

DE GRUYTER

# RISO, PIANTO, LACRIME

UNA STORIA LETTERARIA DELLE EMOZIONI (I)

*A cura di Claudia Jacobi e Lisa Tenderini*



(RE)VISIONEN

DE  
|  
G

**Riso, pianto, lacrime**

# (Re)visionen

---

Vergleichende Studien des Bonner Italien-Zentrums

Herausgegeben von  
Claudia Jacobi

**Editorial Board**

Claudia Jacobi (Bonn)

Irene Gambacorti (Firenze)

Paul Geyer (Bonn)

Manuele Gagnolati (Paris, Sorbonne)

Davide Luglio (Paris, Sorbonne)

Simone Magherini (Firenze)

Delphine Rumeau (Grenoble)

## Band 1

# Riso, pianto, lacrime

---

Una storia letteraria delle emozioni (I)

A cura di  
Claudia Jacobi e Lisa Tenderini

Con la collaborazione redazionale di  
Elena Decesari e Celina Küppers

**DE GRUYTER**

Wir danken der DFG für die freundliche Unterstützung im Rahmen der Heisenberg-Förderung.

ISBN 978-3-11-135892-5

e-ISBN (PDF) 978-3-11-135904-5

e-ISBN (EPUB) 978-3-11-135912-0

DOI <https://doi.org/10.1515/9783111359045>



This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. For details go to <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>.

Creative Commons license terms for re-use do not apply to any content (such as graphs, figures, photos, excerpts, etc.) not original to the Open Access publication and further permission may be required from the rights holder. The obligation to research and clear permission lies solely with the party re-using the material.

**Library of Congress Control Number: 2024945565**

**Bibliographic information published by the Deutsche Nationalbibliothek**

The Deutsche Nationalbibliothek lists this publication in the Deutsche Nationalbibliografie; detailed bibliographic data are available on the internet at <http://dnb.dnb.de>.

© 2024 the author(s), editing © 2024 Claudia Jacobi and Lisa Tenderini,

published by Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

The book is published open access at [www.degruyter.com](http://www.degruyter.com).

Cover image: Miruna Cojanu, *Măine, ea își va cunoaște lacrimile*, collezione privata, Francoforte sul Meno, 2024

Typesetting: Integra Software Services Pvt. Ltd.

Printing and binding: CPI books GmbH, Leck

[www.degruyter.com](http://www.degruyter.com)

# Indice

Claudia Jacobi

**Presentazione della collana (*Re*)visionen. Studien des Bonner Italienzentrums e cover concept (Miruna Cojanu) — 1**

Claudia Jacobi e Lisa Tenderini

**Riso – pianto – lacrime: una storia letteraria delle emozioni — 3**

Manuele Gragnolati

**“Io dico pena, e dovia dir sollazzo”: il dolore produttivo del *Purgatorio* dantesco — 13**

Roberto Caponetti

**Il pianto e le lacrime nella tradizione agiografica francescana (Tommaso da Celano, Vito da Cortona, San Bonaventura da Bagnoregio) e nella *Commedia* — 29**

Franco Costantini

**Le metamorfosi del pianto. Le lacrime del soggetto lirico in Cavalcanti, Dante, Petrarca — 67**

Paul Geyer

**Trasformazione della cultura del riso nel *Decameron* — 83**

Luca Degl'Innocenti

**Il comico come antidoto: il pianto e il riso di Florinetta nel *Morgante* — 95**

Annika Gerigk

**“Un fiume di lacrime” nell’*Orlando Furioso* — 131**

David Nelting

**“Pianse la bella ninfa ...” Emozioni nella *Lira* di Giovan Battista Marino — 145**

Dietrich Scholler

**La gastronomia di Goldoni tra riso e pianto — 163**

Claudia Jacobi

**Una riscoperta lacrimevole di Dante nell'Arcadia: *Francesca di Arimino* (1795) di Francesco Gianni (1750–1822) tra unione erotica e politica — 181**

Irene Gambacorti

**Risate e lacrime ad Aci Trezza: emozioni e registri stilistici nei *Malavoglia* — 199**

Simone Magherini

**Palazzeschi tra *Controdolore* e *Antidolore* — 219**

Valeria Giannetti

**Il riso, il pianto e il sorriso: *Una burla riuscita* di Italo Svevo — 233**

Teresa Spignoli

**La funzione del pianto nell'opera di Ungaretti — 249**

Davide Luglio

**Note sul riso e il comico nell'opera di P.P. Pasolini — 265**

Aminata Aidara

**Appendice: *Diario di un neonato* — 279**

Claudia Jacobi

## **Presentazione della collana (Re)visionen. Studien des Bonner Italienzentrums e cover concept (Miruna Cojanu)**

La copertina presenta il dipinto a olio *Mâine, ea își va cunoaște lacrimile. #DarVa-ContinuaSăIubească* (it. Domani conoscerà le lacrime. #MaContinueràAdAmare) della pittrice rumena Miruna Cojanu (\*1980). Si tratta della continuazione di una serie di ritratti femminili esposti alla Galleria Kulterra di Bucarest tra il 9 giugno e il 7 luglio 2023. La serie rappresenta una donna dai capelli rossi attraverso diverse emozioni riflesse dagli arazzi sullo sfondo che reinterpretono elementi dell'Art Nouveau ed evocano gli sfondi colorati di Gustav Klimt e Frida Kahlo.

In questo caso, l'emozione predominante è la malinconia del personaggio evidenziata dagli occhi lacrimosi e dal trucco sbavato. Tuttavia, la postura della donna non riprende né la fisionomia pallida e smunta, né l'atteggiamento debole e passivo, né tanto meno la posizione ripiegata su di sé delle illustrazioni tradizionali della malinconia. Quest'ultima veniva attribuita nell'antica teoria umorale ad un eccesso di bile nera, e fu rappresentata in modo paradigmatico da Albrecht Dürer nell'incisione a bulino *Melencolia I* (1514). La fragilità e la vulnerabilità del soggetto di Cojanu emergono non solo dagli occhi sofferenti, ma anche dalla nudità, coperta solo da una vestaglia cadente, sorretta da una mano che attira lo sguardo per la sua postura solenne, statica e poco naturale che ricorda vagamente un atto di preghiera. L'avambraccio, sproporzionatamente emaciato rispetto alla perfetta simmetria del resto del corpo, intensifica l'effetto accattivante delle mani, le quali enfatizzano la vulnerabilità del personaggio.

La rigida posizione frontale corrisponde allo schema compositivo utilizzato nel Medioevo per la raffigurazione di Cristo. Questo schema fu ripreso già da Dürer nell'*Autoritratto con pelliccia* (1500), in cui il posizionamento peculiare delle dita sembra voler richiamare l'attenzione sulla lussuosa pelliccia di martora, riservata, nel codice di abbigliamento del Cinquecento, alle élite urbane, ai ricchi aristocratici i quali disponevano del diritto di farsi eleggere per il consiglio comunale.<sup>1</sup> In modo

---

<sup>1</sup> Grote (1964, 26–47).

**Claudia Jacobi**, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn



più concreto, la pelliccia di martora fungeva all'epoca come insegna del giudice.<sup>2</sup> Ma nel 1500 Dürer non faceva parte del ceto sociale privilegiato che poteva accedere all'alta carica di giudice.<sup>3</sup> Attraverso l'autoritratto l'artista eleva sé stesso non solo socialmente, ma anche moralmente, servendosi dell'*imitatio Christi* per figurare come giudice divino. Anche la donna dai capelli rossi ha alcuni tratti della pittrice. In questo caso il richiamo cristologico sembra però nobilitare la sofferenza dell'artista come Passione di Gesù, come sofferenza emblematica ed universale. Miruna Cojanu sembra fare riferimento al 'dono delle lacrime', un fenomeno spirituale che risale alle Sacre Scritture e concepisce le lacrime come segno di grazia divina e consapevolezza superiore che purifica l'anima.

In effetti, la sofferenza è intrisa di ottimismo. La donna dai capelli e dalle labbra rosso fuoco, che risaltano in modo particolare per il contrasto complementare con lo sfondo, non distoglie lo sguardo, ma fissa l'osservatore frontalmente con forza, sicurezza ed orgoglio. Il colore degli occhi è ripreso dall'arazzo di stile fiorentino del Cinquecento,<sup>4</sup> adattato all'emoività in chiaroscuro del personaggio: la tonalità blu scura illustra la tristezza e la malinconia, mentre il verde inserisce un tocco di speranza e il giallo aureo sembra accendere una luce nel buio. Gli svolazzi dai tratti floreali sembrano alludere, come si evince più esplicitamente da altri quadri della serie di Cojanu,<sup>5</sup> ad una sessualità rigogliosa, ma allo stesso tempo formano una sorta di recinzione dalla struttura monotona e ripetitiva che sembra riflettere la sofferenza vissuta con coraggio e dignità in questa specie di gabbia dorata.

Il dialogo di Miruna Cojanu con la storia dell'arte e la sua reinterpretazione innovativa e originale di motivi tradizionali illustra perfettamente lo scopo della collana *(Re)visionen*, inaugurata dal presente volume. *(Re)visionen* persegue l'obiettivo di una revisione contemporanea del canone secondo criteri inclusivi di genere, transnazionali, comparativi ed intermediali. L'attenzione sarà rivolta non solo ad autori e autrici, testi e altri media trascurati dalla storia della letteratura e della cultura, ma anche a letture innovative di opere canonizzate. Allo stesso tempo la collana si propone di ripensare la storia letteraria da nuovi punti di vista, iniziando dalla prospettiva delle emozioni, la quale ci permetterà di scrivere un'altra storia della letteratura italiana.

La complessità dell'emozione presentata da Cojanu illustra ed anticipa perfettamente le sfaccettature del "riso", del "pianto" e delle "lacrime" studiate nel presente volume: forza, orgoglio, coraggio, misticismo, sensualità, tristezza, malinconia, vulnerabilità...

---

2 Zitzlsperger (2008, 85–99).

3 Grote (1964, 26–47).

4 Cfr. <https://www.antichitapisellibalzano.it/en/article/32/fragment-of-velvet/art-t-014.html>.

5 Cfr. Cojanu (2023).

Claudia Jacobi e Lisa Tenderini

# Riso – pianto – lacrime: una storia letteraria delle emozioni

Rifacendosi alle Sacre Scritture e alla tradizione antica di Platone (*Filebo*) e Aristotele (*Poetica, Retorica*), il riso assume nel Medioevo una duplice accezione: condannato dalla dottrina monastica e dai testi evangelici secondo cui Gesù Cristo non rideva mai, il riso viene spesso considerato come un segno diabolico, un demoniaco sghignazzare scomposto, come un'interruzione del silenzio contemplativo. A questo riso che cancella il timor di Dio su cui si basa la fede cattolica si oppone quello beato, angelico, rappresentato dal sorriso di Maria, di Beatrice e delle anime beate del Paradiso dantesco. Nel corso dei secoli, il riso diventa oggetto di riflessioni teoriche, che riprendono l'idea aristotelica dell'*homo ridens*, definendolo come "privilegio che ha l'uomo", unico "animale risibile" (Leopardi, *Elogio degli Uccelli*)<sup>1</sup> oppure come "sentimento del contrario" (Pirandello, *L'umorismo*).<sup>2</sup>

Analogamente evolvono, nella storia della letteratura italiana, le manifestazioni e le accezioni del pianto: Dante stesso piange ripetutamente nella *Commedia*; nelle agiografie medievali e rinascimentali i santi piangono liberando gli occhi dalla cecità spirituale; piangono gli eroi e i cavalieri delle epopee antiche (*Iliade* e *Odissea*), medievali e rinascimentali (Pulci, *Morgante*; Boiardo, *Orlando innamorato*; Ariosto, *Orlando furioso*). Un'intera tradizione è inoltre incentrata sul pianto per la perdita di un figlio, dal pianto della Madonna nella *Laude Donna de Paradiso* di Jacopone da Todi (XIII secolo) fino al *Pianto antico* di Giosuè Carducci. Le lacrime (femminili e maschili) rivestono quindi nel corso dei secoli le accezioni più diverse tra devozione, compassione, lutto ed eroismo – solo molto più tardi il pianto maschile sarà considerato come segno di perdita di virilità.

L'obiettivo del presente volume è quello di studiare l'evoluzione della rappresentazione delle emozioni gioia e tristezza e delle connotazioni che le loro manifestazioni più esplicite – riso, pianto, lacrime – rivestono nel corso della storia letteraria dal Medioevo ai nostri giorni.

In un volume concepito come storia letteraria risulta inevitabilmente programmatica la prospettiva diacronica proposta. La scelta di circoscrivere l'analisi a riso, pianto e lacrime rappresenta il primo stadio di una più ampia trattazione delle

---

<sup>1</sup> Leopardi (1988, 155).

<sup>2</sup> Pirandello (1994, 116).

**Claudia Jacobi, Lisa Tenderini**, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

emozioni e delle loro manifestazioni quale dispositivo estetico, artistico e letterario. Il presente studio mira, pertanto, a colmare un vuoto all'interno della ricerca scientifica italianista e italoфона in questa duplice accezione. Numerosi sono infatti i contributi volti all'analisi delle emozioni in determinati autori o in determinate epoche, e altrettanto numerose le ricerche delimitate a una sola emozione. Si pensi alla vasta bibliografia pirandelliana sul riso e l'umorismo,<sup>3</sup> al recente contributo monografico sulla 'logica delle emozioni' nell'opera di Gadda,<sup>4</sup> agli studi sul riso o sul pianto in specifici autori,<sup>5</sup> e in specifiche opere – tra cui *Commedia*, *Canzoniere*, *Decameron* –,<sup>6</sup> oppure all'ampia letteratura critica sul comico e le sue forme nelle diverse epoche.<sup>7</sup> Ancora inedita all'interno del panorama italiano è invece un'ampia trattazione diacronica specificatamente letteraria di un tema già oggetto di analisi da molteplici prospettive e teorizzato sul piano filosofico, socio-antropologico e culturale.<sup>8</sup>

Il lavoro di ri-esplorazione della tradizione letteraria italiana attraverso il dispositivo delle emozioni viene inaugurato dal contributo di **Manuele Gragnolati (Sorbonne Université)**, dove a essere indagata è la maniera ricca e complessa in cui desiderio e corporeità si intrecciano come componenti fondamentali dell'identità e dell'esperienza nell'aldilà dantesco. Concentrandosi sulla *poena sensus* che le anime separate provano in *Inferno* e *Purgatorio* grazie al corpo aereo che vengono a crearsi nell'aldilà, l'analisi mostra come il dolore provato nei due regni escatologici e manifestato dal pianto sia fondamentalmente diverso: mentre in *Inferno* esso non è altro che la ripetizione meccanica e sterile del desiderio 'perverso' seguito in Terra, nel *Purgatorio* è un'esperienza produttiva che attua una vera e propria trasformazione dell'anima, affrancandone il desiderio dai legami col passato e preparandola per la visione beatifica. In maniera analoga il pianto delle anime all'*Inferno* è la manifestazione rabbiosa e disordinata di un dolore inutile, imposto e non accettato, mentre quello delle anime nel *Purgatorio* è il segno che queste ultime non solo accettano la pena ma anche la desiderano, tra-

---

3 Acocella (2023); Cantelmo (2004).

4 Baldi (2019).

5 Solo in via esemplificativa si rimanda agli studi sul riso leopardiano (1998) e in Alfieri (Nay 2022).

6 Si vedano, rispettivamente, Fenu Barbera (2017) e D'Episcopo (2021), Bettarini (1998), Nobili (2013) e Savelli (1995).

7 Si rinvia tra gli altri ai lavori di: Amalfitano (2004), Ordine (2009), Forni (2012), Ginzburg/Luiperini/Baldi (2015), Guaragnella (2015), Zinato (2015), Alfano (2016), Tellini/Magherini/Nozzoli (2019), Lecco (2023), Flemrová/De Michele (2023). Per ulteriori approfondimenti si rimanda alle bibliografie dei singoli contributi presenti nel volume.

8 Si vedano Eagleton (2020), Lutz (2002), Minois (2004), Propp (2000), Nussbaum (2001). Cenni di una teoria della lacrima letteraria dal Seicento sono proposti da Calabrese (2002).

sformandola in un'esperienza produttiva di cambiamento che, per quanto dolorosissima, è anche fonte di piacere.

In linea con il principio di base della collana secondo cui opere canoniche vengono giustapposte a generi considerati 'minori', il volume prosegue con il contributo di **Roberto Caponetti (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)**, nel quale si intende mostrare come nell'agiografia di ambiente francescano alla metà del XIII secolo le lacrime vengano gradualmente intese come fattori di redenzione e purificazione dello spirito del soggetto, in armonia con la tradizione agiografica mitteleuropea del primo quarto del Duecento oltre che con quella biblica e patristica. Viene presa in esame la *Leggenda della beata Umiliana de' Cerchi*, agiografia fiorentina redatta dal minorita Vito da Cortona nel 1247, e la si mette a confronto, per quanto riguarda il significato e l'attenzione al tema del pianto e delle lacrime, con la tradizione agiografica francescana sia anteriore, ovvero con la *Vita prima beati Francisci* di Tommaso da Celano del 1230, che con quella posteriore e poi ufficiale, e cioè con la *Legenda Maior* di San Bonaventura da Bagnoregio del 1266, al fine di evidenziare lo sviluppo di questa nuova sensibilità nel contesto agiografico toscano ed italiano della metà del XIII secolo. Si intende poi ipotizzare, attraverso il ricorso a prove filologiche, una conoscenza diretta da parte di Dante del testo di Vito da Cortona, partendo dal confronto di un passo dell'agiografia con il verso 55 di *Inferno* II. Infine, il significato delle lacrime che emerge da queste letture agiografiche, accolto da Dante nella *Commedia*, viene impiegato come ulteriore prova culturale nel tentativo di risolvere un problema ecdotico inerente alla scelta di una *lectio* del verso 72 di *Paradiso* XI – canto dedicato, non a caso, alla lode di San Francesco.

Sempre inerente al pianto è il saggio di **Franco Costantini (Sorbonne Université)** nel quale se ne esplora la rappresentazione nella poesia italiana medievale da Cavalcanti a Petrarca. Prendendo le mosse dalla considerazione che l'immagine codificata della sofferenza amorosa, del soggetto in preda alle lacrime, attraversa tutta la storia della poesia italiana sin dalle origini, si propone un'analisi delle trasformazioni di tale immagine: con l'evoluzione del contesto culturale evolvono anche il ruolo e il significato delle lacrime. Dalla compiaciuta autocommiserazione del soggetto cavalcantiano, in cui le lacrime rappresentano anche il segno di un'impossibile e frustrata comprensione intellettuale dell'oggetto d'amore, si passa al pianto del giovane Dante della *Vita nova* (1292–1294), in particolare nei capitoli dedicati al personaggio della 'donna gentile'. Infine, viene analizzato l'ambiguo e contraddittorio pianto del soggetto petrarchesco, che a volte si dispera per il suo amore terreno frustrato, a volte per la sua anima immortale condannata, confondendo e intersecando queste due istanze del soggetto scisso fino alla fine del *Canzoniere*.

Incentrato sul riso è invece il capitolo di **Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)**, in cui si analizza il cambiamento di paradigma che ha luogo nella cultura del riso tra tardo Medioevo e primo Rinascimento e che è documentato per la prima volta nel *Decameron* (1349–1353) di Boccaccio. Tipicamente medievale è la risata carnevalesca nell’accezione bakhtiniana secondo la formula ‘duplex negatio est (re-)affirmatio’: se il confine tra adesione e distacco dalla norma pare essere relativamente saldo, il rovesciamento carnevalesco della norma sospende temporaneamente la pressione di standardizzazione del processo di civilizzazione; segnalando una situazione eccezionale, assume, tuttavia, la funzione conservatrice di stabilizzare la norma. Tali rovesciamenti carnevaleschi delle norme, soprattutto in ambito erotico e sacro, sono una delle ragioni principali della duratura popolarità del *Decameron*. La cultura carnevalesca del riso e la sua abolizione vengono inscenate nella cornice narrativa dell’opera, nella quale le sette dame e i tre gentiluomini della brigata, che alternativamente narrano e commentano le novelle, spesso reagiscono con il riso alla rappresentazione dei rovesciamenti carnevaleschi della norma. Sulla base di esempi testuali il saggio mostra diverse tipologie di riso presenti nel *Decameron*: ad essere carnevalesco è spesso solo il motivo della risata e non la risata stessa. La brigata ‘illuminata’ ride quindi secondo forme di consapevolezza semplici, medievali. Inoltre, la risata può costituire una reazione ai conflitti e alle dispute di diversi sistemi di norme.

**Luca Degl’Innocenti (Università degli Studi di Firenze)** propone un’analisi di una sequenza di episodi tratta del cantare XIX del *Morgante* (1478) di Luigi Pulci, in cui il riso, proprio quando entra in contatto e in rapporto dialettico col pianto, rivela e sprigiona appieno un potere non soltanto dilettevole, diversivo o consolatorio, ma anche curativo, salvifico, trasformativo. Morgante e Margutte liberano la principessa Florinetta, imprigionata nel pianto e illanguidita dalle lacrime, e la riportano al suo regno d’origine: si tratta di una sequenza che può rivelarsi portatrice di un messaggio sulla funzione del comico e sul potere non solo edonistico ma anche etico del riso. Si propone quindi una lettura in chiave metaletteraria del passo di un’opera frutto di un innato talento comico, la cui serietà di fondo è oggi sempre più valorizzata e che non consiste solo in una pratica istintiva e in un irriflesso fluire inerziale, ma in una scelta di poetica consapevole e programmatica, che Pulci fa oggetto di apposite riflessioni.

Rimanendo nella tradizione cavalleresca, **Annika Gerigk (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)** prende in esame l’*Orlando furioso* (1516) e propone una lettura del motivo del pianto nei personaggi maschili, contrapponendo i tre episodi di pianto dell’eroe eponimo ai pianti di Sacripante, Medoro e Pinabello. Ariosto gioca con i generi a cui si ispira, rendendo assurde tanto le peculiarità dell’epica che quelle del romanzo: il *Furioso* si differenzia chiaramente

dai poemi epici tradizionali per il suo carattere ironico, aspetto che si palesa nel fatto che i cavalieri trascurano i loro obblighi cavallereschi. Nel caso di Orlando e Sacripante, questo avviene per mezzo dei loro lamenti ironici: dipingendo personaggi che versano lacrime di follia, Ariosto critica ripetutamente la loro mancanza di controllo emotivo nei confronti di un amore sciocco e illusorio, privo di qualsiasi fondamento. Il saggio illustra come Ariosto non aderisca a una teoria uniforme delle lacrime, ma attinga a diversi motivi dalla tradizione letteraria, tra cui *topoi* petrarcheschi e boccacciani, o altri tipici dell'epopea come il pianto per l'amico morto.

Il capitolo di **David Nelting (Ruhr-Universität Bochum)** parte dall'assunto che la cultura barocca si caratterizzi ampiamente per la produzione e per la rappresentazione delle emozioni. All'interno del vasto campo del patetismo barocco il tema del pianto e delle lacrime spicca in modo particolare. Ma mentre nella cultura religiosa le lacrime vengono considerate un dispositivo fondamentale per suscitare la partecipazione emotiva del pubblico e ispirare un linguaggio affettivo intrinseco alla vita spirituale, quale espressione più sincera di devozione, compassione e pietà, nell'ambito della poesia mondana, e più precisamente nella sezione *Lacrime* nella *Parte terza* della *Lira* (1614) di Giovan Battista Marino, tale soggetto genera un mero gioco combinatorio che, per il suo ludico e ambiguo estetismo, si sottrae a ogni espressività emotiva e *movere* retorico. L'analisi mira a validare questa tesi studiando dapprima il programma poetico esposto da Marino nella prefazione della *Parte terza* della *Lira* e poi ricostruendo la specifica emozionalità lirica mariniana legata al tema del pianto, che si manifesta in maniera esemplare in un sonetto delle *Boscherecce* (1602) e in due sonetti delle *Lacrime*, di tema funebre e scritti per la morte della contessa Livia d'Arco. L'originalità con cui Marino affronta il tema del pianto e delle lacrime non solo fonda un nuovo modello d'autorità poetica oltre le norme sia umanistiche sia post-tridentine, ma fornisce anche una immagine del barocco italiano come una rete di relazioni dinamiche tra le regole piuttosto rigide della cultura egemonica e la forte attrattiva esercitata dai discorsi elusivi.

**Dietrich Scholler (Johannes-Gutenberg-Universität Mainz)** prende in esame il teatro di Carlo Goldoni in cui i contesti gastronomici costituiscono una cornice ricorrente – sia per le storie comiche che per quelle lacrimevoli. Questo vale per le opere qui analizzate – *Il servitore di due padroni* (1746), l'intermezzo *La bottega del caffè* (1736) e la successiva commedia *La bottega del caffè* (1750) – nelle quali si fa deliberatamente ricorso al cibo per creare effetti comici, umoristici e malinconici. Sulla base della teoria della commedia di Rainer Warning (1979), in combinazione con la teoria del processo di civilizzazione di Norbert Elias (1939) nonché avvalendosi delle classiche riflessioni di Henri Bergson sull'effetto del riso (1900), si intende mostrare che il cibo e le bevande possono essere identificati come veicoli di una

comicità paradigmatica. Dispiegandosi ‘parassitariamente’ come oggetti insidiosi sullo sfondo dell’azione comica principale (è questo il caso sia ne *Il servitore di due padrone* che nell’intermezzo) oppure interagendo con i personaggi sul palcoscenico, essi generano quel meccanismo che Bergson definisce come l’essenza del piacere comico. Nella commedia *La bottega del caffè*, di pubblicazione di poco successiva, il ricorso al cibo quale dispositivo comico occorre in modo notevolmente ridotto: gli alimenti vengono utilizzati principalmente come ‘acqua pura’ al servizio di una commedia del vino purificante, messa in scena in favore di effetti mondani che lambiscono il tragico.

Sempre in linea con il principio di base della collana, il volume giustappone riletture innovative di autori del grande canone letterario alla riscoperta di scrittori finora considerati ‘minori’. È il caso di Francesco Gianni, poeta romano ammesso all’Accademia dell’Arcadia nel 1777 e rinomato all’epoca per il suo talento di improvvisatore, impropriamente trascurato dalla critica attuale, e che è al centro del contributo di **Claudia Jacobi (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn)**. Di Francesco Gianni, la cui intera produzione è il risultato di improvvisazioni orali su temi e metri indicati dai nobili mecenati delle accademie e dei salotti dove recitava le sue opere, viene presentato il poema *Francesca di Arimino* (1795), una reinterpretazione lacrimevole del personaggio dantesco di Francesca di Rimini, nel quale l’autore accosta l’esaltazione mariana ad allusioni esplicitamente sessuali. Attraverso rimandi ad altri componimenti del poeta, l’analisi, che include anche approfondimenti in chiave intermediale alla pittura coeva, verte sulla complessità del discorso erotico di Gianni fino a mostrarne il sottotesto politico. All’interno del contesto risorgimentale, Paolo e Francesca possono infatti essere interpretati come allegoria del desiderio di unificazione dell’Italia e di liberazione dalla dominazione straniera.

Il saggio di **Irene Gambacorti (Università degli Studi di Firenze)** presenta una lettura del romanzo di Verga *I Malavoglia* (1881) basata sulla ricorrenza dei termini afferenti ai due ambiti semantici del riso e del pianto, giungendo a individuare, nell’impiego dei diversi registri retorici del patetico e del comico, il discrimine tra il nucleo della famiglia protagonista e l’ampio panorama dei personaggi del paese. La compresenza delle due modulazioni stilistiche contribuisce alla complessità del romanzo e alla sua ambiguità di fondo, perché il patetico spinge il lettore a una partecipazione empatica al dramma dei protagonisti, mentre il comico richiama a un distanziamento critico e prospettico. Lo spazio riservato agli oltre trenta personaggi del coro paesano si conferma rilevante ai fini dell’interpretazione critica dell’opera: ci si sofferma in particolare sull’uso di alcune risorse del comico in cui si configura da parte dell’autore la ricerca di una forma di ‘umorismo oggettivo’.

L’ultima sezione del volume dedicata alla letteratura del Novecento si apre con il contributo di **Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze)** dedi-

cato ad Aldo Palazzeschi e che verte sulla 'lente' ironica del poeta come formidabile strumento conoscitivo. Nel manifesto futurista del *Controdolore* (1914) il rovesciamento parodico del 'dolore' in 'gioia' significa certamente rinunciare alla 'serietà' delle cose gravi, all'unicità di un codice di valori esistenziali e alla retorica del sublime, ma significa soprattutto cancellare con la leggerezza di una 'sonora risata' la pretesa demiurgica dell'io lirico e delle sue istanze creatrici. Il confronto con *l'Elogio degli uccelli* di Leopardi, pur confermando una diversa visione del mondo, ci permette di stabilire che per entrambi il 'privilegio del riso' non si esaurisce in un puro divertimento, in un gioco fine a sé stesso, ma è frutto di un'approfondita 'conoscenza della vita', che scatta da una lucida e amara cognizione del dolore. Palazzeschi scopre con Leopardi non solo la forza dissacrante del riso, ma anche il valore vitale di una 'sonora risata' che ha il privilegio, come il canto degli uccelli, di dare 'conforto' e 'diletto'.

**Valeria Giannetti (Sorbonne Université)** prende, invece, in esame la novella *Una burla riuscita* (1926) di Italo Svevo, nel quale egli esplora una nuova dimensione narrativa del linguaggio delle emozioni e dei sentimenti. Il riso beffardo e diabolico del burlatore e il pianto di vergogna e di frustrazione del burlato sono attitudini complementari, attraverso cui si esprime il conflitto intimo tra due posture dell'essere umano. Tali emozioni, tuttavia, trovano ricomposizione nel sorriso dello scrittore burlato, che è il complemento della funzione organica del respiro e dunque l'indizio di una vita psichica ricongiunta al soffio vitale della natura. La rinuncia definitiva alle forme del romanzo classico, psicologico o sociale, sostituito dal racconto breve, che racchiude al suo interno le favole dei passeri in forma di apologhi, è l'espressione della rinuncia all'interpretazione delle emozioni come segnali dell'inconscio, imprigionate entro le forme logiche dell'analisi e inquinate dai fantasmi della coscienza. Nella favola l'analisi introspettiva cede alla semplice osservazione della natura rudimentale delle emozioni, ricondotte, come nei volatili, a funzioni puramente vitali, legate alla sopravvivenza della specie, immemori di sé e libere dal fardello della coscienza.

L'analisi proposta da **Teresa Spignoli (Università degli Studi di Firenze)** prende le mosse da una breve ricognizione delle occorrenze della parola 'pianto' e dei lemmi ad essa collegati all'interno del *corpus* poetico di Giuseppe Ungaretti, effettuato in base al volume delle *Concordanze* curato da Giuseppe Savoca, e si delinea lungo due differenti filoni di indagine, che coincidono con il diverso significato assunto dal pianto e dalle lacrime. Il primo riguarda la produzione poetica, nella quale l'assenza del pianto e delle lacrime conduce all'afasia e al silenzio, rappresentati simbolicamente dalla pietra, che a sua volta rimanda al valore mnemonico dell'iscrizione e della tomba (in linea con una tradizione che deriva dai *Sepolcri* di Foscolo). Il secondo riguarda invece soprattutto la produzione prosastica (ma con significative intersezioni con i testi poetici), dove il pianto appare in



connessione con il processo di ritualizzazione del lamento funebre e quindi con poetiche ‘primitive’ caratterizzate da litanie e ripetizioni come, appunto, il lamento e le nenie, che rimandano ad una dizione ancestrale e primigenia della parola. Si intende mostrare le modalità in cui nelle due macro-aree prese in considerazione si declina e si rivela la funzione del pianto.

Di taglio intermediale è infine il contributo di **Davide Luglio (Sorbonne Université)** che si interroga sull’esistenza di una vena comica nell’opera di Pier Paolo Pasolini e sulle sue caratteristiche. Dopo l’analisi della comicità propria ai romanzi romani dove fa la sua apparizione attraverso il linguaggio e la ‘filosofia’ del sottoproletariato, lo studio si sofferma sul cinema e sul passaggio agli anni Sessanta, quando la comicità pasoliniana assume un tono ironico e autoironico prima assente, che si accentua fino alla svolta o alla rottura avvenuta alla fine degli anni Sessanta, quando la risata, ancora molto presente nella sua opera, sembra rispondere a una nuova esigenza. Di questo nuovo tipo di riso troviamo traccia soprattutto in *Petrolio*, ma è presente anche in altre opere che, da *Trasumanar e organizzar* in poi, segnano una netta presa di distanza dall’universo poetico degli anni Cinquanta e Sessanta e l’emergere di una critica molto dura di tutte le forme attraverso cui si esprime il nuovo capitalismo consumista e post-umanista.

A testimonianza dell’attenzione che la collana (*Re*)*visionen* vuole dedicare non solo alle prospettive teoriche-metodologiche più recenti ma anche alla più stretta attualità letteraria italiana e italoфона, in chiusura di volume si propone, attraverso le pagine di un breve racconto inedito, la voce contemporanea di **Ami-nata Aidara** (1984). Autrice italo-senegalese, cresciuta in Italia e che ora vive nel sud della Francia, dal 2009 scrive e pubblica racconti redatti sia in italiano che in francese. Per la sua raccolta *La ragazza dal cuore di carta* ha ottenuto nel 2014 il *Premio Chiara Inediti*. Il suo primo romanzo *Je suis quelqu’un* è stato pubblicato da Gallimard nel 2018. In uscita nel 2025 è il suo secondo romanzo, sempre in lingua francese. Nel suo racconto *Diario di un neonato* Aidara presenta il flusso di coscienza di un neonato che cerca di farsi spazio tra i suoi genitori e scopre il mondo tra riso, pianto e lacrime.

## Bibliografia

- Acoella, Silvia. “Pirandello (st)ridens. Dall’Humor scisso alla ‘risata dianoetica’”. *Letteratura e Potere/ Poteri. Atti del XXIV Congresso dell’ADI, Catania, 23–25 settembre 2021*. A cura di Andrea Manganaro, Giuseppe Traina e Carmelo Tramontana. Roma: Adi editore 2023, 1–8.
- Alfano, Giancarlo. “Le insidie del riso. Convenienza e consuetudine nella scena cortigiana del Cinquecento italiano”. *Atlante. Revue d’Études Romanes* 5 (2016), <https://doi.org/10.4000/atlanter.17923>. (15.05.2024).

- Amalfitano, Paolo (a cura di). *Le emozioni nel romanzo: dal comico al patetico*. Roma: Bulzoni 2004.
- Baldi, Valentino. *Come frantumi di mondi: teoria della prosa e logica delle emozioni in Gadda*. Macerata: Quodlibet Studio 2019.
- Bettarini, Rosanna. *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*. Bologna: CLUEB 1998.
- Calabrese, Stefano. “Per una teoria della lacrima letteraria”. *Sylva: studi in onore di Nino Borsellino*. A cura di Giorgio Patrizi. Roma: Bulzoni 2002, 151–160.
- Cantelmo, Marinella. *Di lemmi del riso e altri saggi su Pirandello*. Ravenna: Longo 2004.
- Cojanu, Miruna. *Between yesterday and tomorrow* 2023, <https://www.mirunacojanu.art/between-yesterday-and-tomorrow> (15.06.2024).
- D’Episcopo, Francesco. *Fragilità di Dante. Pianti e svenimenti nella ‘Commedia’*. Nocera Superiore: D’Amico Editore 2021.
- Eagleton, Terry. *Breve storia della risata*. Traduzione di Denis Pitter. Milano: il Saggiatore 2020 [2019].
- Fenu Barbera, Rossana. *Dante’s Tears. The Poetics of Weeping from ‘Vita Nuova’ to the ‘Commedia’*. Firenze: Olschki 2017.
- Flemrová, Alice/De Michele, Fausto (a cura di). *Le poetiche del riso: ironia, comicità, umorismo e grottesco nella letteratura e drammaturgia italiana del primo Novecento*. Oxford/Bern/Berlin et al.: Peter Lang 2023.
- Forni, Giorgio. *Risorgimento dell’ironia. Riso, persona e sapere nella tradizione letteraria italiana*. Roma: Carocci 2012.
- Ginzburg, Alessandro/Luperini, Alessandro/Baldi, Valentino (a cura di). *Emozioni e letteratura. La teoria di Matte Blanco e la critica letteraria contemporanea*, numero monografico di *Moderna. Semestrare di teoria e critica della letteratura XVII, 2*, Pisa/Roma: Fabrizio Serra editore 2015.
- Grote, Ludwig. “Vom Handwerker zum Künstler”. *Festschrift für Hans Liermann zum 70. Geburtstag*. A cura di Klaus Obermayer e Hans-Rudolf Hagemann. Erlangen: Universitätsbibliothek 1964, 26–47.
- Guaragnella, Pasquale. *I volti delle emozioni: riso, sorriso e malinconia nel Novecento letterario italiano*. Firenze: Società editrice fiorentina 2015.
- Il riso Leopardiano. Comico, satira, parodia*. Atti del 9. Convegno Internazionale di Studi Leopardiani (Recanati, 18–22 settembre 1995). Firenze: Olschki 1998.
- Lecco, Margherita. *Criticare ridendo comico e riso nella letteratura medievale (XII–XIV secolo)*. Alessandria: Edizioni dell’Orso 2023.
- Leopardi, Giacomo. “Elogio degli uccelli”. *Poesie e prose*, vol. 2. A cura di Rolando Damiani. Milano: Mondadori 1988.
- Lutz, Tom. *Storia delle lacrime. Aspetti naturali e culturali del pianto*. Traduzione di Gianni Pannofino. Milano: Feltrinelli 2002 [1999].
- Minois, Georges. *Storia del riso e della derisione*. Traduzione di Manuela Carbone. Bari: Edizioni Dedalo 2004 [2000].
- Mosetti Casaretto, Francesco (a cura di). *Il riso. Capacità di ridere e pratica del riso nelle civiltà medievali*. Atti delle I giornate Internazionali di Studio sul Medioevo. Alessandria: Edizioni dell’Orso 2005.
- Mosetti Casaretto, Francesco (a cura di). *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti delle III Giornate Internazionali interdisciplinari di Studio sul Medioevo. Alessandria: Edizioni dell’Orso 2011.
- Nay, Laura. “Un ‘largo fiume di pianto’: lacrime ed eroi nelle tragedie alfieriane”. *Metamorfosi dei lumi* 11. A cura di Marco Menin. Torino: Accademia University Press 2022, 37–51.
- Nobili, Sebastiana. “Il senso delle lacrime. Una teoria del pianto nel *Decameron*”. *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 42, 2 (2013), 169–180.

- Nussbaum, Martha, *L'intelligenza delle emozioni*. Traduzione di R. Scognamiglio. Bologna: il Mulino 2009 [2001].
- Ordine, Nuccio. *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento*. Napoli: Liguori 2009.
- Pirandello, Luigi. *L'umorismo e altri saggi*. A cura di Enrico Ghidetti. Firenze: Giunti 1994 [1908].
- Propp, Vladimir. *Comicità e riso. Letteratura e vita quotidiana*. Traduzione di Giampaolo Gandolfo. Torino: Einaudi 2000 [1984].
- Savelli, Giulio. "Riso". *Lessico critico decameroniano*. A cura di Pier Massimo Forni e Renzo Bragantini. Torino: Bollati Boringhieri 1995, 345–371.
- Tellini, Gino/Magherini, Simone/Nozzoli, Anna (a cura di). *Le forme del comico*. Firenze: Società editrice fiorentina 2019.
- Antichità Piselli Balzano. *Fragment of Velvet*. <https://www.antichitapisellibalzano.it/en/article/32/fragment-of-velvet/art-t-014.html>. (15.06.2024).
- Zitzlsperger, Philipp. *Dürers Pelz und das Recht im Bild. Kleiderkunde als Methode der Kunstgeschichte*. Berlin/New York: De Gruyter 2008.

Manuele Gragnolati

## “Io dico pena, e dovia dir sollazzo”: il dolore produttivo del *Purgatorio* dantesco

Questo intervento ritorna a un interesse di lunga data, che ho chiamato ‘antropologia escatologica’ di Dante, vale a dire la concezione dell’essere umano espressa dalla rappresentazione dell’aldilà nella *Commedia*.<sup>1</sup> Mi soffermerò in particolare sul diverso significato del dolore fisico nell’*Inferno* e nel *Purgatorio* immaginati dal poeta fiorentino, ritornando anche sulla diversa funzione delle lacrime studiata da Rossana Fenu Barbera,<sup>2</sup> ma prima di addentrarmi nella specificità della sofferenza provata nei due regni oltremondani, accennerò brevemente agli aspetti escatologici del poema dantesco, che sono specialmente ricchi e possono essere considerati il punto di arrivo di una complessa transizione iniziata nel XII secolo e sviluppatasi in quelli successivi.

In origine l’escatologia cristiana non era interessata a quanto succede all’individuo nell’aldilà subito dopo la morte fisica, ma si concentrava piuttosto sulla fine dei tempi e ruotava intorno alla resurrezione di tutta l’umanità, al Giudizio Universale e all’esperienza in Inferno o in Paradiso che ne sarebbe conseguita. A partire dal XII secolo, invece, incominciò ad emergere una nuova enfasi che considera la morte fisica come il momento decisivo della vita della singola persona e sposta la propria attenzione sul periodo nell’aldilà in cui l’anima sopravvive senza il corpo terreno. Una nuova attenzione venne quindi posta sull’idea di un giudizio personale dell’anima subito dopo la separazione dal corpo e sull’intensità della sua esperienza nell’aldilà nel periodo che precede la fine dei tempi. Dal punto di vista teologico sono due gli eventi che confermano il nuovo interesse accordato all’esperienza dell’anima separata nell’aldilà: il riconoscimento ufficiale del dogma del Purgatorio nel Secondo Concilio di Lione del 1274 (e ricordiamo che il Purgatorio venne definito come il luogo in cui l’anima separata può completare l’espiazione dei peccati commessi sulla Terra e venire così ammessa in Paradiso senza dovere aspettare la fine dei tempi); e l’emanazione nel 1336 della bolla papale *Benedictus Deus*, che dichiara che l’anima separata non ha bisogno di es-

---

1 Si vedano Gragnolati/Holzhey (2003) e Gragnolati (2005, 2007a, 2013, 2021).

2 Si veda Fenu Barbera (2017).

---

**Manuele Gragnolati**, Sorbonne Université

sere unita al corpo risorto per avere pieno accesso alla visione di Dio ma gode di una beatitudine completa non appena giunge in Paradiso.<sup>3</sup>

Scritta tra il 1308 e il 1321, vale a dire qualche decennio dopo l'ufficializzazione del dogma del Purgatorio e appena prima della promulgazione della *Benedictus Deus*, la *Commedia* è in pieno accordo con lo sviluppo dei nuovi assunti escatologici e non si concentra sulla fine dei tempi, ma immagina che l'esperienza dell'anima nell'aldilà inizi non appena questa si separa dal corpo. Questa nuova enfasi è rappresentata bene dall'idea che quando arriva all'Inferno, la singola anima viene subito giudicata da Minosse, che stabilisce in quale girone sarà punita:

Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:  
 essamina le colpe ne l'intrata;  
 giudica e manda secondo ch'avvinghia.  
 Dico che quando l'anima mal nata  
 li vien dinanzi, tutta si confessa;  
 e quel conoscitor de le peccata  
 vede qual loco d'inferno è da essa;  
 cignesi con la coda tante volte  
 quantunque gradi vuol che giù sia messa.  
 (*Inf.* V, vv. 4–12)

Se dunque l'esperienza nell'aldilà inizia immediatamente dopo la separazione dell'anima dal corpo, essa non comporta però una diminuzione dell'importanza della corporeità. Infatti, come vedremo nelle pagine seguenti, nonostante la *Commedia* descriva un viaggio nell'aldilà che ha luogo nel 1300, vale a dire nel periodo escatologico prima della resurrezione del corpo alla fine dei tempi, il dolore fisico costituisce una parte importante dell'identità dell'anima separata e della sua esperienza in Inferno e Purgatorio.

Come la maggior parte dei teologi a lui contemporanei, secondo i quali il fuoco dell'Inferno e del Purgatorio non era metaforico ma corporeo, anche Dante immagina che la punizione nei due regni oltremondani sia duplice e consista non solo nella separazione da Dio (la cosiddetta *poena damni*), ma anche nel tormento fisico inflitto all'anima separata (la *poena sensus*). L'obiezione che l'anima separata dal corpo non potesse sentire il dolore fisico era una delle proposizioni condannate come eretiche dal vescovo di Parigi Étienne Tempier nel 1270 e, come i teologi del tempo, Dante si trova nella condizione di dover spiegare come fosse possibile che l'anima separata potesse essere punita corporalmente. La questione,

---

<sup>3</sup> Sulla complessità dell'escatologia cristiana e le sue tensioni nell'alto e tardo Medioevo, si vedano Bynum/Freedman (1999; con ampia bibliografia), Trottmann (1995), Bynum (1995), Gragnolati (2005, XII–XVII).

già affrontata nel canto III del *Purgatorio*, viene risolta nel canto XXV, quando, in uno dei passi più complessi del poema, Dante, dopo avere lasciato la cornice della gola – dove le anime sono punite da una fame e una sete così intense che le loro fattezze ne sono emaciate e stravolte – chiede proprio com'è possibile che dimagrisca un'anima che non ha bisogno di cibo: “Come si può far magro / là dove l'uopo di nodrir non tocca?” (*Purg.* XXV, vv. 20–21).<sup>4</sup> La risposta è data da Stazio, il quale prima descrive l'evoluzione dell'anima umana nel feto e poi spiega che, una volta che arriva nell'aldilà, l'anima separata viene a crearsi un corpo d'aria. Le due parti del discorso di Stazio sono strettamente legate l'una all'altra e si muovono, in maniera complessa e tecnica, tra l'idea tradizionale della pluralità delle forme (che è presupposta da Bonaventura da Bagnoregio e che stabilisce che anima e corpo sono due entità distinte) e la più recente dottrina dell'unicità della forma (che è sostenuta da Tommaso d'Aquino e che considera l'anima razionale come l'unica forma della persona e il corpo come la sua materia).

