoghi, cfr. ad es. il suo *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979, p. 26 e segg.; ma del "valore rigenerante dell'abbassamento burlesco", nel tragico Manzoni, non può esserci traccia. Si può addirittura rivendicare qualche affinità anche con quella che S. Freud definisce "degradazione" ("Herabsetzung"); cfr. S. FREUD, *Il motto di spirito e la sua relazione con l'inconscio* (1905), in *Opere*, Torino, Boringhieri, 1972, p. 178; ma, possiamo affermare, non c'è parvenza di umorismo, neanche *nero*, in questo luogo specifico come in tutta la tragedia manzoniana.

mantenuto il discorso poetico nel medesimo alveo tragico, pur servendosi di un motivo così scandaloso e tuttavia di antica tradizione letteraria. Passando da /suda/ a /s'ode/, egli poteva certamente restare in ambito postribolare, ch  di gusto analogo sarebbe risultata l'immagine della 'squillo che tromba', percepita non nel suo 'sudare', ma bens  nel suo 'farsi sentire' (ossia: /s'ode a destra una squillo che tromba/). Ma la visionaria e alquanto apocalittica promiscuit  del referente poetico, intesa come belluino aggrovigliamento di corpi maschili e femminili, sugger  al Milanese un capovolgimento di genere del sostantivo /squillo/, che da femminile fu trasformato, forse per un notevole *lapsus*, in maschile. Proviamo ad immaginare la scena: Manzoni, seduto al suo tavolino, intento da vari anni alla stesura dell'opera, documentatosi febbrilmente su usi e costumi del periodo in essa rappresentato, si accinge a ricopiare per l'ennesima volta i primi versi di quella che dovr  essere una scena ambientata in un lupanare di guerra. Pensando ai posticci sussurri d'una prostituta all'opera, corregge /suda/ (immagine a dir poco nauseabonda, e dunque un po' troppo realistica anche per un cultore del *vero* storico) con /s'ode/. Ma, distratto forse dalle urla di uno dei suoi tanti pargoli, scrive /uno squillo/ invece di /una squillo/: improvvisamente gli s'illumina il s guito, che compone di getto, senza fermarsi per respirare, regalandoci il famoso e stupendo coro che vividamente narra la battaglia di Maclodio. Rinuncia allora al fosco acquerello postribolare, e rivolge la propria attenzione al dopo battaglia, soddisfatto per aver inoltre evitato una possibile e probabile accusa di oscenit . Dunque il verbo /tromba/ diviene sostantivo; /passeggia/ si trasforma in /risponde/; da sostantivo /calpesto/ diviene aggettivo; insieme ai /soldati/ - ridenominati /fanti/ - compaiono i /cavalli/; /vanno a ciular/   sostituito, in conseguenza ed in concordanza con la mutazione subita da /calpesto/, con /il terren/.

Va detto anche che il manoscritto manzoniano riporta anche un'ulteriore correzione, ma relativa al testo B, dell'insopportabile regionalismo /ciular/ con l'altrettanto indigeribile /pompar/, a sua volta sbarrato con furiosi fregacci testimonianti il momento d'incertezza stilistica dell'Autore.

La lettera con la quale Campana annuncia al Soffici il ritrovamento dell'originale manzoniano, contiene inoltre un saggio del demenziale umorismo del poeta di Marradi. Egli propone infatti al suo certamente incredulo destinatario epistolare, un "apocrifo" manzoniano da lui inventato, ispiratogli evidentemente dal ritmato versificare del Milanese. Eccolo:

Sulla testa uno squalo ci piomba
con sinistra virata di squalo:
d'ambo i lati la barca rimbomba
delle pinne che sbattono il mar.

La salute psichica dello sfortunato Campana era evidentemente di nuovo peggiorata (com'  noto, egli era gi  diverse volte stato arrestato, e messo sotto cura psichiatrica). Nonostante tutto, per , non manchiamo di riconoscere in questi poveri versi una nitida poetica tipicamente campaniana, che affonda le sue radici, dal punto di vista contenutistico, nel

viaggio in Sudamerica da lui effettuato alcuni anni addietro; dal punto di vista stilistico, nell'umorismo e nel senso ludico che lo assiste in molti suoi scritti, non ultima *La petite promenade du poète*.

A quest'ultimo componimento vogliamo tornare, in conclusione, per considerare come il fortunato reperimento dei quattro versi manzoniani, da parte del Campana, abbia in qualche modo potuto influenzare la sua composizione della *Petite promenade*, nelle diverse redazioni della quale, in stupefacente analogia con il Manzoni, si serve dapprima del motivo del postribolo, e poi lo abbandona per probabili motivi estetico-poetici. Si tratta di un'ipotesi di lavoro, che affidiamo volentieri magari a qualche giovane studioso, desideroso di misurarsi con questi due giganti della letteratura italiana otto-novecentesca.

Indice:

Fonti precolombiane nella Divina Commedia	3
Alcune ipotesi in seguito al ritrovamento di un autografo dantesco	11
Un inedito componimento infantile dell'Angiolieri: Il sonetto LXXXVI in versione gastronomica	19
Dalle Rime	27
Dalla pace dei sensi alla pace del senso: intorno ad un presunto apocrifo foscoliano e ad un manoscritto inedito del sonetto <i>Alla sera</i>	31
Postille alla spinosa questione del manoscritto firmato "M. Leopardi" e del suo rapporto con <i>La ginestra</i> del recanatese	45
(Postfazione: La fantasaggistica e l'impero del verosimile	53)
Giovanni Pascoli tra satanismo e autobiografia	55
La <i>Petite promenade</i> di Campana e alcuni frammenti manzoniani inediti	67