Non entrerò nei dettagli della teoria dantesca, di cui mi sono occupato in altra sede.<sup>5</sup> Ciò che importa al nostro discorso è che, anche se la parte propriamente embriologica era iniziata seguendo i principi della pluralità delle forme, questa si conclude avvicinandosi a quelli dell'unità della forma, per cui, come nella dottrina di Tommaso, l'anima separata descritta da Dante mantiene – nella formulazione data da Stazio – tanto ciò che è “umano” (la virtù formativa e le facoltà vegetative e sensitive) quanto ciò che è “divino” (le facoltà razionali) (*Purg.* XXV, vv. 79–84). Mentre però Tommaso sostiene che l'anima riattiverà le sue facoltà sensoriali solo quando si riunirà al corpo risorto, Dante non aspetta la fine dei tempi perché l'anima possa riattivare la parte “umana” della persona. Nella *Commedia*, infatti, l'anima contiene la struttura del corpo, quasi una specie di DNA, così che quando si separa dal suo corpo terreno e arriva nell'aldilà, irradia un corpo d'aria provvisto di un aspetto e di tutti gli organi sensoriali e può quindi esprimere tutte le sue facoltà, non solo quelle razionali, nel tempo escatologico tra la morte fisica e la resurrezione del corpo. L'unione di anima e corpo aereo è chiamata “ombra” ed è grazie al corpo aereo – Stazio conclude rispondendo così alla domanda di Dante – che l'anima separata può sentire il dolore fisico, parlare ed esprimere le varie emozioni:

Tosto che loco li la circumscrive,  
la virtù formativa raggia intorno  
così e quanto ne le membra vive.  
[...]

<sup>4</sup> Il testo della *Commedia* è citato da Alighieri (1994).

<sup>5</sup> Si vedano Gragnolati (2005, 53–87, 2003).

Però che quindi ha poscia sua paruta,  
è chiamata ombra, e quindi organa poi  
ciascun sentire infino a la veduta.

Quindi parliamo e quindi ridiam noi;  
quindi facciam le lagrime e ' sospiri  
che per lo monte aver sentiti puoi.

Secondo che ci affliggono i desiri  
e li altri affetti, l'ombra si figura;  
e questa è la cagion di che tu miri.

(*Purg.* XXV, vv. 88–108)

Se è dunque il corpo aereo che permette all'anima di provare il dolore anche nel periodo escatologico che precede il ricongiungimento con il corpo risorto, nella parte che segue mostrerò come questa esperienza di dolore funzioni diversamente in Inferno e in Purgatorio, nel senso che nel primo è una punizione eterna, che consiste nell'inutile ripetizione del peccato commesso sulla Terra, mentre nel secondo aiuta l'anima a cambiare, e quindi più che una punizione può essere considerata una cura e una terapia.

Per comprendere la specificità del dolore infernale, considererò ora l'incontro con Capaneo tra i bestemmiatori nel girone della violenza. Sulla Terra Capaneo, arrogante e orgoglioso per essere riuscito a conquistare la città di Tebe, aveva osato sfidare e maledire Zeus ma, proprio in quel momento di *hybris*, fu ucciso da un fulmine mandato dal dio. All'Inferno giace supino in un sabbione infuocato ed è colpito incessantemente da una pioggia di fuoco (*Inf.* XIV, vv. 22–42). Quando Dante lo vede, chiede chi potrebbe essere quella figura così piena di disdegno e rancore da non mostrare nessun segno di miglioramento dovuto alla sua punizione: “chi è quel grande che non par che curi / lo 'ncendio e giace dispettoso e torto, / sì che la pioggia non par che 'l maturi?” (*Inf.* XIV, vv. 46–48) – dove il sintagma “non [...] maturi” esprime appunto la sterilità del dolore di Capaneo, che si ripete senza produrre in lui nessun cambiamento.<sup>6</sup> Al sentire le parole di Dante, Capaneo dichiara con arroganza di non essere cambiato in Inferno e di continuare a essere esattamente lo stesso che era sulla Terra – “Qual io fui vivo, tal son morto” (*Inf.* XIV, v. 51) –, e lo conferma continuando a ripetere esattamente le stesse bestemmie e la stessa sfida che lo avevano in primo luogo condannato all'Inferno:

<sup>6</sup> Contro la tradizione manoscritta, che presenta la lezione ‘maturi’, Petrocchi legge ‘marturi’, nel senso che Capaneo non sembrerebbe essere tormentato dalla pioggia di fuoco. Contro Petrocchi, concordo con la maggior parte dei commentatori (tra cui Charles Singleton, Anna Maria Chiavacci Leonardi e Robert Hollander), che preferiscono la lezione tradizionale ‘maturi’, che si riferisce alla condizione psicologica del personaggio, poi spiegata nei versi successivi.

“Se Giove stanchi ’l suo fabbro da cui  
 crucciato prese la folgore aguta  
 onde l’ultimo di percosso fui;  
 o s’elli stanchi li altri a muta a muta  
 in Mongibello a la focina negra,  
 chiamando “Buon Vulcano, aiuta, aiuta!”,  
 sì com’ el fece a la pugna di Flegra,  
 e me saetti con tutta sua forza:  
 non ne potrebbe aver vendetta allegra”.

(*Inf.* XIV, vv. 52-60)

Come spiega Virgilio, le bestemmie che Capaneo continua a scagliare contro Zeus sono parte della sua stessa punizione, che è resa ancora più terribile e dolorosa dal fatto che non lo aiuta a cambiare o a rinunciare alla sua arroganza:

“O Capaneo, in ciò che non s’ammorza  
 la tua superbia, se’ tu più punito;  
 nullo martiro, fuor che la tua rabbia,  
 sarebbe al tuo furor dolor compito”.

(*Inf.* XIV, vv. 63-66)

Intrappolato senza scampo nelle proprie ossessioni e nella propria ansia di prevaricazione, dalle quali non sente il bisogno o il desiderio di liberarsi, Capaneo rappresenta bene quella “monomania” tragica che costituisce l’essenza della condizione infernale.<sup>7</sup>

Vantandosi di non essere punito da Giove nonostante il dolore inflittogli, Capaneo mostra di non capire che la pioggia infuocata che lo colpisce corrisponde alla sua rabbia blasfema né che questa rabbia è ‘una replica esatta del peccato stesso’ nel senso che, come ha mostrato Mark Cogan, il fuoco e il calore che tormentano i dannati nel settimo girone dell’Inferno riflettono la collera appassionata e l’irascibilità gratuita tipiche del peccato della violenza e della blasfemia in particolare.<sup>8</sup> In altri termini, il tentativo di Capaneo di dissociarsi da quanto gli è inflitto all’Inferno non fa altro che sottolineare l’identità tra la perversione dell’anima dannata e il dolore fisico che la punisce.

L’affermazione di Capaneo riguardo alla sua assoluta mancanza di cambiamento – “Qual io fui vivo, tal son morto” (*Inf.* XIV, v. 51) – può essere considerata paradigmatica dell’Inferno dantesco, dove, in un circolo vizioso e senza scampo, il dolore, che non è né desiderato né abbracciato (come sarà invece nel *Purgatorio*), consiste nella ripetizione eterna dello stesso peccato che aveva causato la

<sup>7</sup> L’espressione “monomania” è di Hawkins (1999, 7). Cfr. anche Hawkins (2006, 40, 53).

<sup>8</sup> Cogan (1999, 53-58); “an exact replica of his sin itself”, Cogan (1999, 58). [Traduzione di chi scrive]



dannazione. I “pianti” sono “vani” (*Inf.* XXI, v. 5) all’Inferno, che è “la valle ove mai non si scolpa” (*Purg.* XXIV, v. 84), dove è cioè impossibile liberarsi dalla colpa del peccato. Se dunque il concetto dantesco di corpo aereo fa sì che i peccatori possano avere piena esperienza del dolore fisico, in Inferno non viene valorizzato il corpo o l’esperienza che questa permette di avere. In questo senso, i pianti infernali sono “vani”: piangere all’inferno non serve a niente in quanto è l’espressione di un dolore fisico che l’anima patisce ma che non accetta e che non riesce a capire. Il corpo aereo dei dannati non è infatti altro che un semplice riflesso della loro anima, e il dolore che procura è meccanico, non può essere interpretato ed è quindi inutile. Con un’espressione che definisce la sofferenza degli eretici nella Città di Dite, si potrebbe dire che il dolore e la punizione sono malvagi (*Inf.* IX, v. 110: “duolo e ... tormento rio”) in tutto l’Inferno, nel senso che, come glossa l’Ottimo commento, non producono nessun tipo di purificazione o di cambiamento.<sup>9</sup> Per converso, nello stesso canto l’Inferno è definito come il regno “de l’eterno pianto” (*Inf.* IX, v. 43): le sofferenze dell’Inferno sono senza fine perché non sono che una manifestazione diretta della perversione dell’anima e quindi inutili.

L’episodio di Capaneo spiega che il dolore dell’Inferno è tanto una manifestazione del peccato che continua a contaminare l’anima quanto la punizione per il peccato stesso.<sup>10</sup> Il dolore fisico dell’anima dannata può essere dunque concettualizzato come la rivelazione e la manifestazione della propria essenza. In un certo senso, l’anima dannata dà continuamente prova della propria condizione corrotta ed è questa la ragione per cui, concettualmente, il contrappasso infernale funziona per analogia con il peccato che punisce.<sup>11</sup> Come i sensi del corpo aereo, il dolore pienamente corporeo dell’Inferno è dunque una produzione dell’anima, e se la punizione delle anime dannate è generalmente imposta dall’esterno (come ad esempio nel caso della pioggia di fuoco che tormenta Capaneo e gli altri bestemiatori), può essere anche intesa come un’espressione dell’anima stessa, una manifestazione della sua condizione perversa. Senza entrare nei dettagli, vorrei almeno menzionare due casi celebri in cui la punizione consiste nella ripetizione, inutile ed eterna, del peccato commesso sulla Terra: i lussuriosi, che come non avevano avuto controllo del loro desiderio sulla Terra, così nell’aldilà non hanno

---

<sup>9</sup> “L’Autore [...] descrive il luogo dove sono puniti li eretici, e descrive sotto generali parole loro dolorosa contenenza, e loro forte tormento: il quale, in quanto si considera per rispetto della divina giustizia, si può dire buono; se per rispetto a colui che ’l sostiene, [...] si può dire reo, però che non è a purgazione, ma è pena”, Torri (1995, 106).

<sup>10</sup> Sul concetto che i tormenti dell’Inferno sono una manifestazione della corruzione delle anime dannate piuttosto che una retribuzione antitetica al loro peccato, si vedano Gross (1985), Cassel (1984, 14) e Barkan (1986, 137–170).

<sup>11</sup> Si veda Cogan (1999, 36–43).

controllo dei loro corpi e vengono trascinati senza tregua dalla bufera infernale. E i golosi, che, colpiti da una pioggia di fango, continuano a provare gli effetti del peccato di gola in quanto, secondo una tradizione cristiana di lunga data, il corpo umano, che era stato originariamente creato da Dio con la terra, si trasforma in fango quando viene sottoposto a un eccessivo mangiare e bere (come appunto nel caso del peccato di gola).<sup>12</sup>

Se passiamo ora dall'*Inferno* al *Purgatorio*, possiamo dire che a differenza dei pianti infernali, quelli del *Purgatorio* permettono all'anima di 'maturare', come si riconosce nelle parole che Dante rivolge al papa Adriano V nella cornice dell'avarizia:

“Spirto in cui pianger matura  
quel sanza 'l quale a Dio tornar non possi,  
sosta un poco per me tua maggior cura.  
(*Purg.* XIX, vv. 91–93)

La stessa immagine di lacrime che 'maturano' – e che contrastano tanto con i “pianti vani” di *Inf.* XXI, v. 5 quanto, se è corretta la lettura “maturi” invece di “marturi”, con la rigidità e l'immobilità di Capaneo in *Inf.* XIV, v. 48 – è ripetuta dallo stesso Adriano V pochi versi dopo:

Vattene omai: non vo' che più t'arresti;  
ché la tua stanza mio pianger disagia,  
col qual maturo ciò che tu dicesti.  
(*Purg.* XIX, vv. 139–141)

Mentre l'*Inferno* è il regno della ripetizione, del peccato eterno e del dolore inutile, il *Purgatorio* concede alle anime separate la possibilità di cambiare nell'aldilà, così che al termine del percorso di purificazione l'anima è diversa rispetto a quando lo aveva iniziato: nelle sette cornici che nella concezione dantesca formano il *Purgatorio* vero e proprio e sono dedicate ai sette peccati capitali, le ombre non solo completano il processo di espiazione dei peccati commessi sulla Terra, ma sono anche sottoposte a un benefico processo di cambiamento, che insegna loro a correggere il desiderio erroneo sottostante al peccato e a trasformarlo nella virtù corrispondente.<sup>13</sup>

Il dolore fisico è una componente essenziale del processo attraverso cui l'anima del *Purgatorio* si trasforma, ma, come ha mostrato l'analisi del dolore infer-

---

<sup>12</sup> Sul contrappasso dei lussuriosi si veda Barolini (2012, 111–156), mentre su quello dei golosi si veda Gragnolati (2007a).

<sup>13</sup> Oltre a Gragnolati/Holzhey (2003) e a Gragnolati (2005, 2007a e 2013), sull'importanza del cambiamento nella concezione del *Purgatorio* ha insistito anche Walls (2012).

nale, non è sufficiente da solo. Perché il dolore fisico possa essere produttivo, è necessario che l'anima lo provi e lo interpreti nella maniera corretta. La struttura stessa immaginata da Dante per il regno escatologico della purificazione riflette e mette in evidenza questo doppio prerequisito del processo purgatorio.

Nella *Commedia*, che è composta solo qualche decennio dopo il riconoscimento ufficiale del dogma del Purgatorio e quindi ha una notevole libertà nell'immaginarlo in termini originali, le sette cornici del Purgatorio vero e proprio costituiscono la parte centrale di una montagna e sono poste tra l'Anti-Purgatorio al fondo della montagna e il giardino dell'Eden in cima a essa. L'indispensabilità del dolore fisico nel processo di purificazione è messa in risalto attraverso l'invenzione dell'Anti-Purgatorio, che è immaginato come il luogo in cui le anime di coloro che si sono pentiti all'ultimo momento devono sostare, prima che venga loro concesso di iniziare il processo terapeutico nel Purgatorio vero e proprio. Finché rimangono nell'Anti-Purgatorio, infatti, le anime sono sottoposte solo alla *poena damni*, che prende la forma di un desiderio costantemente frustrato di avvicinarsi a Dio, ma non alla *poena sensus*, e non attuano nessun tipo di cambiamento rispetto alla condizione in cui si trovavano al momento della loro separazione dal corpo sulla Terra. È solo l'aggiunta del dolore fisico nelle sette cornici del Purgatorio vero e proprio a permettere finalmente un processo di trasformazione effettiva.<sup>14</sup>

Questo processo ha luogo attraverso un complicato dispositivo che opera tanto sull'anima – la sua intelligenza e i suoi desideri – quanto sul corpo aereo da essa creato. Dante struttura il processo del Purgatorio secondo un modello che si ripete in ogni cornice: al centro si trova la *poena sensus*, alla quale le ombre si sottopongono volontariamente e che sopportano intonando inni e salmi. Questo esercizio, al contempo fisico e spirituale, è incorniciato da due gruppi di esempi: l'uno che mostra la virtù opposta al vizio che si sta scontando, e l'altro che mostra esempi di punizione per esso. Infine, ogni volta che un'anima lascia una cornice e si muove in quella successiva, un angelo posto alla soglia della nuova cornice recita una beatitudine dal Discorso della Montagna (*Mt.* 5,1–12).

Come ha mostrato Anna Maria Chiavacci Leonardi, le beatitudini con cui si conclude il percorso dell'anima all'interno di ogni cornice indicano che il modello ultimo del Purgatorio dantesco è quello di Cristo nei Vangeli, che loda gli umili e i deboli, che ricompensa quanti soffrono e piangono, e che, soprattutto, offre la sua vita e la sua morte come modello di amore senza limiti: la struttura morale del Purgatorio, infatti, non si basa sulla concezione classica di giustizia come retribuzione (operante nell'Inferno), ma su un ideale cristiano di amore gratuito che non fa né

---

14 Sulla differenza tra Anti-Purgatorio e Purgatorio vero e proprio si veda Gragnolati/Holzhey.

calcoli né misure, ma dà molto di più di quanto è giusto.<sup>15</sup> E se le beatitudini definiscono la conformità con Cristo come l'obiettivo da raggiungere nel Purgatorio, gli *exempla* positivi e negativi che accompagnano le pene forniscono alle anime una comprensione più precisa e più concreta di come questo obiettivo è stato raggiunto o contraddetto da individui specifici. In questo contesto il paradigma da emulare è rappresentato soprattutto da Maria, che è scelta per la sua somiglianza a Cristo e costituisce sempre il primo *exemplum* della virtù da conseguire.

Dante prende l'idea di far contrastare ogni peccato capitale a un episodio della vita di Maria dallo *Speculum Beatae Virginis Mariae* del predicatore francescano Corrado di Sassonia, la cui dottrina mariana è centrata sulla somiglianza tra Maria e Cristo. Mettendo Maria come primo esempio di ogni cornice, Dante sottolinea non solo la sua somiglianza con Cristo, ma anche presenta il suo amore e la sua generosità come il modello da imitare per diventare come Cristo alla fine della purgazione.<sup>16</sup>

Nel processo purgatoriale di trasformazione dall'obiettivo (la somiglianza di Maria a Cristo) al risultato (la conformità dell'anima al modello di Cristo) ha un ruolo importante il dolore fisico. Per comprendere meglio le modalità di questo processo di trasformazione, mi concentrerò ora sulla sesta cornice, quella dei golosi, il cui dolore, come abbiamo accennato all'inizio di questo articolo, consiste in una fame e una sete senza limiti che stravolge le fattezze delle 'ombre'. Come Forese Donati, questa esperienza straziante è indotta dalla presenza di alberi e correnti posti, per intervento di Dio, nella cornice della gola:

De l'eterno consiglio  
cade virtù ne l'acqua e ne la pianta  
rimasa dietro, ond'io sì m'assottiglio.  
Tutta esta gente che piangendo canta  
per seguitar la gola oltra misura,  
in fame e 'n sete qui si rifà santa  
(*Purg.* XXIII, vv. 61–66)

A differenza della pena infernale dei golosi, che è una manifestazione automatica della corruzione della loro anima ed è strutturata analogicamente a essa, la pena dei golosi nel Purgatorio non consiste nel continuare a esprimere e a subire le conseguenze del vizio della gola, ma procede – come è spesso il caso nel Purgatorio – per contrasto con il vizio da curare. In questo modo, la pena non funziona solo come punizione per il peccato commesso sulla Terra (come invece succede

<sup>15</sup> Chiavacci Leonardi (1984, 1–29).

<sup>16</sup> Per un'analisi approfondita del paradigma cristologico alla base della concezione dantesca del Purgatorio, cfr. Gragnolati (2005, 89–137 e 2007b).

all'Inferno), ma come strumento con cui anche nell'aldilà l'anima si trasforma e corregge il proprio desiderio ("si rifà santa").

Il brano che precede la spiegazione di Forese indica l'intensità del dolore provato dai golosi e accenna alla maniera in cui nel Purgatorio questo dolore li aiuta a raggiungere la conformità con Cristo insegnata dagli *exempla* e confermata dalle beatitudini:

Ne li occhi era ciascuna oscura e cava,  
palida ne la faccia, e tanto scema  
che da l'ossa la pelle s'informava.

Non credo che così a buccia strema  
Erisittone fosse fatto secco,  
per digiunar, quando più n'ebbe tema.

Io dicea fra me stesso pensando: "Ecco  
la gente che perdé Ierusalemme,  
quando Maria nel figlio diè di becco!".

Parean l'occhiaie anella senza gemme:  
chi nel viso de li uomini legge "omo"  
ben avria quivi conosciuta l'emme.

(*Purg.* XXIII, vv. 22–33)

Oltre a paragonare il deperimento dei golosi a due orribili casi di fame tratti da Ovidio e Giuseppe Flavio e generalmente ricordati dai commentatori – Erisittone fu un uomo così affamato che mangiò se stesso, mentre Maria, da non confondere con la madre di Cristo, mangiò il proprio figlio –,<sup>17</sup> il testo instaura anche un'associazione tra i golosi e Cristo. La scritta "omo" che Dante legge sul volto dei golosi richiama infatti il passo del Vangelo secondo Giovanni in cui, durante la sua Passione, Cristo è incoronato di spine e presentato da Pilato al popolo con l'espressione "Ecce homo" (Gv. 19,5): non solo "Ecce homo" è molto simile al "legge omo" del testo dantesco, ma "Ecco" e "omo" sono parole-rima che distano solo tre versi l'una dall'altra. Come hanno indicato diversi storici dell'arte, a partire dalla seconda metà del XII secolo i sermoni dell'Europa occidentale consideravano l'esibizione di Cristo da parte di Pilato come il momento più estremo della sua degradazione.<sup>18</sup> L'iconografia dell'*Ecce homo* è attestata sino dal IX secolo e se divenne importante solo verso la fine del Medioevo e nel Rinascimento, una delle sue prime e più significative (anche se confuse) manifestazioni si trova tra le scene della Passione dipinta da Duccio nel verso della Maestà senese verso il 1311.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Per un commento sulla descrizione dei golosi in *Purgatorio*, si veda Stephany (1991).

<sup>18</sup> Schiller (1972, 2, 74).

<sup>19</sup> Si veda Legner (1968, 558–561, specialmente 558) e Gragnolati (2005, 129, 181–182).

Leggendo “omo” sul volto emaciato dei golosi, Dante vi riconosce dunque l’immagine del Cristo sofferente, segno che il dolore li sta trasformando nell’immagine del Dio-uomo durante la sua Passione.<sup>20</sup> A differenza dei corpi aerei nell’Inferno, che sono l’espressione mostruosa e spesso non pienamente umana di un’anima contaminata dal peccato e dominata dalle proprie ossessioni, quelli creati dalle anime nel Purgatorio sono sempre pienamente umani e non sono mai oggetto di metamorfosi o deformazioni parodiche. Anziché la manifestazione di uno stato di corruzione, l’alterazione delle loro fattezze è invece il segno che, e il mezzo con cui, le anime desiderano il dolore e lo vivono in una maniera produttiva, riuscendo così a conformarsi con Cristo e a trasformare l’amore sbagliato che sottostava al peccato da loro commesso sulla Terra nella generosità senza limiti e senza calcoli del Figlio di Dio.

Il significato produttivo del dolore e del pianto nel Purgatorio come opportunità di trasformazione e miglioramento è legato all’emergere di un nuovo atteggiamento positivo nei confronti della sofferenza fisica che Ester Cohen ha chiamato “philopassianism”, l’amore per il dolore che inizia nel XII secolo e fiorisce in quelli successivi.<sup>21</sup> Un elemento importante, al contempo segno e causa, di questo nuovo atteggiamento è lo spostamento dell’interesse per la divinità di Cristo a quello per la sua umanità e la sua sofferenza sulla Croce: ad esempio, a partire dal XIII secolo nell’Occidente cristiano si incominciò a ritenere che il momento salvifico della storia umana fosse la Crocifissione, anziché la Resurrezione o l’Incarnazione come in passato, e che fosse stato il dolore provato dal corpo di Cristo a pagare il prezzo del riscatto per il peccato d’Adamo. E sempre a partire dal XIII secolo, il ritratto maestoso e trionfante del salvatore divino e vittorioso sulla croce – caratteristico dell’iconografia bizantina – venne progressivamente sostituito dall’immagine del corpo agonizzante dell’uomo crocifisso, che culminerà nelle rappresentazioni di Matthias Grünewald.<sup>22</sup>

Conseguentemente a questa nuovo apprezzamento del dolore fisico, il dolore veniva spesso vissuto come un modo di congiungersi con Cristo e l’imitazione delle sofferenze fisiche di Cristo venne presa sempre più alla lettera.<sup>23</sup> In particolare,

---

<sup>20</sup> La somiglianza delle anime purganti a Cristo nella cornice della gola è confermata anche dal fatto che gli *exempla* di temperanza iniziano, come sempre, con Maria e terminano con la figura di Giovanni Battista che fa penitenza nel deserto: “Mele e locuste furon le vivande / che nodriro il Batista nel diserto; / per ch’elli è glorioso e tanto grande / quanto per lo Vangelo v’è aperto” (*Purg.* XXII, vv. 151–54).

<sup>21</sup> Cohen (1995, 47–74).

<sup>22</sup> Diversi studiosi si sono occupati di questo cambiamento nella religiosità e nella devozione cristiana. Si vedano Fulton (2002), Bino (2008) e Gragnolati (2007b).

<sup>23</sup> Constable (1995, 145–248, specialmente 218–248).

come ha dimostrato Caroline Walker Bynum, il digiuno era una delle pratiche più comuni che specialmente le mistiche, ma non solo loro, si autoinfliggevano nel tardo Medioevo come mezzo per identificarsi con Cristo.<sup>24</sup> Si può così pensare che Dante sposti questo ‘amore per il dolore’ a lui contemporaneo dalla Terra alla sua concezione del Purgatorio, dove Cristo funziona come modello non solo di virtù, ma anche di dolore salvifico e produttivo: è come se le anime purganti non riuscissero a conformarsi a Cristo direttamente a un livello spirituale attraverso un tipo di sofferenza interiore, l’insegnamento dei Vangeli o l’esempio di Maria e di altri, ma si identificassero con Cristo al livello del dolore fisico. Ed è questa identificazione che le trasforma e le prepara per il Paradiso.

L’affinità tra il dolore dei golosi e quello di Cristo suggerito nel passo riguardo alla scritta “omo” letta sul volto delle ombre è confermata subito dopo da Forese Donati, il quale spiega che le ombre nel Purgatorio vanno incontro alla loro pena con la stessa volontarietà con cui Cristo andò incontro al sacrificio sulla Croce:

E non pur una volta, questo spazzo  
girando, si rinfresca nostra pena:  
io dico pena, e dovria dir sollazzo,  
ché quella voglia a li alberi ci mena  
che menò Cristo lieto a dire “Eli”,  
quando ne liberò con la sua vena.

(*Purg.* XXIII, vv. 70–75)

Già due canti prima, Stazio aveva spiegato che, sebbene la pena del Purgatorio contrasti con il loro desiderio di procedere verso Dio, le anime sono comunque solerti nel sottomettersi a esso:

Tremaci quando alcuna anima monda  
sentesi, sì che surga o che si move  
per salir sù; e tal grido seconda.

De la mondizia sol voler fa prova,  
che, tutto libero a mutar convento,  
l’alma sorprende, e di voler le giova.

Prima vuol ben, ma non lascia il talento  
che divina giustizia, contra voglia,  
come fu al peccar, pone al tormento.

(*Purg.* XXI, vv. 58–66)

Nella cornice della gola, Forese specifica il paradigma cristologico di questa sofferenza volontaria: come Cristo era comunque “lieto” (*Purg.* XXIII, v. 74) nel momento più tragico della sua Passione, così l’atroce dolore del Purgatorio è accettato volon-

---

24 Bynum (2001).

tariamente dalle anime e, in un modo paradossale che non ne nasconde l'intensità, è addirittura abbracciato come un piacere ("io dico pena, e dovrei dir sollazzo", *Purg.* XXIII, v. 72).<sup>25</sup>

Mentre le anime infernali continuano a maledire la giustizia divina e l'agonia dei loro corpi è la manifestazione della corruzione delle loro anime, il processo di cambiamento nel Purgatorio richiede non solo di sopportare, ma anche di desiderare la punizione. Il dolore è percepito come qualcosa di esterno all'anima così da potere essere liberamente accettato e incanalato in un'esperienza positiva, che a sua volta agisce sull'anima stessa e la trasforma. Invece di essere un riflesso meccanico dell'anima, il corpo aereo nel Purgatorio appare quindi come un'entità che può cambiare indipendentemente dall'anima e in questo modo indurre un cambiamento sull'anima stessa.

Il pianto è uno dei simboli più forti della maniera diversa in cui le anime vivono il dolore nell'Inferno e nel Purgatorio danteschi.<sup>26</sup> Quella delle anime dannate è la manifestazione rabbiosa e disordinata di un dolore inutile, imposto e non accettato, e fa parte di una cacofonia in cui le grida si uniscono alle bestemmie e alle maledizioni, come esemplificano bene le reazioni dei lussuriosi quando sono avvolti nella bufera infernale che li travolge senza tregua:

Quando giungon davanti a la ruina,  
quivi le strida, il compianto, il lamento;  
bestemmian quivi la virtù divina.

(*Inf.* V, vv. 34–36)

Nel Purgatorio, invece, il pianto si unisce agli inni e alle preghiere che le anime intonano pacificamente e armoniosamente, ed è il segno che quest'ultime non solo accettano la pena ma anche la desiderano, trasformandola in un'esperienza produttiva di miglioramento e di cambiamento che per quanto dolorosissima è anche fonte di piacere. E se, come abbiamo visto, Forese aveva specificato "io dico pena, e dovrei dir sollazzo" (*Purg.* XXIII, v. 72), la natura paradossale del dolore produttivo del Purgatorio – manifestata dall'unione di lacrime e canti – è a sua volta dimostrata dalle reazioni di Dante, che davanti alla sofferenza stravolgente dei golosi prova al contempo "doglia" e "diletto": "Ed ecco piangere e cantar s'udie / 'Labia mēa, Domine' per modo / tal, che diletto e doglia parturie" (*Purg.* XXIII, vv. 10–12).

<sup>25</sup> Per un'analisi della lieta accettazione della sofferenza da parte delle anime del Purgatorio, si vedano Gragnolati/Holzhey (2003) e Pertile (2010, 105–120).

<sup>26</sup> Sul significato del pianto nelle opere dantesche, si vedano Fenu Barbera (2017) e Bonaldi (2023). Sulla valorizzazione progressiva delle lacrime nel Cristianesimo medievale, si veda Nagy (2000).



## Bibliografia

- Alighieri, Dante. *La "Commedia" secondo l'antica vulgata*. A cura di Giorgio Petrocchi, 4 voll., ristampa a cura di Francesco Mazzoni. Firenze: Le Lettere 1994.
- Barkan, Leonard. *The Gods Made Flesh: Metamorphosis and the Pursuit of Paganism*. New Haven, CT: Yale University Press 1986.
- Barolini, Teodolinda. *Il secolo di Dante. Viaggio alle origini della cultura letteraria italiana*. Milano: Bompiani 2012.
- Bino, Carla. *Dal trionfo al pianto. La fondazione del "Teatro della Misericordia" nel Medioevo (V–XIII secolo)*. Milano: Vita e Pensiero 2008.
- Bonaldi, Giulia. *Weeping and Smiling in Dante's Works*. Tesi di dottorato discussa presso il Trinity College. Dublin 2023.
- Bynum, Caroline Walker. *The Resurrection of the Body in Western Christianity: 200–1336*. New York, NY: Columbia University Press 1995.
- Bynum, Caroline Walker. *Sacro convivio sacro digiuno. Il significato religioso del cibo per le donne del Medioevo*. Milano: Feltrinelli 2001.
- Bynum, Caroline Walker/Freedman, Paul. "Introduction". *Last Things: Death and Apocalypse in the Middle Ages*. A cura di Caroline Walker Bynum e Paul Freedman. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press 1999, 1–27.
- Cassel, Anthony. *Dante's Fearful Art of Justice*. Toronto: University of Toronto Press, 1984.
- Chiavacci Leonardi, Anna Maria. "Le beatitudini e la struttura poetica del *Purgatorio*". *Giornale storico della letteratura italiana* 161 (1984), 1–29.
- Cohen, Esther. "Towards a History of European Physical Sensibility: Pain in the Later Middle Ages". *Science in Context* 8 (1995), 47–74.
- Cogan, Mark. *The Design in the Wax: The Structure of the "Divine Comedy" and Its Meaning*. South Bend, IN: University of Notre Dame Press 1999.
- Constable, Giles. *Three Studies in Medieval Religion and Social Thought*. Cambridge: Cambridge University Press 1995.
- Fenu Barbera, Rossana. *Dante's Tears. The Poetics of Weeping from "Vita Nuova" to the "Commedia"*. Firenze: Olschki, 2017.
- Fulton, Rachel. *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800–1200*. New York, NY: Columbia University Press 2002.
- Gragnolati, Manuele. "From Plurality to (Near) Unicity of Forms: Embryology in *Purgatorio* 25". *Dante for the New Millennium*. A cura di Teodolinda Barolini e Wayne Storey. New York, NY: Fordham University Press 2003, 192–210.
- Gragnolati, Manuele. *Experiencing the Afterlife. Soul and Body in Dante and Medieval Culture*. South Bend, IN: University of Notre Dame Press 2005.
- Gragnolati, Manuele. "Gluttony and the Anthropology of Pain in Dante's *Inferno* and *Purgatorio*". *History in the Comic Mode: Medieval Communities and the Matter of Person*. A cura di Rachel Fulton e Bruce Holsinger. New York, NY: Columbia University Press 2007, 238–250 [2007a].
- Gragnolati, Manuele. "La *Scrittura rossa*, il *Purgatorio* e la forza del dolore. Per un dialogo tra Bonvesin da la Riva e Dante". *Dialoghi con Dante: Riscritture e ricodificazioni della "Commedia"*. A cura di Erminia Ardissino e Sabrina Stroppa. Roma: Storia e Letteratura 2007, 17–38 [2007b].
- Gragnolati, Manuele. *Amor che move. Linguaggio del corpo e forma del desiderio in Dante, Pasolini e Morante*. Milano: il Saggiatore 2013.

- Gragnotati, Manuele. "Eschatological Anthropology." *The Oxford Handbook of Dante*. A cura di Manuele Gragnolati, Elena Lombardi e Francesca Southerden. Oxford: Oxford University Press 2021, 447–463.
- Gragnotati, Manuele/Holzhey, Christoph. "Dolore come gioia. Trasformarsi nel Purgatorio di Dante". *Psiche* 9.2 (2003), 11126.
- Gross, Kenneth. "Infernal Metamorphoses: An Interpretation of Dante's 'Counterpass'". *Modern Language Notes* 100 (1985), 42–69.
- Hawkins, Peter. *Dante's Testaments: Essays in Scriptural Imagination*. Stanford, CA: Stanford University Press 1999.
- Hawkins, Peter. *Dante: A Brief History*. Londra: Blackwells 2006.
- Legner, Anton. "Ecce homo". *Lexikon der Christlichen Iconographie*. A cura di E. Kirschbaum et al., vol. 1. Roma: Herder 1968, 558–561.
- Nagy, Piroska. *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (V<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Albin Michel 2000.
- Pertile, Lino. "Sul dolore nella *Commedia*." *Letteratura e filologia tra Svizzera e Italia: Studi in onore di Guglielmo Gorni*. A cura di Maria Antonietta Terzoli, Alberto Asor Rosa e Giorgio Inglese, vol. 1. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 2010, 105–120.
- Schiller, Gertrud. *Iconography of Christian Art*, vol. 2: *The Passion of Jesus Christ*. Trad. di Janet Seligman. Greenwich, CT: New York Graphic Society 1972.
- Stephany, William. "Erysichthon and the Poetics of the Spirit". *The Poetry of Allusion: Virgil and Ovid in Dante's "Commedia"*. A cura di Rachel Jacoff e Jeffrey Schnapp. Stanford, CA: Stanford University Press 1991, 173–180.
- Torri, Alessandro. *L'Ottimo commento della Divina Commedia. Testo inedito di un contemporaneo di Dante*. Bologna: Forni 1995.
- Trottmann, Christian. *La vision béatifique: des disputes scolastiques à sa définition par Benoît XII*. Roma: École Française de Rome 1995.
- Walls, Jerry L. *Purgatory: The Logic of Total Transformation*. Oxford: Oxford University Press 2012.



Roberto Caponetti

# Il pianto e le lacrime nella tradizione agiografica francescana (Tommaso da Celano, Vito da Cortona, San Bonaventura da Bagnoregio) e nella *Commedia*

Il presente contributo intende dimostrare come nell'agiografia di ambiente francescano alla metà del XIII secolo le lacrime vengano gradualmente intese come fattori di redenzione e purificazione dello spirito del soggetto, in armonia con la tradizione agiografica mitteleuropea del primo quarto del 1200 oltre che con quella biblica e patristica. Viene presa in esame la *Leggenda della beata Umiliana de' Cerchi*, agiografia fiorentina redatta dal minorita Vito da Cortona nel 1247, e la si mette a confronto, per quanto riguarda il significato e l'attenzione al tema del pianto e delle lacrime, con la tradizione agiografica francescana sia anteriore, ovvero con la *Vita prima beati Francisci* di Tommaso da Celano del 1230, che con quella posteriore e poi ufficiale, e cioè con la *Legenda Maior* di San Bonaventura da Bagnoregio del 1266. Lo studio prende le mosse dai fondamentali contributi sul tema di Kimberley-Joy Knight e intende evidenziare lo sviluppo di questa nuova sensibilità nel contesto agiografico toscano ed italiano della metà del XIII secolo. La novità di questo saggio risiede nella consapevolezza di poter e considerare, all'interno dell'ambiente francescano, la *Leggenda della beata Umiliana* come uno dei primi e più significativi esempi di accoglienza di questa tradizione.

Si intende poi ipotizzare, attraverso il ricorso a prove filologiche, una conoscenza diretta da parte di Dante del testo di Vito da Cortona, partendo dal confronto di un passo dell'agiografia con il verso 55 del II canto dell'*Inferno*. Infine, il significato delle lacrime che emerge da queste letture agiografiche, accolto da Dante nella *Commedia*, viene impiegato come ulteriore prova culturale nel tentativo di risolvere un problema ecdotico inerente alla scelta di una *lectio* del verso 72 dell'XI canto del *Paradiso* – canto dedicato, non a caso, alla lode di San Francesco.

---

Roberto Caponetti, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

*Beati qui nunc fletis, quia ridebitis.*  
(Luca 6,21)

## La vita della beata Umiliana de' Cerchi

La biografia è un genere letterario che la cultura medioevale ha ereditato dalla tradizione latina. Le sue caratteristiche e peculiarità classiche sono tuttavia reinterpretate alla luce della ormai consolidata prassi della narrazione della vita, morte e miracoli dei santi, i cui primi esempi sono antecedenti all'Editto di Costantino (313) e si ritrovano conservati negli atti e nelle passioni dei primi santi martiri. La biografia di personaggi storici non legati alla tradizione cristiana non scomparve del tutto neppure in epoca medioevale, sebbene nel *De viris illustribus* (1352) di Francesco Petrarca, ad esempio, risulti evidente come la vita di un personaggio rappresenti un pretesto per una riflessione di carattere storico, di ben di più ampio respiro, dunque, rispetto al racconto della singola attività del *vir illustris*. La biografia assume dunque in questo periodo una autonomia letteraria se inserita nel più ampio contesto religioso dell'agiografia; altrimenti essa confluisce, o si dissolve interamente, nella narrazione storica, non priva tuttavia di dettagli e aneddoti. La tradizione agiografica medievale costituisce ancora oggi una fonte vastissima di testi e di risorse non totalmente esplorati. In particolar modo, risulta necessario, oltre che estremamente interessante, andare a studiare quei testi che narrano della vita e delle gesta di figure fortemente devote a Dio che, pur rappresentando modelli autentici di pietà religiosa, non ottennero, per noi lettori moderni e non per mancanza della loro vocazione, la medesima risonanza degli altri santi più celebri. È il caso delle innumerevoli leggende di beati e beate che non sono entrati immediatamente nel 'paradiso' della celebrità, ma che nonostante tutto meritano di essere lette, rispettate e interpretate, sia in quanto edificativi esempi di devozione sia come fonti letterarie, se non necessariamente storiche. Inoltre, un tratto essenziale dell'agiografia, che nettamente la separa dalla tradizione della biografia, riguarda il fatto che i testi agiografici sono dedicati a figure nobili per il loro animo, e non per la loro stirpe: protagonisti dei testi sono quasi sempre persone comuni e/o di bassa e umile estrazione sociale.

E anche nella stilnovistica Firenze del XIII secolo, in particolare nell'ambiente francescano spirituale di Santa Croce tanto caro a un giovane Dante nel periodo della sua formazione culturale, il genere dell'agiografia venne esplorato. Un testo in particolare, la *Leggenda della beata Umiliana de' Cerchi*, assunse un valore fondamentale sia da un punto di vista religioso-devozionale che squisitamente lette-

rario. Essa spiccò subito per importanza e fu di certo una delle più conosciute in Firenze alla metà del XIII secolo. Questa agiografia fu

[...] redatta in latino dal minorita Vito da Cortona poco tempo dopo la morte di Umiliana (1246–48) e trådita, nella copia piú antica a noi nota (risalente probabilmente al XIII secolo), dal codice Laurenziano pl. XXVII destro XI della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze. Di qui [questa vita] venne estratta per la prima volta dai Bollandisti, che la pubblicarono negli *Acta Sanctorum*, insieme ai *Miracula* (scritti dal francescano Ippolito da Firenze dopo il 1249) [...].<sup>1</sup>

Il culto della donna fiorentina, morta appena ventisettenne nel 1246, era ancora fortemente vivo alla fine del XIII secolo: basti pensare che “prima della costruzione della nuova basilica, Umiliana era sepolta addirittura sotto il pulpito” in Santa Croce.<sup>2</sup> Altro interessante segnale di una devozione sinceramente partecipata dalla città di Firenze verso la beata è rappresentato dal volgarizzamento della suddetta *vita* realizzato da un anonimo proprio sul finire del XIII secolo, affinché il valore paradigmatico di questa intensa esperienza religiosa potesse essere piú largamente conosciuto ed apprezzato. Ancora, il testo redatto da Vito da Cortona, “qui fuit receptus a beato Francisco”,<sup>3</sup> assunse tanta rilevanza nell’ambiente devozionale del tempo, che, in virtù della sua pregiata stesura, esso venne “preso a modello per le successive *legendae* di sante”.<sup>4</sup>

Questa agiografia, dunque, così come è tramandata negli *Acta Sanctorum*,<sup>5</sup> comincia raccontando che per volontà dei genitori di lei, Umiliana convolò a nozze all’età di sedici anni con un uomo scelto dalla famiglia. Pur rimanendo nella vita coniugale e dando alla luce due figli, la giovane fiorentina si dedicò già da subito instancabilmente alla cura dei poveri e degli ammalati, portando loro, nascostamente al marito, cibo e vesti prelevate dalla sua casa. Tema tipico all’interno delle agiografie, e coerente al messaggio francescano, quello della cura dei poveri compare in questa *vita*, dunque, con una precisa e canonica funzione strutturale. Le descrizioni del quotidiano della giovane Umiliana servono inoltre a fornire esempi di vita paradigmatici per i lettori intenti alla propria edificazione spirituale. Della beata l’agiografo riferisce infatti che:

1 Storini (1996, 298).

2 Pegoretti (2017, 35).

3 Pegoretti (2017, 35, nota 138).

4 Pegoretti (2017, 35). Sulla qualità di *exemplum* di questa agiografia, e sul valore didattico e sociale che il biografo intese conferirgli cfr. Benvenuti Papi (1990) e Storini (1995).

5 Per l’edizione latina integrale del testo della *Vita della Beata Umiliana* negli *Acta Sanctorum* cfr. l’edizione curata dai Bollandisti nel 1685, qui per comodità indicata come Cortona (1685). Per le citazioni del testo verranno indicati in numero romano il capitolo e in numero arabo il paragrafo.

Numquam, sicut aliae puellae infra aetatem esse consueverunt, lasciviens fuit; sed infra aetatem et in aetate fuit honestatis forma, et pacis amatrix, omnes diligens, et puerilia numquam scivit: erat non aetate, sed moribus et honestate senex.<sup>6</sup> (I, 2)

Vito da Cortona racconta inoltre, in diversi passi del testo, di come la beata, che presto abbracciò la regola francescana, fosse solita camminare per le vie della città, seppur raramente e prevalentemente per dirigersi alla celebrazione eucaristica:

Erat namque humilis in omni opere suo, ultra quam credi potest, et in omnibus corporis membris humilem habebat aspectum, quia numquam oculos aspicinedo levabat: ibat per viam velut paupercula mulier, vilis et despecta, et prout poterat se exterminans cupiebat ab omnibus vilipendi.<sup>7</sup> (III, 26)

In via defixis oculis in terra pergebat, non attendens ad dextram vel sinistram.<sup>8</sup> (IV, 35)

Umiliana, dunque, secondo quanto si legge nella sua vita, non amava la confusione della città, prediligeva piuttosto i luoghi appartati e isolati, desiderava restare in solitudine per meglio concentrarsi nella contemplazione e praticare una vita di preghiera scandita da ripetuti e costanti digiuni ed esorcismi. Le erano persino di disturbo i famigliari i quali, credendola morta quando ella si trovava “in deus rapta” (IV, 21) cioè in “ectasi” (IV, 21) – in quanto immobile e attonita nella contemplazione della dolcezza divina –, cercavano in tutti i modi di ridestarla. Da qui anche il desiderio, dopo essere venuto a mancare il marito e dopo che lei era ritornata nella casa natale, di rinchiudersi in meditazione: metaforicamente nella preghiera, e in concreto esprimendo il desiderio di farsi murare nella sua piccola stanza sulla torre in cima all’edificio ove abitava la nobile famiglia dei Cerchi.<sup>9</sup> In questo modo, ella fece della sua stretta cella un vero e proprio carcere,

---

**6** Le traduzioni dal latino fanno riferimento al volgarizzamento anonimo di fine Trecento consultabile nell’edizione curata da D. Moreni del 1827. Moreni (1827, 14): “Giammai non come l’altre fanciulle, e lasciando ogni vanità; e nella sua fanciullezza fu forma d’onestà, e mare di pace, perocchè era vecchia non d’età, ma di costumi, e onestà”.

**7** Moreni (1827, 60): “Santa Umiliana era umile in tutte le sue opere più credere non si può, e in tutti i membri del corpo aveva umile aspetto; perciocché giammai non levava gli occhi a guatare; ma ella sempre gli teneva a terra inchiodati. Andava per via come una femmina povera, vile; e quando poteva, andando dispregiatamente desiderava essere tenuta da tutti a vile, ed essere dispregiato l’andamento suo”.

**8** Moreni (1827, 82): “Per via andava con gli occhi in terra per non vedere niuna vanità”.

**9** La famiglia dei Cerchi, inurbatasi in Firenze giungendo dal contado all’inizio del 1200, mantenne ben saldi i rapporti tra aristocrazia rurale e cittadina. La famiglia si distinse nel commercio e nell’esercizio delle attività finanziarie, che le consentirono ben presto di divenire una delle più ricche della città. Successivamente si opposero, in qualità di guelfi Bianchi, ai Donati, sostenitori della fazione opposta.

vivendo in clausura, conscia del fatto, insieme a molti altri beati, che è solamente nella cella che l'animo è veramente libero, come in cielo:<sup>10</sup>

Cellula, imo carcere collocato in turri patris, ipsum carcerem in oratorium, juxta quod possibile est, commutavit: eo ipsa contenta studebat solícite, quid melius ageret.<sup>11</sup> (IX, 2)

## La tradizione delle lacrime

All'interno dei *topoi* agiografico-letterari presenti nella *legenda* di Umiliana, spiccano l'esercizio dell'elemosina, la prolungata pratica di digiuni e il costante rifiuto di cibo che non fosse strettamente essenziale, l'uso del cilicio, il ricorso alle severe autofustigazioni in segno di penitenza e la sopportazione delle sopravvenienti infermità. Tuttavia si ritrova in questa agiografia una marcata focalizzazione intorno al tema del pianto e delle lacrime della beata, tanto da costituire una vera e propria eccezione se messa a confronto con la tradizione agiografica toscana o italiana anteriore o coeva.<sup>12</sup> O meglio, questo appare uno dei primi esempi ove si cominci ad assorbire la semantica spirituale del pianto e delle lacrime, già ben individuabile nel nuovo testamento e nella tradizione patristica bizantina, che lascia intendere chiaramente il ruolo attivo di queste nella purificazione dell'animo del penitente.<sup>13</sup> Una tale attenzione su questo tema era già presente in altri testi agiografici anteriori redatti in territorio francofono, come ha chiaramente dimostrato Kimberley-Joy Knight.<sup>14</sup> Secondo la studiosa, infatti, un ruolo fondamentale nel riconoscimento del valore redentivo nelle lacrime in quei testi affonda le sue radici nello sviluppo del culto di Maria Maddalena nell'Europa centrale già a par-

<sup>10</sup> Per la vicinanza etimologica e conseguentemente semantica delle parole latine – e poi volgari – ‘cella’ e *caelum*, cfr. Gioia (1994, 12) e Benvenuti Papi (1990, 92): “Una simile forma ascetica si risolveva solitamente nella adozione di una cella addossata ad una chiesa dove la penitente si faceva murare per il resto della sua vita”.

<sup>11</sup> Moreni (1827, 34): “Onde ella della torre, nella quale abitava, ne fece uno Oratorio, anzi quasi una carcere, nella quale torre del padre studiava il dì e la notte in piacere a Dio”.

<sup>12</sup> Si veda ad esempio in merito al tema del pianto e delle lacrime quanto è scritto da Benincasa nella *Vita sancti Ranierii* della seconda metà XII sec. Il tema delle lacrime viene qui trattato in merito alla commozione sui propri peccati, il pianto porta alla cecità del Santo, e pertanto si raccomanda il ricorso a un medico, e soprattutto il Santo, in virtù del suo intenso e continuo lacrimare, è ritenuto demente dai più.

<sup>13</sup> Si veda, ad esempio, il Vangelo di Luca (7,36–50). Per la patristica si vedano, tra gli altri, le omelie di Origene e le opere di Gregorio di Nissa. Cfr. Völker (1993) e Cocchini (2006).

<sup>14</sup> Knight (2014). Cfr. anche Gertsman (2011). Per l'importanza delle lacrime nel culto della Maddalena vedi anche Powers (1956) e Ganz (2019).



tire dall'XI secolo.<sup>15</sup> Prevalentemente in ambienti laici ove si raccoglievano donne devote, Maria Maddalena è presa come modello di ascesi spirituale, e la sua figura è immediatamente collegata ad una devozione piangente, in quanto è narrato nei Vangeli come lei si commosse ripetutamente e fece commuovere Gesù stesso (Luca 7,37–38; Giovanni 11,2;). Come sottolinea Carlo Donà, è proprio la Maddalena, la santa delle lacrime, la patrona di una nuova tradizione 'lacrimosa' che comincia a farsi largo negli ambienti devozionali laici.<sup>16</sup>

In particolare, a partire dall'inizio del XIII secolo, nel contesto spirituale delle Beghine della Francia meridionale e del Belgio, proprio sul modello devozionale della Maddalena, si comincia a sviluppare una nuova attenzione al tema delle lacrime.<sup>17</sup> Uno snodo fondamentale nell'instaurazione di questa tradizione devozionale piangente è rappresentato dalla vita di Marie d'Oignies (1177–1213) redatta nel 1215 da Jacques de Vitry, il noto storico delle crociate.<sup>18</sup> Questi, che poté incontrare personalmente Marie, fondatrice dell'ordine delle Beghine, dedica un intero capitolo dell'agiografia al tema delle lacrime (*De compunctione et lacrymis eius*) e racconta anche di come, per via dell'inarrestabile pianto che fuoriusciva dagli occhi di lei, il pavimento della chiesa dove la Beghina si recava a pregare restasse sovente allagato, recando disagio al prete locale.<sup>19</sup> In particolare, la *ratio* che ha spinto lo storico a redigere questo ampio e dettagliato testo devozionale si colloca in un più ampio panorama ideologico che, oltre ad offrire semplicemente paradigmi edificatori per donne laiche, offre anche una chiara risposta-alternativa alla eresia catara che proprio all'inizio del XIII secolo andava diffondendosi nell'Europa centrale, financo nell'Italia settentrionale.<sup>20</sup> O ancora, stavolta in ambiente belga, troviamo tracce di lacrime nella *Vita Idae Nivellensis*, redatta dal cistercense Goswin di Bossut, sempre nel primo quarto del XIII secolo.<sup>21</sup>

In questi testi matura, dunque, sensibilmente una concezione redentiva e purificatoria delle lacrime e del pianto, vissuto adesso come intensa esperienza religiosa non solo tra monaci, ma anche tra laici.<sup>22</sup> Si potrebbe allora ipotizzare che Vito da Cortona abbia risentito di questa nuova sensibilità e, per primo tra i to-

15 Knight (2014, 52): "During the eleventh to thirteenth centuries, the Cult of Mary Magdalene – the symbolic figure of tears and penance – steadily increased in popularity".

16 Donà (2011, 213–214).

17 Si veda in particolare Ludwig Jansen (1997) e Knight (2014, 52–61).

18 Per la vita di Marie d'Oignies vedi Huygens (2012) e soprattutto King (1993).

19 Vedi Donà (2011).

20 Sul Catarismo vedi Berretta (2018).

21 Vedi in proposito Mulder-Bakker (2011).

22 Mosetti Casaretto (2011, 212). Vedi anche quanto dice Knight (2011, 139): "In the eyes of holy women and of their hagiographers, tears were a defining trait of sanctity, to be treated with special reverence and desired with great longing".

scani, abbia voluto lasciarne evidente traccia nel suo testo. Tale semantica, infatti, che nella *vita* di Umiliana risulta essere ancora come *in nuce*, seppur chiaramente individuabile, troverà soltanto nella più tarda agiografia francescana un suo più compiuto e chiaro sviluppo, oltre che una sua manifesta definizione. Infatti, lungo la narrazione della *Leggenda della beata Umiliana* svariati episodi raccontano della beata in lacrime; inoltre, due interi capitoli dell'agiografia sono dedicati a questo tema: nel volgarizzamento anonimo di fine secolo, il capitolo IX è intitolato “*Dell'estasi, e lagrime di essa*” mentre il capitolo XXIII è intitolato “*Come piangeva la passione del suo diletto Gesù*”.<sup>23</sup> Una tale focalizzazione assume nuovi e rafforzati connotati spirituali, e sembra inserirsi pienamente in questa tradizione mitteleuropea. Pare lecito allora immaginare che una riflessione sul significato del pianto e delle lacrime in contesto agiografico cominciasse ad emergere lentamente all'interno dell'ambiente francescano spirituale lungo il primo ventennio che segue la morte di Francesco. Tali riflessioni si faranno evidentemente spazio gradualmente tra le redazioni di agiografie e testi mistici, attraverso la lettura delle menzionate agiografie di Beghine, specie in Santa Croce: il testo di Vito da Cortona, che già contiene un netto sviluppo di questo tema, è, come visto, del 1247, mentre la sezione relativa ai miracoli *post mortem* della beata è stata aggiunta due anni più tardi. Inoltre, la ricezione in ambiente francescano dell'agiografia redatta da Jacques de Vitry, in cui è riconoscibile l'espressione di un sentimento di rifiuto dell'eresia catara, perfettamente si sposa con il messaggio di Francesco, che già con il *Cantico delle Creature* aveva proposto un modello di lode al creato, contestualizzabile in funzione anti-catara, ovvero contro chi disprezzava il corpo e la materia in funzione solo dello spirito.<sup>24</sup> Nella *Leggenda* umiliana il gesto del pianto e la fuoriuscita insistente delle lacrime dagli occhi della beata sono, in armonia con i testi d'area franco-settentrionale che già si ricollegano alla tradizione biblica e patristica, lontani dall'essere la testimonianza di uno sterile sfogo di dolore o il segno di una semplice ed ingenua commozione. Al contrario, il fluire intenso di lacrime porta con sé un valore simbolico e redentivo, imbevuto di senso di purezza e di lindore. Esso diviene, come si dimostra, il segno della comunione dell'animo beato con l'Altissimo e costituisce l'espressione di una gioia luminosa che nasce dal profondo dello spirito e prende forma proprio

---

23 Si notino anche delle somiglianze nella composizione della struttura tra l'agiografia della beata Umiliana e in particolare l'agiografia di Marie d'Oignies: l'impostazione narrativa è pressoché la stessa: racconto della giovinezza, malattia, morte e miracoli postumi, e presenza di capitoli dedicati proprio alle lacrime della devota. Si noti che nel volgarizzamento anonimo, la divisione in capitoli è più ampia rispetto alla versione latina originale.

24 Per la relazione tra eresia catara e francescanesimo, vedi gli ampi contributi di Franco Cardini. In particolare, Cardini (1991).

attraverso le lacrime per mostrarsi esternamente e fluire. Come evidenzia Knight, infatti, le lacrime che fuoriescono dagli occhi dei devoti costituiscono l'aspetto più evidente del contatto dello spirito con l'ineffabile.<sup>25</sup> I volti dei Santi e dei beati, dobbiamo immaginare, dovevano essere perennemente solcati da lacrime di splendore, che lasciavano gore rilucenti sulle loro gote. Il pianto scaturisce da precise e significative meditazioni interiori che i beati vivono intensamente e con una capacità percettiva – sensibilità potremmo dire – eccezionale. Non si piange infatti per i morti, propri o altrui, o sul male del mondo.<sup>26</sup> Si piange, in questo contesto redentivo, esclusivamente in memoria dei propri peccati, nel contemplare con lo spirito la grazia di Dio o nel ricordo intenso e doloroso, quasi rivissuto sulla propria pelle e per il dolore che ne consegue, della Passione di Cristo:

Et quia quandoque mortem suorum ploravit, vovit Deo se numquam producturam lacrymas, nisi ob memoriam peccatorum suorum, vel ob gratiam Dei vel Domini passionem. Post paucos dies tantam Deus infudit ei gratiam lacrymarum, ut non quasi lacrymæ viderentur, sed rivuli fluviorum.<sup>27</sup> (II, 13)

Ecco allora come il pianto costituisce un tema trasversale nel testo e, per la beata, esso è sempre legato alla commiserazione dei propri peccati, ad un ricordo della Passione di Cristo o ad una riflessione sulla grazia Dio. In questa intensa meditazione, che l'accompagna costantemente, Umiliana ha la possibilità, durante le sue ripetute e ricorrenti estasi, di cogliere la purezza divina o di rivivere dentro di sé l'esperienza vissuta dal Cristo. E allora in un intenso fluire di sentimenti insieme di misericordia, di gioia e di dolore, traduce il proprio sentire, e lo purifica, esternandolo attraverso la commozione. O ancora, attraverso il pianto, ed il fluire intenso delle lacrime, ella riesce coscientemente, non diversamente dalla peccatrice evangelica che con le sue lacrime monda i piedi di Cristo (Luca 7,36–50), a purificarsi e a mondare la propria anima, e tale attività risulta parte integrante del suo quotidiano:

Recreata modico somno, noctem totam in orationibus expendebat; & quanta tunc persudabatur gratia, dicere possunt qui viderunt, secundum quod percipere potuerunt. O quantis

<sup>25</sup> Cfr. Gertsman (2011, 136–137).

<sup>26</sup> Si veda, in proposito al pianto per i morti, il *Commento al Vangelo di Matteo* di Tommaso d'Aquino in Tommaso (2018, 5,4).

<sup>27</sup> Moreni (1827, 36): “E imperciocchè alcuna volta pianse suoi morti, botossi a Dio di mai non gittare lagrime, se non per memoria de' suoi peccati, e per la grazia di Dio, o per la passione del Signore. Dopo pochi dì di tanta grazia di lagrime le versò di cielo, che quasi non parevano lagrime, ma fiumi”. Si noti, a confronto, come nella colletta della Liturgia domenicana, che presenta una Messa votiva per l'ottenimento del dono delle lacrime, si reciti: “Onnipotente e mitissimo Dio, che per il popolo assetato facesti sgorgare dalla roccia una fonte d'acqua viva, trai dalla durezza del nostro cuore lacrime di compunzione affinché possiamo piangere i nostri peccati e meritiamo per la tua misericordia di ottenerne il perdono”.

perfundebantur lacrymis illæ genæ & pectus beatum, quia non lacrymæ sed rivuli videbantur, quæ de ipsius oculis emanabant.<sup>28</sup> (I, 11)

Non lacrime, ma rivoli sembravano quelli che ella lasciava fuoriuscire dai suoi occhi. L'azione del piangere è qui mostrata, con estrema attenzione, come la via dell'apertura dell'interiorità alla beatitudine, alla purezza che Linda lo Spirito ancora prima che i "corporeis oculi".<sup>29</sup>

La relazione occhi-spirito – che invece appare spiccare per autentica in questo testo – si ritrova insistentemente lungo la narrazione e contribuisce ad instaurare una sovrapposizione non solo metaforica, ma anche concreta, nella tradizione agiografica sorta in ambiente minoritico. Gli occhi, ovvero quei "oculi corporis sicut videmus alterutrum" (XLV, 9),<sup>30</sup> vengono presentati da Vito da Cortona non tanto come prediletto organo della vista, in quanto la vera visione, si sa, è interiore; ma soprattutto come sorgente essenziale di lacrime, e come tali divengono allora 'beati'. Tanto è rilevante la loro funzione, a stretto contatto con l'attività dello spirito, che qualora la capacità di piangere venisse loro meno, quasi la fonte della purgazione fosse prosciugata, essi saranno stimolati esternamente e violentemente affinché recuperino la loro primaria e fondamentale funzione di produttori di lacrime. E questo lo si legge chiaramente in un celeberrimo ed edificativo episodio del testo laddove si narra di come la beata, non riuscendo più a piangere durante la preghiera, cercasse con insistenza di ottenere nuovamente il dono delle lacrime.<sup>31</sup> Il Signore infatti – è narrato nell'agiografia –, volendo spalancare il fervore della beata, decise in primo luogo di privarla delle lacrime. Umiliana allora, credendo, disperata, di aver perduto la 'gratia lacrymarum' a causa della aridità del suo spirito e per l'insufficienza della sua devozione, getta con forza manate di calce nei suoi occhi per sforzarli al pianto, compromettendo fortemente la facoltà della

<sup>28</sup> Moreni (1827, 31–32): "Ricreata di un poco di sonno, tutta la notte ispendea in orazione; e quanta grazia allora da Dio ricevesse possonlo dire quelli, e quelle, che 'l viddono, secondoché comprendere poterono. Oh quante lagrime versavano quelli occhi beati, perciocchè non lagrime, ma fiumi parevano, che degli occhi uscissono".

<sup>29</sup> Cfr. Moreni (1827, XLIV). La presentazione delle lacrime come fiumi nella letteratura cristiana sembra essere già ben radicata nella tradizione patristica, non solo necessariamente agiografica. Si noti già nella patrologia latina, Migne (1844, vol. 51): "Et apprehenso cujusdam sanctorum Scripturarum volumine, quid mihi adhuc spei superesset inspexi: ac multo perfusus imbre lacrymarum, Quousque, inquam, dominabuntur mihi qui me oderunt?". O ancora in Ademaro di Chabannes. Cfr. Chabannes (1966, 165–166): "[...] monachus Ademarum [...] vidit in austrum in altitudine celi magnum crucifixum quasi confixum in celo et Domini pendentem figuram in cruce, multo flumine lacrimarum plorantem".

<sup>30</sup> Moreni (1827, 102): "[...] cogli occhi corporali, siccome veggiamo l'uno l'altro".

<sup>31</sup> Per il concetto medievale del 'dono delle lacrime' si veda Nagy (2011).

vista, fino a mostrarsi disposta a rinunciarvi e a divenire definitivamente cieca.<sup>32</sup> Il Signore allora, mosso a pietà da questo gesto di pura devozione, le restituisce, notevolmente accresciuta, la facoltà di piangere, e cioè la possibilità di godere della dolcezza divina. Questo gesto segna una maturazione nella devozione e conferisce apertamente un nuovo significato al pianto, ancora una volta presentato come manifestazione dell'intimo legame, della stretta connessione, tra lo spirito devoto e il Divino:

Post ariditatem donū lacrymarum obtinet

Sed Deus volens aperire fervorem suum, non sibi tam cito se dedit, quem cum multo desiderio exspectabat; imo quamdam duritiam præostendit, ut in devotione habere lacrymas non valeret. Quod ipsa ferre non sustinens, calcem propriis oculis apposuit: ita quod privari credidit lumine oculorum. Hoc egit, ut pius Deus pietate motus, ei pietatis lacrymas largiretur: & bene conscia sui timuit, ne hoc actum sit oculorum vitio.<sup>33</sup> (II, 13)

Umiliana cerca dunque di (ri)aprire con forza, attraverso l'uso consapevole e violento della calce, la porta dei propri occhi corporali alle lacrime, ovvero la porta dello spirito alla pura contemplazione della dolcezza divina:

Quot aliorum altius mente volavit? quæ quidem elevans se super se, contemplatione mirabili conjuncta Deo, tam sæpe rapiebatur a sensibus in Dei dulcedinem, quam gustando suaviter in Domino dormiebat, non corporali quidem somno, sed extatico.<sup>34</sup> (I, 12)

---

32 Si noti che l'agiografo poco oltre riferisce di come la beata spesso ed intensamente pregasse Dio perché la rendesse cieca, in modo da non potere essere più distratta dalle cose del mondo. Cfr. il già in parte citato capitolo 35 in Cortona (1685, 2–3): “Si contingeret eam aliqua occasione vel causa quemquam videre mortalium, constrictabatur valde: & optans fieri cæca, rogabat Dominum ut privaret eam lumine oculorum. Erat in domo semiclausis oculis, & in via defixis oculis in terra pergebat, non attendens ad dexteram vel sinistram”. [Moreni (1827, 82) “Se addivenisse per alcuna cagione, o accidente, che questa beata vedesse alcuna cosa mortale, contristavase molto, disiderando di diventare cieca; onde ella pregava Iddio, che la privasse degli occhi. Istava in casa con gli occhi mezzi chiusi, e per via andava con gli occhi fitti in terra per non vedere niuna vanità”].

33 Moreni (1827, 35): “Ma volendo il Signore aprire il suo fervore, non le si diede sì tosto, lo quale ella aspettava con molto desiderio, anzi mostrò prima alcuna durizia, ché non potesse avere la divozione lagrime; la qual cosa non possendo sostenere, si puose calcina a' proprii occhi in tal modo, ch'ella si credette essere privata del lume degli occhi. Questo fece acciochè 'l piatoso Signore, mosso a piatade, le donasse le lagrime della piatade”. Per un approfondimento su questo aspetto e proprio su questo passo, cfr. Knight (2011).

34 Moreni (1827, 32–33): “Oh quante volte volò in alto con la mente più che molti più altri, la quale levandosi sopra sé, congiunta con Dio, per mirabile contemplazione, e verace castità de' sensi del corpo nel grembo della fontana della divina dolcezza dormiva!”.

Il pianto costituisce l'aspetto esteriore più concreto e visibile della relazione interiore e profonda tra l'animo della beata e Dio, il segno indistinguibile della risposta positiva all'appello salvifico, dell'accettazione consapevole e matura della vocazione alla santità, ovvero alla *gratia* che può giungere solamente *ex alto*, per volontà divina.

L'attenzione rivolta da parte dell'agiografo alla narrazione degli episodi legati al pianto e al versamento delle lacrime nella vita della beata rivela il forte valore paradigmatico ed edificativo che tale gesto cominciava ad assumere nell'immaginario agiografico del tempo. Il pianto, spesso inteso come silenzioso incessante fluire di lacrime, avveniva anche nelle ore notturne, quando persino gli occhi (quelli fisici, corporali, si intende) della beata erano chiusi. Così è narrato ad esempio di come una notte una conoscente della beata, donna Compiuta, trovò Umiliana piangente distesa nel suo giaciglio, con gli occhi serrati e le mani stese sul petto a formare una croce:

Nocte quadam vidit illam Domina Compiuta, clausis oculis & ore & extensis manibus in modū Crucis stantem pedibus, tam fortiter lacrymantem, ut non lacrymæ sed pluvia videretur ipsa irrigatio lacrymarum.<sup>35</sup> (XXXI, 1)

L'artificio della scrittura, espresso in questa – quasi barocca per noi – ricerca di metafore e paragoni sempre più lirici ed ampi per indicare la grande quantità di lacrime è una evidente spia del profondo valore spirituale che l'agiografo intendeva attribuire a tale gesto. E ancora, la delicatezza di tali descrizioni suggerisce al lettore, intento alla sua edificazione spirituale, di attribuire al pianto un valore di spicco rispetto ad altre azioni paradigmatiche compiute dalla beata, sulla scia della più vasta tradizione cristiana (elemosina, digiuni, preghiere). In questo punto viene precisato come la beata tanto intensamente (*tam fortiter*) lacrimava (si noti qui il participio presente *lacrymantem* – da *lacrymo*, piuttosto che il ricorso al più semplice e generico – e pertanto solo altrove usato, come si vedrà – verbo *plorare* – 'piangere') che tale irrigazione di lacrime viene paragonata ad una pioggia. La presenza dell'avverbio *fortiter* – intensamente, tenacemente – è qui rivolto all'attività del versamento delle lacrime, ma svela la vera indole tenace dello spirito della beata nella sua determinazione alla contemplazione, ovvero al gustare la dolcezza della beatitudine e nell'avere una fede incrollabile. Inoltre, la relazione tra occhi e spirito è qui ulteriormente accresciuta dalla precisazione che anche qualora gli occhi, ovvero queste vere e proprie fontane di la-

---

35 Moreni (1827, 72): "Una notte la vide Mona Compiuta colla bocca, e gli occhi chiusi, istese le mani a modo di Croce istando ritta, sì fortemente lagrimando, che non parevano lagrime, ma una piova da cielo".

crime, siano chiusi, ciò non significa che lo spirito, ovvero il vero occhio interiore, non sia in visione, o meglio in comunione col Divino. L'occhio fisico, dunque, costituisce semplicemente un *medium*, ed è invero un organo non più serrabile nel momento in cui lo spirito vuole manifestare la sua gioiosa e miracolosa unione con Dio, attraverso l'emissione incontrollabile, e profondamente liberatoria, delle lacrime.<sup>36</sup>

A questa descrizione pacifica del valore redentivo e purificatorio del pianto come intenso stato di contemplazione e di degustazione celeste, si oppone, come precedentemente accennato, il momento del pianto legato al ricordo della Passione di Cristo. Stavolta, infatti, la beata rivive in maniera travagliata, durante il sonno, il ricordo della sofferenza umana di Gesù, collocandosi compiutamente nella già matura e consolidata tradizione dell'*Imitatio Christi*.<sup>37</sup> L'introspezione della beata e la sua facoltà immaginativa – o meglio comunione, immedesimazione, quasi con-crocifissione – risulta tanto intensa, in quanto sincera, che ella rivive veramente dentro di sé il dolore provato da Cristo durante la Passione, fino alla morte sulla croce. Urla, lamenti, grida e un pianto doloroso accompagnano questo agitato momento catartico, a cui la beata non si sottrae ma che intende, volutamente, rivivere ed espiare fino alla fine dentro di sé. Questo è l'intenso dolore, che porta fino alla morte, che purifica l'animo; qui si compie la redenzione e la liberazione dal male:

Antequam illa summa gratia extasis, quam perfecte habuit, plene completeretur; nocturno silentio, dormiente famula & illis de domo, fortibus clamoribus & duris lamentationibus deplorabat dilecti sui Jesu passionem crinibus resolutis. Aliquando autem excitabatur famula, & cernebat eam semivivā jacere in pavimento; sed non audebat eam tangere, quia sciebat Dominæ suæ voluntatem, quæ gratiam datam sibi quantum poterat abscondebatur. Deprimebat enim cor suum in vulnus lateris Christi, quod jugiter in corde portabat. Certe fecerat sibi de omnibus injuriis Christi quasi quemdam fasciculum myrrhæ, quem sibi dulciter in corde confixerat, ut veraciter diceret; Fasciculus myrrhæ dilectus meus mihi, inter ubera mea commorabitur: idque ad litteram sic implebatur, ut non videretur cor in corpore posse contineri. Implebatur in ea etiam illud Euangelicū, Mensuram bonam & confertam & coagi-

---

**36** Si noti ad esempio in che modo viene descritto il fermo comportamento della beata quando intende tappare le orecchie con della bambagia per non essere distratta dalle vanità del mondo in Cortona (1685, XXXV, 4): “Verum quia sensus auditus non habet naturale obstaculum, contingit sæpe audire quod displicet, cui non nisi per fugam possumus obviare: ideo ipsa ne rumores & vanitates audiret seculi, obturabat bambacino fortiter aures suas”. [Moreni (1827, 83): “Imperciocchè il senso dell'udire non ha naturale ostacolo, come quello del vedere, si addiuviene spesso d'udire quello, che dispiace, contro al quale non ci possiamo difendere, se non per fuga; ed ella per non udire i romori, e le vanità del secolo, turava colla bambagia fortemente gli orecchi suoi”].

**37** Sull'*Imitazione di Cristo* vedi Mancardi (1994).

tatam & supereffluentem dabunt in sinum vestrum: quia per abundantiam spiritus etiam corporaliter implebatur, in tantū quod mirum erat, si non sæpe corporea ejus viscera rumpebantur.<sup>38</sup> (II, 31)

Questa meticolosa descrizione mira a trasmettere l'eccezionale capacità di introspezione e la fortissima devozione della beata Umiliana e costituisce un monito esemplare al fedele ed inesperto lettore che intende elevare il proprio spirito alla contemplazione. Per giungervi compiutamente occorre essere in grado di rivivere e sostenere dentro di sé le terribili e atroci sofferenze provate dal Cristo uomo prima che spirasse. Ma non è cosa da tutti, avverte il cortonese: era un miracolo – dice l'agiografo – che il gracile e per le astinenze malfermo corpo della giovane beata non esplodesse o che le viscere non fuoriuscissero per l'intenso dolore provato. Questo dolore, tuttavia, è espresso da un convulso pianto accompagnato da grida, gemiti e lamenti, e viene tollerato, purificato e redento dalla beata. Superato questo calvario interiore, l'anima novella di Umiliana è pronta ad una più tenace, intensa e sentita contemplazione mistica delle verità divine, è pronta ad un colloquio più intimo e diretto con Dio. Si noti in questo passo il ricorso al verbo *deploro*, composto di *ploro* – 'piangere' –, intensificato semanticamente dal prefisso *de*, per indicare l'intensità del gesto della beata. La parola *fletum* è dunque evidentemente legata ad un affanno interiore, ad un momento di profonda agitazione; invece l'intenso fluire di lacrime, già incontrato, porta con sé tutto quel significato espiatorio precedentemente analizzato. Forse questa purgazione risiede proprio nelle lacrime più ancora che nel gesto del pianto stesso, come se proprio le lacrime in sé avessero la capacità di ripulire lo spirito dalle sue macule, trasportando dall'interno verso l'esterno le intangibili impurità. Una distillazione di purezza, insomma, che trova il suo balsamo nelle lacrime, e il suo mezzo negli occhi fisici che, come fonti purificatorie, svolgono da intermediari tra l'interiorità e l'esteriorità attraverso il gesto del pianto.

---

38 Moreni (1827, 73–74): “Dinanzi che fusse pienamente a questa Santa la somma grazia di contemplazione, ovvero ratto, ch'è chiamato estasi compiuta, la quale estasi ebbe compiutamente; di notte, dormendo la fante, e quelli della casa, piangeva con forte grida, e dure lamentazioni la passione del suo diletto Gesù co' capelli sparti; ma alcuna volta era desta la fante, e vedevala mezza morta giacere sopra lo spazzo, ma non l'ardiva di toccare, perciocchè sapeva la volontà della sua donna, la qual grazia a se data, quanto poteva, la nascondeva; imperocchè conficcava il cuore suo nella piaga del lato di Cristo, la quale sempre portava nel cuor suo. Certamente ella di tutte le piaghe, e le ingiurie di Cristo aveva fatto a sé quasi uno fastello di mirra, il quale dolcemente s'aveva confitto nel cuore. Del quale dolore della ingiuria, e passione di Cristo n'era tanto pieno il cuore, e'l corpo di questa Beata, che non pareva, che dentro vi potesse capere, o stare in poco ch'è l'abondanza dello Spirito Santo eziandio corporalmente il lei s'adempieva in tanto, ch'era maraviglia spesse volte come le budelle, e ciò, che aveva in corpo, non si rompevano”.



L'intenso e tormentato "amor" provato dalla beata, che "ut ait Bernardus, [...] ordinem nescit"<sup>39</sup> (XLIV, 2) la portava a desiderare una vita solitaria e di stenti. E questa solitudine era ricercata dalla beata al fine di potere dare compiuto e maturo sfogo al proprio ardore nell'amore di Dio, in questa mistica intimità, attraverso grida, lamenti e – possiamo immaginare – anche un intenso scorrere di lacrime:

Desiderabat esse in arduis montibus & in desertis & solitudinibus, in locis inaccessibilibus: ubi solum haberet pro victu herbas, & de Deo juxta votum suum libere cogitaret, & in laudes & clamores pios erumperet amore dilectissimi Jesu Christi. Dicebat se incarceratam, quia eructare non poterat, quod habebat interius.<sup>40</sup>

Qui ben emerge lo spirito mistico di cui tutto il testo risulta imbevuto. La descrizione di questo intenso, tormentato e doloroso amore per il divino si colloca all'interno della tradizione mistica che si richiama a san Bernardo di Chiaravalle e che in seguito culminerà nel Francesco di San Bonaventura "incendio seraphico totus ignitus" (*LM, Prologus* 1).<sup>41</sup> Ecco allora che in questo contesto di profondo e incontenibile ardore la beata lamenta la propria incapacità espressiva, non riuscendo ad esternare pianamente il proprio sentire. A questa ineffabilità giungono in aiuto, come si legge nel volgarizzamento anonimo del testo, le "pietose grida" (cap. XXVIII) d'amore, emesse proprio con largo sfogo di "lagrime" (cap. XXVIII). Ancora una volta viene presentato il rapporto interiorità-esteriorità, qui espresso come travagliato e alla ricerca di un adeguato mezzo per potersi risolvere nella chiarezza. Nel momento in cui le parole evidentemente perdono la loro efficacia e la loro potenza, subentrano, tra le grida e le torsioni per questo ardente amore, nuovamente le lacrime. Esse fuoriescono come massima espressione del profondo desiderio del divino che la beata prova in sé, e divengono mezzo espressivo in grado di dare sfogo allo spirito. Sembra dunque, a seguito di queste riflessioni, che le lacrime siano un vero e proprio sfogo dello spirito più che del corpo e che la loro funzione sia quella di mettere in contatto proprio lo spirito della beata col Divino.

<sup>39</sup> Cfr. Cortona (1685, XLIV, 2). Si noti che la citazione esplicita di San Bernardo svela l'ispirazione mistica di tutto il racconto agiografico.

<sup>40</sup> Moreni (1827, 88–89): "Questa santa desiderava d'essere in aspri, e malagevoli luoghi di montagne, o deserti, e di solitudini, e ove non si potesse andare, e ove non avesse da mangiare se none erbe, e liberamente pensare di Dio secondo il suo desiderio, e con lagrime piateose grida mandare fuori per l'amore del dolcissimo Gesù Cristo. Chiamavasi incarcerata perché non poteva mandare con grida, quello che dentro aveva". Si noti che il termine 'lagrime' compare solo nel volgarizzamento.

<sup>41</sup> Per l'edizione integrale e traduzione della *Legenda Maior* di Bonaventura da Bagnoregio del 1266 cfr. Leonardi (2009a) e Spinelli (1973). Cfr. Leonardi (2009, 6). Si noti che tale espressione sarà poi ripresa da Dante in *Paradiso* XI, v. 37: "L'un fu tutto serafico in ardore".

## Dante e Vito da Cortona

Anche ad una superficiale lettura di questo testo agiografico redatto nell'ambiente francescano spirituale di Santa Croce appare subito evidente l'attenzione che l'agiografo rivolge al tema del pianto, delle lacrime, degli occhi e della vista. Persino nella canonica sezione di questa agiografia dedicata ai miracoli della beata dopo la sua morte – sezione aggiunta nel 1249 – la descrizione della beata insiste particolarmente sullo splendore dei suoi occhi; si legga, sullo splendore raggiunto del suo spirito una volta liberatosi del corpo. Ma il testo agiografico della *Vita della beata Umiliana* assume un'importanza ulteriore nel momento in cui vi sono forse le tracce filologiche per ipotizzare una conoscenza diretta da parte di Dante di questo testo. È risaputo infatti che il giovane Dante, ancora studente nell'ultimo quarto del XIII secolo, frequentasse assiduamente l'ambiente francescano di Santa Croce, prendendo parte alle lezioni lì tenute da sapienti 'dottori' e avendo accesso alla biblioteca.<sup>42</sup> L'influenza di quelle letture e di quelle lezioni consentì a Dante di dare vita ad una nuova concezione poetica di Amore espressa nelle liriche della *Vita nova*, che presto lo distaccò dal "dolce stil novo" (*Purg.* XXIV, v. 57). dominante tra gli altri poeti a lui coevi. In Dante, infatti, le liriche erano prima 'cortesi', secondo la tradizione imperante nel tempo, e poi scoprono nelle 'nuove rime' un senso nuovo di autoreferenzialità ed autosufficienza in quanto 'lodi'.<sup>43</sup> Manifesto di questo sviluppo concettuale risulta, come è noto, il "libello" (*Vita Nova*, I) della *Vita Nova*. Proprio in questo testo giovanile, in cui è stata voluta leggere non solo un'"*actio sacra*",<sup>44</sup> ma anche una 'Legenda sanctae Beatricis',<sup>45</sup> la suggestiva, metaforica e spesso mistica descrizione di Beatrice affonda le sue radici, come sostiene Vittore Branca,<sup>46</sup> anche nella tradizione agiografica fiorentina del tempo.<sup>47</sup>

Per di più, una maggiore vicinanza, segno di passaggio tra le letture della formazione per Dante, tra la *Vita della beata Umiliana* e la *Commedia* sembra potersi individuare addirittura in un verso di *Inferno*, II.<sup>48</sup> Nel momento in cui Virgilio

42 Per un approfondimento sulla formazione di Dante in Santa Croce cfr. Pegoretti (2017, 2018).

43 Cfr. Branca (1969, 58): "Lo stesso originale motivo delle 'nuove rime', quello famoso della lode, germoglia probabilmente su un terreno devozionale francescano".

44 Picone (2017, 23).

45 Gorni (1999, XV).

46 Lo studioso invita a leggere il libello dantesco come un testo agiografico. Cfr. Branca (1969, 36): "La tradizione francescana offriva anche, nelle sue rinnovate e umanissime esperienze agiografiche, i modelli più semplici e più suggestivi a chi voleva presentare una creatura come via alla perfezione, come guida alle verità celesti".

47 Cfr. Branca (1969, 47).

48 Vedi in proposito Pegoretti (2017, 2019).

scioglie i dubbi di Dante spiegando la ragione divina del suo viaggio, il poeta latino descrive così, nel momento del loro incontro, lo splendore degli occhi di Beatrice, giunta dall'Empireo nel Limbo per invitarlo a salvare "l'amico" (*Inf.* II, v. 61) 'suo' smarritosi nella "selva oscura" (*Inf.* I, v. 2):

Lucevan li occhi suoi più che la stella. (*Inf.* II, v. 55)

Tale verso, impiegato per descrivere gli occhi dell'anima beata di Beatrice, sembra trovare ispirazione dalla descrizione che si legge nell'ultima sezione della *vita* umiliana, dedicata ai miracoli *post mortem*, relativa allo splendore degli occhi della beata, riapparsa ai fedeli fiorentini dopo la morte:

Oculos clarissimos habebat, quorum claritas stellarum superabat fulgorem.<sup>49</sup> (III, 6)

Sembrirebbe che Dante abbia colto proprio in questo dettaglio il profondo lascito innovativo del testo della *Vita della beata Umiliana* e, come in una sintesi estrema, tale particolare sia approdato in tutta la sua semantica in un verso della *Commedia* laddove, per la prima volta nel poema, si parla della sua donna amata, adesso finalmente "loda di Dio vera" (*Inf.* II, v. 103).

## Le lacrime nelle agiografie di San Francesco

La presenza ben radicata del pianto, delle lacrime e di continui riferimenti agli occhi e alla vista nel contesto devozionale ed esemplare della *Vita della beata Umiliana* non solo si colloca armoniosamente sulla scia della agiografia francese e belga di qualche decennio anteriore, ma anche si concilia perfettamente con la tradizione agiografica francescana che proprio in quegli anni andava istituendosi. Tra i fedelissimi di Francesco, infatti, la memoria – tra le altre cose fondamentali – di un Santo piangente e sofferente negli occhi doveva essere presente ancora nei decenni immediatamente successivi alla sua morte. Si potevano ancora udire vive testimonianze di coloro che incontrarono Francesco e inoltre stava andando già a costituirsi, proprio nell'ambiente spirituale, una tradizione agiografica scritta, e non più soltanto orale o visiva, ispirata più al misticismo che alla fedeltà storica. Tanto significativa è la narrazione di questo aspetto profondamente umano del Santo, che persino la primissima tradizione iconografica francescana ha deciso di rappresentare un Francesco dolente negli occhi, o piangente. Questo è infatti il

---

<sup>49</sup> Moreni (1827, 128): "Avea gli occhi chiarissimi, e la loro chiarezza superava il fulgore delle stelle".

caso del ritratto di San Francesco del Convento di Greccio, in provincia di Rieti, eseguito su commissione di Jacopa dei Settesoli quando il Santo era ancora in vita. Il ritratto che oggi è ancora possibile vedere è solo una fedele copia su tela (forse) rinascimentale di un originale andato perduto ma risalente al primo quarto del XIII secolo e pertanto viene considerato oggi, quanto al soggetto, uno dei più antichi e fedeli ritratti esistenti del poverello d'Assisi.<sup>50</sup> In quel ritratto San Francesco è raffigurato come un viandante, vestito solo della sua cappa di tela e con già le stimmate alle mani e ai piedi, che è intento ad asciugarsi con un panno l'occhio sinistro. Si ritiene che l'attento esecutore del ritratto volesse probabilmente ricordare come Francesco, già da tempo sofferente negli occhi, fosse una volta passato dal convento di Greccio per recarsi da un oculista presente nella zona.<sup>51</sup> Tali affermazioni sono ampiamente testimoniate nella vasta tradizione storica, letteraria, agiografica (e anche iconografica) di San Francesco. La sua prima agiografia ufficiale, la *Vita beati Francisci* (o *Vita prima*), fu redatta da Tommaso da Celano nel 1230.<sup>52</sup> Questo testo, pur sempre appartenendo al genere dell'agiografia, ha intenzione di riportare quanto più fedelmente possibile, in senso storico, notizie e atti della vita di Francesco, uomo ritenuto Santo per la sua condotta.<sup>53</sup> Tommaso non sembra focalizzare ancora la sua attenzione sul

---

50 Palmegiani (1932, 362–368). Per maggiori informazioni sull'iconografia francescana e sul ritratto di San Francesco del Convento di Greccio cfr. Scarpellini (1982).

51 Uno degli episodi più interessanti raccontati da Bonaventura riguarda proprio la visita a un dottore che invita Francesco ad essere cauto nel piangere, perché l'intensa attività del versamento delle lacrime avrebbe rovinato perennemente la sua vista. A questo dottore Francesco, senza esitazione, risponde piuttosto che avrebbe voluto più occhi ancora per poter piangere più intensamente. Cfr. *LM*, I, V, 8.

52 Per il testo integrale e la traduzione italiana della *Vita beati Francisci* di Tommaso da Celano cfr. Leonardi (2009b, 30–157). Di questa prima agiografia lo stesso Tommaso realizzò successivamente un compendio destinato alla liturgia, noto come *Legenda ad usum chori*.

53 Ma in proposito alla veridicità e affidabilità della *Vita beati Francisci* di Tommaso da Celano si tenga sempre presente quanto Raoul Manselli afferma su questo lavoro in Manselli (2002, 6). Tale opera resta pur sempre “un testo agiografico, non una narrazione storica [...]”. Cfr. *Vita Prima (Prologus I, 1)*: “Actus et vitam beatissimi patris nostri Francisci pia devotione, veritate semper praevia et magistra, seriatim cupiens enarrare, quia omnia quae fecit et docuit, nullorum ad plenum tenet memoria, ea saltem quae ex ipsius ore audivi, vel a fidelibus et probatis testibus intellexi, iubente domino et glorioso papa Gregorio, prout potui, verbis licet imperitis, studui explicare” [Per la traduzione vedi Caluffetti/Olgiati (1995, 4): “Per ordine del glorioso signor papa Gregorio, mi sono accinto a narrare diligentemente gli atti e la vita del beatissimo padre nostro Francesco. Ho cercato di farlo con ordine e devozione, scegliendo sempre come maestra e guida la verità. Ma poiché nessuno può ritenere a memoria tutte le opere e gli insegnamenti di lui, mi sono limitato a trascrivere con fedeltà almeno quelle cose che io stesso ho raccolto dalla sua viva voce o appreso dal racconto di testimoni provati e sinceri, stendendole nel miglior modo che mi è stato possibile, sebbene tanto inferiore al merito del soggetto”].

tema del pianto e sul significato delle lacrime e non restituisce al lettore il ritratto di un Francesco piangente o dedito alla commozione.<sup>54</sup> Tuttavia Tommaso da Celano racconta apertamente della oftalmia del Santo e delle sofferenze che Francesco per questa malattia dovette patire. Ma l'agiografo ancora non conferisce alle lacrime quel significato poi individuato in Vito da Cortona e soprattutto non riconduce immediatamente questa malattia degli occhi di Francesco al prolungato ed intenso fluire di lacrime.<sup>55</sup> Tale riconoscimento si avrà palesemente soltanto qualche decennio più tardi, nella già menzionata *Legenda Maior* di San Bonaventura da Bagnoregio. Risulta interessante notare come per la stesura della vita più importante, e l'unica considerata poi ufficiale, di san Francesco d'Assisi, si possa ipotizzare che il *Doctor Seraphicus* abbia fatto ricorso, nel suo lungo studio di formazione, anche alla letteratura Spirituale antecedente, per poi in vero difendere, da un punto di vista istituzionale, ben altre teorie che quelle degli Spirituali per la sorte dei Minori. La *Legenda* bonaventuriana viene riconosciuta infatti come l'unica agiografia ufficiale di San Francesco nel Capitolo generale di Parigi del 1266, tanto da soppiantare, anche materialmente, le precedenti.<sup>56</sup> Tale operazione fu dai gerarchi dell'Ordine ritenuta necessaria per conferire un assetto stabile e

---

54 Ovviamente non mancano lungo la narrazione episodi legati al pianto per commozione. Cfr. ad esempio *Vita Prima* (I, 73, 5): "Et quidem cum tanto fervore spiritus loquebatur, quod non se capiens prae laetitia, cum ex ore verbum proferret, pedes quasi saliendo movebat, non ut lascivens, sed ut igne divini amoris ardens, non ad risum movens sed planctum doloris extorquens. Multi enim ipsorum corde compuncti sunt, divinam gratiam et tantam viri constantiam admirantes" [Per la traduzione vedi Calufetti/Olgiati (1995, 27): "E parlò con tanto fervore che, quasi fuori di sé per la gioia, mentre proferiva le parole muoveva anche i piedi quasi saltellando; ma quel suo strano comportamento, lungi dall'apparire un segno di leggerezza e dal suscitare riso, provenendo dall'ardore del suo cuore, induceva gli animi a intrattenibile pianto di compunzione. E molti di loro effettivamente ripieni di ammirazione per la grazia del Signore e per l'intrepido coraggio di quell'uomo, furono presi da sincero dolore"].

55 Cfr. *Vita Prima* (cap. II, 4), dove il capitolo è intitolato (nella citata traduzione di Leonardi) "Fervore di san Francesco e sua malattia di occhi". Sulle cause di questa oftalmia tornerà però successivamente proprio Bonaventura nella sua *Legenda Maior*, come si vedrà più avanti.

56 In questo Capitolo generale del 1266 infatti si ordinò che tutte le precedenti biografie del Santo venissero distrutte, e che si accettasse solamente l'immagine di Francesco che Bonaventura seppe offrire. Cfr. in proposito Merlo (2003, 172), dove si dice, attingendo direttamente agli atti, che il capitolo di Parigi del 1266 stabilisce "che vengano distrutte tutte le leggende del beato Francesco composte anteriormente e che, dove se ne possano trovare al di fuori dell'Ordine, i frati provvedano a portarle via, poiché la leggenda scritta dal ministro generale è stata compilata con l'apporto di ciò che egli stesso ha raccolto dalla bocca di coloro che furono quasi sempre col beato Francesco, e tutto ciò che si può sapere con certezza e con prove vi è stato inserito con cura". Cfr. anche Leonardi (2009, XXIV-XXVI), dove si parla della "singolare decisione del Capitolo" di Parigi di ordinare la distruzione di tutte le precedenti biografie in modo da restituire un'immagine unica e ben definita di Francesco nella tradizione.

definitivo (un vero e proprio ‘ordine’) a quello che altrimenti sarebbe rimasto un confuso movimento, ormai in balia di idee divergenti e confuse e animati spiriti contestatari. Inoltre, non era possibile tollerare scontri aperti con la Chiesa e la sua dottrina, e dunque con la nuova agiografia di Bonaventura si acconsentì definitivamente all’istituzionalizzazione dell’Ordine minoritico e al suo inquadramento nel progetto di natura escatologica del papato contro l’avversario rappresentato dall’imperatore.

Nella *Legenda* di Bonaventura del 1263 sono molteplici gli episodi che raccontano di un Francesco piangente e le sue lacrime, come il pianto in sé, assumono stavolta esplicitamente un vero e proprio connotato spirituale salvifico e redentivo. Già nel *Prologo* viene infatti detto come la vocazione divina di Francesco consistesse nel commuovere i fedeli, ovvero nel muoverli al pianto:

Ad quod quidem fideliter sentiendum et pie, non solum inducit officium quod habuit, vocandi ad fletum et planctum, calvitium et cingulum sacci signandique Thau super frontes virorum gementium et dolentium signo poenitentialis crucis et habitus cruci conformis.<sup>57</sup> (*LM*, I, 2)

Forti della nuova consapevolezza semantica delle lacrime, si può comprendere allora come il loro fluire, a discapito e spesso anche a danno degli occhi di Francesco – e del fedele –, sia ben messo in evidenza in quanto in grado di mondare l’occhio interiore del singolo, e di renderlo capace, in questo esercizio di umiltà, di vedere Dio più chiaramente. Di qui il senso del valore messianico di Francesco di spingere gli uomini a seguire il suo esempio, anche attraverso questo gesto, apparentemente secondario ed irrilevante. E tra le principali caratteristiche del suo impegno compare proprio l’invito al pianto e alla commozione, quasi questo fosse un prerequisito essenziale per intraprendere una vita di beatitudine e di comunione con Dio: un vero e proprio minimo comune multiplo della beatitudine, che deve accompagnare ogni gesto del beato. E di questo lo stesso Francesco è un esempio costante, consapevole già del profondo e salvifico significato delle lacrime. Spiegava infatti Francesco ad un ingenuo medico che lo ammoniva sui danni fisici che l’intensa attività del pianto poteva portargli:

---

<sup>57</sup> Per la traduzione della *Legenda Maior* si veda Olgiati F./Olgiati S. (2004, 2): “Ci spinge ad abbracciare, con fede e pietà, questa convinzione il fatto che egli ebbe dal cielo la missione di chiamare gli uomini a piangere, a lamentarsi, a radersi la testa e a cingere il sacco, e di imprimere, col segno della croce penitenziale e con un abito fatto in forma di croce, il Tau, sulla fronte di coloro che gemono e piangono”.

Non est, frater medice, ob amorem luminis, quod habemus commune cum muscis, visitatio lucis aeternae repellenda vel modicum, quia non spiritus propter carnem, sed caro propter spiritum beneficium lucis accepit.<sup>58</sup> (*LM*, V, 8)

Ed allora la spiegazione di San Bonaventura, sull'esempio di Francesco, al lettore intento alla propria formazione spirituale assume un valore enciclopedico:

Malebat siquidem corporalis visus lumen amittere quam lacrimas, quibus oculus mundatur interior, ut Deum videre valeat, repressa devotione spiritus impedire.<sup>59</sup> (*LM*, V, 8)

È dunque qui chiaramente palesato, adesso, il rapporto che intercorre tra l'elemento corporale – quasi creaturale – degli occhi e lo spirito. Gli occhi corporali devono essere a servizio dello spirito perché esso si mondi, si purifichi, sia capace insomma di potere osservare direttamente e sempre più chiaramente Dio. E ciò avviene attraverso il versamento intenso, continuo e costante di lacrime, anche se in grado di compromettere irreversibilmente il dono della vista. In questo caso, dunque, l'oftalmia di cui soffriva Francesco, testimoniata da tutti gli agiografi, è qui ricondotta precisamente all'esercizio del pianto. E questo è chiaro in virtù della consapevolezza che la vera vista è solamente quella che avviene attraverso l'occhio interiore. Non mancano inoltre in questa narrazione episodi che ci aiutano a ricostruire l'idea di un Francesco dedito alla commozione e al pianto:

In qua diebus aliquibus latitando, rogabat Dominum incessanter, lacrymarum imbre perfusus, ut liberaret de manibus persequentium animam suam, et pia quae inspiraverat vota, benigno favore completeret.<sup>60</sup> (*LM*, II, 3)

Un esempio del genere serve anche alla costruzione di una figura che secondo la tradizione cortese e mitologica sarebbe proprio anti-eroica, ma che in vero ci narra della vera forza interiore in senso cristiano, ovvero quella di sapersi commuovere e di avere l'animo grato pieno di umiltà per essere degni servitori dell'Altissimo.<sup>61</sup>

---

58 Olgiati F./Olgiati S. (2004, 23): "O fratello medico, non si deve, per amore della vista che abbiamo in comune con le mosche, allontanare da noi, neppure in piccola misura, la luce eterna, che viene a visitarci. Il dono della vista non l'ha ricevuto lo spirito per il bene del corpo, ma l'ha ricevuto il corpo per il bene dello spirito".

59 Olgiati F./Olgiati S. (2004, 23): "Preferiva, evidentemente, perdere la luce degli occhi, piuttosto che soffocare la devozione dello spirito, frenando le lacrime, che mondano l'occhio interiore e lo rendono capace di vedere Dio".

60 Olgiati F./Olgiati S. (2004, 23): "Vi rimase nascosto per alcuni giorni, e intanto supplicava incessantemente, tra fiumi di lacrime, il Signore, che lo liberasse dalle mani dei persecutori e portasse a compimento, con la sua bontà e il suo favore, i pii propositi che gli aveva ispirato".

61 Cfr. i versi finali del *Cantico delle Creature*: "Laudate et benedicite mi' Signore et ringratiate et serviateli cum grande humilitate". Per un'edizione e commento del *Cantico delle Creature* cfr.

E come questi, sono innumerevoli lungo tutta la narrazione della *Legenda Maior* gli episodi che ritraggono Francesco piangente, e che sembrano affondare le loro radici, per importanza e significato, nella *Vita della beata Umiliana* più che nella *Vita prima* di Tommaso da Celano.

## Il pianto in *Purgatorio*, XXX

Questa narrazione del pianto e delle lacrime accolta dall'ambiente minoritico sembra poi potersi compiutamente ritrovare nel Dante del *Purgatorio*.<sup>62</sup> Dopo la conturbante esperienza delle dannate anime dell'*Inferno*, nel *Purgatorio* dantesco il tema del pianto e delle lacrime è sviluppato ulteriormente, come dimostra Manuele Gragnolati nel suo contributo (cfr. cap. I). Tale sviluppo, o meglio tale cambiamento, risulta perfettamente in coerenza con il generale senso di maturazione ascensionale che muove tutta la *Commedia*, riscontrabile sia nella direzione del Danteviandante, sia nella lingua ('vecchio' – 'veglio' – 'sene') che, come in questo caso, nella semantica dei gesti. Nel *Purgatorio*, il pianto non rappresenta più il senso di abbandono, ma esso è legato al pentimento, al dolore e alla redenzione. In questo "regno" (*Purg.* I, v. 4) infatti, "ove l'umano spirito si purga" (*Purg.* I, v. 5), le anime sono intente, anche attraverso il gesto del pianto oltre che per mezzo della preghiera, a compiere la propria purificazione. Forti di questa nuova consapevolezza, anche l'episodio dell'incontro con Bonconte può essere letto proprio sulla scia della tradizione francescana.<sup>63</sup> Persino una "lagrimetta" (*Purg.* V, v. 107) infatti è adesso in grado di salvare un uomo dalla dannazione eterna. O ancora si spiega più chiaramente la sottolineatura del termine "piangendo" (*Purgatorio* III, v. 120), posto tra virgole e collocato ad inizio verso, nel racconto di Manfredi di Svevia del canto III.<sup>64</sup> È allora qui chiaro il significato propriamente purgatorio e di pentimento delle lacrime, e una tale presentazione del gesto del pianto risulta in sintonia con la matura tradizione agiografica francescana, dove l'intenso fluire di lacrime accompagna la meditazione sui propri peccati e confida nella redenzione ed espiazione

---

Contini (2013). Si badi però che dopo la *Legenda Maior*, Francesco diviene un Santo da venerare, piuttosto che da imitare.

62 Per una più compiuta analisi cfr. Basile (1970) oltre a Fenu Barbera (2017).

63 Cfr. in particolare ancora Fenu Barbera (2017, 344–347).

64 Vedi *Purg.* III, vv. 118–120: "Poscia ch'io ebbi rotta la persona / di due punte mortali, io mi rendei, / piangendo, a quei che volontier perdona".



degli stessi.<sup>65</sup> Esse purgano, ovvero lavano il cuore, purificando le membra, e guariscono l'anima, altrimenti "mal nata" (*Inf.* V, v. 7), dalla sua dannazione eterna.

Tra i tanti esempi che il Poeta restituisce lungo la seconda cantica, risulta significativo analizzare anche quello in cui Dante ritrae se stesso commosso e piangente. Questo è il caso, infatti, dei versi 85–99 di *Purgatorio* XXX, dove, in cima al monte del *Purgatorio*, nel Paradiso Terrestre Dante si commuove prima per la scomparsa di Virgilio e successivamente davanti ad una Beatrice che, "quasi ammiraglio" (*Purg.* XXX, v. 58), lo sgrida fortemente per averla trascurata negli anni successivi alla di lei morte. In questo episodio sembra che Dante voglia esporre al lettore uno sviluppo ed una maturazione della sua facoltà di piangere e del valore proprio delle lacrime: esse assumono inizialmente un primo significato di commiserazione che viene immediatamente corretto in un – accresciuto – significato redentivo. Il pianto prima rende le guance di Dante "atre" (*Purg.* XXX, v. 54), ovvero fosche come nell'*Inferno*, in quanto qui esso è ancora legato alla scomparsa di Virgilio; successivamente, a seguito del monito di Beatrice – legato al pianto, non a caso –, quelle stesse lacrime, latrici adesso di una nuova semantica, consentono al poeta, compatito dagli angeli che assistono alla scena e commosso per la sua stessa miseria, di intraprendere interiormente il processo purificatorio al fine di lasciare il *Purgatorio* per poter accedere alle sfere celesti del *Paradiso*:

[...] né quantunque perdeo l'antica matre,  
valse a le guance nette di rugiada  
che, lagrimando, non tornasser atre.

"Dante, perché Virgilio se ne vada,  
non pianger anco, non piangere ancora;  
ché pianger ti conven per altra spada".  
(*Purg.* XXX, vv. 85–90)

Il primo ammaestramento che Dante apprende da Beatrice-Teologia nel momento del loro incontro nella *Commedia*, da lui creduta ingenuamente ancora quella fanciulla della *Vita Nova*, sembra riguardare proprio, per l'individuo, il senso e il valore del pianto e delle lacrime. Qui Beatrice immediatamente svela il suo valore salvifico di personificazione della Teologia e Dante offre così al lettore, un esempio chiaro, vissuto in prima persona, dentro di sé, della metamorfosi semantica riguardante il valore delle lacrime, in sintonia con la letteratura francescana (cfr. *Purg.* XXX, 91–99).<sup>66</sup>

<sup>65</sup> Si noti, ancora in *Purg.* III, v. 121 come continua il racconto-riflessione dell'anima di Manfredi: "Orribil furon li peccati miei".

<sup>66</sup> Vedi Borges (2001).

## L'Arbor vite di Ubertino da Casale e il verso 72 del canto XI del *Paradiso*

Alla luce di tali riflessioni si può provare a risolvere un problema ecdotico legato ad una lezione al testo del verso 72 dell'XI canto del *Paradiso* della *Commedia*, altrimenti già parzialmente risolto attraverso il confronto testuale e contenutistico con una delle fonti più accreditate cui Dante certamente attinse, ovvero l'*Arbor vitae crucifixae Jesu*. Questa è l'opera più importante del teologo e predicatore francescano Ubertino da Casale, vissuto dal 1259 al 1340 circa, e considerata dalla tradizione come il 'manifesto' del francescanesimo Spirituale. L'*Arbor* è composto da cinque libri ed è stato realizzato, nella sua prima redazione, nel 1305. A questa prima versione sono seguite sicuramente altre due, risalenti all'incirca al 1316 e al 1322. In questa opera Ubertino raccoglie, come in una *summa*, tutti i principi, i desideri e le condanne del francescanesimo di stampo spirituale. La composizione di questo testo infatti deve essere contestualizzata entro al più ampio panorama di conflittualità interna al francescanesimo sorto a seguito della morte del Santo fondatore. Ubertino prende le difese di quei francescani Spirituali, paladini – a loro dire – del più autentico messaggio francescano contenuto nella Regola, cui si opponevano i Conventuali. Quest'opera, tuttavia, non godette di un'ampia fortuna e circolò esclusivamente negli ambienti dei monasteri francescani più squisitamente Spirituali. Esso risulta ancora oggi poco noto e poco studiato, ed è consultabile per intero ancora soltanto nella sua prima edizione, stampata nel 1485 per opera di Andrea de Bonetti de Papia a Venezia (o nella relativa ristampa anastatica del 1961). Inoltre, non è stata ancora realizzata una traduzione integrale di questo lungo testo.<sup>67</sup>

La terzina qui in esame fa riferimento all'episodio, riportato anche da Ubertino, in cui si narra che ai piedi della Croce ove era affisso il Cristo morente, insieme a Maria fosse pure Madonna Povertà e che proprio questa, poco prima che Cristo spirasse, sia salita sulla Croce con lui in segno di incorruttibile fedeltà verso il suo (primo) sposo:

[...] né valse esser costante né feroce,  
 sì che, dove Maria rimase giusto,  
 ella [Madonna Povertà] con Cristo pianse in su la croce.  
 (*Par.* XI, vv. 70–72)

Non a caso, lungo tutto il testo di Ubertino, Madonna Povertà è presentata come "fidelissima sponsa" (*AV*, V, 3, 423b) e la sua fedeltà verso il Cristo è ripetutamente

---

67 Per l'edizione integrale dell'*Arbor vitae* cui si fa riferimento si veda Davis (1961).

lodata. Dante allora, che certamente aveva presente il testo di Ubertino, per descrivere nel canto XI la fedeltà e la determinazione della Povertà “costante” e “feroce” (*Par.* XI, v. 70), dice – apparentemente – che ella ‘pianse’ con Cristo sulla croce. Per sottolineare il gesto estremo e unico della Povertà che si spinge fino a tanto e non abbandona neppure lo sposo sul punto di morire, Dante la mette a confronto con Maria stessa, la quale invece “rimase giuso” e non riuscì a ‘piangere’ col Figlio sulla croce.<sup>68</sup> Come è stato notato da Damiata e da diversi commentatori della *Commedia*, l’episodio in cui Francesco loda la Povertà che restò fedele al Cristo pure sul Calvario, fino a raggiungerlo sulla croce, è presente già nel *Sacrum Commercium*.<sup>69</sup>

Non reliquisti usque ad mortem, mortem autem crucis. Et in ipsa cruce, denudato iam corpore, extensis brachiis, manibus et pedibus confixis, patiebaris secum, ita ut nil ei neo te gloriosus appareret.<sup>70</sup>

Ma soltanto Anna Maria Chiavacci Leonardi, ripresa da Francesco Verderosa, fa notare che si ritrova soltanto nell’*Arbor vitae* il confronto con Maria che resta ai piedi della croce.<sup>71</sup>

La terzina vv. 70–72 dell’XI canto del *Paradiso* dunque presenta un legame strettissimo con l’*Arbor vitae* di Ubertino da Casale, poiché solo in quel testo vi è un paragone manifesto tra la Madonna che non è riuscita a seguire il Figlio morente, mentre la Povertà “altissima” (*AV*, V, 3, 424a) è riuscita a unirsi al *Christus patiens*.<sup>72</sup> E proprio abbracciato alla Povertà, dice Ubertino ricostruendo questa sacra rappresentazione e facendo appello al suo *pie cogitari* per conferire dram-

<sup>68</sup> Cfr. Damiata (1989, 31–32): “Del resto il fatto solo che in questo passo la povertà sia presentata come *sposa*, mentre di solito con tale termine il poeta designa solo la Chiesa, è un indice in più che guida verso la fonte da cui egli ha attinto”.

<sup>69</sup> Cfr. Damiata (1989, 31): “Certo, a tutto ciò si potrebbe obiettare che Dante in questi casi ha tratto ispirazione dal *Sacrum Commercium*, ma si può attendibilmente rispondere che in verità in questa operetta, per quanto singolare e suggestiva, la povertà non viene presentata come sposa, perché nel *Sacrum Commercium* v’è solo un ‘servizio cavalleresco’ di Francesco verso di essa”.

<sup>70</sup> *Sacrum Commercium* (1995, 1712). Per la traduzione vedi Caroli (2004, 1292): “Fino alla morte, e alla morte di croce, tu non l’hai abbandonato. E persino sulla croce, il corpo ignudo, le braccia stese, le mani e i piedi conficcati al legno, tu soffrivi con lui, e nulla appariva in lui che gli desse maggior gloria di te”.

<sup>71</sup> Cfr. Verderosa (2014, 201–202): “Da questo ed altri casi deduco che se da un canto dalle fonti dell’*Arbor* possiamo escludere senz’altro opere o compilazioni posteriori alla sua stesura, dall’altro possiamo affermare che Ubertino come autore o promotore di imprese editoriali fu partecipe della nascita di molte tradizioni e testi della letteratura francescana; quelli legati alla battaglia della povertà”. Per il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi vedi Alighieri (2016, 316).

<sup>72</sup> Cfr. Tamburri (2014, 10): “La gloria del *Christus patiens*, nuova icona del secolo, è proprio madonna Povertà che, come scriverà Dante ispirandosi all’*Arbor vitae crucifixae Iesu* di Ubertino da

maticità alla scena, Cristo spirò. Anche in altri punti dell'*Arbor* Ubertino, in sintonia con gran parte della letteratura riconducibile agli ambienti Spirituali, si sofferma con attenzione su questo tema, elaborando i sentimenti di dolore che la Madonna deve avere provato nell'osservare il Figlio spirare, impossibilitata a soccorrerlo e come paralizzata ai piedi della croce. Il Casalese sottolinea così più volte e in diversi luoghi della sua opera che la Madonna restò 'giù', ovvero ai piedi della croce, e in questo modo sviluppa, attraverso una ricercata drammatizzazione, quel delicato tema "catartico"<sup>73</sup> della *Compassio* tipico degli ambienti Spirituali. Ubertino sembra infatti intrattenere uno stretto rapporto ideologico con gli scritti della "beatissima" Angela da Foligno,<sup>74</sup> oltre che con quelli del maestro Pietro di Giovanni Olivi.<sup>75</sup> In questi scritti, ma anche in alcune *Laudi* anonime,<sup>76</sup> è manifesta l'esigenza di descrivere, nell'impossibilità di comprenderlo, l'ineffabile sentimento provato da una madre nel contemplare l'ingiusta e straziante morte del proprio figlio. Ecco allora che in questi ambienti si riflette sul fatto che il dolore provato dalla Madonna nell'assistere inerte all'agonia del Cristo fosse quello proprio di una crocefissione, da ella esperita tuttavia non però fisicamente, ma vissuta internamente, nello spirito. Maria, dunque, spettatrice privilegiata dello strazio di Gesù, avrebbe interiormente vissuto una *cum-crucifixio* col Figlio, e in questa verrebbe a giustificarsi la natura (co)redentrica della sua compassione.

Nella riproposizione drammatica di quei momenti che seguono la morte del Cristo – e cioè la deposizione e la pietà –<sup>77</sup> da parte di Ubertino non è presentata quella

---

Casale (a sua volta influenzato dal *Sacrum commercium*) [...] dove Maria rimase giusto, / ella con Cristo pianse in su la croce" (*Par.* XI, vv. 71–72).

73 Bologna (2007, 225): "La Madre *si* salva, *ci* salva, attraverso la sua compassione, che è anzitutto compassione per la passione del Figlio, e divenuta quindi compassione per la passione del mondo dinanzi alla passione del Figlio".

74 Per gli scritti della beata Angela da Foligno vedi Thier/Calufetti (1958, 294).

75 Vedi in particolare Pacetti (1950, 68–69).

76 Si fa qui riferimento non solo alle *Laudes* di Jacopone, ma soprattutto alle *Laudes* raccolte nel *Laudario di Santa Maria della Scala*. Per un'edizione delle *Laudes* di Jacopone, cfr. Jacopone (1974); mentre per il *Laudario* cfr. *Lauda* XV, vv. 225–226 in Manetti (1993, 188) "O Croce in te vorrei esser kiavata / col mio figliuolo innun punto transire!".

77 Si noti invece come Bologna insista sulla confusione di questi due temi, e sulla possibile sovrapposizione, per acuirne la portata redentrica, della Madonna con il Figlio. Cfr. Bologna (2007, 245): "Per quanto lo slancio della Madre verso il Figlio crocifisso sia concentrato sull'evento della deposizione *post mortem*, sottostante allo schema iconico che sembra moltiplicarsi nell'arco di pochi decenni, e tuttavia restringersi ad un'area geoculturale circoscritta, sicuramente dominata dalla spiritualità francescana, si identifica con chiarezza il modello di una fusione-identificazione delle due figure e della comune passione redentrica. La rappresentabilità estrema dell'identità funzionale può solo venire accennata nei testi visivi, dove sarebbe impensabile una madre crocifissa insieme al Figlio, o in sua vece: mentre, [...] è esplicita (sia pure sotto il velo metaforico-allegorico) in quelli verbali".

tradizione che andava strutturandosi proprio in quegli anni, e che lascia traccia nell'arte figurativa,<sup>78</sup> per cui si immagina che Maria fosse salita, con l'ausilio di una scala,<sup>79</sup> proprio sulla croce per schiodare il Figlio morto, al fine di deporlo.<sup>80</sup> In Ubertino invece è presente la descrizione, durante il supplizio di Gesù in agonia, della salita della Povertà sulla croce. Certo questo gesto di estrema esaltazione di Madonna Povertà egli poteva leggerlo già nel *Sacrum Commercium*; ma la sua originale rielaborazione di questo materiale sta nell'accostamento fra la Povertà attiva nel salire sulla croce e la passività della Madonna, presentata nell'atto di contemplare, attonita e immersa nel suo dolore, e piangente, la scena dal basso verso l'alto.

Oltre a questo fondamentale dettaglio, nel tentativo di ricostruire l'immaginario da cui Dante può avere trovato ispirazione nella rappresentazione delle sue terzine, bisognerà tuttavia anche rilevare che né nel testo di Ubertino, né tanto meno in quello del *Sacrum Commercium*, si allude al fatto che la Povertà, o Cristo, piangessero. È utile sottolineare questo aspetto se si considera che parte della tradizione indiretta della *Commedia* restituisce, come accennato, una lezione diversa del testo, dove al verbo 'piangere' ('pianse') corrisponde invece il verbo 'salire' ('salse'). Secondo questa versione testuale, la terzina suonerebbe così:

[...] né valse esser costante né feroce,  
 sì che, dove Maria rimase giusto,  
 ella [Madonna Povertà] con Cristo salse in su la croce.  
 (Par. XI, vv. 70–72)

Questa lezione è attestata indirettamente attraverso alcuni commenti trecenteschi e qualche antica edizione a stampa, come l'Aldina del 1515.<sup>81</sup> La lezione a testo

<sup>78</sup> Cfr. Bologna (2007, 241). Si fa qui accenno all'affresco di autore ignoto, ritrovato nel 2003 sotto l'abside del Duomo di Siena, in cui è raffigurata, *unicum* nell'iconografia medievale, "Maria sulla *Scala crucis*". Per questo affresco e la sua storia cfr. Guerrini (2003).

<sup>79</sup> "La madre per la scala salio sì tosto, / e sopra le sue braccia lo ricolse" *Lauda* XV, vv. 395–396 in Manetti (1993, 201).

<sup>80</sup> Si noti infatti che nel panorama iconico, la salita della Madonna su una scala verso la croce riguarda un momento relativo già alla tematica tradizionale della 'deposizione' del Cristo, in quanto la Madonna si affretta a salire sulla croce per schiodare il corpo del Figlio che ha ormai già compiuto il suo sacrificio. Secondo questa (pur sempre originalissima) lettura, la Madonna non sarebbe coinvolta nell'atroce atto espiatorio (da lei compiuto solo spiritualmente, e non concretamente quando il Cristo era in agonia), ma si verrebbero a fondere i due temi, molto spesso tenuti distinti nell'iconografia, della deposizione e della pietà. La Madonna, infatti, dischiama il corpo morto del Figlio dalla croce e subito, immersa nel suo dolore, lo contempla tenendolo tra le sue braccia quando ancora si trova sulla scala di cui si era servita per salire alla croce.

<sup>81</sup> Cfr. Sanguineti (2004, 438), dove il filologo non fa neppure cenno a questo problema, giacché in quel lavoro critico egli prende in esame tutti i manoscritti, nei quali appunto compare solo la lezione "salse" e cfr. anche Manuzio (1515, 189).

comunemente accettata oggi, sulla scorta di Petrocchi, resta comunque ‘pianse’.<sup>82</sup> Risulta però interessante riflettere sulle conseguenze del recupero intertestuale dei riferimenti a Ubertino e latamente anche della tradizione agiografica francescana (oltre che dell’ampio contesto figurativo-culturale in cui si inserisce la *Commedia*). Come sottolinea Corrado Bologna, per risolvere la coesistenza di queste due lezioni, di cui nessuna è *facilior* (o *difficilior*) rispetto all’altra, non si può eseguire semplicemente una valutazione meccanica con riferimento alla tradizione stemmatica, ma bisogna fare ricorso al più ampio panorama artistico e culturale di quel periodo.<sup>83</sup> E dunque proprio in questa tradizione storico-culturale di cui parla Bologna è da inserire il contributo allo sviluppo della semantica delle lacrime e del pianto nel contesto agiografico francescano.

Partendo dalla lezione tràdita ‘pianse’, terza persona singolare del passato remoto indicativo del verbo ‘piangere’, il verso dantesco dice che la Povertà ‘pianse’ (ovvero versò lacrime, per il dolore) con Cristo sulla croce. Questa lezione non toglie la possibilità che la Povertà sia salita sulla croce, come appunto suggerisce l’espressione “in su”, in netta opposizione a Maria che “rimase giuso”.<sup>84</sup> Ma è interessante riflettere sul senso da attribuire al “con”: ‘insieme a Cristo’, oppure ‘accanto a Cristo’? La possibilità di interpretare la preposizione secondo questa seconda accezione è sostenuta indirettamente dal fatto che né il *Sacrum commercium* né l’*Arbor* fa minimamente cenno a una Povertà che ‘pianga’ accanto a Cristo sulla croce: mentre al contrario essa è presentata da Dante come “sicura” (*Par.* XI, v. 67), “costante” e “feroce” (*Par.* XI, v. 70). Forse il poeta vorrebbe accomunarla nel dolore alla *Mater dolorosa*, che “stabat [...] iuxta crucem lacrimosa” (*Stabat Mater*, vv. 1–2); ma in Ubertino, come più avanti si vedrà attraverso l’ana-

<sup>82</sup> Petrocchi (1966–1967, IV, 181).

<sup>83</sup> Bologna (2007, 257–258): “Ogni singola lezione non va accolta immediatamente in quanto tale, accogliendo meccanicamente l’esito imposto dallo *stemma codicum*: essa va valutata e capita nel suo essere storicamente *facilior* o *difficilior*. Si intenda: *facilior* o *difficilior* per il copista, prima ancora che per il filologo; per l’età che l’ha generata magari al fine di risolvere un’ambiguità al tempo ben chiara, più che per la nostra che nell’entropia della *traditio* ha perduto quantità elevate d’informazione. Ecco allora che anche varianti che appaiono sulle prime ‘strane’ acquistano un fondamento nella storia delle idee e delle parole, e mostrano di celare il loro senso originario (che è sempre un ‘senso’: non immediatamente un ‘errore’, meno ‘sensato’ o perfino ‘insensato’) sotto la marea oceanica della tradizione, come l’iceberg la cui vera consistenza è tutta subacquea”. Cfr. anche Mestica (1921–1922, 640): “Pianse; Altri *Salse*: Buone ambedue le lezioni; ma preferibile la prima, perché, quantunque la seconda meglio risponda per contrapposto al rimase giuso, è da ritenere che qualche amanuense un po’ saccante l’abbia voluto appunto per questo, sostituire all’altra, laddove, se il Poeta avesse scritto effettivamente *salse* a nessuno sarebbe venuto in mente di sostituire questa con l’altra, nella quale del resto è implicita l’idea del salire”.

<sup>84</sup> Come ricordato dallo stesso Ubertino d’altronde. Basti pensare allo *Stabat mater dolorosa*, sempre di provenienza minoritica, attribuito a Jacopone da Todi.

lisi proprio di quel preciso passo, la Povertà contribuisce attivamente ad accrescere lo strazio del Cristo morente, rendendo la croce non levigata, scegliendo i chiodi meno rifiniti per la crocefissione, privandolo dell'acqua quando chiedeva da bere. Nella seconda eventualità, e cioè intendendo il “con” come ‘insieme al Cristo’, si asserirebbe implicitamente che non solo la Povertà, ma anche il Cristo sulla croce piangesse. Ma questo particolare non è narrato da nessuno dei *Vangeli*, e pertanto costituirebbe un'innovazione, o meglio una forzatura, alla tradizione delle *Sacre Scritture*:

[...] un Cristo piangente in croce comporterebbe, per usare un'espressione del Petrocchi, una forzatura del testo evangelico oltre ogni legittimo limite.<sup>85</sup>

È sufficiente, infatti, osservare come sono narrati nei *Vangeli* gli ultimi istanti della vita (prima della resurrezione) di Cristo per notare l'assenza di riferimenti a una sua commozione, o tanto meno al pianto o alle lacrime, a causa del dolore:

Et circa horam nonam clamavit Iesus voce magna, dicens: Eli, Eli, lamma sabacthani? hoc est: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (Matteo 27,46)

Et hora nona exclamavit Iesus voce magna, dicens: Eloi, eloi, lamma sabacthani? quod est interpretatum: Deus meus, Deus meus, ut quid dereliquisti me? (Marco 15,34)

Et clamans voce magna Iesus ait: “Pater, in manus tuas commendo spiritum meum”. (Luca 23,46)

Postea sciens Iesus quia jam omnia consummata sunt, ut consummaretur scriptura dicit: sitio. Vas ergo positum erat aceto plenum; illi autem spongiam plenam aceto hysopo circumponentes obtulerunt ori eius. Cum ergo accepisset Iesus acetum dixit: consummatum est; et inclinato capite tradidit spiritum. (Giovanni, 19,28–30)

Nella tradizione evangelica non si fa esplicitamente cenno al pianto di Gesù: per questo a sostegno della lezione ‘pianse’ è stata chiamata in causa un'accezione del verbo nel senso non di ‘versare lacrime’, ma in quello di ‘patire, soffrire’, così come in vero – e già lo ricordava Petrocchi – risulta impiegato da Dante in *Paradiso* XXIII, v. 134.<sup>86</sup> L'espressione “voce magna” (Luca 23,46 e Marco 15,34) ricorre invece nella prima parte del discorso di Tommaso nel canto XI del *Paradiso*, in

<sup>85</sup> Fumagalli (2006, 8).

<sup>86</sup> Fumagalli (2006, 8): “In tutti i sinottici si trova il verbo *clamare* (*exclamare* in Marco), e in Matteo e Marco si ha il grido del *derelictus*: mai, tuttavia si parla di pianto, ed è per questo, probabilmente, che i sostenitori della lezione *pianse* nel passo dantesco attribuiscono al verbo non già il valore di versare lacrime ma quello, del resto pienamente legittimo, di patire, soffrire, come a *Par.* XXIII 134, *piangendo*”.

riferimento alla crocefissione di Cristo avvenuta con “alte grida” (*Paradiso* XI, v. 32), come segno della profonda alleanza, metaforizzata nelle ‘mistiche nozze’ tra Cristo e la Chiesa:

[...] però che andasse ver’ lo suo diletto  
 la sposa di colui ch’ad alte grida  
 disposò lei col sangue benedetto [...]  
 (*Par.* XI, vv. 31–33)

La presenza del tema della crocefissione, esposto già nell’*incipit* del panegirico di San Francesco, costituisce la manifestazione di un sentimento che trova poi nei versi 70–72, quelli centrali del canto XI, il suo picco di tensione, nel suo spiegarsi e risolversi proprio nella ‘salita’ della Povertà sulla croce, come ben ha sottolineato Bologna.<sup>87</sup>

Tuttavia, non nei *Vangeli*, ma nell’*Epistola agli Ebrei*, ancora attribuita a Paolo all’epoca di Dante, come ricorda Fumagalli<sup>88</sup>, si fa cenno a un Cristo “lachrymis offerens”. Ma in questo caso, inoltre, non è ancora stato chiarito se la descrizione del Cristo che invoca il Padre e che piange sia da riferire al suo supplizio sulla croce oppure all’episodio dell’orto del Getsemani.<sup>89</sup>

La lezione ‘salse’ invece, testimoniata dalla tradizione indiretta, è una terza persona singolare del passato remoto indicativo del verbo ‘salire’, e sarebbe una variante morfologica forte del regolare passato remoto ‘sali’:<sup>90</sup> in questa forma, tuttavia, si tratterebbe di un *hapax* dantesco.<sup>91</sup> Anche in questo caso si pone il problema dell’accezione di “con”: la Povertà ‘salse’ sulla croce mentre vi saliva Cristo, oppure ‘salse’ solamente sulla croce per accostarsi a Lui morente?

Nella prima eventualità, si dovrebbe ammettere che Cristo sali sulla croce per farsi crocifiggere. Ma la tradizione evangelica, che fa appello alla pena imposta ai condannati a morte nella cultura romana già dal periodo repubblicano, non descrive un Gesù che sale lui stesso sulla croce per farsi crocifiggere. Piuttosto è da ritenere che i condannati, come Cristo, venissero inchiodati sulla croce distesa a terra e che solo successivamente la croce venisse issata e piantata nel terreno. Pertanto, se è da escludere la prima possibilità, necessariamente bisognerà intendere che la Povertà accompagnò Cristo anche nel momento della sua morte: il

<sup>87</sup> Bologna (2007, 258).

<sup>88</sup> Fumagalli (2006, 8).

<sup>89</sup> Fumagalli (2006, 9). E cfr. anche Spicq (1952, II, 112–119).

<sup>90</sup> Cfr. *Par.* XIX, v. 104: “non sali mai chi non credette ’n Cristo”.

<sup>91</sup> Fumagalli (2006, 8–9). In *Inferno* XVIII, v. 51 si legge: “Ma che ti mena a sì pungenti salse?”. Ma in questo caso ‘salse’ è inteso come plurale di ‘salsa’, e soprattutto con un significato ancora non chiarito dagli studiosi. Si noti tuttavia che lì è in rima con ‘valse’ (v. 47).



verso implicherebbe che la Povertà ‘salse’ ovvero fu vicina a Cristo anche sulla croce. Si tratterebbe dunque di ‘salita’ figurata, all’interno ovviamente della rappresentazione allegorica della Povertà.<sup>92</sup> Come precedentemente ricordato, questa lezione deve essere stata ricorrente in manoscritti antichi della *Commedia* consultati da alcuni dei primi commentatori del testo dantesco: sarà dunque utile osservare come alcuni degli antichi chiosatori abbiano interpretato questa terzina, per cercare di ricostruire la lezione del manoscritto da loro consultato.

Ecco come chiosa l’ignoto autore dell’Ottimo Commento alla *Commedia*, che sicuramente dovette leggere ‘salse’:

[La povertade] l’amòe così teneramente, ed ella lui [Cristo] tanto, che infino in sulla croce salie con lui, dove sua madre santa Maria rimase di sotto a piangerlo, ella montòe in sul legno a pianger[e] con Cristo; elli che la lasciava, ed essa che rimaneva privata del vero sposo.<sup>93</sup>

Molto chiaramente l’Ottimo spiega che la povertà “salie con lui”, con Cristo, fin su la croce; ma poi continua dicendo che “ella montòe in sul legno a pianger con Cristo”: è possibile dunque che il commentatore avesse accesso a testi con entrambe le varianti.

La chiosa di Benvenuto da Imola nella sua *Lectura Dantis Bononiensis* non lascia invece spazio a dubbi:

Unde dicit: si che ella, scilicet, domina paupertas, salse con Cristo in su la croce, quia semper associavit Christum, dove Maria rimase giusto, in monte Calvario, da lui, idest, postquam, scilicet plangens ad pedes Domini.<sup>94</sup>

Citando testualmente i versi della *Commedia*, Benvenuto attesta al di là di ogni dubbio la presenza della variante ‘salse’ nella tradizione perduta della *Commedia*.

Altrettanto preziosa la chiosa di Buti è preziosa in cui si citano testualmente i brani commentati del poema:

Si, che; cioè per sì fatto modo costante e dura, dove Maria; cioè la Vergine Maria madre di Cristo, rimase giusto; a piè della croce, Ella; cioè la povertà, con Cristo; nostro Salvatore, salse; cioè sallitte, in su la Croce [...].<sup>95</sup>

<sup>92</sup> Cfr. Fumagalli (2006, 9–10), dove è esposta la questione circa la possibilità di riconoscere nel ‘con’ una funzione di complemento di unione o di complemento comitativo.

<sup>93</sup> Cfr. L’Ottimo (1995, 19); e si noti che nel commento al v. 72 del *Paradiso* di questa edizione della *Commedia* si legge proprio “salse”.

<sup>94</sup> Pasquini (2017, 582–583).

<sup>95</sup> Commento (1862, 343–344). Si noti pure che in questa edizione è riportata la lezione ‘salse’, cfr. Commento (1862, 331). Si noti inoltre come nel *Commento* di Andrea Lancia non si faccia accenno a questa terzina, poiché omessa dallo stesso chiosatore: cfr. Lancia (2012, 997–998). Per la terzina, alla quale il Lancia non dedica nessuna chiosa, reintegrata nel testo che tramanda tale

Con la sola eccezione di Jacopo della Lana, dunque, i primissimi commentatori dimostrano di far riferimento a una lezione diversa rispetto a quella trådita e oggi messa a testo, ‘pianse’.<sup>96</sup>

Tanto più interessante risulta dunque analizzare la lezione ‘salse’ in rapporto alla fonte più probabile, se non certa, dei versi 70–72 di *Paradiso* XI ovvero il passo del Libro V, 3, 424b dell’*Arbor vitae* di Ubertino. Come abbiamo visto, il paragone tra la Vergine che resta ai piedi della croce e la Povertà che invece riesce a raggiungere il Cristo sul punto di morte è attestato solo nell’*Arbor*. Ubertino scrive infatti che la Povertà:

[...] immo ipsa matre propter altitudine crucis, que tamen te sola tunc fideliter coluit, et affectu anxio tuis passionibus iuncta fuit, ipsa in que tali matre te non valente contingere, domina paupertas cum omnibus suis penuris, tamquam gratissimus domicellus, te plus quam unquam fuit strictus amplexata et tuo cruciatu precor dialius iuncta. Propter quod nec sibi vacavit cruce[m] polire, nec rusticano more componere, et ipsos clavos ut creditus non in sufficienti numero vulneribus fabricata, nec ipsos exacuit, nec polivit sed tres rudes et aspros et obtusos adiuvandum tuum supplicium preparavit. Et dum sitis moreris ardore, ipsa fidelis sponsa sollicitè affluit, ut nec modicum aque posses habere, sed et per satellites impios tante amaritudinis confecit poculum, pro gustare potius potuisti quam bibere. In cuius igitur sponse strictis amplexibus animam emisisti.<sup>97</sup> (AV, V, 3, 424b)

La Povertà, dunque, riesce laddove la Madonna non può, cioè a ‘contingere’, ovvero a toccare Cristo sul punto di morte. E la *domina Paupertas* è in grado di fare ciò poiché, con tutte le sue penurie, fu strettamente abbracciata a Lui e congiunta al suo tormento. Si noti l’insistenza sulla concretezza dell’immagine e sul ruolo che il tatto, più degli altri sensi, gioca in questo passo. La Povertà acuisce la sofferenza di Cristo (“adiuvandum tuum supplicium preparavit” (AV, V, 3, 424b)), fa-

---

commento cfr. Lancia (2012, 992), dove una nota del curatore alla terzina 70–72 dice: “La terzina, omessa dal Lancia, è integrata secondo la lezione dell’ed. Petrocchi”.

96 Cfr. Lana (2009, 2032), commento ai vv. 70–72 dell’XI canto del *Paradiso*: “Cioè che udia esso Cesar le ragioni astrologiche tutte conchiudere lo nõe, e infine quel nõe radotto in atto. Mo soggiunge l’autore ch’essa povertade è rimasa per vestigia di Cristo sì come rimase nostra donna dietro al suo figliuolo piangendolo e vedendolo suso lo legno della croce essere passionato”.

97 Caroli (2004, 1350): “[...] mentre dunque la tua stessa madre, per l’altezza della croce era impotente a toccarti, madonna Povertà con tutte le sue penurie, come un donzello a te gratissimo, stette a te più che mai strettamente abbracciata e congiunta intimamente al tuo dolore. Perciò né si preoccupò di levigare la croce, né di fabbricarla secondo il costume rustico, e neppure fabbricò gli stessi chiodi in numero sufficiente per le ferite, come si crede, né li appunti e rifinì, ma ne preparò tre soli, rudi e aspri e storti per aiutare il tuo supplizio. E mentre morivi per l’arsura della sete, lei stessa, fedele sposa, intervenne perché non potessi avere neppure una goccia d’acqua, ma tramite empì satelliti confezione una bevanda di tale amarezza che potesti soltanto assaggiarla, ma non berla. Perciò nello stretto abbraccio di questa sposa rendesti la tua anima”.

ciendo sì che la croce non fosse levigata, ma anzi predisposta in modo rozzo e approssimativo; mettendo a disposizione meno chiodi del previsto, affinché fosse ancora più complicata e dolorosa la crocefissione; facendo in modo che i chiodi fossero ruvidi, aspri e ottusi, per entrare con maggior sforzo nella carne di Gesù. E persino quando il Cristo è sul punto di morire di sete, è proprio la Povertà a fare in modo che Egli non possa bere l'acqua, mettendo a disposizione delle guardie che stavano sotto la croce solo dell'amaro aceto. Ecco il senso di povertà della croce, cui Cristo viene affisso per amore. Ed infine, nello stretto abbraccio della sposa fedelissima Povertà, sulla croce grezza e povera, Cristo spirò ("In cuius igitur sponse strictis amplexibus animam emisisti" (AV, V, 3, 424b)).

Sulla base di questo passo, dal momento che più volte Ubertino richiama la necessità di un contatto 'fisico' fra la Povertà e il Cristo morente, è possibile ipotizzare una versione originaria del verso che prevede la lezione al testo 'salse', tenendo anche conto della completa assenza dell'elemento relativo al pianto o di un riferimento alle lacrime nell'*Arbor*. Non solo: anche volendo interpretare 'piangere' nell'accezione di 'patire', vediamo che nel brano di Ubertino la Povertà accentua il dolore della passione, anziché deplorarlo: possiamo dunque parlare solo di una 'compassione' nel senso etimologico del termine, come un 'patire insieme', ma non un lamento a causa delle sofferenze inflitte a Cristo. Questo aspetto è coerente anche con la presenza dell'aggettivo "feroce" (*Par.* XI, v. 70), riferito da Dante alla Povertà.<sup>98</sup> La lezione 'salse' accentuerebbe peraltro l'armonia e la musicalità della rima interna con il verbo "valse" (*Par.* XI, v. 70), presente due versi prima; il verbo 'salse', inoltre, ben rappresenta il generale tenore ascensionale di questo canto. Dante, infatti, lungo il canto in esame, più volte ricorre a espressioni relative al campo semantico dell'ascesa, dell'elevazione spirituale, sul modello di Francesco Sole: "suso in cielo" (*Par.* XI, v. 11), "nacque al mondo un sole" (*Paradiso* XI, v. 50), Ascesi-Oriente, "trarlo suso a la mercede" (*Par.* XI, v. 110).

Alla luce dunque di queste riflessioni, è possibile motivare su base ermeneutica la pertinenza della lezione 'salse' e si può notare che laddove qualche esegeta

<sup>98</sup> Non vi è chiarezza infatti, tra gli studiosi, sul significato da attribuire a questo aggettivo. 'Feroce' compare in altri luoghi della *Commedia*, ma sempre e solo con significato negativo: cfr. *Inf.* IX, v. 45; *Inf.* XIII, v. 94; *Inf.* XXXI, v. 105; *Purg.* XII, v. 114; nel già ricordato *Purg.* XXXII, v. 155; e in *Par.* XIII, v. 134; e in *Par.* XXII, v. 151. Per risolvere questa (forse apparente) aporia, si è ricorsi all'*escamotage* per cui, secondo quanto dice Grazioso (1970, 87) in questo preciso luogo, 'feroce' è impiegato "[...] in senso buono, positivo, [...] né valse [alla povertà] esser costante né feroce, 'coraggiosa', 'perché non temé morte' (Ottimo; così anche il Landino; il Tommaseo intende invece 'alteramente ferma in amare Gesù', e vede nell'aggettivo il valore di 'altero', 'non cedevole', per cui rimanda all'oraziano *ferox aetas* [Carm. II V 13-14]); 'fiera nell'amore' dice anche il Provenzal".

assuma la lezione ‘salse’ per originaria (come fa Douie),<sup>99</sup> proprio questa immagine è utilizzata a sostegno dell’ipotesi di un rapporto diretto fra la *Commedia* e l’*Arbor* di Ubertino.<sup>100</sup> E inoltre, la scelta della lezione ‘salse’, o meglio, il rifiuto della lezione “pianse” (*Par.* XI, v. 72), risulta ulteriormente confermata dalla riflessione semantica qui condotta sul pianto e sulle lacrime che Dante sembra avere compiutamente accolto dalla tradizione francescana, che si colloca sua volta sulla scia della tradizione agiografica mitteleuropea oltre che patristica e prima ancora biblica. E proprio in questo passo del canto più densamente fitto di riferimenti alle fonti francescane, la lezione “pianse” non troverebbe alcuna giustificazione logica, tanto meno in quanto attribuita a Madonna Povertà.

## Conclusione

In questo contributo si è visto come la tradizione agiografica francescana, specie quella prodotta nell’ambiente spirituale di Santa Croce intorno alla metà del XIII secolo, abbia assorbito ed espresso gradualmente la semantica redentiva delle lacrime individuata già nella letteratura agiografica delle Beghine nell’Europa centrale del primo quarto del XIII secolo, e che affonda le sue radici nella Bibbia e nella tradizione patristica bizantina. In particolare, la *Leggenda della Beata Umiliana de’ Cerchi* redatta dal minorita Vito da Cortona nel 1247 a Firenze rappresenta uno dei primi luoghi, in territorio italiano e in ambiente francescano, in cui alle lacrime viene conferito, in sintonia con l’agiografia mitteleuropea di poco anteriore, chiaramente un ruolo purificatorio e redentivo dell’anima, in grado di rappresentare il segno dell’incontro spirituale ed interiore tra la beata e il Divino. Si è evidenziato poi come tali sviluppi semantici sulle lacrime e sul pianto abbiano trovato la loro maturazione nella *Legenda Maior*, l’agiografia ufficiale di san Francesco redatta da Bonaventura da Bagnoregio nel 1263, e come invece essi non fossero ancora presenti nella *Vita prima* di Tommaso da Celano del 1230. Queste riflessioni sono state poi adattate alla *Divina Commedia* di Dante e si è visto

<sup>99</sup> Damiaata (1989, 22).

<sup>100</sup> Cfr. Damiaata (1989, 22–23): “Tanto sicura è la ricercatrice di questa presenza di Ubertino nella mente e nell’opera di Dante, da scrivere che se anche quel focoso spirituale avesse fallito in tutto, gli resterebbe tuttavia il merito non piccolo di aver inciso proficuamente nella concezione dantesca. Ma essa non lo considera un fallito, neppure in campo etico: i versi di Dante sulla povertà (*Paradiso*, 11, 70–72) per quanto squisiti, le sembrano perdere qualcosa nei confronti della rude bellezza, che hanno le espressioni di Ubertino dalle quali traggono origine”. Cfr. Douie (1932, 136–137): “In spite of their exquisite melody and polish, perhaps lack some of the haunting beauty of the ruder and less finished imagery which inspired them”.

come, specie a partire dal *Purgatorio*, il pianto assuma un significato del tutto analogo a quello presente proprio nella tradizione agiografica francescana, che Dante poté ampiamente conoscere già nel periodo della sua formazione in Firenze. In conclusione, ci si è serviti di questi contributi storico-culturali per offrire una ragione in più nella soluzione di un problema ecdotico legato al verso 72 del canto XI del *Paradiso*. Attraverso tali motivazioni e facendo largo ricorso ad ampi estratti dell'*Arbor vitae* di Ubertino da Casale si è tentato di dimostrare come la imperante lezione ‘pianse’ possa essere rifiutata. Tale lezione risulta avere semplicemente soppiantato, per mere ragioni tecniche (se non per una semplicissima svista), la originaria lezione ‘salse’, peraltro presente nella trazione indiretta e da considerare, in conclusione, come logicamente e culturalmente più corretta.

## Bibliografia

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia–Paradiso*. Con il commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi. Milano: Mondadori 2016.
- Alighieri, Dante. *Vita Nuova*. Premessa di Maria Corti. Introduzione e cura di Manuela Colombo. Milano: Feltrinelli 2008.
- Anonimo. *L'Imitazione di Cristo*. Traduzione di Vincenzo Mancardi. Alba: Istituto Missionario Pia Società S. Paolo 1944.
- Basile, Bruno. Voce “Lagrime”, [https://www.treccani.it/enciclopedia/lagrime\\_\(Enciclopedia-Dantesca\).Enciclopedia\\_Dantesca\\_1970\\_\(14.03.2024\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/lagrime_(Enciclopedia-Dantesca).Enciclopedia_Dantesca_1970_(14.03.2024)).
- Benvenuti Papi, Anna. “Una santa vedova”. *DBI, “In castro poenitentiae”: santità e società femminile nell’Italia medievale*. Roma: Herder 1990, 59–98.
- Berretta, Roberto. *Il Catarismo: Via mistica del Cristianesimo*. Cuneo: Centro Studi Catari Occitani 2018.
- Bologna, Corrado. “Compassio Virginis”. *La parola del testo X* (2007), fasc. 2. Pisa-Roma 2007, 219–289.
- Borges, Jorge Luis. *Nove saggi danteschi*. A cura di Tommaso Scarano. Milano: Adelphi 2001.
- Branca, Vittore. “Poetica del rinnovamento e tradizione agiografica nella ‘Vita Nuova’”. *Lettere Classensi* 2 (1969), 29–66.
- Brufani, Stefano/Menestò Enrico *et al.* (a cura di). “Sacrum commercium sancti Francisci cum domina Paupertate”. *Fontes Francescani*, Assisi: Ed. Porziuncola 1995, 1691–1732.
- Cardini, Franco. *Francesco d’Assisi*. Milano: Mondadori 1991.
- Caroli, Ernesto (a cura di). *Fonti Francescane. Nuova edizione*. Padova: Editrici Francescane 2004.
- Celano, Tommaso da. *Vita Prima Di San Francesco D’Assisi*. Traduzione e note di Abele Calufetti e Feliciano Olgiati. Padova: Edizioni Messaggero – Movimento francescano Assisi 1995.
- Chabannes, Adémar de. *Chronicon*. A cura di Pascale Bourgain-Hemeryck, Richard A. Landes e Georges Pon – Corpus Christianorum continuatio mediaevalis 129. Turnhout: Brepols 1966.
- Cochini, Francesca. *Origene – Teologo esegeta per una identità cristiana*. Bologna: Edizioni Dehoniane 2006.
- Commento di Francesco da Buti sopra la Divina Comedia di Dante Allighieri*. Pubblicato per cura di Crescentino Giannini, Tomo III. Pisa: Fratelli Nistri 1862.

- Contini, Gianfranco. *Letteratura italiana delle origini*. Milano: BUR 2013.
- Cortona, Vito da. “De b. Aemiliana seu Humiliana vidua tertii ordinis S. Francisci”. *Acta Sanctorum Maii*, t. IV. Anversa: *apud Cnobarum* 1685, 385–418.
- Damiata, Marino. “Dante, l’universo francescano e Ubertino da Casale”. *Studi francescani* Anno 86 (1989), N. 1–2. Firenze 1989, 11–36.
- Damiata, Marino. *Pietà e Storia nell’Arbor vitae di Ubertino da Casale*. Firenze: Edizioni Studi Francescani 1988.
- Davis, C.T. (a cura di). Ubertino da Casale: *Arbor vitae crucifixae Jesu*. Torino: Bottega d’Erasmus 1961. Ristampa anastatica dell’edizione di Andrea De Bonettis, Venetiis 1485.
- Donà, Carlo. “Il pianto che redime. Le lacrime ne «Le chevalier au barisel» e in altri racconti devoti medievali”. *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2–4 novembre 2006). A cura di Francesco Mosetti Casaretto. Alessandria: Edizioni dell’Orso 2011, 211–238.
- Douie, Decima. *The Nature and the Effect of the Heresy of the Fraticelli*. Manchester: Manchester University Press 1932.
- Fenu Barbera, Rossana. *Dante’s Tears: The Poetics of Weeping from “Vita Nuova” to the “Commedia”*. Firenze: Olschki 2017.
- Fumagalli, Edoardo. “La povertà in su la croce. Riflessioni intorno a un verso di Dante”. *Libri e documenti* vol. 40/41 (2014/15), 193–203.
- Ganz, David. “Spuren der Bildwerdung. Zur Medialität gemalter Tränen im Spätmittelalter”. *Tränen*. A cura di Geraldine Spiekermann e Beate Söntgen. Paderborn: Fink/Brill 2019, 27–40.
- Gertsman, Elina. *Crying in the Middle Ages. Tears of History*. New York: Routledge 2011.
- Gioia, Giuseppe. *La divina filosofia: la Certosa e l’amore di Dio*. Roma: San Paolo 1994.
- Gorni, Guglielmo. “La Beatrice di Dante, dal tempo all’eterno”. *D. Alighieri–Vita Nova*. A cura di Luca Carlo Rossi. Milano: Mondadori 1999, V–LX.
- Graziuso, Luciano. Voce “Feroce”. *Enciclopedia Dantesca* 1970, [https://www.treccani.it/enciclopedia/feroce\\_\(Enciclopedia-Dantesca\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/feroce_(Enciclopedia-Dantesca)/) (11.03.2024).
- Guerrini, Renzo. *Sotto il Duomo di Siena. Scoperte archeologiche, architettoniche e figurative*. Milano: Silvana Editoriale 2003.
- Huygens, Robert B.C. (a cura di). *Vita Marie de Oegnies/Iacobus de Vitriaco. Supplementum/Thomas Cantipratensis*. Turnhout: Brepols Publishers 2012.
- Jacopone da Todi. *Laude*. Bari: Laterza 1974.
- King, Margot H. *The Life of Mary d’Oignies by Jacques de Vitry*. Toronto: Peregrina Publishing Co. 1993.
- Knight, Kimberley-Joy. *Blessed Are Those Who Weep: Gratia Lacrymarum in Thirteenth-Century Hagiographies*. A Thesis Submitted for the Degree of PhD at the University of St. Andrews 2014.
- Knight, Kimberley-Joy. “Si puose calcina a’ propri occhi: The Importance of the Gift of Tears for Thirteenth-Century Religious Women and their Hagiographers”. *Crying in the Middle Ages. Tears of History*. A cura di Elina Gertsman. New York: Routledge 2011, 136–155.
- Lana, Jacopo della. *Commento alla “Commedia”*, Tomo III. Edizione nazionale dei commenti danteschi. A cura di Mirko Volpi. Roma: Salerno Editrice 2009.
- Lancia, Andrea. *Chiose alla “Commedia”*. Tomi I e II. Edizione nazionale dei commenti danteschi. A cura di Luca Azzetta. Roma: Salerno Editrice 2012.
- Leonardi, Claudio (a cura di). “Bonaventura da Bagnoregio: ‘La leggenda di Francesco’”. *La letteratura francescana*, vol. 4. Milano: Mondadori 2009a.
- Leonardi, Claudio (a cura di). “Le vite antiche di San Francesco”. *La letteratura francescana*, vol. 2. Milano: Mondadori (“Fondazione Valla”) 2009b, 30–157.

- Ludwig Jansen, Katherine. *The Making of the Magdalen: Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*. Princeton, NJ: Princeton University Press 1997.
- Magli, Ida. *La Madonna*. Milano: Rizzoli 1987.
- Manetti, Roberto. *Laudario di Santa Maria della Scala*. Firenze: Accademia della Crusca 1993.
- Manselli, Raul. *San Francesco d'Assisi*. Cinisello Balsamo: Edizioni San Paolo 2002.
- Manuzio, Aldo (a cura di). *Dante col sito, et forma dell'Inferno tratta dalla istessa descrizione del poeta*. Venezia: Aldo Manuzio 1515.
- Merlo, Grado Giovanni. *Nel nome di san Francesco. Storia dei frati Minori e del francescanesimo sino agli inizi del XVI secolo*. Padova: Editrici Francescane 2003.
- Mestica, Enrico. *La Commedia di Dante Alighieri esposta e commentata da Enrico Mestica*. Firenze: R. Bemporad 1921–1922.
- Migne, Icobus Paulus. *Patrologia Latina – Tomus 51*. Paris: Migne 1844.
- Moreni, Domenico (a cura di). *Leggenda della beata Umiliana de' Cerchi*. Firenze: Magheri 1827.
- Mosetti Casaretto, Francesco (a cura di). *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2–4 novembre 2006). Alessandria: Edizioni dell'Orso 2011.
- Mulder-Bakker, Anneke B. *Living Saints of the Thirteenth Century. The Lives of Yvette, anchoress of Huy; Juliana of Cornillon, Author of the Corpus Christi Feast; and Margaret the lame, anchoress of Magdeburg*. Turnhout: Brepols Publishers n.v. 2011.
- Nagy, Piroška. “Il dono medievale delle lacrime: una metafora di realtà”. *Lachrymae. Mito e metafora del pianto nel Medioevo*. Atti delle III Giornate Internazionali Interdisciplinari di Studio sul Medioevo (Siena, 2–4 novembre 2006). A cura di Francesco Mosetti Casaretto. Alessandria: Edizioni dell'Orso 2011, 1–14
- Olgiate, Feliciano/Olgiate Stefano (traduzione e note di). “San Bonaventura Da Bagnoregio. Leggenda Maggiore (Vita di san Francesco d'Assisi)”, <https://www.assisiomf.it/uploads/218-Leggenda%20maggiore.pdf> (11.03.2024).
- Pacetti, Dionisio. *Petri Johannis Olivi Quaestiones quatuor de Domina*. Firenze: Frati editori di Quaracchi 1950.
- Palmegiani, Francesco. *Rieti e la Regione Sabina. Storia, arte, vita, usi e costumi del secolare popolo Sabino: la ricostituita Provincia nelle sue attività*. Roma: Edizioni della rivista Latina Gens 1932.
- Pasquino, Pasquale (a cura di). Benvenuto da Imola: *Lectura Dantis Bononiensis*. Ravenna: Longo 2017.
- Pegoretti, Anna. “‘Civitas diaboli’. Forme e figure della religiosità laica nella Firenze di Dante”. *Dante poeta cristiano e la cultura religiosa medievale. In ricordo di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Atti del Convegno internazionale di Studi – Ravenna, 28 novembre 2015. A cura di Giuseppe Ledda. Ravenna: Centro Dantesco dei Frati Minori Conventuali 2018, 65–116.
- Pegoretti, Anna. “‘Nelle scuole delli religiosi’. Materiali per Santa Croce nell’età di Dante”. *L'Alighieri*, 50 (2017). Ravenna: Longo 2017, 5–56.
- Petrocchi, Giorgio. *Dante Alighieri: La Commedia secondo l'antica vulgata*, Voll. I–IV. Milano: Mondadori 1966–1967.
- Picone, Mauro. *Scritti danteschi*. A cura di Antonio Lanza. Ravenna: Longo 2017.
- Powers, Perry J. “Lope de Vega and Las lágrimas de la Madalena”. *Comparative Literature* 8, 4, 1956, 273–290.
- Sanguineti, Federico. *Dantis Alagherii Comedia*. Firenze: Edizioni del Galluzzo 2001.
- Scarpellini, Pietro. “Iconografia francescana nei secoli XIII e XIV”. *Francesco d'Assisi. Storia e arte*. Milano: Electa 1982.
- Spicq, Ceslas. “L'épître aux Hébreux. Voll. I–II”. *Études Bibliques. Commentaire*. Paris: Gabalda 1952.
- Spinelli, Mario (a cura di). *Bonaventura da Bagnoregio: Vita di San Francesco*. Roma: Città nuova 1973.

- Storini, Monica Cristina. “Umiliana dei Cerchi: la tradizione della leggenda”. *Il Veltro* 40, 3–4 (1996), 298–303.
- Storini, Monica Cristina. “Umiliana e il suo biografo: costruzione di un’agiografia femminile fra XIII e XIV secolo”. *Annali d’Italianistica* XIII (1995), 19–39.
- Tamburri, Vincenzo. “Letteratura e Povertà: il Sacrum commercium sancti Francisci cum domina Pauertate”. *Letteratura e denaro. Ideologie metafore rappresentazioni*. Atti del XLI Convegno Interuniversitario – Bressanone, 11–14 luglio 2013. A cura di Alvaro Barbieri e Elisa Gregori. Padova: Esedra Editrice 2014, 211–220.
- Thier, Ludger/Calufetti, Abele (ed. critica a cura di). *Il libro della Beata Angela da Foligno*. Grottaferrata: Frati Editori di Quaracchi 1958.
- Tommaso d’Aquino. *Commento al Vangelo secondo Matteo*. Bologna: Edizioni Studio Domenicano 2018.
- Ubertino da Casale*. Atti del XLI Convegno internazionale: Assisi, 18–20 ottobre 2013. Spoleto: Centro italiano di studi sull’alto Medioevo 2014.
- Verderosa, Francesco. “Ubertino e le fonti francescane”. *Ubertino da Casale*. Atti del XLI Convegno internazionale: Assisi, 18–20 ottobre 2013. Spoleto: Centro italiano di studi sull’alto Medioevo 2014, 189–216.
- Völker, Walther. *Gregorio di Nissa filosofo e mistico*. Milano: Vita e Pensiero 1993.





Franco Costantini

# Le metamorfosi del pianto. Le lacrime del soggetto lirico in Cavalcanti, Dante, Petrarca

“The only sound heard is the sound of tears”

Philip Larkin, “Femmes damnées”,  
in *Sugar and Spice*, 1943

Le lacrime, nel loro alternarsi al riso, l'avvicendamento tra amore disforico e amore euforico, caratterizzano la rappresentazione del sentimento amoroso nella poesia lirica occidentale, e non solo. Non fa eccezione la poesia medievale italiana, che anzi prende delle immagini topiche (il riso dell'amata e il pianto dell'amante, ma anche viceversa) e le approfondisce lungo molteplici direzioni.

Nella canzone dottrinale *Donna me prega*, in cui Guido Cavalcanti intraprende l'analisi secondo “natural dimostramento” (v. 8) dell'amore da un punto di vista filosofico e fisiologico, le lacrime vengono presentate come uno dei sintomi caratteristici della condizione amorosa. In particolare, è sottolineato l'aspetto mutevole e ‘mutante’ dell'amore, che modifica i lineamenti e le espressioni del volto, e trasforma in un batter d'occhio il riso in pianto: “Move, cangiando color, riso in pianto” (v. 46). In questo verso sembra di sentire l'eco di un passaggio di un testo fondamentale per la dottrina medievale dell'amore *hereos*, il *Viaticum* di Costantino Africano,<sup>1</sup> e in particolare nelle *Glosule* di Gerard de Berry: “de facili ridet et de facili de fletu ad risum mouetur” (vv. 37–39).<sup>2</sup> Vi si può leggere anche un'eco dell'*incipit* di un testo molto famoso all'epoca, molto meno oggi, il *De planctu naturae* di Alano da Lilla (“In lacrymas risus, in fletum gaudia verto”, v. 1), *prosimetron* allegorico in cui si è voluta vedere anche una possibile fonte di ispirazione per la seconda parte del *Roman de la Rose*, redatta da Jean de Meung.

In questo contributo vorrei proporre un itinerario nella rappresentazione del pianto del soggetto lirico nell'arco di un secolo circa: dalla poesia di Guido Cavalcanti a quella di Francesco Petrarca. Ciò che mi interessa analizzare è l'evoluzione di questa rappresentazione, e soprattutto cosa questa evoluzione ci dice

---

<sup>1</sup> Wack (1990). Sul rapporto della poesia di Guido con aspetti fisiologici e medici, cfr. Nardi (1966, 238–267); Ciavolella (1976); Tonelli (2015); Robert (2019).

<sup>2</sup> Tale possibile corrispondenza è evocata già in Tonelli (2015, 58).

**Franco Costantini**, Sorbonne Université/I.C.I. Berlin

della trasformazione del soggetto lirico che queste lacrime versa. La storia delle emozioni, della loro espressione e della loro rappresentazione, ha conosciuto negli ultimi anni un rinnovato interesse.<sup>3</sup> Lungi dal volere, e dal potere, essere esaustivo sull'argomento, mi limiterò a proporre in esame alcuni casi che mi paiono emblematici, o addirittura sintomatici, di un avvenuto cambiamento sul piano lirico e della concezione antropologica che la lirica in un certo senso veicola, e dalla quale è nutrita.

## Le lacrime come segnale: Guido Cavalcanti

Non sempre è facile stabilire con chi (o che cosa) coincida il soggetto del pianto. Nella lirica cavalcantiana, caratterizzata da un complesso sistema di ipostasi del soggetto, di spiriti e addirittura oggetti che divengono veri e propri personaggi, *dramatis personae*, per utilizzare la terminologia di Maria Corti,<sup>4</sup> piange l'amante e piangono anche i suoi spiriti, che sono al tempo stesso parte di lui ma che "lo vedono" anche dall'esterno ("quando mi vedete"), come nel sonetto VI. L'interiezione "deh" è il segno grafico e l'onomatopea di un lamento,<sup>5</sup> e in Cavalcanti, con l'eccezione della ballata delle *foresette*, è sempre indirizzata ad un elemento 'interno' al soggetto, in un atto d'elocuzione poetica completamente autoreferenziale.

Deh, spiriti miei, quando mi vedete  
con tanta pena, come non mandate  
fuor della mente parole adornate  
di pianto, dolorose e sbigottite?

(VI, vv. 1–4)

Una prima caratteristica delle lacrime: esse ornano le parole ("parole adornate di pianto"). L'aspetto 'ornamentale' del pianto, lungi dall'essere marginale, ne sottolinea l'aspetto retorico e comunicativo. Il pianto è non solo garanzia della sincerità del sentimento (e sappiamo quanto la rivendicazione dell'autenticità del sentimento amoroso e della sincerità della propria parola poetica sia utilizzata sia da Cavalcanti che

<sup>3</sup> Cfr. Boquet/Nagy (2008).

<sup>4</sup> Corti (2003, 50–58).

<sup>5</sup> "Deh" è, nella lettura di Maria Luisa Arduzzone, il grado zero della retorica cavalcantiana: "deh" in Sonnet VI was the zero point of this rhetoric. It was the point at which rhetoric and physiology coincided through a word-sigh necessary to discharge the pressure of the heart" Arduzzone (2002, 39–40).

da Dante per porre uno spartiacque tra di loro e la generazione precedente)<sup>6</sup> ma anche ornamento estetico, stilistico potremmo dire, della parola poetica.

Il rapporto generativo tra spiriti e lacrime non è però unidirezionale; gli spiriti piangono, e dal pianto nascono spiriti:

Elle con gli occhi lor si volser tanto  
che vider come 'l cor era ferito  
e come un spiritel nato di pianto  
era per mezzo de lo colpo uscito.

(XXX, vv. 13–16)

La definizione stessa del soggetto cavalcantiano mette insieme il pianto, come visibile rappresentazione dello stato d'amore e principio di soggettivazione, e la parola poetica:

Vedete ch'i 'son un che vo piangendo  
e dimostrando — il giudizio d'Amore,  
e già non trovo sì pietoso core  
che, me guardando, — una volta sospiri.

(X, vv. 1–4)

Si tratta di una formulazione di tal pregnanza che Dante probabilmente se ne ricorderà, quando fornirà decenni dopo la sua auto-definizione di poeta ("I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando", *Purg.* XXIV, 54). Il pianto è il *signum* distintivo dell'amante sincero, e del poeta verace. Certo, non l'unico ma uno dei *signa* (che potremmo anche tradurre come 'sintomi', in quanto segnali della malattia d'amore) tipici dell'amore. Tutta la poetica di Cavalcanti si fonda in un certo modo sull'investigazione di un'unica interiorità lacerata, quella del soggetto-amante, che utilizza l'eccezionalità del proprio dolore come forma di appello per il mondo esterno, che costituisce la sua garanzia di esistenza e al tempo stesso la struttura del suo processo di soggettivazione.

Piangono tutti; piange il poeta, piangono coloro che lo vedono (VII, vv. 12–14: "Qualunqu'è quei che più allegrezza sente, / se vedesse li spirti fuggir via, / di grande sua pietate piangeria."), piange addirittura Amore (XI, vv. 5–8: "E dico che 'miei spiriti son morti, / e '1 cor che tanto ha guerra e vita poco; / e se non fosse che '1 morir m'è gioco, / fare'ne di pietà pianger Amore"). Quest'ultima immagine

---

6 Basti pensare alla polemica di Cavalcanti con Guido Orlandi, a cui risponde sdegnosamente, nel sonetto *Di vil materia mi conven parlare*: "Amore ha fabricato ciò ch'io limo" (v. 14); pensiamo anche alla celebre 'definizione' dello stilnovo proposta da Dante nel *Purgatorio*: "I' mi son un che, quando / Amor mi spira, noto, e a quel modo / ch'e' ditta dentro vo significando" (*Purg.* XXIV, vv. 52–54).

sembra infastidire non poco Guido Orlandi, che in un sonetto rimprovera a Cavalcanti l'incongruità del suo proposito:

In te non trovo mai ch'uno difetto:  
che vai dicendo intra la savia gente  
faresti Amore piangere in tuo stato.  
Non credo, poi non vede: quest'è piano.  
(Lb, Orlandi a Cavalcanti, vv. 8–10)

Per Orlandi, il problema non è tanto che Amore esista e sia personificato come un dio, né che pianga (sebbene a quest'ultima cosa Orlandi “non crede”; il problema, molto più semplicemente, è che Amore è cieco!).

Ma se molteplici sono i soggetti capaci di piangere, da dove nascono le lacrime? Originano dal cuore, dalla mente, dall'anima? Nell'*incipit* della famosa canzone IX, Guido sembra individuare in quest'ultima la fonte delle lacrime:

Io non pensava che lo cor giammai  
avesse di sospir' tormento tanto,  
che dell'anima mia nascesse pianto  
mostrando per lo viso agli occhi morte.  
(IX, vv. 1–4)

In altri casi però, le lacrime provengono, anzi, “ascendono”, dalla mente. La lirica cavalcantiana sembra oscillare tra due poli: l'intellezione della singolarità, che è la donna amata, coincide con il successo erotico-poetico dell'impresa amorosa; l'incapacità dell'amante di portare a termine il processo intellettuale, messo in moto dalla visione della dama, condanna il soggetto alla sofferenza e all'afasia. Il primo caso è esemplificato dalla ballata *Veggio negli occhi della donna mia*. Questa eccezionale intellesione, come vi è descritta, non costituisce la norma della reazione del soggetto Cavalcantiano; agli antipodi troviamo un soggetto in preda alle lacrime e con una mente talmente debilitata “debil mente” da non riuscire più a completare il processo cognitivo. Questa è la situazione presentata dal finale della ballata *I' prego voi che di dolor parlate*:

Lagrima ascendon de la mente mia,  
si tosto come questa donna sente,  
che van faccendo per li occhi una via  
per la qual passa spirito dolente,  
ch'entra per la mia si debil mente  
ch'otra non puote color discovrire  
che 'l 'maginar vi si possa finire.  
(XIX, vv. 18–24)

In questo caso, la mente del soggetto non finisce di ‘spogliare’ (“discovrire”, v. 23) l’immagine della dama dei suoi attributi sensibili,<sup>7</sup> rendendola intelletta in atto mentre prima lo era in potenza, e il processo che potrebbe comportare la creazione di una nuova immagine, la “seconda donna” della ballata XXVI, non viene portato a termine, lasciando il soggetto sgomento e sbigottito. Le lacrime aprono una via, attraverso gli occhi, per l’ingresso dello “spirito dolente”, colui che trasporta la visione della donna, nella mente debilitata dell’amante, che non può completare l’operazione conoscitiva. In un circolo vizioso, le lacrime, che nascono dalla mente, aprono una via allo spirito dolente, che entra poi nella mente e la debilita ulteriormente, rendendo virtualmente impossibile un esito positivo dell’incontro tra l’amante e l’amata.

## Le lacrime come terapia: Dante

Nella *Vita nova* fa la sua comparsa un pianto che era assente dal repertorio e dal *corpus* conosciuto di Cavalcanti: il pianto per la morte della donna amata. La canzone *Li occhi dolenti per pietà del core* è il modello stilistico di questo *planctus*.<sup>8</sup> Il tema tragico è anticipato dalla citazione veterotestamentaria delle *Lamentationes Geremiae*, attraverso la quale Dante non solo rifunzionalizza un artificio retorico cavalcantiano ma inizia anche ad approfondire sempre di più il carattere cristico di Beatrice.

Vorrei soffermarmi però su un’altra tipologia di lacrime,<sup>9</sup> che interviene in un momento critico della narrazione della *Vita nova*.<sup>10</sup> L’episodio della donna gentile, se facciamo astrazione dalla sua rielaborazione nel *Convivio*, rappresenta un mo-

---

7 E il termine ‘*denudare*’ appare nella versione latina del Gran commento di Averroè al *De anima* di Aristotele: “Et confirmaverunt hoc per hoc quod propalavit Aristoteles quod intellectus agens existit in anima nobis, cum videmur denudare formas a materiis primo, deinde intelligere eas. Et denudare eas nichil aliud est nisi facere eas intellectas in actu postquam erant in potentia, quemadmodum comprehendere eas nichil aliud est quam recipere eas. Et cum viderunt hanc actionem que est creare intellecta et generare ea esse reversam ad nostram voluntatem, et augmentabilem in nobis secundum augmentationem intellectus qui est in nobis, scilicet speculativi, et iam fuit declaratum quod intellectus qui creat et generat intelligibilia et intellecta est intelligentia agens, ideo dixerunt quod intellectus qui est in habitu est iste intellectus, sed accidit ei debilitas quandoque, et quandoque additio, propter mixtionem” (GCDA, III 5). Averroè (1953, 390).

8 E la prosa introduce: “Poi che li miei occhi ebbero per alquanto tempo lagrimato, e tanto affaticati erano che non poteano disfogare la mia tristitia, pensai di voler disfogarla con alquante parole dolorose” (VN, XXXI, 1).

9 Sulle lacrime nella *Vita nova*, vedi Fenu Barbera (2017).

10 Utilizzo la numerazione dei capitoli di Barbi (1960).

mento di erranza del desiderio, di deviazione della volontà, di ‘de-conversione’ rispetto alla conversione messa in scena a partire dal capitolo XVII della *Vita nova*. Si torna quindi al capitolo XVI e al problema della *défaillance* della memoria e della potenza dell’immaginazione; eccitata dai sensi, la mente è ossessionata dalle immagini fantasmatiche della nuova bellezza percepita. In una poesia d’amore erede della tradizione cortese e influenzata dalla filosofia e dalla scienza medica del tempo, ovviamente l’aspetto visivo non può che essere preponderante, e massima l’importanza accordata al gioco degli sguardi. Tuttavia, nel capitolo che dà l’avvio alla narrazione dell’episodio della “donna gentile”, i *verba videndi* e in generale il lessico della visione si moltiplicano in maniera sorprendente:

Poi per alquanto tempo, con ciò fosse cosa che io fosse in parte ne la quale mi ricordava del passato tempo, molto stava pensoso, e con dolorosi pensamenti tanto che mi faceano parere de fore una vista di terribile sbigottimento. Onde io, accorgendomi del mio travagliare, levai li occhi per vedere se altri mi vedesse. Allora vidi una gentile donna giovane e bella molto, la quale da una finestra mi riguardava sì pietosamente, quanto a la vista, che tutta la pietà pareva in lei accolta. Onde, con ciò sia cosa che quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade, io senti’ allora cominciare li miei occhi a volere piangere; e però, temendo di non mostrare la mia vile vita, mi partio dinanzi da li occhi di questa gentile. (VN, XXXV, 1–3)

L’episodio, almeno nei suoi prodromi, è costruito su un gioco di sguardi, che recupera la preminenza tradizionale accordata alla visione del corpo e del viso dell’amata (basti ricordare la polemica del Notaro, ai versi 5–8 del sonetto-manifesto *Amor é un desio che vien da core*, ‘contro’ la concezione dell’*amor de lohn* di Jaufré Rudel: “Ben è alcuna fiata om amatore / senza vedere so namoramento, / ma quell’amor che stringe con furore / da la vista de li occhi ha nascimento”).

Avvenne poi che là ovunque questa donna mi vedea, sì si faceva d’una vista pietosa e d’un colore palido quasi come d’amore; onde molte fiata mi ricordava de la mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia. E certo molte volte non potendo lagrimare né disfogare la mia trestizia, io andava per vedere questa pietosa donna, la quale pareva che tirasse le lagrime fuori de li miei occhi per la sua vista. (VN, XXXVI, 1–2)

La donna gentile fa breccia là dove il soggetto mostra la sua debolezza: la dipendenza del desiderio dall’immaginazione e quindi dalla visione. Ora che Beatrice non è più visibile e che, a distanza di un anno, la sua immagine sembra cominciare a impallidire nella mente di Dante, si apre il campo eternamente rinnovato del desiderio nudo, pronto a posarsi sui beni che i sensi gli presentano. Questo circolo (vizioso, almeno nell’ottica del nuovo soggetto della *Vita nova*) è spezzato nel momento in cui l’amante recupera la linearità temporale perduta, quella di cui Beatrice costituisce il motore: “E ricordandomi di lei secondo l’ordine del tempo

passato” dice il poeta, e ciò grazie a una visione che si leva per sostenere la Ragione, abbandonata, contro il suo avversario, il “gentil pensiero” (VN, XXXVIII, 4).

Al di là dell’aspetto erotico-amoroso, la donna gentile sembra avere una virtù particolare: quella di fare piangere il poeta. È addirittura per questa ragione che egli inizialmente cerca di vedere la donna gentile (detta anche, appunto, ‘pietosa’). Ella agisce come una vera e propria valvola di sfogo; il soggetto si reca in visita a questa donna come un paziente andrebbe a vedere il proprio psicanalista. Lei riesce infatti a farlo piangere, a fargli manifestare le sue emozioni, a letteralmente ‘cavarglielle fuori’: “E certo molte volte non potendo lagrimare né disfogare la mia trestizia, io andava per vedere questa pietosa donna, la quale pareva che tirasse le lagrime fuori de li miei occhi per la sua vista” (VN, XXXVI, 2).

Una sorta di *transfert* sembra operarsi all’interno della relazione: da un lato, la donna pietosa ricorda al poeta l’amore perduto, la defunta Beatrice (“onde molte fiata mi ricordava de la mia nobilissima donna, che di simile colore si mostrava tuttavia”, VN, XXXVI, 1), dall’altro, ella diviene uno specchio per il soggetto stesso, l’immagine riflessa e visibile della sua propria sofferenza (“quando li miseri veggiono di loro compassione altrui, più tosto si muovono a lagrimare, quasi come di se stessi avendo pietade”, VN, XXXV, 3). Il masochismo che pare sotteso, consistente nel cercare una situazione potenzialmente dolorosa per il soggetto, ricorda l’auto-flagellazione del capitolo XVI, in cui la visione, pur letale, di Beatrice, era perseguita con accecata solerzia. Vi è però una differenza fondamentale: la sofferenza ricercata con la visione della donna gentile pare essere intesa come un dolore tutto sommato salutare, o in ogni caso necessario, come l’apertura di una ferita infetta o la pulizia di una piaga che non cicatrizza.

L’amante non sembra aver alcun controllo sulle reazioni fisiologiche delle parti del suo corpo; sono gli occhi il soggetto dell’azione: occhi che manifestano una volontà di piangere (“io senti’ allora cominciare li miei occhi a volere piangere”, VN, XXXV, 3); oppure l’oggetto: gli occhi da cui bisogna tirare fuori le lacrime. Durante l’episodio della ‘donna gentile’ si ritorna un’ultima volta (nel quadro della *Vita nova* e della narrazione dantesca; un discorso a parte meritano le *Rime*) a un modello di soggetto cavalcantiano: frammentato, passivo, auto-commiserante, bloccato in una circolarità della passione che non ammette progressioni, svolte, mutamenti.

Lo si può definire, pertanto, come una sorta di masochismo terapeutico: la visione della donna pietosa scatena automaticamente il pianto, eppure ella è ricercata e perseguita appunto perché questa necessità di esternazione emotiva è percepita come urgente e incalzante. Certo, dal punto di vista della narrazione del *libello*, incentrata sull’idea di conversione e di superamento della precedente poesia (e della precedente concezione autoreferenziale dell’amore), questa situazione non è tollerabile, e finisce infatti per essere superata con un ritorno a Beatrice. Non è



sorprendente trovare, al capitolo XXXVII, una vera e propria *insectatio in oculos* (un'invettiva contro i propri occhi, così definita da Gorni),<sup>11</sup> secondo il modello già impiegato da Guido (*Perché gli occhi non mi furono dispenti o tolti*):

Io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilettere troppo di vederla; onde molte volte me ne crucciava nel mio cuore, ed avèamene per vile assai. Onde più volte bestemmiava la vanitate de li occhi miei, e dicea loro nel mio pensiero: «Or voi solavate fare piangere chi vedea la vostra dolorosa condizione, ed ora pare che vogliate dimenticarlo per questa donna che vi mira; che non mira voi, se non in quanto le pesa de la gloriosa donna di cui piangere solete; ma quanto potete fate, ché io la vi pur rimembrerò molto spesso, maladetti occhi, ché mai, se non dopo la morte, non dovrebbero le vostre lagrime avere restate. (VN, XXXVII, 1–2)

Il discorso dell'amante è abbastanza complesso, e pare contraddittorio o paradossale: gli occhi un tempo facevano piangere coloro che li vedevano, cioè suscitavano – a causa delle loro lacrime e del loro aspetto sofferente – la pietà del mondo (di quel pubblico virtuale che costituisce l'interlocutore silenzioso di molte liriche stilnoviste). Ora, questi stessi occhi sembrano voler dimenticare Beatrice (o il fatto che piangendo Beatrice facevano piangere gli altri). Inoltre, essi non si rendono conto che questa nuova donna li guarda e si interessa a loro solamente perché è affranta ella stessa dalla morte di quella prima donna per cui gli occhi sono soliti piangere; essi non dovrebbero mai smettere di versare lacrime per Beatrice se non dopo la morte (del soggetto stesso).

Il problema pare essere non tanto il fatto di piangere in presenza della donna gentile, che anzi ci viene presentata come un vero e proprio interruttore di lacrime (ma lacrime per Beatrice!); né quello di mostrare la propria condizione sofferente. Il problema si pone nel momento in cui questo processo, divenuto abitudine, inizia a provocare una forma di piacere e di diletto nel soggetto amoroso (“Io venni a tanto per la vista di questa donna, che li miei occhi si cominciaro a dilettere troppo di vederla” VN, XXXVII, 1). Cioè quando, attraverso un processo di autocompiacimento della commiserazione in pieno stile cavalcantiano, comincia, come in una vera e propria storia di *transfert* psicologico finito male, a innamorarsi di colei che inizialmente era solo uno specchio alle sue proprie emozioni, un interlocutore muto in grado di fare metabolizzare il lutto. In questo senso, la donna gentile è anche un'ultima ‘donna schermo’, che come tale gli si rivolta contro nel momento in cui essa cessa di essere il referente esterno di un altro amore, un'immagine camuffata di Beatrice capace di mantenere produttivo il dolore del lutto, per diventare (o meglio, rivelarsi, poiché questo è fin dall'inizio) un oggetto sensibile, individuale, ‘altro’, di desiderio.

<sup>11</sup> Gorni (1992, 30).

Nella terza e ultima parte di questo capitolo vorrei concentrarmi su un passo del *Canzoniere* di Petrarca in un certo senso affine ai capitoli della *Vita nova* di cui ci siamo appena occupati, ossia il momento della transizione tra la prima parte e la seconda parte della raccolta, tra la canzone 264, e i primi sonetti in morte di Laura.

## Le lacrime come strategia. Petrarca

Se leggiamo le due terzine del sonetto 118 ci imbattiamo in un chiasmo interessante, che correla memoria e novità, pianto e desiderio:<sup>12</sup>

Or qui son, lasso, e voglio esser altrove;  
 e vorrei più volere, e più non voglio;  
 e per più non poter fo quant'io posso;  
 e d'antichi desir lagrime nove  
 provan com'io son pur quel ch'i 'mi soglio,  
 né per mille rivolte ancor son mosso.

(RVF, 118, vv. 9–14)

La formulazione dell'abitudine come peso e dell'impossibilità di movimento che ne deriva fornita da Agostino nel libro X delle *Confessioni* risuona con l'immobilità del soggetto nel sonetto: “Star qui, posso e non voglio, e là, voglio e non posso: qui come là infelice”.<sup>13</sup> Potremmo vedere nelle terzine del sonetto 118 un'eco di quest'ultimo passaggio. In questo sonetto di anniversario,<sup>14</sup> l'antica pulsione, il desiderio per Laura, è causa di lacrime nuove (“recenti”, come chiosa Bettarini),<sup>15</sup> si tratta dell'eterna ripetizione in cui è bloccato il soggetto petrarchesco, un soggetto che, potremmo dire, corre su di un *tapis-roulant*.

In effetti, il soggetto dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* si è costruito sulle abitudini nate in risposta a un evento ‘traumatico’, o in ogni caso un evento scatenante, il *momentum* di crisi dell'incontro con Laura. La sestina 80 già poneva l'abbandono delle abitudini della vita precedente come una *conditio sine qua non* di una *mutatio vitae*, ma anche come un atto ancora irrealizzabile per il soggetto (“Se non ch'i' ardo come acceso legno, / sì m'è duro a lassar l'usata vita”, RVF, vv. 38–39).

<sup>12</sup> Recupero qui parte di un articolo precedente, Costantini (2023).

<sup>13</sup> “Tantum consuetudinis sarcina digna est! Hic esse valeo nec volo, illic volo nec valeo, miser utrubique” (*Confessioni*, X, xi, 65); Agostino (2014 [1989]).

<sup>14</sup> Della nutrita bibliografia sul tema dei testi d'anniversario nel *Canzoniere* di Petrarca ricordo: Carrai (2004); McMenamin (2001); Santagata (1992); Dutschke (1981).

<sup>15</sup> Petrarca (2005, 545).

La scissione del soggetto, calcata sul conflitto di volontà agostiniano, e che struttura tutto il *Canzoniere* petrarchesco come la ricerca di un'impossibile conversione teleologica, ritorna in maniera estesa ed emblematica nella cosiddetta 'canzone della transizione', la 264. Nella forma finale dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, trasmessa dal manoscritto Vaticano 3195, questa canzone costituisce in effetti il testo-perno della raccolta, il primo della seconda parte di un *Canzoniere* bipartito. Più che una canzone di ravvedimento, essa si presenta come un testo di crisi. È proprio questa canzone che, posta dov'è all'interno della raccolta, conforta una lettura del percorso poetico di Petrarca come una tensione verso la conversione. Il quarto verso lo dichiara esplicitamente: le lacrime che l'amante versa non sono le stesse d'abitudine, quelle che il soggetto conosce bene, ma si tratta invece di lacrime di pietà per se stesso, dettate dal terrore di una morte imminente ("I' vo pensando, e nel penser m'assale / una pietà sì forte di me stesso, / che mi conduce spesso / ad altro lagrimar ch'i' non soleva", *RVF*, vv. 1–4). La responsabilità individuale del peccatore è sottolineata:

Ma infin a qui niente mi releva  
 Prego o sospiro o lagrimar ch'io faccia:  
 E così per ragion conven che sia,  
 Ché chi, possendo star, cadde tra via,  
 Degno è che mal suo grado a terra giaccia  
 (*RVF*, vv. 9–13)

La canzone 264 dovrebbe quindi incarnare il momento più basso, il più drammatico, della storia della vita e dell'amore del poeta, il momento che anticiperebbe la conversione secondo il modello delle *Confessioni*, e in particolare del libro ottavo. In verità, come vari commentatori hanno rilevato, da Bettarini a Santagata, da Barolini a Picone, i *Rerum Vulgarium Fragmenta* sono, nella loro redazione definitiva,<sup>16</sup> refrattari a una tale lettura, e l'impressione di un'irrisoluzione dimora.

Certo la canzone 264 mette liricamente in scena il conflitto prosasticamente affrontato nel *Secretum* da Petrarca,<sup>17</sup> ma già la *cobla capfinida* che occupa la parte centrale del testo, e che unisce il verso 72 ("vorre' 'l ver abbracciar, lassando l'ombre") al verso 73 ("Ma quell'altro voler di ch'i'son pieno"), perno formale della canzone, a sua volta perno strutturale della raccolta, non sembra lasciare molto spazio a possibili dubbi, come d'altronde il congedo confermerà: il soggetto è pieno di desiderio amoroso, mentre al contrario la tensione verso la salvezza spirituale è presentata nella forma verbale ben più debole di un ottativo, "vorrei",

<sup>16</sup> Sulla possibilità di considerare definitiva la redazione del *Canzoniere* tramandata dal manoscritto Vat. Lat. 3195 vedi: Barolini (2010); Tonelli (2007, 811); Picone (2004), Barolini (1989).

<sup>17</sup> Sul rapporto tra questa canzone e il *Secretum*: Pasquini (1985); Fenzi (1992, 5–77).

come una *velleitas*,<sup>18</sup> la volontà di qualcosa che è percepita dal soggetto stesso come irrealizzabile.

Se, come ha scritto Teodolinda Barolini,<sup>19</sup> la canzone *I'vo pensando* tematizza, anche da un punto di vista grafico e 'editoriale', la transizione tra le due parti della raccolta e dall'*homo veter* verso il tanto atteso *homo novus*, la liberazione dal giogo d'amore non apporta gli effetti sperati, ed i testi che seguono l'annuncio della morte di Laura sono abbastanza espliciti su questo punto: "e 'n libertà non godo / ma piango e grido" (270, vv. 95–96) e "Morte m'è sciolto, Amor, d'ogni tua legge: / quella che fu mia donna al ciel è gita, / lasciando trista e libera mia vita" (270, vv. 106–108). Nel successivo sonetto 271, Petrarca sembra volere rimettere in scena una situazione simile a quella dell'episodio della 'donna gentile' nella *Vita nova*. Ma, se nella *Vita nova* Dante riusciva a liberarsi con le sue proprie forze, grazie all'aiuto della Ragione supportata (e riattivata) dalla Memoria, qui il principio della libertà non è altro che la morte: "Morte m'è liberato un'altra volta, / e rotto 'l nodo, e 'l foco à spento e sparso: / contra la qual non val forza né ingegno" (271, vv. 12–14). L'onnipotenza di Amore è rimpiazzata dall'onnipotenza della Morte. Ciò che non cambia, invece, sono l'assoggettamento e la passività del soggetto di fronte a delle forze superiori che vanno ben al di là delle sue possibilità di controllo: "Quel ch'i ' fo veggio, e non m'inganna il vero / mal conosciuto, anzi mi sforza Amore" (264, vv. 91–92).

Se torniamo alla canzone 264, le nuove lacrime del poeta sono dettate dalla paura per il destino della sua anima immortale: lacrime di disperazione e pentimento dinnanzi alla prospettiva di una morte sempre più vicina e della scarsità del tempo rimasto per una redenzione spirituale. Lungi dal configurarsi effettivamente come un testo di rottura o anche solo di transizione, la canzone esplicita e approfondisce il conflitto interiore del soggetto e in un certo senso ne esalta l'ineluttabilità. Al sonetto 267 in morte di Laura segue la canzone 268, vero e proprio *planctus* (come affermato dal poeta stesso al v. 80: "canzon mia no, ma pianto"), ispirato al modello dantesco de *Li occhi dolenti per pietà del core*. Un terzo tipo di lacrime quindi, dopo quelle dovute alla passione amorosa non corrisposta, e quelle 'nuove' dell'ansia di redenzione spirituale della canzone 264. Questa volta però, a differenza del modello dantesco della *Vita nova*, non ci sarà una vera progressione. Le differenti lacrime appartengono a differenti soggettività che animano la raccolta petrarchesca, la cui operazione consiste in un paradossale avanzamento-immobile, un circolare ritorno al punto di partenza, in cui il con-

<sup>18</sup> Sul concetto di *velleitas* ed il suo uso nei dibattiti medievali rimando a Robiglio (2002).

<sup>19</sup> "The question posed by the content of the canzone – is the poet capable of conversion, is he capable of transition? – is thus also posed formally; the space that delimits part 1 from part 2 signifies the idea of change as surely as anything the poet can say", Barolini (1989, 11).

flitto tra temporalità divergenti (una lirica, circolare et passionale, l'altra narrativa, lineare, teleologica e spirituale) prende la forma di un conflitto tra differenti soggetti, o piuttosto da ipostasi differenti di uno stesso soggetto scisso. In questo senso, molti dei testi che seguono la morte di Laura sono interessanti. Prendiamo il sonetto 273:

Che fai? che pensi? che pur dietro guardi  
 nel tempo, che tornar non pote omai?  
 Anima sconsolata, che pur vai  
 giugnendo legne al foco ove tu ardi?  
 Le soavi parole e i dolci sguardi  
 ch'ad un ad un descritti e depinti hai,  
 son levati de terra; ed è, ben sai,  
 qui ricercarli intempestivo e tardi.  
 Deh non rinovellar quel che n'ancide,  
 non seguir più penser vago, fallace,  
 ma saldo e certo, ch'a buon fin ne guide.  
 Cerchiamo 'l ciel, se qui nulla ne piace:  
 ché mal per noi quella beltà si vide,  
 se viva e morta ne devea tór pace.

Il problema, in questo sonetto, non sembra essere la morte di Laura in sé, ma piuttosto la scomparsa del referente oggettivo della poesia di Petrarca: "Le soavi parole e i dolci sguardi / ch'ad un ad un descritti e depinti hai, / son levati de terra; ed è, ben sai, / qui ricercarli intempestivo e tardi" (273, vv. 5–8). Sarebbe inutile e vano cercare non solo Laura sulla terra,<sup>20</sup> il che è evidente, ma anche le tracce liriche della sua presenza;<sup>21</sup> ciò che è scomparso sono ovviamente la voce e gli occhi di Laura, ma ciò che persiste e che potrebbe essere recuperato (ma che, dal punto di vista della spiritualità cristiana agognata da Petrarca, non bisognerebbe cercare di recuperare) sono le descrizioni poetiche, la ricostruzione letteraria (e quindi commemorativa) dell'oggetto d'amore perduto ("ch'ad un ad un

---

20 Eppure l'autore potrà affermare addirittura di invidiare la terra che ora abbraccia le membra senza vita di Laura (300, 1–4); ma il tema della presenza, per certi versi inquietante perché ossessiva, del corpo sotto terra accompagna il lutto del poeta fin dall'inizio, come, e non solo, nei fragmenta 268 ("Oimè, terra è fatto il suo bel viso", v. 35), 270 ("Il mio amato tesoro in terra trova", v. 5), 270 ("mentre 'l mio primo amor terra ricopre", v. 45), 301 ("torno a veder ond'al ciel nuda è gita, / lasciando in terra la sua bella spoglia", vv. 13–14), 331 ("e poca terra il mio ben preme", v. 47), e 333 ("che 'l mio caro tesoro in terra asconde", v. 2).

21 Agostino parla della caratteristica della memoria, che non conserva le cose in sé, ma solo le parole concepite a partire dalle immagini, e definisce queste parole appunto *vestigia*, 'tracce': "quamquam praeterita cum vera narrantur, ex memoria proferuntur non res ipsae, quae praeterierunt, sed verba concepta ex imaginibus earum, quae inanimò velut vestigia per sensus praeterreundo fixerunt" (*Conf. XI*, 18).

descritti e dipinti hai”, v. 6); l’espressione “ad un ad un” si configura quasi come una *mise en abyme*, sia dello stile di Petrarca a livello microtestuale (la frammentazione nella descrizione poetica dell’oggetto d’amore è tipica della sua poesia e segnerà il successivo petrarchismo) sia della pratica macrotestuale del *Canzoniere*,<sup>22</sup> e di una tentazione di far rivivere, nell’accumulazione di parole-ricordi ora portanti e quasi automaticamente evocative dell’amore per Laura, la presenza impossibile dell’amata.

A partire dal sonetto 279 Laura ritorna, come visione o sogno, e si rivolge direttamente al poeta, pregandolo di interrompere le lacrime di lutto:

Deh, perché inanzi 'l tempo ti consume?  
 – mi dice con pietate – a che pur versi  
 degli occhi tristi un doloroso fiume?  
 Di me non pianger tu, ché' miei di fersi  
 morendo eterni, e ne l'interno lume,  
 quando mostrai de chiuder, gli occhi apersi.  
 (279, vv. 9–14)

La serie 279–290 non si limita a raccontare una resurrezione commemorativa di Laura; la produce attraverso la costante ripetizione di elementi evocativi della presenza dell’amata in vita, colta nell’atto di compiere le azioni tipiche del *topos* valchiusano: ad esempio, stare seduta vicino al bordo del fiume (“pongasi a sedere in su la riva”, 281, v. 11), camminare sull’erba (“su per l’erba fresca / calcare i fior com’una donna viva”, 281, vv. 12–13). Laura, infatti, è ancora viva (per gli effetti che l’amore per lei esercita sul soggetto) e i vincoli d’amore non si sono affatto sciolti, contraddicendo quanto affermato dalle poesie 270–271 (tanto che, ad esempio, nel sonetto 284, v. 5 si legge ancora “Amor, che m’ha legato e tienmi in croce”, e nel sonetto 307, v. 4: “Morte m’assolve, Amor mi lega”).

Nel sonetto 282 troviamo un condensato del dissidio interiore del soggetto, che si manifesta appunto come un’incertezza, un’incapacità di qualificare le proprie stesse lacrime: pianto per amore o per pietà? Per lutto o per paura di perdermi?

---

<sup>22</sup> Questa frammentazione non è solo riferita al corpo dell’oggetto amato, ma si ripercuote (o forse da esso origina) sul soggetto lirico stesso. Come scrive John Ochoa (2018, 41): “if this destabilizing fragmentation also extends to the poetic subject himself, especially if we acknowledge that his introspective thrust fundamentally points that same weapon at himself in addition to his female subject, by making himself the new object, we are left with a deliciously deconstructive feedback loop of (deferred) signification. It circles back and destabilizes the very ground on which the poet himself stands, and everywhere he looks”.

Alma felice che sovente torni  
 a consolar le mie notti dolenti  
 con gli occhi tuoi che Morte non ha spenti,  
 ma sovra 'l mortal modo fatti adorni:  
 quanto gradisco che ' miei tristi giorni  
 a rallegrar de tua vista consenti!  
 Così comincio a ritrovar presenti  
 le tue bellezze a' suoi usati soggiorni,  
 là 've cantando andai di te molt'anni,  
 or, come vedi, vo di te piangendo:  
 di te piangendo no, ma de' miei danni.  
 Sol un riposo trovo in molti affanni,  
 che, quando torni, te conosco e 'ntendo  
 a l'andar, a la voce, al volto, a' panni.

La perifrasi di rallentamento “come vedi vo di te piangendo” (v. 10) rinvia, come nota Bettarini,<sup>23</sup> a Cavalcanti e Dante. Petrarca però ritratta istantaneamente ciò che ha appena detto, in una sorta di palinodia intratestuale che è tipica di questa zona del *Canzoniere* ed è significativo che la prima affermazione corrisponda sempre alla visione erotico-materialista mentre la seconda cerca di ri-orientare il discorso lirico in una direzione spirituale.<sup>24</sup>

Troviamo i segni della ripetizione (“sovente torni” al v. 1, in una struttura circolare con “quando torni”, v. 13); gli “usati soggiorni” (v. 8) rimandano anche alla canzone 126, vv. 28–29 (“ch’a l’usato soggiorno, torni la fera”), e nella memoria lirica del poeta riattivano l’immagine originaria. Non si tratta di un’altra Laura, di una nuova Laura, ma sempre della stessa, e sempre nella medesima situazione: la consolazione consiste proprio nella riattualizzazione del ricordo. Nel sonetto successivo, tuttavia, troviamo subito una contraddizione con quanto affermato nel sonetto 282 (“con gli occhi tuoi che Morte non ha spenti”, v. 3): gli occhi di Laura sono infatti stati spenti dalla morte: “Discolorato hai, Morte, il più bel volto / che mai si vide, e i più begli occhi spenti” (283, vv. 1–2). Gli occhi di Laura sono quindi sia aperti che chiusi, luminosi e spenti, a seconda del punto di vista

23 Petrarca (2005, 1270).

24 Pensiamo all’uso ripetuto di “anzi” nel sonetto 275, dove segna l’esitazione tra una visione materialistica e una visione spirituale e cristiana della morte. Dovremmo incolpare la morte o lodare Dio (v. 12)? Il sole-Laura è tramontato o al contrario è salito in cielo (v. 1–2)? Non si tratta di mere domande retoriche, ma della formulazione poetica dell’esitazione del soggetto; questo “anzi” apre una breccia attraverso la quale si può scorgere il dialogo interiore del soggetto con sé stesso. Soggetto che cerca di convincersi a vedere la morte dell’amata come dovrebbe, in una prospettiva cristiana e spirituale che, in verità, non gli appartiene del tutto. Come se, nello spazio di un verso, dopo l’iniziale e istintivo scorporamento materialistico, il soggetto si riscuotesse cercando di imporsi una visione provvidenziale della morte dell’amata.

adottato da un determinato testo; sono chiusi nel corpo terreno, ma aperti nell'immagine conservata nella memoria, e quindi a seconda che la soggettività dominante in un dato momento sia quella che cerca l'eterna riattualizzazione atemporale dell'incontro amoroso con Laura o quella che ostinatamente persegue la conversione spirituale e che quindi ha tutto l'interesse a considerare Laura irrimediabilmente perduta. La stessa cosa si potrebbe dire per le lacrime del soggetto: esse sono lacrime di lutto per la morte della donna amata ma anche lacrime di disperazione per il proprio destino terrestre, di afflizione spirituale, di paura per la propria perdizione

Nei *Rerum vulgarium fragmenta* le lacrime divengono parte integrante di una 'strategia' che agisce tanto sul piano microtestuale che su quello macrotestuale; tutte le tipologie di pianto vengono esplorate, dal *planctus* per la donna amata al pianto di auto-commiserazione erotica a quello di disperazione religiosa e metafisica. Il pianto del soggetto non è solo un artificio retorico ma anche narrativo, che permette al poeta di offrire un pegno di autenticità emotiva a ogni brusco (e continuo) cambiamento di prospettiva, assegnando una tipologia di lacrime differente ad ognuna delle contrastanti volontà dell'amante. Lacrime antiche e lacrime nuove si alternano e si accumulano, senza mai davvero rimpiazzarsi, senza che mai una delle volontà del soggetto la spunti definitivamente sulle altre.

## Bibliografia

- Agostino. *Confessioni*. Traduzione di Roberta de Monticelli. Milano: Garzanti 2014 [1989].
- Alighieri, Dante. *Vita nova*. A cura di Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi 1992.
- Ardizzone, Maria Luisa. *Guido Cavalcanti: Other Middle Ages*. Toronto: University of Toronto Press 2002.
- Averroè. *Averrois Cordubensis Commentarium Magnum in Aristotelis De anima Libros*. A cura di Frederick Stuart Crawford. Cambridge (Massachusetts): The Medieval Academy of America 1953.
- Barolini, Teodolinda. "The Making of a Lyric Sequence: Time and Narrative in Petrarch's *Rerum vulgarium fragmenta*". *MLN* 104.1 (1989), 1–38.
- Barolini, Teodolinda. "The Time of His Life. Petrarch's Marginalia and 'Rerum vulgarium fragmenta' 23". *Textual Cultures* 5.2 (2010), 1–10.
- Boquet, Damien/Nagy, Piroska (a cura di). *Le Sujet des émotions au Moyen Âge*. Paris: Beauchesne 2008.
- Carrai, Stefano. "Petrarca e la tradizione delle rime per anniversario". *Italianistica* 33.2 (2004), 47–53.
- Cavalcanti, Guido. *Rime*. A cura di Giorgio Favati. Milano/Napoli: Ricciardi 1957.
- Cavalcanti, Guido. *Rime*. A cura di Giorgio Inglese e Roberto Rea. Roma: Carrocci 2011.
- Ciavolella, Massimo. *La malattia d'amore dall'Antichità al Medioevo*. Roma: Bulzoni 1976.
- Corti, Maria. *Scritti su Cavalcanti e Dante. La felicità mentale*. Torino: Einaudi 2003.
- Costantini, Franco. "Il ritorno di Laura e la resistenza del lirico". *Chroniques Italiennes* 44.1 (2023), 27–46.



- Dante Alighieri. *Vita nova*. A cura di Michele Barbi. Firenze: Società Dantesca Italiana 1960.
- De Libera, Alain/Brenet, Jean Baptiste/Rosier-Catach, Irène (a cura di). *Dante et l'averroïsme*. Paris: Belles Lettres 2019.
- De Lille, Alain. "De Planctu Naturae". A cura di Nikolaus M. Häring. *Studi Medievali* 19 (1978), 797–879.
- Dutschke, Dennis. "The Anniversary Poems in Petrarch's Canzoniere". *Italica* 58.2 (1981), 83–101.
- Fenu Barbera, Rossana. Dante's Tears. The Poetics of Weeping from "Vita Nuova" to the "Commedia". Firenze: Olschki 2017.
- Fenzi, Enrico. *Il mio segreto*. Milano: Mursia 1992.
- McMenamin, James. "Un anno nel 'Canzoniere' di Petrarca". *Studi Italiani* XIII (2001), 5–21.
- Nardi, Bruno. *Saggi e note di critica dantesca*. Milano/Napoli: Ricciardi 1966.
- Ochoa, John. "The Poet Becomes Poem: The Missing Object and Petrarch's Ends in the 'Canzoniere'". *Romance Quarterly* 65.1 (2018), 38–48.
- Pasquini, Emilio. "La Canzone CCCLIX". *Lectura Petrarce* V (1985), 227–247.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere*. A cura di Rossana Bettarini. Torino: Einaudi 2005.
- Picone, Michelangelo (a cura di). *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*. Ravenna: Longo 2007.
- Picone, Michelangelo. "Petrarca e il libro non finito". *Italianistica* 33 (2004), 83–93.
- Robert, Aurélien. "Un averroïsme médical? Cavalcanti et Dante face à la passion amoureuse". *Dante et l'averroïsme*. A cura di Alain de Libera, Jean Baptiste Brenet e Irène Rosier-Catach. Paris: Belles Lettres 2019, 269–305.
- Robiglio, Andrea. *L'impossibile volere. Tommaso d'Aquino, i tomisti e la volontà*. Milano: Vita e Pensiero 2002.
- Santagata, Marco. *I frammenti dell'anima*. Bologna: il Mulino 1992.
- Tonelli, Natascia. "Vat. Lat. 3195: un libro concluso?". *Il Canzoniere: lettura micro e macrotestuale*. A cura di Michelangelo Picone. Ravenna: Longo 2007, 799–822.
- Tonelli, Natascia. *Fisiologia della passione: poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*. Firenze: Edizioni del Galluzzo 2015.
- Wack, Mary Frances. *Lovesickness in the Middle Ages. The Viaticum and its Commentaries*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press 1990.

Paul Geyer

## Trasformazione della cultura del riso nel *Decameron*

Dove si ride di più nel *Decameron*?<sup>1</sup> Nella cornice narrativa. Ovviamente non nei passi in cui si parla della peste. Piuttosto nel corso o al termine della narrazione di molte delle cento novelle. I nove uditori spesso reagiscono alle novelle in due modi diversi: prima emotivamente, e in seguito in maniera discorsiva. Le reazioni emotive vanno da un'emarginante risata di scherno (ad esempio nelle novelle di Calandrino VIII, 6; VIII, 9; IX, 3) al riso forzato (I, 1), passando per le risate compiaciute di chi gode delle disgrazie altrui ('Schadenfreude'; cfr. IX, 8); dalla risata timida e imbarazzata (V, 10) a quella di approvazione di chi si identifica con i personaggi (II, 1; VI, 10), passando per un imbarazzato ridacchiare d'intesa (I, 4; VI, 7). E al di là del ridere, le reazioni emotive vanno dalla pietà (IV, 8; VIII, 7) fino al pianto (IV, 1), da espressioni di lode (VI, 3; X, 8) all'ammirazione (X, 3; X, 4).

Già le reazioni affettive possono segnalare un mutamento o un'incertezza rispetto alla norma. In misura ancora maggiore, tuttavia, le reazioni discorsive mostrano che la novella non è un *exemplum*. Infatti, nel *Decameron* c'è solo un *exemplum*: la novella delle papere nell'introduzione della IV Giornata, l'unico racconto a non essere conteggiato con gli altri cento e che non viene narrato dalla 'brigata', ma dal narratore stesso. Nelle novelle raccontate dalla 'brigata' gli ascoltatori possono, come reazioni discorsive, avere opinioni diverse su una medesima novella (ad es. dopo VI, 9; IX, 9; X, 5) oppure esprimere il loro malcontento (dopo IX, 4) e proporre un'altra novella in risposta a quella udita, in modo da suggerire un comportamento più adeguato in una situazione critica analoga (a seguito di VIII, 7); essi possono, inoltre, introdurre una novella all'insegna dell'ironia (VII, 10; X, 10). Procedimenti di questo tipo permettono di tematizzare e di problematizzare la validità dei valori in vigore nella società contemporanea, come osserveremo negli esempi che seguono.

---

1 Questo articolo è una traduzione di un estratto da Geyer (2023).

**Paul Geyer**, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

## Conservatorismo carnevalesco

Concentriamoci sul riso. Nelle novelle del *Decameron* è presente un modo di narurare ancora vicino all'*exemplum* e che, in un certo senso, ne rappresenta la variante capovolta: il carnevalesco. Osservando le reazioni e le discussioni del gruppo dei dieci all'interno della cornice narrativa, restiamo in un primo momento stupiti di fronte all'atteggiamento leggero con il quale viene recepita la rappresentazione di infrazioni delle norme in ambito erotico o religioso. È questo, peraltro, uno dei motivi principali dell'ininterrotta popolarità del *Decameron*. Non che oggi vorremmo considerarci più pudici o più ortodossi dei contemporanei di Boccaccio. Ma ci saremmo aspettati che questi ultimi – i cui rappresentanti, nel *Decameron*, sono pur sempre sette dame e tre uomini di famiglia aristocratica – fossero più pudici e più ortodossi di noi, o perlomeno che si esprimessero con maggiore riserbo. Gli uditori della novella che segue non trovano motivo per sentirsi moralmente turbati: Fiammetta racconta la storia (VIII, 8) di due coppie di coniugi che si sono traditi a vicenda e che, allo scopo di limitare i danni, decidono di comune accordo di condurre in futuro un matrimonio a quattro. La novella si conclude con queste parole: “[...] e da indi innanzi ciascuna di quelle donne ebbe due mariti e ciascun di loro ebbe due mogli [...]” (VIII, 8, 982).<sup>2</sup>

La reazione degli ascoltatori, così come viene registrata dal cronista, è di allegria generale, soprattutto fra le signore. Analogo è l'atteggiamento nei casi di violazione delle norme in ambito religioso. E così, in una novella troviamo un giudice che giura “per le budella di Dio” (VIII, 5, 933), novella, “della quale molto si rise” come si legge all'inizio della successiva. In un'altra ancora, uno che giace con le monache si vanta di aver messo le corna a Cristo (III, 1, 337), e il narratore osserva che, ascoltandola, “erano alcuna volta un poco le donne arrossate e alcuna altra se n'avean riso” (III, 2, 338). Altrove, un prete rende una donna “parente di messer Domenedio” (VIII, 2, 902); e “[f]inita la novella di Panfilo, della quale le donne avevano tanto riso che ancora ridono, la reina a Elissa commise che seguitasse; la quale ancora ridendo incominciò [...]” (VIII, 3, 905). Un eremita chiama la sua erezione “resurrezion della carne”, e la penetrazione “rimettere il diavolo in inferno” (III, 10, 446–447); e ancora: “[m]ille fiata o più aveva la novella di Dioneo a rider mosse l'oneste donne [...]” (III, Conclusione, 451).

Queste cose, nel *Decameron*, non disturbano né i narratori, né gli ascoltatori. L'elemento blasfemo, associato preferibilmente all'osceno, non sconfinava oltre l'orizzonte di ciò che nel Medioevo era noto come volgare-popolare e pertanto marcato come specifica situazione d'eccezione, limitata ad un determinato strato

<sup>2</sup> Si cita da Branca (1980).

sociale. Per l'esperto di farse e racconti burleschi medievali, il *Decameron* non offre niente di particolarmente sorprendente da questo punto di vista. Stupisce, semmai, che l'elemento osceno-blasfemo provenga in parte dalla bocca di raffinate gentildonne, o che queste vi prestino ascolto ridendone o, per lo meno, senza esserne turbate. D'altro canto, anche le farse e i racconti burleschi non furono certo messi in forma scritta per il popolo semplice.

Le reazioni 'liberali' a questi casi di violazione delle norme non devono comunque essere interpretate come indizi di una reale trasformazione dei valori. Possiamo piuttosto parlare di eccezioni che confermano la regola prescrittiva o, per usare le parole di Michail Bachtin, del fascino di un "rovesciamento carnevalesco" (1979, 41),<sup>3</sup> il quale esonera – sempre provvisoriamente – dalla pressione normalizzante del processo di civilizzazione, ma che, indirettamente, è più conservatore rispetto ai valori; un aspetto che Bachtin e i suoi adepti postmoderni, per lo più sprovvisti di senso dell'umorismo, hanno trascurato. L'eccezione carnevalesca è un'antitesi integrata nella vita e nell'universo dei valori medievali che non spinge ad una sintesi storicamente nuova, bensì riafferma la tesi originaria per mezzo della doppia negazione: *duplex negatio est (re-)affirmatio*. Il Mercoledì delle Ceneri tutto appare ancora più normale di quanto non fosse prima dell'inizio del Carnevale.

E per garantire questo effetto, il carnevalesco non deve trasgredire determinati limiti. È, infatti, con un certo imbarazzo che le nostre gentildonne ridono di una novella di Dioneo (V, 10), in cui un omosessuale e sua moglie si dividono alla fine un giovane bisessuale "a sodisfacimento di tutti e tre" (V, 10, 704). Mentre il giudizio sul comportamento deviante in ambito eterosessuale può essere provvisoriamente sospeso grazie all'eccezione carnevalesca, l'omosessualità, in linea di principio, passa per "disonestà" (V, 10, 693). L'omosessualità non può essere considerata un esonero provvisorio dalle norme in vigore nella società medievale, in quanto invalida le norme in maniera permanente. Le risa imbarazzate delle signore, la loro reazione emotiva di vergogna, segnalano che lo spasso carnevalesco ha qui raggiunto un certo limite, anche se la novella non è dispiaciuta alle donne protomoderni: "Essendo adunque la novella di Dioneo finita, meno per vergogna dalle donne risa che per poco diletto [...]" (V, Conclusione, 706).

Si nota come, nel *Decameron*, all'interno di un processo comunicativo-affettivo, si circoscrivano i possibili casi di capovolgimento carnevalesco delle norme. Il margine di tolleranza appare molto più elevato rispetto alle epoche posteriori – a condizione che venga segnalata l'eccezione carnevalesca (che nel nostro caso significa anche: eccezione fittizia), e a condizione che l'elemento carnevalesco non metta in

---

3 Cfr. Bachtin (1979, 3–157).

dubbio il sistema di norme nel suo complesso. Nel *Decameron*, la critica e la satira, spesso anche violente, nei confronti del clero non sono ancora da intendersi come una critica al ‘sistema’, come mostrano le prime due novelle, nelle quali Boccaccio traccia in maniera esemplare i confini della trasgressione carnevalesca in ambito religioso.

Basti ricordare la primissima (I, 1) che tratta degli abusi della canonizzazione: protagonista è Ser Cepparello – anch’egli omosessuale –, reo di aver commesso ogni misfatto immaginabile (I, 1 53–54), che sul letto di morte al momento di confessarsi prima dell’estrema unzione, ancora finge così spudoratamente di aver condotto una vita santa che il frate che lo confessa lo dichiara santo, a cui prontamente seguono racconti di ogni sorta di miracoli. Le nobildonne che ascoltano la novella si costringono ad una risata forzata (“La novella di Panfilo fu in parte risa [...] dalle donne”; I, 1, 71), ma Panfilo la commenta così:<sup>4</sup> la bontà divina si vede dal fatto che coloro che per errore si rivolgono a un tale falso santo non subiscono svantaggi, ma che Dio giudica unicamente la sincerità delle loro intenzioni – e le gentildonne apprezzano molto questa morale della storia (“fu [...] tutta commendata”; I, 1, 71). L’offesa di un singolo mascalzone non può tangere la totalità di un sistema di valori garantito dalla trascendenza.

Andrebbe sottolineata ancora una volta la ragione per cui il trattamento carnevalesco delle norme sociali nel *Decameron* provochi oggi un effetto di straniamento: la dialettica chiusa tra un sistema di norme relativamente fisso e il rovesciamento carnevalesco con funzione affermativa è diventata per noi (esclusi i renani) estranea. Ciò che oggi appare sovversivo aveva allora una funzione stabilizzante rispetto alle norme. Dato che il confine tra normale e anormale era più marcato di oggi, oltrepassare occasionalmente tale limite sul piano della finzione narrativa, ma anche su quello reale, appariva meno carico di conseguenze. E d’altra parte, anche le licenze per le trasgressioni carnevalesche erano nettamente delimitate.

## Superamento del carnevalesco nella casistica e nell’ironia

Più importante del carnevalesco nel *Decameron*, che appartiene ancora al sistema di valori medievali, è tuttavia il fatto che Boccaccio apre l’orizzonte a processi normativi sociali moderni. Introducendo la terza novella della prima giornata, la narratrice Filomena richiama l’attenzione sul fatto che le due primissime novelle del

---

<sup>4</sup> Cfr. I, 1, 70.

*Decameron* avrebbero chiaramente tracciato i confini del sistema di valori vigente e della sua 'rovesciabilità' carnevalesca: "Per ciò che già e di Dio e della verità della nostra fede è assai bene stato detto, il discendere oggimai agli avvenimenti e agli atti degli uomini non si dovrà disdire [...]" (I, 3, 78). È vero che in questa novella a essere posta in primo piano è la presenza di spirito con cui l'ebreo Melchisedech reagisce all'insidiosa domanda del sultano d'Egitto Saladino, che gli chiede quale sia la sola e vera religione. Ma una domanda di questo tipo esige una risposta fondamentale. E la parabola degli anelli, con cui Melchisedech riesce a tirarsi fuori da questa situazione d'emergenza, trasgredisce nettamente la soglia di tolleranza del conservatorismo carnevalesco, anzi la trasgredisce nella più assoluta serietà anti-carnevalesca. Lessing, che riproporrà la parabola degli anelli nel suo *Nathan il saggio* (1779), riconosce il potenziale illuminista di quella parabola che afferma l'impossibilità di decidere del primato, e quindi della presunta verità, delle tre maggiori religioni del Medio Oriente. Melchisedech conclude con le seguenti parole:

E così vi dico, signor mio, delle tre leggi alli tre popoli date da Dio padre, delle quali la quistion proponeste: ciascun la sua eredità, la sua vera legge e i suoi comandamenti dirittamente si crede avere e fare, ma chi se l'abbia, come degli anelli, ancora ne pende la quistione. (I, 3, 82)

Ebreo, musulmano o cristiano che sia, ognuno crede "dirittamente", ossia, 'a buon diritto', che la propria religione sia l'unica vera e giusta. La parabola degli anelli nel *Decameron* realizza in modo idealtipico 'la forma semplice' ("die einfache Form") del *casus*, vedendo che l'idealtipo del *casus*, secondo André Jolles, consiste nel fatto che l'esame 'casistico' problematizza non soltanto il singolo *casus*, ma la norma stessa, sotto la quale esso deve essere sussunto: 'un caso rimane tale, e non viene deciso' ("daß ein Kasus Kasus bleibt und nicht entschieden wird").<sup>5</sup> La parabola degli anelli, invece di sottoporre a verifica questa forma di casistica negli ambiti secolari e contingenti dell'amore o della sessualità, punta direttamente al vertice del sistema di valori cristiano-medievale, sui quali 'normalmente' non dovrebbe esserci nulla da discutere. E così gli ascoltatori lasciano passare sotto silenzio questa novella, evitando qualsiasi commento, sia emotivo sia discorsivo. Ma così facendo non si elimina comunque dall'universo del *Decameron* il *casus* che la parabola degli anelli ha sollevato.

Dopo aver aperto questa prima breccia casistica nel sistema normativo medievale, il carnevalesco perde la propria innocenza affermativa. Il *Decameron* mostra come forme di coscienza e strutture di argomentazione casistiche e ironiche si differenzino da forme di coscienza ingenuo-carnevalesche. Ad esempio, la rap-

5 Jolles (1930, 192).

presentazione carnevalesca degli eccessi delle canonizzazioni e del culto delle reliquie può provocare una risata di approvazione da parte della ‘brigata’ nel momento in cui un ecclesiastico o un laico dotato di grande ‘ingegno’ riesce a ingannare le persone semplici e devote approfittando della loro ingenuità. Così una novella narrata da Neifile (II, 1) ci presenta il burlone e pantomimo Martellino, personaggio fiorentino storicamente esistito, che insieme a due amici si trova per caso a Treviso, proprio quando viene a mancare Arrigo da Treviso, un altro personaggio di cui abbiamo testimonianza storica, morto il 10 giugno 1315 e in seguito canonizzato. Nell’ora della morte di questo “uomo di santissima vita” (II, 1, 133), le campane del Duomo di Treviso si mettono a suonare da sole come per magia – “o vero o non vero che si fosse” (II, 1, 133), secondo le parole della narratrice. Arrigo è subito venerato come un santo e deposto in chiesa, dove peraltro si trova ancora oggi. Tutta la città è in gran tumulto: il Duomo e l’intera piazza sono affollati di curiosi e malati che sperano in una guarigione miracolosa. Martellino finge di essere spastico e, sorretto a fatica dagli amici, viene guidato al santo defunto. La folla compassionevole li lascia passare. Martellino viene posto sul cadavere, lui comincia a distendere lentamente le membra torte, partendo da un dito, per alzarsi, infine, completamente guarito. Il popolo va in estasi e le dame della ‘brigata’, che ascoltavano la storia, “senza modo risero” (II, 1, 141).

Le risate delle donne non sono più risate carnevalesche: le donne ridono di forme di coscienza più semplici. Per la gente comune, la novella trasgredisce ampiamente i confini del carnevalesco: quando un altro fiorentino, che conosce Martellino e per caso si trova nella chiesa anche lui, manda all’aria la beffa, la gente non ride, ma lo colpisce fin quasi a ucciderlo: fatto che non tange minimamente l’allegria delle nobildonne. Il *Decameron* è la prima opera che documenta questa trasformazione nella cultura del riso, di cui la seguente novella è la testimonianza più incisiva.

La novella VI, 10 è narrata ancora dall’eccentrico e ironico Dioneo. Si racconta che il predicatore ambulante Frate Cipolla arriva nel paese di Certaldo, vicino a Firenze (dove nacque il padre di Boccaccio e forse anche lo stesso Giovanni), per mostrare al popolo una penna dell’arcangelo Gabriele. Il popolo accorre in massa e Cipolla inizia a predicare. Ma al momento di tirar fuori dalla cassetta la penna di pappagallo, che vorrebbe far passare per la penna dell’arcangelo Gabriele, si accorge che la penna non c’è più e che qualcuno l’ha sostituita con dei pezzi di carbone. Per guadagnare tempo, racconta di un viaggio fantastico che avrebbe fatto in India. Passando per Gerusalemme, al ritorno, “il venerabile padre messer Nonniblastmete Sevoipiace, degnissimo patriarca di Ierusalem” (VI, 10, 770–771), gli avrebbe mostrato le sue reliquie, ad esempio “il dito dello Spirito Santo” (VI, 10, 771) ben conservato, “una dell’unghie de’ gherubini” (VI, 10, 771), “una delle coste del Verbum-caro-fatti-alle-finestre” (VI, 10, 771), “uno de’ denti della santa Croce”

(VI, 10, 772), “la penna dell’agnol Gabriello” (VI, 10, 772) e “de’ carboni co’ quali fu [...] san Lorenzo arrostito” (VI, 10, 772). E Frate Cipolla aggiunge che oggi ha scambiato le due cassette con la penna e i carboni, ma che sicuramente è stata la volontà di Dio, poiché si avvicina la festa di San Lorenzo. Cipolla benedice poi i fedeli facendo loro il segno della croce col carbone sulle vesti, assicurando “che chiunque da questi carboni in segno di croce è tocco, tutto quello anno può viver sicuro che fuoco nol cocerà che non si senta” (VI, 10, 773). E la “stolta moltitudine” (VI, 10, 774) fraintende la doppia negazione come negazione rafforzativa: “Questa novella porse igualmente a tutta la brigata grandissimo piacere e sollazzo, e molto per tutti fu riso di fra Cipolla [...]” (VI, Conclusione, 775).

Allo schema carnevalesco, che prevede l’affermazione della norma per mezzo della doppia negazione, si sovrappone il contrasto tra forme di fede più ingenuo o meno, facendo così saltare il circuito chiuso e atemporale del carnevalesco; la negazione delle norme nel carnevalesco non conduce più alla loro semplice riconferma: *duplex negatio non est (re-)affirmatio*. Il carnevalesco diviene riflessivo e ironico, viene integrato al sistema normativo e, per così dire, reso permanente. L’ironia è il sintomo più evidente della consapevolezza del superamento del carnevalesco nel castico – e l’ironico Dioneo, che racconta la novella di Frate Cipolla, dispone già di una visione storico-filosofica della dialettica del carnevalesco: in uno dei commenti che i narratori inseriscono nelle novelle (VI, 10, 766–767), egli riflette sulle premesse, sul piano della coscienza, che permettono a Frate Cipolla di far passare una penna di pappagallo per la penna dell’arcangelo Gabriele. Afferma che la storia deve essersi svolta in un’epoca – nemmeno troppo remota – in cui in Italia i pappagalli non erano ancora conosciuti dappertutto, in un’epoca dunque in cui l’influenza nefasta (“con disfaccimento di tutta Italia”; VI, 10, 767) del commercio con l’estero e dei contatti internazionali non si avvertiva ancora ovunque in Italia, “durandovi ancora la rozza onestà degli antichi” (VI, 10, 767). Agli occhi di Frate Cipolla, che sa che cosa sono i pappagalli, questa ‘onestà’ si trasforma tuttavia in ingenuità da cui trarre profitto. E l’aristocratica ‘brigata’ ride della ‘nobile semplicità’, che, d’altro canto, fa anche parte del loro passato feudale sentimentalmente trasfigurato.

Le cinque novelle, che raccontano le vicende di tre personaggi – fiorentini doc –, Calandrino, Bruno e Buffalmacco, rispecchiano la dialettica del carnevalesco. A prima vista si tratta di farse burlesche intorno a comportamenti di astuta raffinatezza e banale ingenuità. Sono, peraltro, le uniche novelle del *Decameron* ad avere gli stessi protagonisti e a formare pertanto un gruppo. Calandrino è il sempliciotto che cade in qualsiasi trappola. Ne riporto solamente un esempio: una volta (IX, 3) Bruno e Buffalmacco convincono Calandrino di essere incinto e questi rimprovera sua moglie, dicendole che è colpa sua, perché a letto lei vuole sempre stare sopra di lui. Qui abbiamo a che fare con un ‘rovesciamento’ carnevalesco applicato alla lettera, che provoca “grandissime risa” (IX, 3, 1054) da parte



degli uditori. Ma anche in questo caso, mentre la causa della risata è carnevalesca, la risata stessa non lo è più: i tre personaggi coinvolti nelle burle sono, infatti, figure storiche, pittori realmente esistiti all'inizio del XIV secolo. Calandrino appartiene alla scuola tradizionale, bizantina, che si chiude all'influenza moderna di Cimabue e di Giotto, mentre Bruno e Buffalmacco appartengono alla cerchia di Giotto. Con Calandrino, pittore alla vecchia maniera, si espone alla derisione un'intera visione del mondo – una visione nei cui lapidari figurano ancora miracolose elitropie (VIII, 3), in cui si crede ancora nei sortilegi (VIII, 6), in cui esistono pregiudizi fisiologici completamente assurdi (IX, 3) e in cui si ride ancora in maniera ingenua e carnevalesca.

## Negoziare dei sistemi normativi

A metà del XIV secolo, nell'Italia settentrionale e centro-settentrionale i 'bei vecchi tempi feudali' sentimentalmente trasfigurati dalla brigata sono ormai finiti. Da molto tempo la funzione dell'ideale cortese non è più soltanto quella di distinguere l'aristocrazia dalle classi inferiori, dai comportamenti deplorabili agli occhi del ceto superiore. L'ideale cortese è diventato un concetto di lotta nel confronto ideologico con una borghesia capitalistico-mercantile sicura di sé, caratterizzata dai suoi stili di vita e dai suoi valori.

Quando, nelle novelle, si confrontano valori aristocratici e borghesi, le simpatie degli ascoltatori aristocratici sono, a priori, nettamente schierate: la loro reazione più esuberante è provocata da un'aristocratica che, viste le insistenze dei figli maschi, ha fatto sposare la figlia con un borghese *parvenu*, il quale (a detta della figlia) la tratta male (VII, 8). E allora, sul finire della novella, la suocera aristocratica copre il genero borghese con una raffica di insulti, che si protrae per più di una pagina, collezionando tutti i pregiudizi dell'aristocrazia contro la borghesia. Avendo udito il discorso della suocera, le ascoltatrici, in particolare, sono così infervorate che continuano a discutere del caso, ridendo forte al punto che il re della giornata, in un primo tempo, non riesce a imporre il silenzio per passare a un'altra novella: "Tanto era piaciuta la novella di Neifile, che né di ridere né di ragionar di quella si potevano le donne tenere, quantunque il re più volte silenzio loro avesse imposto, [...]" (VII, 9, 861–862).

Tuttavia, notiamo che nel *Decameron* narratori e uditori assumono un atteggiamento palesemente antiborghese solo quando i valori aristocratici e i valori borghesi sono posti direttamente a confronto. I dieci aristocratici narrano storie che si confrontano criticamente con la ricerca borghese del profitto, con le leziosità dei nuovi ricchi e la grettezza dei borghesi, ma narrano altrettante novelle

che propagano il nuovo spirito imprenditoriale borghese, che mette in contatto l'Italia con il mondo intero fino ad allora noto.<sup>6</sup> Resta al lettore il compito di formarsi un'opinione – caso per caso. Così, il *Decameron* diventa in grande parte una negoziazione di sistemi normativi.

Nella novella VI, 7, tale negoziazione di sistemi normativi si delinea in maniera idealtipica, anticipando in un certo senso il concetto di discorso di Jürgen Habermas (1981/1986). I protagonisti della novella sono aristocratici, ma questo dato di fatto viene per certi versi neutralizzato nel corso della narrazione e nella conclusione. Il marito di madonna Filippa di Prato sorprende la moglie in flagrante con l'amante. Dato che a Prato vige una legge che in casi simili condanna la moglie al rogo (l'amante no), il coniuge cita la donna in tribunale – il che naturalmente ci appare già relativamente moderno; nella *Divina Commedia* il marito di Francesca ha ucciso la moglie e l'amante Paolo con le proprie mani.<sup>7</sup> Nella novella di Boccaccio, i parenti della donna tentano inutilmente di convincerla a fuggire; il giudice cerca perfino di aiutarla a togliersi d'impaccio facendole presente che può essere condannata a morte soltanto ammettendo il fatto, non essendovi testimoni altri che lei, il suo amante e il marito. Ma la donna non pensa neanche lontanamente di negare l'accaduto:

“Messere, egli è vero che [...] mio marito [...] questa notte passata mi trovò nelle braccia di Lazzarino, nelle quali io sono, per [...] perfetto amore [...], molte volte stata, né questo negherei mai; ma come io son certa che voi sapete, le leggi deono esser comuni e fatte con consentimento di coloro a cui toccano. Le quali cose di questa non avvengono, ché essa solamente le donne tapinelle costringe [...]; e oltre a questo, non che alcuna donna, quando fatta fu, ci prestasse consentimento, ma niuna ce ne fu mai chiamata [...]”. (VI, 7, 747–48)

Madonna Filippa reclama l'uguaglianza di fronte alla legge e nella procedura legislativa ed esige, inoltre, l'autodeterminazione sessuale della donna, anche della donna sposata. Riguardo il suo caso specifico, Filippa argomenta di aver sempre pienamente soddisfatto sessualmente il marito, come egli stesso conferma, ma di non essere stata lei altrettanto soddisfatta, e che proprio per questo avrebbe deciso di prendersi un amante. Il finale che Boccaccio costruisce per questa storia, di cui non si hanno fonti, è assolutamente utopico per quei tempi:

Eran quivi a così fatta essaminazione [...] quasi tutti i pratesi concorsi, li quali [...] quasi a una voce tutti gridarono la donna aver ragione e dir bene: e [...] modificarono il crudele statuto e lasciarono che egli s'intendesse solamente per quelle donne le quali per denari a' lor mariti facesser fallo (VI, 7, 749).

<sup>6</sup> Sotto questo aspetto si può descrivere il *Decameron* anche come “epopea dei mercatanti”, citando Branca (1956, 134).

<sup>7</sup> *Inf.* V, 73–142.

Analogamente al *Contrat social* di Rousseau, la *volonté générale* si manifesta nell'assemblea popolare, che da sola rappresenta la sovranità della città-stato e che modifica la legge a favore della donna, dopo che “la coazione specificamente non coatta dell'argomento migliore” ha convinto tutti.<sup>8</sup> La reazione delle uditrici testimonia come questa novella rappresenti e contestualmente provochi una lenta trasformazione delle norme:

La novella da Filostrato raccontata prima con un poco di vergogna punse li cuori delle donne ascoltanti, e con onesto rossore ne' lor visi apparito ne dieder segno; e poi, l'una l'altra guardando, appena dal ridere potendosi astenersi, sogghignando quella ascoltarono (VI, 8, 750).

È molto fine e differenziata la rappresentazione delle emozioni o quella del processo di sviluppo delle emozioni nella ricezione della novella da parte delle uditrici: prima provano vergogna, arrossiscono leggermente; poi si scambiano sguardi furtivi, sono sul punto di scoppiare a ridere, ma reprimono il riso e ‘sogghignano’, che al tempo di Boccaccio significava “ridere leggermente, smorzando e contenendo l'ilarità” secondo il *Dizionario della Lingua Italiana* (2004), che riporta giustamente come esempio questa frase del *Decameron*. Un riso aperto sarebbe stato innocuo, carnevalesco, avrebbe segnalato una situazione eccezionale, irreali o non realizzabile. Il riso leggero, contenuto/trattenuto delle donne è sovversivo e prefigura cambiamenti sia nella relazione fra i sessi sia nella relazione fra governanti e governati, che si realizzeranno molto più tardi, ma che fanno già parte dell'orizzonte dell'immaginabile.

## Conclusione

Risulta chiaro che, attraverso la narrazione delle novelle e le relative reazioni emotive e discorsive, il *Decameron* raffigura il passaggio da un atteggiamento esemplare carnevalesco ad uno casistico più aperto. Nel *Decameron*, la narrazione esemplare viene sostituita da una forma di etologia novellistica, che mette in moto un processo di accertamento o di revisione delle norme, conducendo, a lungo termine, all'emendamento<sup>9</sup> del contratto sociale, ossia a rendere anche solo possibile l'idea stessa di contratto sociale. Si è visto, inoltre, come le reazioni affettive diano origine a reazioni discorsive, e quale importante funzione, in questo processo di modernizzazione della coscienza, ricopra il riso.

<sup>8</sup> Habermas (1986, 87). Nell'originale si legge: “der eigentümlich zwanglose Zwang des besseren Arguments” (Habermas 1981, 47).

<sup>9</sup> In tedesco *Novellierung*.

## Bibliografia

- Alighieri, Dante. *La Divina Commedia*. A cura di Natalino Sapegno, 3 voll. Firenze: La Nuova Italia 1955.
- Bachtin, Michail. *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*. Trad. it. di Mili Romano. Torino: Einaudi 1979.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. A cura di Vittore Branca. Torino: Einaudi 1980.
- Branca, Vittore. *Boccaccio medievale*. Milano: Rizzoli 2010 [1956].
- Devoto, Giacomo/Oli, Gian Carlo. *Dizionario della Lingua Italiana*. A cura di Luca Serianni e Maurizio Trifone. Firenze: Le Monnier 2004.
- Geyer, Paul. *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*. Vol. 1. *Die italienische Renaissance*. Baden-Baden: Olms 2022.
- Habermas, Jürgen. *Theorie des kommunikativen Handelns*. Vol. 1. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1981.
- Habermas, Jürgen. *Teoria dell'agire comunicativo*. Vol. 1. Traduzione it. di Paola Rinaudo. Bologna: il Mulino 1986.
- Jolles, André. *Einfache Formen*. Tübingen: Niemeyer 1930.



Luca Degl’Innocenti

## Il comico come antidoto: il pianto e il riso di Florinetta nel *Morgante*

Luigi Pulci è un maestro del comico, un autore irriverente che corrode col suo riso le ipocrisie dei benpensanti, irride stereotipi, deride avversari; il *Morgante* è un poema cavalleresco, ma è anche, al tempo stesso, un’opera provocatoria e demistificante, come le altre del suo autore, che lo costella tanto di giochi gratuiti – come la celebre ottava in bisticci (“La casa cosa pareva bretta e brutta / vinta dal vento è la natta, e la notte / stilla le stelle” etc. *Morgante*, XXIII, 47) – quanto di un *ludere più serio*, di un riso apotropaico in faccia alla morte, come nelle altrettanto celebri ottave che deformano la pur solennemente tragica battaglia di Roncisvalle in un turbine di allucinazioni grottesche (XXVII, 50–58). Maestro di altri spiriti liberi e scomodi, dal Cinquecento di Aretino, Folengo e Rabelais fino alla neoavanguardia di Giorgio Manganelli, Pulci è un poeta la cui serietà di fondo, troppo a lungo trascurata dalla critica, è oggi sempre più valorizzata,<sup>1</sup> ma per il quale resta innegabile che quella comico-giocosa sia la cifra più distintiva e potente – e più amata dal pubblico.

Questa scelta di campo asseconda naturalmente il suo innato talento comico, che si nutre di una tradizione molto florida nella Toscana del tardo Medioevo, e la prosegue e rinnova; non si tratta però solo di una pratica istintiva, di un irriflesso

---

1 Negli ultimi due decenni, un sempre crescente interesse critico per il *Morgante* e il suo autore sta animando un vivace cantiere-Pulci che ha spesso prestato feconda attenzione ai valori ideali oltre a quelli formali delle sue opere: dopo il suo pionieristico studio del 1978, Orvieto (2020, 2022) è tornato sui rapporti (sia armonici che agonistici) con la cultura laurenziana e la tradizione medievale; Cabani (2003, 2023) ha esplorato i legami testuali e ideologici con Dante e le strategie di ciclizzazione interna (sulla quale cfr. anche Strologo 2023); Carrai (1985, 2016), tra l’altro, la serietà dei cantari finali; Perrotta (2004, 2005, 2019, 2020) la densità di contenuti politici, di dispositivi metaletterari, e il progetto unificante dell’autore sul piano della struttura; Polcri (2010) le possibilità di lettura in chiave allegorico-religiosa del poema; Decaria (2012, 2023) i rapporti del poema con la storia e la cultura laurenziana, approfondendo ora le connessioni con Poliziano; Catelli (2018) la complessità metatestuale e autoriflessiva della scrittura pulciana; Zipoli (2019) la frattura stilistica e ideologica tra prima e seconda parte del *Morgante*; Residori (2020a, 2020b) la centralità dell’amicizia e della dialettica tra beneficio e retribuzione (giusta o ingiusta); Sangirardi (2020) il rapporto di Pulci (e della sua pulsione sadica) con l’immaginario diabolico dantesco; Bucchi (2020) le concezioni del tempo e del destino e i loro modi di rappresentazione; Ott (2023) i valori associati al cibo e al grasso nell’immaginario dell’autore.

---

Luca Degl’Innocenti, Università degli Studi di Firenze

fluire inerziale, ma di una scelta di poetica consapevole e programmatica, che Pulci fa oggetto di apposite riflessioni. Ci sono infatti luoghi del *Morgante* che si prestano a letture in chiave metaletteraria, e in questo saggio intendo analizzare proprio uno di questi: una sequenza di episodi in cui il riso, proprio quando entra in contatto e in rapporto dialettico col pianto, rivela e sprigiona appieno un potere non soltanto dilettevole, diversivo o consolatorio, ma anche curativo, salvifico, trasformativo. È la sequenza in cui Morgante e Margutte liberano la principessa Florinetta, imprigionata nel pianto e illanguidita dalle lacrime, e la riportano al suo regno d'origine: una sequenza che attraverso un esperimento di *close reading* può rivelarsi portatrice di un messaggio sulla funzione del comico e sul potere non solo edonistico ma anche etico del riso.

## Prime imprese (e risate) di Morgante e Margutte

Il gigante eponimo ha rivelato fin dal primo cantare le potenzialità comiche della sua identità di iperbole incarnata, tanto irriducibile alla misura (per quanto sovrumana) di un cavaliere come Orlando da schiacciare sotto il proprio peso colossale il destriero che, con goffa ingenuità, vorrebbe cavalcare a fianco del nuovo amico, che lo ha vinto e convertito al cristianesimo. Il *compagnonnage* cavalleresco con Orlando sembra operare come un vero apprendistato civilizzante per la natura primigenia e brutale del gigante, che, tuttavia, è pronto a liberare più spensieratamente di prima le potenzialità comiche cui accennavo, quando dopo diciotto cantari (*Morgante*, XVIII, 112) incontra un nuovo, ben diverso amico cui accompagnarsi: il mezzo gigante Margutte.

Margutte è probabilmente la creazione che meglio concentra ed esalta la comicità di Pulci, non soltanto per il celebre monologo giullaresco con cui irrompe sulla scena e ammalia Morgante e i lettori, che lo ascoltano per una trentina di ottave a metà del cantare XVIII (115–142), ma anche per le avventure che vive insieme all'enorme compagno per altre duecento ottave e più, finché muore scoppiando in un'apoteosi di risa nella seconda metà del cantare XIX. Lo spettacolare 'vanto' di Margutte è un autoritratto grottesco e provocatorio che celebra una gaudente amorosità votata all'egoistico appagamento dei propri desideri e alla euforica messa in opera di una industriosa e maliziosa volontà di potenza. Margutte professa fede nei soli piaceri della gola e nell'ebbrezza del vino, esordendo con un credo gastronomico che presto trapassa in un'autobiografia costellata di tutti i peccati possibili e pensabili, specie quelli rubricabili sotto i capitoli della gola, del sesso, del gioco d'azzardo, del furto e della furfanteria. Questa creatura bizzarra e ibrida partecipa della natura sensuale e animalesca dei giganti, votati a soddi-

sfare con prepotenza i propri bisogni primari a dispetto di chiunque, ma chiarisce anche di essersi fermata a metà lungo il processo di ingigantimento (“ed ebbi voglia anco io d’esser gigante, / poi mi penti’ quando al mezzo fu’ giunto”; XVIII, 113, vv. 6–7), per sviluppare evidentemente altre doti, pur sempre legate alla violenza, ma meno pertinenti alla sfera della forza e più a quella dell’astuzia – e dell’arguzia, che innerva le continue acrobazie stilistiche e retoriche con cui Margutte abbellisce il suo racconto; giacché egli non gode solo a fare quel che fa, ma anche a vantarsene in giro (“e quel che più mi piace è ch’ognun l’oda”; 129, v. 8), ingigantendo le sue nefande imprese coi suoi beffardi giochi di parole: “e dico ciò ch’io fo per ognun sette, / e poi v’aggiungo mille novelle” (130, vv. 7–8). Questa componente ludica e spettacolare del monologo di Margutte ben si confà all’ipotesi che il personaggio nasca come caricatura del famoso canterino laurenziano Antonio di Guido,<sup>2</sup> ma il nesso con l’arte narrativa e recitativa dei *performers* di piazza e di palazzo, che Pulci conosceva da vicino e in fin dei conti praticava egli stesso,<sup>3</sup> non deve far credere che il vanto di Margutte, nel mondo del poema, sia soltanto una finzione di parole. Le avventure picaresche che il duo iperbolico si trova presto ad affrontare, infatti, danno molteplici occasioni a Margutte di mostrare che alle parole corrispondono anche i fatti, e che questi non sono meno divertenti di quelle.<sup>4</sup>

La prima vittima è l’oste Dormi (XVIII, 150–179), cui Morgante, che qui regredisce a ingorda belva, divora ogni riserva alimentare e somministra cospicue dosi di bastonate; dopodiché Margutte, da infido commediante qual è, lo irretisce fingendo umana simpatia e cordiale generosità, e fabbrica illusorie narrazioni che inducono la vittima a fornirgli gli strumenti stessi della sua rovina, coi quali Margutte svaligerà e devasterà nottetempo l’osteria. Compiuta la beffa crudele, quando Margutte racconta tutta la “novella” (181, v. 4) al compare che ignaro dormiva, Morgante ride fino quasi a smascellarsi:

Morgante le mascella ha sgangherate  
per le risa talvolta che gli abbonda  
(*Morgante*, XVIII 182, 1–2)

Le malefatte ben raccontate innescano una sinergia tra il comico delle cose e quello delle parole che fa pregustare al gigante “quanto piacer” avrà “Orlando” quando ne verrà messo a parte (182, 7), senza timore alcuno che il paladino possa

2 Orvieto (1978, 176–186; 2020, 166–174); Villoresi (2009, 198–200).

3 Sugli indizi circa l’attività di Pulci come *performer*, cfr. Villoresi (2009, 25–28; 2019, 179–186) e Degl’Innocenti (2016, 316; 2023, 144–146).

4 Cfr. Degl’Innocenti (2025a) per una più ampia casistica di episodi dei cantari XVIII e XIX giocati come messa in pratica di precisi punti del vanto di Margutte.



aver scrupoli a gioire di raggiri, furti e incendi. Con la divertita indulgenza di Morgante nei confronti del compare, che egli stesso giocosamente qualifica come “boccon ghiotto” per le “forche” (182, 3–4), Pulci autorizza il lettore, mi pare, a ridere della malizia di Margutte senza remore morali.

Tanto più si sarà liberi di ridere con Morgante lungo la serie dei picnic silvestri che ha un'anteprima subito dopo, nel finale del cantare XVIII, e che proseguirà in un gioco combinatorio di ripetizioni e variazioni nel cantare successivo, dopo l'incontro con Florinetta. Si tratterà di norma di uccidere e cucinare un animale leggendario o almeno esotico, ma al momento del pasto (o della bevuta) Margutte, gran sacerdote della gola abituato a beffar gli altri con la finezza del suo ingegno, si troverà ogni volta a protestare buffamente delle beffe inflittegli dalla rozza ma incontenibile ingordigia di Morgante. Il confronto tra l'astuzia e la forza brutta si svela insomma svantaggioso per il mezzo gigante, preso ogni volta alla sprovvista dall'immane corporeità del gigante intero, capace di pasti sempre più iperbolici. Si comincia con un arrosto di liocorno (XVIII, 186–199), un animale che per i suoi latenti sovrasensi cristologici potrebbe configurare la cena come blasfema,<sup>5</sup> e che tuttavia i due cucinano e consumano con la leggerezza di chi ci vede solo un nutrimento materiale. La voracità esibita da Morgante già col Dormi, che Margutte era lì pronto a fomentare, qui produce uno squilibrio che minaccia la tenuta stessa della “compagnia” (197, 6): benché entrambi abbiano fame, Margutte fa a malapena in tempo ad assaggiare l'unicorno mentre l'altro lo trangugia “quasi intero” (195, 2). Quando è affamato, infatti, Morgante potrebbe inghiottire nientemeno che una balena o un elefante, spiega ormai a pancia piena all'incredulo commensale, con un'iperbole che Pulci si premurerà presto di plasmare in inopinata realtà.<sup>6</sup>

Fuori scala rispetto a Margutte, il gigante si diverte a soverchiarlo con la sua fisicità, che proietta sull'amico ombre ridicolizzanti. Già al momento di accendere il fuoco, i colpi di batacchio con cui Morgante sprigiona faville da una pietra rintonano tanto “le cervella” del compagno che gli cade di mano il fieno cui dovrebbe appiccarsi la fiamma (193, vv. 1–4): una scena di imbarazzante stordimento per Margutte, che il compiaciuto Morgante dileggia “ridendo” (193, v. 5). Divorato

5 Una interpretazione di questo episodio che combina parodia cavalleresca e religiosa è proposta da Colella 2013.

6 Per approfondimenti sull'uso sistematico che Pulci fa di questa tecnica compositiva a lui specialmente congeniale, cfr. Degl'Innocenti (2025a e 2025b). Mette conto in questo caso segnalare l'origine dantesca dell'associazione naturale tra giganti ed elefanti e balene (*Inf.* XXXI, 52) e ricordare che nel cantare successivo a questo in cui mangia un elefante, l'impresa culminante di Morgante, che lo colloca al vertice del mondo animale, sarà appunto l'uccisione di una balena (*Morgante*, XX, 45–48).

L'unicorno, poi, una risata derisoria torna a investire il povero Margutte che si affanna a cercar residui di cibo sullo spiedo oramai ripulito; “*Io rido* che tu vai lecando il legno”<sup>7</sup> (196, v. 6), commenta il gigante con una didascalia implicita, provocando l’indispettita replica dell’affamato:

Disse Margutte. – *S’ tu ridi, ed io piango,*  
ché con la fame in corpo mi rimango.  
– (*Morgante*, 196, vv. 7–8)

L’antinomia tra il riso e il pianto, che qui rispondono all’avvenuta o mancata soddisfazione dei bisogni primari, rischia di scavare un solco incolmabile tra i due, tanto che Margutte avverte Morgante di non essere disposto a tollerare ulteriori soprusi alimentari: “chi mi toglie il boccon non è mio amico” (198, v. 1), gli chiarisce infatti, ripromettendosi maggior cautela nel suddividere in futuro le rispettive porzioni. Nessuna cautela, come vedremo, basterà a metterlo al riparo dal prepotente compagno, e la minaccia di separarsi tornerà a scandire ogni loro pasto – con la differenza però che della compagnia sarà entrata ormai a far parte anche Florinetta, la cui presenza riconfigura e funzionalizza ben diversamente la dialettica tra riso e pianto.

## Florinetta, il pianto in carne e ossa

Florinetta entra in scena all’inizio del cantare XIX giustappunto come suono piangente,<sup>8</sup> prima ancora che come persona, e il pianto sarà la cifra della sua condizione in tutta la prima parte dell’episodio. Sulle prime, ella è “una voce” (3, v. 3) che si impenna e si placa modulando un ciclo incessante di strepiti e mormorii dolenti, di “lamenti afflitti e lassi” (2, v. 7) che Morgante e Margutte sentono risuonare in una “parte oscura” (2, v. 5) della selva in cui viaggiano per raggiungere Orlando. Ipotizzando che si tratti di una vittima di “malandrin” (3, v. 7) e pregustando di sgominarli, Morgante tematizza subito la possibilità di rovesciare il pianto in riso:

e se son mascalzon, tu riderai,  
ch’io n’ho degli altri gastigati assai  
(*Morgante*, XIX, 4, vv. 7–8)

<sup>7</sup> All’interno delle citazioni, ove non diversamente indicato, corsivo di chi scrive.

<sup>8</sup> De Robertis (1958, 415).

Confidando nella forza del gigante, guidati dal persistente accompagnamento del pianto inconsolabile (“sempre il lamento rinnalza” 5, v. 3), i due trovano infine la sua origine: una “fanciulla pien di martire”, seminuda, “scapigliata” e incatenata (5, vv. 3–8). Al leone postole a guardia che lo aggredisce, Morgante schiaccia il cranio con una singola batacchiata (ottava 6), ma la prodezza dell'eroe e le sue domande premurose non paiono rassicurare la disgraziata ragazza, che sulle prime continua solo a piangere (“costei pur piange”; 7, v. 7). Ricompostasi però quanto basta non tanto per interrompere il lamento, ma per corredarlo almeno di parole intelligibili, la fanciulla esordisce con un'ottava che interconnette sapientemente i concetti chiave del pianto, del dolore e della pietà, ossia della compassione che riproduce in noi il dolore di chi patisce e piange,

dicendo: – Non pigliassi ammirazione  
 se prima non risposi a tue parole,  
 tanto son vinta dalla passione;  
 ma se di me pur per pietà ti duole,  
 io ti dirò del mal mio la cagione,  
 che per dolor vedrai scurare il sole:  
 come tu vedi, stata son sett'anni  
 con pianti, con angosce e amari affanni.  
 (*Morgante*, XIX, 8)

Benché sfnita da un pianto che dura ormai da sette anni, Florinetta prorompe in un monologo che occupa ben venticinque ottave (XIX, 8–32), lungo le quali, sempre “piangendo e sospirando” (32, v. 8), ella non dice ancora il suo nome (che scopriremo solo all'ottava 123), ma racconta la sua storia di felicità perduta, cominciata nel “tempo fresco e bello / di primavera” (9, vv. 5–6), durante il quale ha inseguito il “piacere sciocco” (10, v. 4) di ascoltare il canto di “un lusignuol” vagante lungo il Nilo, entrando incauta “in una valle” e inoltrandosi in un “boschetto” (11, vv. 1–5) dove è stata sopraggiunta da “un uom [...] feroce” (12, v. 6) che l'ha inseguita e catturata, trascinandola nel luogo dove è rimasta prigioniera finora.<sup>9</sup> Novella Proserpina (richiamata con ammicco intertestuale a 12, v. 1), la sventurata descrive il

<sup>9</sup> Come molti interpreti hanno notato, l'usignolo può suggerire un'anfibologia ornitologica (nota almeno fin da *Decameron*, V, 4) che alluderebbe al carattere sessuale dei desideri scioccamente assecondati dalla giovane: cfr. dopo De Robertis (1958, 367–368), tra i più recenti Morgan (2003, 124) e Brenna (2018, 90–91). A supporto, ricordo che nella ballata di Lorenzo il Magnifico *In mezzo d'una valle è un boschetto*, l'apparente paesaggismo si rivela descrizione di anatomie femminili, a cominciare dai due luoghi dell'*incipit*, coincidenti con quelli pulciani, che seguono l'incavo delle cosce fino al pube, Medici (1992, 734–735). Pulci lascia comunque la possibilità nel vago, senza esperire un doppio senso continuato come quello di questa e altre ballate e canti carnascialeschi consimili, segno che il “piacere sciocco” (o le “voglie”; 111, 8) che l'esempio di Florinetta insegna a moderare non deve essere circoscritto a una specifica tipologia.

rovesciarsi della sua sorte come un passaggio da uno stato paradisiaco a uno infernale, da un boschetto primaverile alle dantesche “selve oscure” della sua prigionia (“così di paradiso sono uscita / e son condotta in queste selve oscure”; 30, vv. 1–2).<sup>10</sup> Il momento del passaggio è tuttavia connotato come un mutarsi del ‘canto’ in ‘pianto’: “il dolce verso si rivolse in pianto” (12, v. 4), commenta infatti Florinetta, enfatizzando il rilievo che gli elementi fonici sembrano assumere nelle sue memorie, sia a proposito del dolce verso dell’usignolo (“del suo canto”, 11, v. 8; “ascoltare il suo canto”, 12, v. 2), sia soprattutto a proposito dei lamenti di cui “ancora ogni selva rimbomba” (14, v. 1) da quando la fanciulla vi è stata brutalmente trascinata: “Omè, che mi graffiò più d’uno stecco, / tal che risuona ancor del mio pianto Ecco!” (14, vv. 7–8). Il suono lugubre che ha annunciato la presenza di Florinetta sembra adesso riecheggiare non soltanto nello spazio bensì anche nel tempo, stratificandosi in lamenti che si riverberano identici tra il passato e il presente, e ne annullano la distanza nell’espressione ossessiva di un eterno immutabile dolore, evocando un paesaggio sonoro perfettamente consono alla connotazione infernale che Florinetta ha conferito alla sua storia.

Potenziano tale effetto le ottave seguenti, in cui il racconto si tramuta di nuovo in lamento (e le reminiscenze petrarchesche prendono il posto delle dantesche), con pianti non più solo narrati bensì di nuovo emessi e pronunciati in un gruppo di ottave anaforiche che innalza il tasso elegiaco del brano (anafora sistematica di “O” all’ottava 20, di “È questo” alla 21, di “Ove sono” alle 22 e 23). Sono versi che, complice anche lo stilema dell’*ubi sunt*, rimpiangono una caduta e una perdita irrimediabili, collocate in un tempo lineare che confina nel passato “le fuggite dolcezze” (22, v. 6) e non permette di sperare in un recupero di quel che fu. È notevole che a proposito del regno e dei genitori la principessa oscilli tra ipotesi di morte e disperazione universali, in cui la sua infelicità contagia e affligge il mondo circostante (“e ’l padre mio di duol si sarà morto [...] / e la mia madre senza alcun conforto”; 19, v. 1 e v. 3) e opposte ipotesi di dimenticanza allegra che isola il pianto nel passato e ancor più esalta per contrasto il suo dolore, sconcolato rimpianto:

[...] credo ch’ognun s’allegri e si sollazze;  
e pur se già di me si pianse alquanto,  
per lungo tempo omai passato è il pianto.

(*Morgante*, XIX, 24, vv. 6–8)

<sup>10</sup> L’alto tasso di dantismi infernali, ivi inclusi gli effetti sonori, è ben registrato da Brenna (2018, 87–89).

In entrambi i casi, anche se più nel secondo, Florinetta prospetta un mondo esterno in cui il tempo ancora scorre, modificandosi dal passato al presente, laddove il suo tempo è ormai bloccato in una eterna disperazione, che più non osa immaginare una salvezza (“Ma per me più non è persona al mondo”; 18, v. 7) e non può altro che invocare la morte (“O morte, reffliggerio all’aspra vita, / perché non vieni a me? Chi t’ha impedita?”; 20, vv. 7–8).

Irreversibili sembrano anche gli effetti fisici, oltre a quelli morali, del suo pianto settennale: è pur vero che al primo apparire di Florinetta se ne notano le “belle membra” (5, v. 7), ma la lunga prigionia le ha rese ormai “afflitte, lasse e meschine” (20, v. 3) tanto che, dice la fanciulla, “io stessa non mi riconosco” (19, v. 8). Il sintomo diagnostico primario è la perdita bellezza dei suoi occhi, su cui indugiano le ottave 16–18: al tempo dalla sua “giovinezza”, essi apparivano ai suoi amanti “più che ’l sol belli e micanti” (17, v. 1 e v. 4), ma quello stato di splendore è ormai perduto e remoto, giacché i suoi occhi nel passato “furon begli” (18, v. 6; “furon” anche a 17, v. 8), sì, ma “or son fatti, come vedi, scuri” (18, v. 1). A spenger la luce, ad annerire le occhiaie, è stata la consunzione del pianto e delle lacrime:

Né creder ch’io tenessi gli occhi asciutti,  
 misera a me, comunque il mio mal seppi;  
 ma sempre lacrimosi e meschinelli,  
 dovunque io fu’, lascioron due rucelli.

(*Morgante*, XIX, 16, vv. 5–8)

Il decadimento della bellezza passata, appassita, irrimediabilmente sfiorita di Florinetta rispecchia sul piano materiale la sua afflizione spirituale, il suo martirio, la sua disperazione. Che la fanciulla consideri definitiva la sua condizione lo confermano anche i versi in cui si offre come *memento* a chi confida ingenuamente nelle gioie caduche, che la fortuna è sempre pronta a sottrarci: “non giudicate nulla innanzi al fine” (26, v. 8), ammonisce infatti, rassegnata che la sua storia sia giunta da tempo alla sua pagina conclusiva. Del resto, non è mancato chi abbia cercato di salvarla, ma l’invariabile sorte letale toccata ai “cavalieri erranti” che han combattuto coi suoi carcerieri nel corso degli anni (31, vv. 5–8) non sembra far altro che ribadire lo stallo.

## Far rifiorire Florinetta, 1: la liberazione grottesca

Non sembra più sperare, Florinetta, che qualcuno ancora possa salvarla, riattivare il corso del tempo piegandone la linea in un circolo di ritorno che la riporti dall’inferno al paradiso, dall’inverno alla perduta primavera. La piangente fanciulla non sembra più potersi rallegrare. Eppure è proprio questo che le accade

quando vede comparire Morgante: “mi rallegrai” (31, v. 2), gli spiega, perché ha creduto di riconoscere in lui un altro gigante, Burrato, che in passato “già si provò di camparmi la vita” ed ha promesso “che ritornerebbe” (30, v. 3 e v. 8). Significativamente, il riaccendersi di un moto di allegria si associa all’idea del ‘ritorno’, alla speranza che il tempo abbia un andamento ciclico, tanto da indurre la principessa a una *peroratio* conclusiva che riconfigura le sue paure sul padre Filomeno (prima supposto morto o immemore) in una ipotesi speranzosa: che egli sia ancor “vivo” e “forse sperì pur di ritrovarmi”, anzi la aspetti “con gran desio” (32, vv. 1–2 e v. 5), pronto a ricompensare con tutto il regno di Belfiore chi dovesse riportargli la figlia.

L’argomento economico non sarà indifferente nelle vicende successive, specie quando tornerà utile a Morgante per motivare l’impenitente Margutte a raffrenare la propria *libido* e riportare Florinetta intatta (100, vv. 1–4); sul momento, però, è un movente accessorio, di fatto superfluo: l’avveduta principessa lo evoca certo per invogliare i due giganti a soccorrerla, ma noi sappiamo che Morgante pregusta fin dall’inizio, senza bisogno di incentivi, di castigare i responsabili del pianto e di ridersene poi con l’amico.<sup>11</sup>

L’ingresso del riso nel dominio assoluto del pianto può riportare un equilibrio dinamico che disincagli il movimento del tempo e riconduca Florinetta a casa. Non subito, però, per via di due impedimenti. Il primo è la compassione, la ‘pietà’ invocata da lei stessa nel suo esordio (singhiozzando in ‘p-’: “e se di me pur per pietà ti duole”; 8, v. 4) e tanto potente sulle prime da sopraffare persino – novello Dante – il solitamente euforico gigante: “Morgante già voleva confortarla / ma non potea, tanta pietà l’assale.” (33, vv. 1–2).<sup>12</sup> La compassione invoglia a consolare, ma al tempo stesso fa soffrire per empatia, rendendo paradossalmente inetti al conforto.

La commozione, d’altro canto, è di brevissima durata, perché è scalzata dal sopraggiungere del secondo impedimento, che richiama i due compagni all’azione: irrompono infatti in scena Beltramo e Sperante, i carcerieri di Florinetta, già connotati poco prima nel suo racconto come giganti primitivi e brutali (nonché antropofagi, ma non con lei), adusi a malmendarla ogni giorno senza motivo “con un mazzo di catene” (27, v. 4) e a nutrirla o a presumere di divertirla con le bestie più disgustose e bizzarre (27–29).

---

<sup>11</sup> Dietro questa offerta condizionale della corona di Belfiore, si potrebbe anche intuire un’offerta di sé stessa in matrimonio – coerente col *cliché* della principessa pagana difesa e sedotta dal cavaliere cristiano, ben diffusa nello stesso *Morgante* – che tuttavia Morgante non sembra predisposto a cogliere, immune com’è all’eros.

<sup>12</sup> Sul nesso con l’incontro di Dante e Francesca da Rimini in *Inferno* V, cfr. Morgan (2003, 123) e Brenna (2018, 88–89).

La descrizione grottesca che Pulci ne fa alle ottave 33–34 e il diverbio con Morgante che ne segue segnalano una potente virata stilistica in un cantare fin qui improntato al patetico, preannunciando una rivincita del comico. Il comico si innesca giocando su una tastiera di contrasti tra il ferino e il cortese, il brutale e il civile, la forza e l'astuzia. Beltramo e il fratello Sperante si profilano carichi di prede morte disposte in crescendo iperbolico: un cinghiale in spalla e un orso a rimorchio il primo, un drago strascinato per la coda il secondo. Inferocito per l'uccisione del leone da guardia, Beltramo accusa Morgante di volersi appropriare di Florinetta “per far poi con costei quel che volesti” (36, v. 8), alludendo – si direbbe – a mire sessuali che tuttavia egli stesso e il fratello non risultano aver mai messo in pratica, almeno a giudicare dal racconto della loro prigioniera.<sup>13</sup> Se Beltramo legge Morgante come un simile, Morgante conferma l'analogia sul piano fisico (“Amendue siàn giganti: / da te a me vantaggio veggo poco”; 37, vv. 1–2) ma rifiuta sdegnosamente ogni affinità morale, proclamando sé stesso e Margutte nientemeno che “cavalieri erranti” che vanno “per amor combattendo in ogni loco” (37, vv. 3–4): è un'affermazione del tutto gratuita, che mal si concilia col carattere suo e soprattutto del compare, e che tuttavia può esser letta come sincero programma di perfezionamento personale ispirato estemporaneamente dalle parole pronunciate un attimo prima da Florinetta circa i “cavalieri erranti” che “per mio amore / combattuto hanno con questi giganti” (31, vv. 6–7). Dovendo combattere contro i secondi, Morgante si arruola entusiasta coi primi, ma tale ingenua autopromozione sul campo – che pure egli prenderà molto sul serio, come diremo – rischia di esporlo al ridicolo, che infatti esplose improvviso quando l'altro gigante, Sperante, lo zittisce con una sferzante “gran dragata” in faccia e lo deride con uno sprezzante gioco di parole: “tu sarai ben, come dicesti, errante, [cioè ‘er-rato’] / se tu credi acquistar qua fama o loda.” (38, v. 3 e vv. 5–6).

Acciecato dall'ira, Morgante getta via il suo battagliaio (39, vv. 7–8), che pure si era giusto ripromesso di usare (37, v. 8), e aggredisce “con gran furia” (39, v. 8) l'avversario. In altri termini, non soltanto egli accantona le proprie nuove velleità cavalleresche, bensì abbandona anche quell'arma enorme sì, ma pur sempre semicivile, che lo accompagna fin dal secondo cantare. Il gigante progredito e cortese regredisce insomma allo stato primordiale e ferino cui lo richiamano i due giganti nemici e ricorre perciò a colpi tutt'altro che cavallereschi, inferti “co'

---

<sup>13</sup> Sull'incompetenza sessuale dei giganti, che rapiscono belle ragazze “pur senza avere idee chiare sull'uso” ha scritto pagine di mirabile umorismo – giocando proprio con questo episodio pulciano – Cavazzoni (2007, 10–15). Considerato tuttavia che più avanti, come vedremo, Florinetta ringrazierà Morgante per averla amata come un fratello e non aver voluto “far come Beltramo” (114, vv. 1–3), è possibile che il carattere anche sessuale degli abusi non sia negato quanto celato da una reticenza di lei, e insomma di Pulci.

morsi e cogli unghioni” (40, v. 3), con armi animalesche, cioè, che Morgante mostra di saper usare con efficacia davvero incisiva:

Morgante il naso gli strappò co' denti,  
poi fece degli orecchi due bocconi,  
dicendo: – Tu non meriti altrimenti.  
– (*Morgante*, XIX, 40, vv. 4–6)

L'abbruttimento comico del personaggio si giustifica col pragmatico relativismo etico che adegua i propri comportamenti a ciò che amici e nemici meritano (“co' santi in chiesa e co' ghiotti in taverna”, aveva infatti sentenziato a XVIII, 144, v. 8), tanto più quando i nemici sono altrettanto grossi e all'apparenza più feroci di lui, al punto da avergli accapponato la pelle con un “capriccio di paura” al loro primo apparire (35, v. 3). Coerentemente, Morgante ucciderà l'avversario in modo tanto pratico quanto efferato, fracassandogli il cranio a forza di sbatterlo contro un sasso (49, vv. 1–4). Nonostante la serietà degli elementi cruenti e orrifici della scena, che esaltano l'aspetto eroico dell'operato sia pur feroce di Morgante, le modalità retoriche che Pulci sceglie per narrarla alleggeriscono la tensione e abbassano il tono giocosamente (e apotropaicamente) ancora in chiave grottesca e comica, com'è evidente nella descrizione della caduta dei due, avvinghiati, verso il fondo del burrone ove Sperante morirà:

non vi rimase né sterpo né sasso  
dove passò questo gran fastellone,  
ché rimondorno insino alle vermene;  
e dètono un gran picchio delle schiene.  
(*Morgante*, XIX, 48, vv. 5–8).

Ancor più giocosi della “dragata” (38, v. 3) e del “gran fastellone” (48, v. 6) che disbosca la selva, poi, sono i tratti che disegnano il duello parallelo, in cui la natura giullaresca di Margutte si esalta nell'impari scontro col più “alto” e più “fiero” Beltramo (42, v. 1), che “tocca e ritocca e forbotta Margutte, / e spesso il volge come un arcolaio, / [...] e faceval sudar di bel gennaio” (41, vv. 3–4 e v. 6), salvo quando il mezzo gigante schiva le bastonate come un'agile scimmietta (“un gattomammone” 42, v. 2), finché un colpo lo stende a terra come un “tappeto”, o meglio “una civetta stramazzata” a gambe all'aria (43, vv. 2–3). Qui Beltramo lo “suona come una campana” (43, v. 5), e si appresta a tramutare la commedia in tragedia quando si china “a spiccargli la testa” (43, v. 8). L'acrobatico Margutte è però refrattario al serio e scocca un colpo segreto coi suoi emblematici speroni: puntando le mani a terra, egli sferza un calcio doppio di sotto in su al mento di Beltramo, che “si conficca la lingua nel palato” (44, v. 5) e si distrae tra lo “spavento” e il “sanguè che [...] zampilla” (45, v. 2), offrendo il destro a Margutte di



capovolgere la situazione. Letteralmente: in una sorta di acrobatica coreografia buffonesca, dopo aver colpito Beltramo mettendosi a testa in giù, Margutte gli ficca “il capo presto tra gambe” e lo “rovescia” a sua volta (45, vv. 3–5).

Non contento di aver inverato la propria vocazione carnevalesca al rovesciamento, Margutte dà corpo anche al paragone scherzoso con cui Morgante, al primo notare i suoi stivali gialli speronati, gli aveva chiesto se discendesse da una “schiatta di galletto” (XVIII 149, v. 2):<sup>14</sup> descritto come “questo galletto”, si mette infatti a saltellare come “un pollo” su Beltramo per finirlo (XIX 46, vv. 1–2), inscenando così una danza burlesca e profanatoria sul corpo dello sconfitto, finché infine lo decapita con la fida “scimitarra” (46, v. 5). Il riso può esorcizzare la morte, ma ridendo si può uccidere. Riuscendo con l’astuzia e la malizia dove Beltramo aveva fallito con la bruta forza, Margutte si rivela combattente ben più temibile e pernicioso di quel che il suo buffoneggiare desse a vedere, tant’è che aveva avvisato Morgante che “spesso alcun, che non se n’accorgea, [degli sproni] / se ne trovò ingannato” (XVIII 149, vv. 5–6). Mai sottovalutare le armi del comico, dunque.

Spettatrice insieme a noi delle letali piroette di Margutte, Florinetta non ne risulta spaventata, bensì semmai divertita, giacché riscopre giusto adesso, visto morire il suo aguzzino, un primo moto di allegria: “Gran festa ne facea quella fanciulla” (47, v. 1). Lo stesso spirito euforico si rinnova e moltiplica quando torna vincitore, di lì a poco, anche Morgante: “Poi si tornò su pel bosco rimondo, / e con Margutte gran festa facea” (49, vv. 5–6). Il gigante ‘torna’ dal burrone, riemerge dal precipizio, si risollewa dall’abisso in cui era rovinato e può con ciò annunciare a tutti un nuovo ciclo ascendente della sorte, un ritorno del tempo felice che Florinetta aveva compianto per perduto:

– Non dubitar, non ti doler più omai,  
rallégrati, fanciulla, e datti pace:  
con le mie mani il gigante spacciai;  
rimaso è morto alle fiere rapace;  
e presto al padre tuo ritornerai,  
ché libera se’ or come ti piace;  
ed ha pur luogo avuto la giustizia. –  
E tutti insieme facien gran letizia;

e sciolse alla fanciulla la catena,  
e disse: – Andianne omai, dama gradita. –  
Questa fanciulla d’allegrezza è piena,  
e spera ancor trovare il padre in vita.

(*Morgante*, XIX 51 e 52, vv. 1–4).

<sup>14</sup> Su questi esibiti nessi intertestuali interni e sulla strategia compositiva della metafora realizzata, cfr. Degl'Innocenti (2025a, 2025b).

La donna è libera, la sua catena sciolta, giustizia è fatta, il male sconfitto, il dolore e la paura confinati nel passato (un nuovo passato) e il presente promette un futuro 'ritorno' al padre, che si può 'sperare' ancor vivo (51, v. 5 e 52, v. 4): grazie a Morgante e Margutte, dopo sette anni di pianto, Florinetta ritrova "letizia" (51, v. 8) e "allegrezza" (52, v. 3). Non ride, però, Florinetta. Non ancora.

In un cantare che si rivela tanto calibrato e consapevole nella creazione di un reticolo di termini chiave che ne sorreggono la costruzione di senso, è notevole, credo, che tanto nel monologo di Florinetta quanto in questa sua liberazione non ricorra mai la parola 'riso' né i suoi corradicali. Il campo opposto al 'pianto' è punteggiato di altri termini e concetti vicini all'ilarità; ma, da quando è comparsa in scena la fanciulla, non si è ancora disegnato un sorriso né è suonata tantomeno una risata. Florinetta ha parlato infatti di "piacere" (10, v. 4; 11, v. 8), "dolcezza" (10, v. 6; e "dolce" 12, v. 4), ancora "dolcezze", "feste" e "diletti" (22, v. 3 e v. 6; 23, v. 6; e "feste/a" ancora in 24, v. 3 e 25, v. 8), di chi "s'allegra e si sollazza" (24, v. 6) e di chi è "felice" (26, v. 5); ella stessa è stata "lieta" in passato (12, v. 3 e 27, v. 1) e si è "rallegrata" quando ha visto Morgante. Uccisi i carcerieri, si è tornati a far "festa" (47, v. 1; 49, v. 6) e – nelle ottave appena citate – a "rallegrarsi" e avere "pace", "letizia" e "allegrezza". È certo lecito immaginare che tante emozioni positive si manifestino fisicamente anche col riso, ma Pulci non lo dice.

Sul piano fisico, a ben guardare, dice invece alcune cose di segno opposto, e che forse non sono estranee alla mancanza di risate. Nonostante la "gran festa" di Morgante e Margutte, infatti, Florinetta ha "le guance ancor pallide e gialle" (50, v. 5) e quando il gigante la libera dalla catena, nonostante l'allegria generale, il suo stato di prostrazione è evidente; così finisce infatti l'ottava 52 citata sopra:

Morgante per la man sempre la mena,  
però ch'ell'era ancor pure stordita  
e debil pe' disagi e per gli affanni  
ch'avea sofferti, misera, molti anni.

(*Morgante*, XIX, 52, vv. 5–8)

Emaciata e spossata da un sequestro e da violenze pluriennali, Florinetta ci appare debole e "stordita" (52, v. 6), a malapena in grado di reggersi in piedi. Non stupisce che non abbia la forza di ridere. Anzi, niente garantisce che la sua astenia risani e non degeneri invece in un disturbo da stress post-traumatico, anche perché il terzetto si trova subito a fare i conti con la fame. Proprio il problema di procurarsi del cibo, però, è utilizzato dall'autore come occasione per somministrare a Florinetta non soltanto alcuni pasti corroboranti per il corpo, ma anche robuste dosi di risate rinfrancanti per lo spirito. Esso dà infatti origine a una sequela di siparietti comici tra i due compagni che alla luce di quanto detto finora e di quanto dirò fra poco sembra proporre consapevolmente un protocollo speri-

mentale di terapia comica messo in opera da Pulci per riflettere, anche in chiave metaletteraria, sul ruolo vitale del ridere per gli esseri umani e sull'importanza sociale e culturale della letteratura comica – e di chi la produce.

## Far rifiorire Florinetta, 2: la combinatoria degli arrostiti ridicoli

Ora che liberandola hanno reso di nuovo possibile una rotazione ciclica del tempo e della fortuna, riportare Florinetta a casa, garantirne il ritorno allo stato iniziale, di grazia primaverile e paradisiaca, è una missione che Morgante e Margutte compiono ripercorrendo a ritroso i luoghi già attraversati da lei sette anni prima trascinata dal suo rapitore. Sono luoghi che hanno rimbombato a lungo del pianto della fanciulla e che ora risuoneranno – in crescendo – del suo riso.

Non è facile chiarire la logica e la funzione della serie di *barbecue* allestiti da Morgante e Margutte lungo il cammino con Florinetta, tra le ottave 54 e 97 del cantare XIX.<sup>15</sup> La mia ipotesi, tuttavia, è che si leghino al bisogno di riportare il riso dov'era rimasto solo pianto, di curare la melanconica fanciulla con una terapia intensiva di *comic relief*. Come detto, a prima vista i pasti si presentano come aleatorie variazioni sul tema del cibo beffardamente sottratto dall'ingordo gigante al compagno mai abbastanza guardingo, che incredulo e affamato prorompe in buffe escandescenze.

---

<sup>15</sup> Tra gli interventi più recenti, si segnala l'acuta lettura intertestuale di Brenna (2018). Il saggio di Morgan (2003), stimolante per l'agnizione di affinità col *Roman de Renart*, propone di decifrare in chiave sessuale le frequenti apparizioni di cibo e animali in questa sezione del poema; la decodifica non è però sistematica (privilegia ad esempio i rettili presunti fallici, ma tace dei felini), e soprattutto non spiega perché Pulci dovesse riferirsi al sesso sia apertamente (come vedremo) sia mediante doppi sensi; ridurre il cibo a metafora oscena, per di più, esproprierebbe Margutte di un immaginario gastronomico che è componente vitalissima del suo *ethos* carnevalesco: per dirla con le sue parole, “la gola” è altrettanto importante del “culo” per lui (*Morgante*, XVIII, 132, v. 2), e “chi mi toglie il boccon non è mio amico” (198, v. 1). Anche Palma (2013, 138–151) vede un messaggio in codice – sociopolitico stavolta – in Florinetta, che rispecchierebbe l'esclusione di Pulci dalla “corte” medicea e il suo polemico risentimento; questa lettura autobiografica è però resa fragile da una tendenza a teorizzare perdendo contatto col testo e dalla presunzione di una rottura fra Pulci e il Magnifico negli anni '70, ormai superata dalla critica (si veda Polcri 2010 e da ultimo Decaria 2023); peraltro, come dirò nel finale, l'episodio di Florinetta risale probabilmente alla prima metà dei '60. Anche Ott (2023, 39–41) affronta la sequenza, assegnando a Morgante disvalori di ipocrisia e dominazione solo in parte compatibili con l'analisi che sto per proporre a testo.

Lo *standard* su cui variare è stabilito dall'arrosto di liocorno nel finale del cantare XVIII (186–199), che abbiamo analizzato sopra. Nel XIX, si susseguono una testuggine (54–64), un basilisco (65–70), un elefante (74–87) e infine un cammello (94–97). Il paradigma completo, che vale all'ingrosso per unicorno, testuggine ed elefante, prevede che si debba: A) adocchiare la preda (Margutte); B) ammazzarla (Morgante); C) accendere il fuoco (Mor); D) preparare e condire il colossale spiedo (Mar); E) girare l'arrosto (Mor); F) trovare da bere (Mar). Dopo o durante l'ultima operazione, G) Morgante a volte gioca un tiro al compagno, che H) sempre protesta per i soprusi nuovi o vecchi e minaccia di sciogliere la compagnia.

Il basilisco e il cammello intervallano le tre portate principali con ricette più scorciate, ancorché anch'esse esilaranti. La differenza più vistosa è che Morgante in quei due casi non compie alcun sopruso e Margutte mangia e beve la propria parte: basta il ricordo dei misfatti precedenti, però, a scatenare i suoi sproloqui, e ad attivare in ogni caso il registro comico. Nel ritmo di vuoti e pieni, è sufficiente privare Margutte di un pasto su due perché la volta seguente il ricordo produca un racconto giocoso che provoca il riso. Fra la comicità del corpo e quella della parola, perciò, è la seconda che ha il rango maggiore. A confermarlo si aggiunga che di essa a un certo punto si appropria lo stesso Morgante: alla sua prevaricante fisicità, infatti, è naturale che Margutte, benché cultore dei piaceri della gola, si ritrovi costretto a cedere; sul piano dell'astuzia mentale e dell'arguzia verbale, però, si supporrebbe invece che il vantaggio resti suo; eppure a Margutte non si risparmia la cocente umiliazione, come vedremo nell'episodio culminante del liofante, di scoprirsi beffato da Morgante anche sul campo suo proprio dei giochi maliziosi di parole.

Più in dettaglio, con la testuggine il gigante non ripete la beffa del liocorno (sbranato mentre Margutte appena iniziava ad assaggiarlo) ma la sposta sul vino rocambolescamente procurato giustappunto da Margutte, che però se ne rimane a bocca asciutta perché Morgante lo “succia” tutto d'un fiato (61, v. 5). Il terrifico “bavalischio” che l'arte culinaria di Margutte tramuta in “morselletto ben dorato” (68, v. 6) è invece “divorato” (69, v. 3) insieme agli altri anche da lui, che questa volta non si fida e non si distrae (ottava 70). Col “liofante” (74, v. 5), tuttavia, confidando nella mole immane del pachiderma, Margutte abbassa di nuovo la guardia: pregusta infatti di cenare infine “a macca” (76, v. 8) e che tutti quanti possano abbuffarsi (“noi trionferemo!”; 79, v. 1) e si allontana perciò incautamente in cerca d'acqua, ironizzando ingenuo sui limiti di capienza di Morgante: “Questo so io tu non tranguggerai, / ch'a tuo dispetto me ne serberai!” (80, vv. 7–8); mai sottovalutare un gigante: al suo ritorno, Margutte troverà solo gli scarti delle zampe e della testa (83). Del cammello baderà bene dunque a spiccar subito il proprio “quarto” (96, v. 1), giacché Morgante ne inghiotte la gobba “con un boccone” (95, v. 2).

Le variazioni riguardano tutti i segmenti, a cominciare dai modi di cattura (“spezzare il cervello” col batacchio alla testuggine, 56, v. 4; “spiccare il capo” (67, v. 3) al basilisco con un lancio del battagliaio, “arrandellato” da distanza di sicurezza (v. 1); tagliare con la scimitarra “l’arbor sotto” (75, v. 7) all’elefante che vi dorme appoggiato, col quale poi, e specialmente col suo “grifo” ci sarà da combattere (76, 4); nessuna lotta invece col cammello, che poverino si fidava) e tutte valgono a incastonare dettagli imprevisi nel disegno prevedibile, a condurre un gioco combinatorio con l’attesa e la sorpresa del pubblico. I fattori comici portanti sono comunque la prepotente corporeità di Morgante e più ancora la turbinosa loquacità di Margutte.<sup>16</sup>

*Trickster* beffato, Margutte tiene comunque banco al culmine di ogni scena quando dà sfogo alle proprie indispettite rimostranze. Così facendo, volente o nolente, ogni volta egli assume il ruolo del buffone che rallegra i commensali sul finire del banchetto con le proprie acrobazie linguistiche, danzando sul filo di una stessa falsariga, che include:

- tentare di impicarsi a parole – con *climax*, similitudini grottesche, incredule domande retoriche – sull’iperbolica voracità del gigante:  
 “Morgante, tu non bei, anzi tracanni, / anzi diluvi” (62, vv. 2–3); “Se fussin come te fatti i moscioni, / e’ non bisognere’ botte né tino” (63, vv. 1–2); “Io penso come tu facesti: / può far il Ciel tu l’abbi trangugiato?” (85, vv. 4–5); “Io credo che ancor me mangiato aresti: [...] / Tu m’hai a mangiare un dì poi, come l’Orco” (85, v. 6 e 86, v. 1);
- recriminare sulle umiliazioni subite e la serialità delle prepotenze:  
 “Del liocorno mi rimase il torso; / or di due otri te n’hai fatto un sorso” (63, vv. 7–8); “come del vin faresti dell’arrosto” (70, v. 5); “Tu non sai forse come io mi sctorco / a comportar tua natura villana. / Pensi ch’io facci gelatina o solci, / che ’l capo drento o le zampe esser vuolci?” (85, vv. 5–8); “ch’io so che l’ossa non ci ha a rimanere” (96, v. 6);
- biasimare la propria buona e l’altrui mala fede:  
 “io sono un capocchio, / ché so ch’a ogni giuoco tu m’inganni” (62, vv. 3–4); “ché tu fai sempre sopra a me disegno” (76, v. 4); “un atto proprio di ghiotto e di porco, / quel c’ha fatto la gola tua ruffiana!” (86, vv. 3–4); “Tu fai scorgerti un briccone, / ed ogni volta mi paghi di ghigno, / e fai, Morgante, dosso di buffone”

<sup>16</sup> Il bestiario sarebbe incompleto senza l’aggiunta del coccodrillo delle ottave 108–110, che non viene mangiato bensì gettato via dal terzetto ormai tornato alla civiltà, ma pure rispetta in parte il paradigma, specie per le variazioni giocose sulle modalità di cattura e uccisione, oltre che per le battute a suo danno. Notevole è anche che l’incontro sia chiuso da un distico in cui Margutte dice “Io lo vedevo scorto / ch’egli scoppiava se non fussi morto”, 110, vv. 7–8) che suona giocosamente ominoso, per il nesso tra scoppio e morte, a chi sappia la fine che attende giustappunto Margutte.

- (95, vv. 4–6); “e’ non è cosa da star teco a scotto: / tu se’ villano e disonesto e ghiotto” (96, vv. 7–8);
- vantarsi d’aver acquisito una scaltrita diffidenza:
 

“Più da bomba non mi scosto, / ch’io non mi fiderei di te col pegno [...] / pertanto io non mi vo’ scostar da segno” (70, vv. 1–2 e v. 6); “e disse: – Io intendo il mio conto vedere: / guarda s’io taglio a punto come il sarto. / Tegnàno in man, ch’io veggo il cavaliere; / ma pur dal giuoco però non mi parto” (96, vv. 2–5);
  - decretare l’inevitabile fine della loro amicizia:
 

“Per Dio, che tu se’ troppo disonesto! / Noi partirem la compagnia, e presto” (62, vv. 7–8); “Tu non se’ uom da star tra compagni: / non lasci pel compagno un ciantellino” (63, vv. 5–6); “Noi reggerem, Morgante, insieme poco: / da ora innanzi tra noi sia divisa / la compagnia, se tu non muti giuoco” (87, vv. 1–3).

Margutte reitera, riformula e ricombina i costituenti ricorsivi di queste sue invettive riattivando ogni volta la fantasmagoria giocosa ed espressionistica (basti guardare alle parole in rima) del suo euforico monologo di presentazione. È vero che, a confronto con quello del cantare XVIII, questo del XIX è un Margutte spesso disforico, ma la carica vitale del personaggio è tuttavia ancora tale, in questa zona del poema, da produrre due dei pezzi comici più briosi del duo *Morgante e Margutte*, quali ‘il motto dell’elefante intero’ e ‘il contrasto del battaglio più duro’ – se mi è lecito battezzarli così.

Nel primo (ottave 81–85), *Morgante* osa sfidare e battere *Margutte* nel suo campo d’eccellenza, quello del gioco di parole; o, per dirla con Manganelli, osa “frodare il frodatore”.<sup>17</sup> Quando *Margutte* si allontana convinto che l’elefante sia troppo anche per l’ingordo amico,

*Morgante* disse arditamente: – Va’,  
che insin che tu ritorni aspetterò,  
e ’l liofante intero ci sarà. –  
Ma non gli disse: “In corpo il serberò”.  
(*Morgante*, XIX, 81, vv. 1–4)

*Morgante* appare risoluto a esercitare un inconsueto autocontrollo, ma *Pulci* brucia subito la freddezza con la quale il gigante aggiungerà al danno la beffa. Il pubblico può aspettarsi fin d’ora che *Morgante* metta in pratica quella che sembrava poter essere soltanto un’iperbole: “arei mangiato sanz’alcun ritegno, / [...] un liofante” aveva infatti confessato a *Margutte* dopo aver fatto sparire il liocorno (XVIII, 196, vv. 5–6). Ora appunto il detto si incarna in fatto e *Morgante* si divora l’elefante mezzo crudo, per poi accogliere *Margutte*, che torna con l’acqua, nella

---

<sup>17</sup> Manganelli (2022, 172).

posa beffarda di stuzzicarsi i denti col pino che era servito da spiedo. La dismisura di Morgante qui tocca un apice (poi superato solo dalla porta di Bambillona e dalla nave e la balena) che sovrasta Margutte rimpicciolendolo tanto da fargli subire insieme al sopruso alimentare anche lo scherno verbale: all'amico che non si capacita di dove sia "il liofante / che tu dicesti di serbare intero" (84, vv. 1–2), Morgante ribatte di aver mantenuto la propria parola, alla lettera:

Disse Morgante: – Io non ti fallo verbo,  
Margutte, poi che 'n corpo te lo serbo.

Tu non hai bene in loïca studiato:  
io dissi il ver, ma tu non m'intendesti.  
– (*Morgante*, XIX, 84, vv. 7–8; 85,  
vv. 1–2)

All'affamato Margutte, umiliato per non aver saputo parare un colpo di "loïca" (85, v. 1), dopo essersi sfogato in colorite proteste, non resterà che accontentarsi di rosicchiare gli scarti, e in specie la testa, che "come 'l can" egli "pilucca" (87, v. 8), ricacciato negli anelli più bassi della catena alimentare.

La "loïca" (85, v. 1), intesa qui (con probabile allusione dantesca)<sup>18</sup> come logica diabolicamente piegata ad arte di usare le parole in modo capzioso, fuorviante, allusivo e ingannevole – ma insomma arguto e perciò divertente – torna ad essere l'arma migliore del malizioso Margutte nel contrasto sul battaglia (ottave 97–102). Ora il contendere non ha oggetto alimentare, bensì sessuale, e Margutte si riscatta e si riappropria dei suoi panni di *trickster* in un diverbio in cui Morgante torna a incarnare dal canto suo gli argomenti della forza. La sua forza è posta a difesa di Florinetta, sulla quale Margutte ha cominciato a mostrare mire erotiche, che mette in pratica con spudorate manovre di occholini sopra il tavolo e piedini sotto (97, vv. 2–4), prontamente intercettate dal gigante, che tenta di rimettere in riga il compare "tristo nelle fasce" (cioè malvagio fin dalla nascita) e "uso con bagasce" (97, v. 2 e v. 6). Il contrasto si struttura assegnando a ciascuno prima un'ottava (98 e 99), poi mezza ottava a turno per due turni (100 e 101), e infine una quinta quartina con cui Morgante si prende l'ultima parola. Il duello non ha tuttavia un chiaro vincitore, e anzi Margutte vi recupera lo spirito impenitente e sfrontato dei suoi momenti migliori. La prima ottava di Morgante ha per-

<sup>18</sup> Il commento di Puccini rinvia a *Inf.* XXVII, 123: "il testo è diverso, ma simile è la pungente ironia" (Pulci 1989, 711). Indubbiamente, la bolgia dei fraudolenti è un luogo quanto mai adatto a ispirare la subdola e beffarda giustificazione di Morgante.

sino modi affini a quelli delle invettive di Margutte contro di lui, quasi a marcare un'inversione di ruoli nel passaggio da un appetito all'altro, dal cibo al sesso:<sup>19</sup>

Dicea Morgante: – Tu se' pur cattivo  
 come tu mi dicevi, in detti e 'n fatti!  
 Io credo che tu abbi argento vivo,  
 Margutte, ne' calcetti e negli usatti.  
 (*Morgante*, XIX, 98, 1–4)

L'esclamazione d'esordio suona meno come un biasimo e più come una celebrazione del dinamismo mercuriale di Margutte, che ha un'ipostasi nei suoi "usatti" (98, v. 4), gli stivali speronati destinati a un ruolo cruciale per la sua morte, ma già salvifici contro Beltramo e ora usati per molestare Florinetta. In chiusura d'ottava, Morgante scherzerà sull'idea di tenerlo occupato a pestare uva in una "bigoncia" (98, v. 7), ma la replica di Margutte fa perno proprio su questa iniziale constatazione che la sua viziosità non è solo vantata a parole, ma che ai "detti" corrispondono i "fatti" (98, v. 2). Morgante stesso ammette che le cose sono "come tu mi dicevi" (98, v. 2), e l'altro può ben rispondergli condensando in un'ottava alcuni punti chiave della sua celebre autopresentazione, aperti da una beffarda domanda retorica: "Hai tu per cosa nuova / ch'io sia cattivo con tutti i peccati?" (99, vv. 1–2). Dato che di vizi si parla, Morgante tenta allora la carta dell'avidità, ricordando a Margutte la ricompensa che li aspetta se Florinetta tornerà onorata "al padre, ch'è signore" (100, v. 3); Margutte sembra persuaso, pentito e penitente, ma prepara in realtà un *fulmen in clausula*: "s'io ho fallato, perdonanza chieggiò; / quest'altra volta so ch'io farò peggio." (100, vv. 7–8). Morgante reagisce allora minacciando le maniere forti, "E peggio troverai. / Guarda ch'io non adoperi il battaglia" (101, vv. 1–2); ma la menzione del battaglia castigatore, emblema della potenza fisica e del rigore morale di Morgante, viene virata da Margutte in chiave oscena, contrapponendo alla temibile forza del gigante la propria incontenibile esuberanza genitale:

Dicea Margutte: – S' tu non mi terrai  
 legato sempre stretto col guinzaglio,  
 prima che te, vedrai, Morgante, ch'io  
 adoperrò forse il battaglia mio.  
 (*Morgante*, XIX, 101, vv. 5–8)

---

<sup>19</sup> L'equivalenza simmetrica dei due eccessi è del resto rimarcata dall'autore più sotto, quando a un Morgante compiaciuto di averlo "fatto onesto" (106, v. 5), Margutte ribatte "ricùciti una spanna della bocca" (106, v. 8) mettendo l'ingordigia del compagno sullo stesso piano della propria lussuria.



Morgante chiude allora il diverbio con un elogio del proprio battagliaio che sarebbe passibile anch'esso di letture equivoche, ma che forse bisogna prendere alla lettera, giacché lo pronuncia “d'ira pieno” (102, v. 2), quale conferma dell'efficacia coercitiva della violenza a dispetto del gioco libero e sfrenato delle parole: “Or oltre, sù, governati a tuo modo; [...] / io so che 'l mio battagliaio fia più sodo” (102, v. 1 e v. 3).

Il duello, del resto, riprenderà con un secondo *round* dopo il soggiorno nel palazzo di Florinetta (141–144), quando Morgante, inferocito per le vergognose intemperanze che lo “sciagurato” (141, v. 7) Margutte si è concesso, si sentirà di nuovo rispondere con una rievocazione del loro primo incontro e una rivendicazione della propria sincerità e coerenza:

Io credevo, Morgante, tu 'l sapessi  
ch'io abbi tutti i peccati mortali;  
e 'l primo di, perché mi conoscessi,  
tel dissi pure a letter di speziali.

(*Morgante*, XIX, 143, vv. 1–4)

Morgante conosce già l'obiezione e in teoria l'ha prevenuta contestando all'amico che i suoi vizi reali oltrepassano ogni possibile aspettativa (“Io mi credevo ben tu fussi tristo [...] / ma non tanto però quant'io n'ho visto”; 142, v. 2 e v. 4), eppure di fronte all'ennesima impertinente provocazione di Margutte (“questi son peccatuzzi veniali”; 143, v. 6), il gigante decide di prendere “in riso e 'n giuoco” i loro dissapori (144, v. 2), ribadendo che il campo di forza primario che tiene unita la loro amicizia è il riso.

## Far rifiorire Florinetta, 3: tornare a ridere

È in virtù di questa loro *vis comica*, del resto, che Morgante e Margutte possono diventare i beniamini del pubblico di Pulci,<sup>20</sup> che nel cantare XIX può per di più ricevere indicazioni di lettura (come accade con la brigata del *Decameron*) da un pubblico interno nel quale rispecchiarsi e che nel cantare XVIII non c'era, vala a dire da quella spettatrice d'eccezione che è Florinetta, alle risate della quale è giunto il tempo di volgere la nostra attenzione. Si è notato che Florinetta in tutto quanto l'episodio della sua liberazione non ride: è durante il viaggio con Mor-

---

<sup>20</sup> Sulla autonoma fortuna editoriale degli opuscoli che, già a ridosso della prima edizione del poema, ristampavano il solo *Fioretto* delle avventure di Morgante e Margutte, tanto amate a Firenze da venir comunemente cantate in pubblico ancora nel secondo decennio del Cinquecento, cfr. Degl'Innocenti (2024).

gante e Margutte, al cospetto dei ripetuti *sketch* comici dei due amici litiganti, che invece impara di nuovo a ridere, percorrendo una parabola densa di significato sia per il personaggio sia per il messaggio che l'autore, a mio parere, le affida.

A dispetto della rinata speranza, si è visto, le condizioni di partenza, di ripartenza verso casa, sono di prostrazione fisica e morale, dopo sette anni infernali di pianto. Il disagio può oltretutto aggravarsi a ogni tappa a causa della fame e della paura: la fame affligge il terzetto ben presto (“ma da mangiar niēnte mai trovando, / ognun di lor già fame avea sofferto”; 54, vv. 3–4) e torna ancora a dare loro “assai martire” tra un pasto e l'altro (72, v. 6), insieme alla sete e alla fatica del viaggio (“ed erono affamati ed assetati / e rotti e stracchi per lungo camino”, 73, vv. 1–2), e insieme alla paura che può assalire Florinetta, certo in ragione dei traumi vissuti, quando la “selva” è più “folta”, fino al punto di non riuscire a “guardalla” (66, vv. 1–2).

Tuttavia, Florinetta lungo il viaggio rifiorisce. Conta certo la protezione di Morgante, che non solo la difende dai pericoli proprio quando ha più paura, inframmettendosi ad esempio tra lei e il “bavalischio” (66, vv. 5–8), ma anche e soprattutto è capace di esercitare a suo beneficio un mirabile autocontrollo di fronte a cibi e bevande, badando a servirle cortesemente la sua porzione prima di ingurgitare selvaggiamente il resto, tanto il vino (“Morgante dette una gran tazza piena / alla fanciulla”, 61, vv. 2–3) quanto poi l'elefante (“E diègli la sua parte finalmente, / come si convenia, discretamente”, 82, vv. 7–8). In compagnia di lei, Morgante sembra prendere molto sul serio la qualifica estemporanea di “cavaliere errante” (37, v. 3) che si è assegnato, e si impegna in un processo di raffinamento che lo prepara alla dimensione eroica delle sue imprese finali (l'espugnazione di Bambillona e il salvataggio dei compagni dalla tempesta e dalla balena, nei cantari XIX e XX).<sup>21</sup>

Non è però soltanto il fisico di Florinetta a richiedere e ricevere cure, ma anche il suo spirito, per curare il quale vanno associati alle premure anche i momenti di ilarità conviviale, allietati dai tafferugli grotteschi dei suoi compagni di viaggio. La cortesia qui non serve, bensì l'eccesso e il disordine e l'euforia degli appetiti – con le risate che li accompagnano. Fin da quando si inizia a cuocere la prima preda, il buonumore torna a animare i due energumeni: “Morgante rise” (58, v. 7) e anche Margutte “d'allegrezza galla” (60, v. 3); il cibo e il vino creano certo le condizioni favorevoli perché il riso torni anche sulle labbra e dentro l'animo di Florinetta, ma non sono condizioni sufficienti. La prima risata della ragazza risuona infatti non subito dopo il primo pasto, ma solo dopo la prima beffa a Margutte e le prime sue escandescenze giullaresche:

---

21 Cfr. più in dettaglio Degl'Innocenti (2025a).

Morgante avea di Margutte piacere,  
 e d'ogni cosa con lui si motteggia:  
 dunque Margutte cenò senza bere,  
 e la fanciulla ridendo il dileggia.

(*Morgante*, XIX, 64, vv. 1–4)

Finalmente Florinetta ride, divertita dallo scherzo di cui è stata spettatrice, ride con Morgante, ride di Margutte, ride insieme ai suoi compagni di viaggio; e non ride solo come spettatrice, ma prende anche parte attiva nel dileggio dell'amico rimasto a bocca asciutta. Il ritorno del riso si accompagna cioè al ritorno delle energie necessarie al recupero di un ruolo attivo nella propria comunità.

I due processi infatti progrediscono di pari passo nelle tappe successive. La seconda risata di Florinetta, di nuovo innescata dalle colorite esternazioni di Margutte, è già una risata a bocca aperta, di quelle che scoprono i denti e quasi li fanno cadere, quelle poco decorose che sfuggono solo in casi estremi alle donne della brigata di Boccaccio:

Morgante ride, e la fanciulla scoppia,  
 che par che ' denti gli caschino a coppia.

(*Morgante*, XIX, 70, vv. 7–8)

Florinetta 'scoppia' metaforicamente dalle risa provocatele da Margutte, quasi creando le condizioni testuali perché Margutte poi lo faccia realmente.

La fanciulla ride in coppia con Morgante e spalleggia sempre più le sue beffe: venuto il turno dell'elefante, addirittura, Florinetta collabora con lui al motto sull'animale 'serbato' intero nel ventre del gigante, rispondendo anch'ella beffardamente alle domande dell'allibito Margutte:

– Egli è qui presso – rispose Morgante.  
 Diceva la fanciulla: – E' dice il vero:  
 e' l'ha mangiato dal capo alle piante,  
 e non è stato, al suo parere, un zero.

– (*Morgante*, XIX, 84, vv. 3–6)

Florinetta è ancora fragile, tanto che nel tragitto precedente “si ferma ta' dotte, / però che 'l caminar gli dava affanno” (71, vv. 5–6), eppure trova le risorse ugualmente, affamata com'è, per aiutare Margutte in cucina: “e la fanciulla l'aiuta acconciare, / però che in aria la fame vedea” (77, vv. 3–4). Ridendo, Florinetta risana; e assume un ruolo di mediazione nel gruppo, collabora a tenere unita la litigiosa compagnia: è con lei che Margutte sfoga ancora il suo dispetto, all'indomani del digiuno dell'elefante, contro Morgante che lo ha “schernito e vilipeso” facendosi trovare sazio e sogghignante col pino a stuzzicadenti (89, v. 3): è un'immagine che lo ossessiona, un trauma ormai tatuato nella memoria, per cui Mar-

gutte “si voleva da lui partire” (88, v. 5). Con l’episodio dell’elefante, Pulci ha giocato di rincaro: più estrema la fame, più enorme la preda, più sadica la beffa, più cocente il dispetto; Margutte vuole andarsene davvero. È Florinetta che qui si incarica di farlo “paziente” (88, v. 6), di rabbonirlo e convincerlo a sopportare il gigante, prima tentando la mozione degli affetti (“Non ci lasciar – dicea – tra questi boschi”; 88, v. 7) poi promettendo persuasivi risarcimenti “se fino al padre mio vuoi accompagnar mi” (90, v. 6).

Sebbene l’*ethos* e il registro stilistico “diversissimo” di Florinetta siano separati e all’apparenza inconciliabili con quello di Morgante e Margutte, come notava De Robertis (1958, 412–413), ciò è vero, mi sembra, solamente in partenza, mentre strada facendo il suo mondo si amalgama sempre più al loro.<sup>22</sup> La ragazza trova una propria sintonia con ciascuno di loro, e catalizza un’amicizia che alle volte sembra altrimenti in serio pericolo. A metterla in pericolo, si è detto, oltre alla gola di Morgante c’è la lussuria di Margutte, che si attiva giustappunto in connessione col riso: il fatto è che la nuova primavera di Florinetta, screziandola di comico, la tinge anche di erotico. Non sarà un caso, io credo, che proprio in corrispondenza della prima risata di lei si inneschi anche la prima *avance* di Margutte, che nel suo vanto si è ritratto come impunito sciupafemmine in grado di convertire interi monasteri ai piaceri del sesso (XVIII, 131): a Florinetta che “ridendo il dileggia” (XIX, 64, v. 4), egli subito dichiara in codice i propri bassi appetiti e la corteggia con occhiate furtive e subdole attenzioni:

Dicea Margutte: – Già di buone pere  
mangiato ha il ciacco! – e sottocchi vagheggia,  
e ciò che dice costei, sogghignava.  
(*Morgante*, XIX, 64, vv. 5–8)

Se Florinetta gli appare già un bocconcino prelibato quando ride la prima volta, l’avvenuto recupero strada facendo del suo rigoglio vitale è attestato da quel che accade nell’ultima tappa del viaggio, quando ormai giunti a un’osteria, in risposta anche stavolta una risata di lei per le invettive di lui, Margutte passa senza più remore all’azione:

L’oste rideva e la fanciulla ride.  
Margutte, che fu tristo nelle fasce,  
col piè sotto la tavola l’uccide

---

<sup>22</sup> Quella che arriva a Belfiore, in altre parole, è una Florinetta forse ancora elegiaca ma almeno in parte trasformata: quella che ride a bocca spalancata e che partecipa attivamente alla beffa del liofante, spalleggiando Morgante nella sua invasione del campo comico di Margutte, è sempre più lontana dalla fanciulla incatenata e piangente dell’inizio.

e coll'occhietto disopra si pasce.  
 Morgante un tratto di questo s'avvide,  
 e disse: – Tu se' uso con bagasce. –  
 Quella fanciulla onesta e virtüosa  
 si ristrignea ne' panni vergognosa.  
 (*Morgante*, XIX, 97)<sup>23</sup>

L'intervento inibitorio di Morgante si protrae con il contrasto del battaglia, che già conosciamo, che sfuma a sua volta quando alle orecchie di Florinetta giunge il nome padre, e l'oste le conferma che sono entrati nei territori di "Filomen sir di Belfiore" (103, v. 2).

## Florinetta e Morgante a Belfiore: il regno della misura

Il ciclo sta per compiersi, e la Florinetta che arriva a Belfiore non è più quella patetica ed elegiaca salvata a inizio cantare: in viaggio è diventata più ridente, proattiva e piacente, e sembra pronta a mettere in pratica il nuovo equilibrio raggiunto. C'è un verso che mi sembra sintomatico in questo senso: alla notizia che il padre è vivo, il "troppo gaudio" (105, v. 7) scatena emozioni potenti e contrastanti nella donna, che "pianse quasi di gran tenerezza" (105, v. 4). Dopo una cura intensiva di riso per riequilibrare gli eccessi di pianto, poter 'piangere di gioia' segnala una sintesi degli opposti, la chiusura di un cerchio, il superamento di un trauma, il recupero di un'armonia interiore che permette di riappropriarsi del pianto come manifestazione di emozioni positive.

Il compimento di un ciclo e un ritorno a uno stato di grazia perduto è proclamato dalla stessa Florinetta nella medesima ottava: "Or sono tornata in paradiso, / dove solea gioir mia giovinezza" (105, vv. 5–6); coerentemente, l'uscita dalla selva,

---

<sup>23</sup> Morgan (2003, 125–126) ritiene che la reazione vergognosa di Florinetta sia tardiva e indotta solo dall'intervento di Morgante, perché prima non dice niente "about being eyed and playing footsie with Margutte" e anzi continuerebbe "laughing as she was earlier". A me sembra chiaro che le risate del v. 1 sono legate a quel che Margutte ha appena fatto, cioè alle sue solite invettive ridicole, e non a quello che sta per fare (peraltro ride anche l'oste, che non è fatto oggetto – che si sappia – di alcuna *avance*). La narrazione procede per coppie di azione e reazione: all'invettiva segue la risata; alle manovre sessuali seguono l'indignazione attiva di Morgante e la vergogna passiva di Florinetta, che non c'è dunque ragione di sospettare simulata. Non credo neanche, d'altro canto, che Pulci voglia enfatizzare la gravità dell'incidente tra la casta fanciulla e il debosciato furfante, che, come vedremo, restano amici fino alla fine: semplicemente, gli interessa segnalare l'impacciato candore mostrato da Florinetta, bisognosa del suo prode difensore Morgante.

giusto poche ottave prima, era stata da lei salutata con un “tratti ormai siàn dello inferno” (92, v. 8). Il percorso a ritroso intrapreso con Morgante e Margutte lungo il tragitto della sua discesa agli inferi del pianto è giunto alla meta, attraverso un purgatorio che l’ha purificata col riso, riconducendola a un paradiso nel quale la dialettica tra ridere e piangere è di nuovo bilanciata.<sup>24</sup>

Di ‘pianto’ ha parlato subito anche l’oste, a proposito del dolore settennale dei genitori di lei: il padre infatti “è stato lungo tempo in pianto” (104, v. 1), ma poi la famiglia, vestendosi “a bruno” (104, v. 5), ha assunto un lutto più misurato, condiviso dall’intero popolo, sospeso da anni nel silenzio di una città ammutolita (104, v. 7). Quel popolo, del resto, Filomeno sa tenerlo “tranquillo e lieto” (103, v. 7): egli è un “giusto signor, savio e discreto” (103, v. 8) che gode di “lunga fede” e “antico amore” (103, v. 6). Proprio in quanto è “molto amato” (119, v. 2), il popolo si commuoverà e gioirà con lui quando la figlia rientrerà in città. Il pianto torna anche in quella scena, connesso col racconto della “disavventura” (120, v. 7) che Florinetta presenta appunto come la storia “del lungo errore e del mio grave pianto” (120, v. 4): è un racconto raccapricciante, che fa tremare ciascuno “d’orror” (122, v. 4) e produce un rispecchiamento emotivo nel pubblico, mosso alle lacrime, “tanto che piange ognun che l’ha ascoltata” (121, v. 8).

Il resto, però, è stato gioia: “O padre suo, quanto sarai contento!” (115, v. 6) esclama il narratore mentre il terzetto entra dentro Belfiore, e durante gli abbracci Filomeno è “consolato” e la moglie trabocca di “dolcezza” (118, v. 2 e v. 8); il popolo accorre “con festa” e Morgante è “d’allegrezza pieno” e più “contento” che mai in vita sua (119, v. 1, v. 4 e v. 7). Dopo la fase lugubre del ricordo della prigionia, il racconto si allietta poi dell’affettuosa riconoscenza che Florinetta tributa a Morgante, suo liberatore e premuroso custode della sua incolumità e “onestà” (123, v. 7). Il popolo corre perciò ad abbracciare il gigante e Filomeno prova per lui “tanto amore” da proporgli di regnare insieme (124, vv. 4–6): tutto lo onorano e lo adorano “come iddio” (126, v. 4).

L’entusiasmo suscitato da Morgante, invece di ingigantirne l’*ego*, è accolto da lui con sorprendete misura; le sue risposte a Filomeno e Florinetta, qui e dopo, lo profilano oratore avveduto e cortese, un gigante ingentilito, che sa come ben comportarsi quando è in alta società: del signore che gli offre il regno, egli si dice “servo” (124, v. 8) e mette la propria vita ai suoi comandi; se chiede licenza di raggiungere presto Orlando, sa presentarlo come un dovere verso il “conte” (125, v. 5); e quando accetta le “molte gioie ricche e preziose” che lei gli dona all’addio,

<sup>24</sup> Diversamente Brenna (2018, 96–97), che pure cerca strutture tripartite dantesche (sulla scorta di Martelli 1996, 218), interpreta il viaggio del trio come discesa “ancor più a fondo nell’inferno”, in ragione di un abbassamento di tono verso il plurilinguismo della prima cantica. A me però non sembra che stile comico e caduta morale qui vadano di pari passo.

dice di farlo per il valore affettivo (e non quello economico) del dono: “per ricordarsi [...] di loro” (135, v. 4 e v. 8). Se non fosse per dettagli come quello del popolo che gli bacia “le piante” (124, v. 3) – ossia i piedi, perché più in alto non si arriva – ci scorderemmo quasi che è un gigante: la sua metamorfosi in cavaliere errante non appare più un progetto goffo e velleitario, perché a contatto con Florinetta davvero Morgante sembra essersi trasformato in un perfetto uomo di corte, capace di nobile contegno e misurata serietà.

Florinetta mostra uno speciale affetto per Morgante, solo in parte presagibile in viaggio. L'abbiamo vista spalleggiarlo nelle beffe a Margutte, ma soltanto quando arrivano, ormai prossimi a Belfiore, nel boschetto dell'usignuolo, e la fanciulla può ripromettersi un nuovo inizio (“Ringrazio te, che m'hai qui ricondotta / e sarò savia, s'io non fui allotta.”; 112, vv. 7–8), il suo rapporto col gigante viene ricodificato come un casto amore fraterno, e celebrato il suo “servigio” cavalleresco:

ed arò sempre scritto nel mio core  
 come tu m'abbi prima liberata,  
 e con quanta onestà, con quanto amore  
 tu m'abbi per la via poi accompagnata,  
 che non è stato il servigio minore:  
 come fratel, come gentil gigante  
 ti se' portato, e non come mio amante.

Potevi di me far come Beltramo:  
 non hai voluto; ond'io come fratello,  
 come tu ami me, certo te amo.  
 (*Morgante*, XIX, 113, vv. 2–8; 114, vv. 1–3)

Nell'accenno sibillino al “far” di Beltramo giusto di seguito ad “amante”, si può intuire una reticente allusione non soltanto alla violenza delle percosse quotidiane, ma anche ad abusi di natura sessuale.<sup>25</sup> In quanto gigante anch'egli, Morgante avrebbe ‘potuto’ fare altrettanto, ma non ha ‘voluto’: il suo autocontrollo l'ha sublimato in “gentil gigante” (113, v. 7), degno di accedere al palazzo di Filomeno al fianco di lei.

Nel racconto fatto lì al padre e a tutto il popolo, Florinetta tornerà infatti ad insistere sul ruolo da “padre o fratello o cugino” assunto con lei da Morgante (123, v. 6). Un lettore malizioso potrebbe sentir vibrare quasi una nota di rammarico in questa

<sup>25</sup> Florinetta non ha accennato mai nei suoi racconti a violenze carnali; ma si ricordi l'accusa di Beltramo a Morgante, di averla liberata “per far poi con costei quel che volesti” (36, v. 8), che sembra proprio allusiva ad abusi sessuali.

insistenza di Florinetta sul carattere fraterno di questo amore,<sup>26</sup> tanto più che Morgante pensa subito a ripartire in cerca di Orlando (125, vv. 3–5 e 134, vv. 3–5) ed è lei a dovere insistere perché resti: “due giorni” dice lui, “almeno un anno” replica lei (125, v. 8 e 126, v. 1); e poi “Morgante si volea partire / quantunque Florinetta assai pregassi” (134, vv. 1–2); la scena dell’addio, per di più, tocca tasti patetici tipici di quando si separano gli amanti, tra promesse di ricordo e di ritorno, “tenerezza [...] al core” e abbracci che si stringono “cento volte e cento” (140, v. 7 e v. 5). Più che alludere a desideri repressi, direi però che a Pulci qui interessa mostrare che è possibile reprimerli. Anche sotto questo aspetto, il paradiso riconquistato è un regno di superiore equilibrio e autocontrollo. In questo regno in cui si scopre di poter piangere per la gioia, gli opposti si contemperano: per questo, credo, né Morgante né Florinetta ridono più da quando sanno di aver raggiunto Belfiore. Non ce n’è più bisogno.

## Margutte a Belfiore: la cucina della dismisura

Il comico, però, non è bandito da Belfiore, perché si incarna ancora e sempre in Margutte, al quale anzi verrà ora offerta l’occasione di spingere al limite i propri vizi preferiti. È notevole che nella scena del ritorno di Florinetta al padre lo si veda balenare solo un attimo come anonimo “compagno” dei due (116, v. 2) e poi sparire nel nulla mentre Morgante trionfa adorato da tutti; e si è in dubbio se sospettarvi il retaggio di redazioni prime prive di lui o se vedervi una rimozione voluta, a segnare la separazione di aree non più complanari. Margutte non viene infatti estromesso, ma riposizionato. Quando proclama il proprio casto amore per Morgante, Florinetta include nel cerchio anche Margutte: tanto quanto tratterà il gigante come fratello,

così Margutte vo’ che noi trattiamo,  
benché e’ fussi alle volte tristerello.

(*Morgante*, XIX, 114, vv. 5–6)

È un tributo al decisivo ruolo salvifico giocato dal furfantesco mezzo gigante in sinergia con l’amico, e un indulgente condono delle sue trasgressioni. La sua esuberante (benché occidua) vitalità verrà appunto premiata dalla coppia di amici giusto dopo l’apoteosi di Morgante; nonostante non risulti presentato né elogiato pubblicamente, infatti, Margutte viene lautamente ricompensato mettendolo a

---

<sup>26</sup> Si tenga conto anche dell’offerta del regno paterno (e perciò potenzialmente di sé stessa in matrimonio) al momento della liberazione (32, vv. 1–4).



capo della cucina del castello, un incarico che Florinetta gli affida perché ne conosce bene “il gusto” e “ha di piacergli disio” (126, vv. 5–6).

Il desiderio di Florinetta non resterà inesaudito, perché Margutte trova il modo di procurarsi ogni piacere, mettendo finalmente in pratica tutti (o quasi) i vizi che ha vantato a parole, e che ora trasforma in fatti con tanto metodica oltranza da ripercorrere con puntuali riprese testuali il programma stilato nel monologo del cantare XVIII, a cominciare dal vizio della gola:

e salta per letizia come un matto;  
e stava sempre pinzo e grasso ed unto,  
e della gola ritruova ogni punto.

(*Morgante*, XIX, 127, vv. 6–8)<sup>27</sup>

Il cibo e il vino che in viaggio gli erano stati spesso negati qui gli si offrono in sovrabbondanza, e le cucine gli procurano il terreno di coltura ideale per far crescere oltremisura anche gli altri suoi peccati, come il furto compulsivo, la lussuria onnivora, la furfanteria sistematica, il gioco d'azzardo, l'ubriachezza costante e molesta, la menzogna iperbolica, fra gli altri (129–133). Abbruttito oltre ogni dire (ma Pulci prova comunque a dirlo) mentre sonda il fondo dell'abisso, l'ipertrofia dei suoi vizi sembra sul punto di schiacciarlo, trasformandolo in grottesca parodia di sé stesso:

Ma finalmente, quand'egli era stracco  
e che pel naso la schiuma trabocca,  
e' conficcava il capo in sul pimaccio  
unto e bisunto come un berlingaccio.

(*Morgante*, XIX, 132, vv. 6–8)

Più che un sottinteso biasimo per le pulsioni autodistruttive,<sup>28</sup> nell'episodio vibra però la voluttà dell'abiezione, l'apoteosi del piacere amorale, che è la cifra distintiva del personaggio fin dal suo primo apparire. Il comico, dunque, resta; e anche se perde centralità per gli altri due protagonisti, la mantiene e anzi esalta per il pubblico esterno del poema, che può ammirare nei misfatti di Margutte delle ottave 127–133 uno degli spettacoli di pirotecnicia giocosa più luminosi del poema.

A suo modo anche Margutte trova insomma in Belfiore un personale paradiso, benché la sua parabola si separi da quella dei compagni, che non vedono

<sup>27</sup> Qui il v. 8 è un'autocitazione di XVIII 127, vv. 7–8: “perché la gola ha settantadue punti, / senza molti altri poi ch'io ve n'ho aggiunti” (per curiosa coincidenza, in entrambi i casi si tratta del distico finale dell'ottava 127 del rispettivo cantare). Per altri riscontri, rinvio a Degl'Innocenti (2025a).

<sup>28</sup> Più aperta a questa prospettiva, invece, Ott (2023, 40–41).

(non più) nell'edonismo sfrenato la ricetta per la felicità. Le cucine consacrano il potere del ridere, ma anche lo confinano in uno spazio separato da quello di un'ideale misura. Il confine resta comunque poroso, e anche se il riso per Florinetta ha esaurito il suo compito, la principessa sa trattare Margutte con un'accondiscendenza superiore persino a Morgante, quando il furfante le si para davanti per reclamare impudente un gioiello come quelli da lei donati al gigante. Margutte si tinge il viso e brandisce uno spiedo e "la padella" (136, v. 3),

E disse: – Il cuoco anco lui vuol la mancia,  
o io ti tignerò tutta la guancia.

– (*Morgante*, XIX, 136, vv. 7–8)

Morgante si indigna e vergogna, ma la fanciulla gli getta una gemma nella padella (137, vv. 1–2), mostrando di saper leggere la scena per quella che di fatto è: una giullarata in cui Margutte maschera sé stesso da cuoco – caricatura del ruolo subalterno che gli amici gli hanno assegnato – e rivendica il privilegio del buffone, la licenza di dire e fare quello che negli spazi della corte agli altri è vietato. Anche il ruolo del giullare è subalterno, ma Florinetta, pur dall'alto della sua raggiunta *eutrapelia*, sa bene quanto possa essere salutare.

Margutte resta fatalmente sbilanciato verso il riso, come gli impone la sua natura. Decisivo per riportare l'equilibrio a un personaggio squilibrato verso il pianto, il personaggio che impersona l'opposto squilibrio è naturale che possa uscire di scena, ormai esaurita la sua funzione, in un'ultima esplosione di risate. È quel che accade letteralmente nel famoso episodio della sua morte.<sup>29</sup> Uscito con Morgante dal mondo di Belfiore e fattogli abbassare subito, come si è detto, il censorio supercilio, riacquistandolo al mondo del "riso" e del "gioco" (144, v. 2), Margutte subisce dall'amico una nuova beffa, che gioca a sottrargli la sua identità ancor peggio di quelle che frustravano la sua gola. Mentre dorme per ridurre il suo tasso alcolemico, Morgante gli sfilta infatti e nasconde gli inseparabili stivali, e al risveglio Margutte prima dà nelle consuete escandescenze, ma poi, alla vista di una "bertuccia" (147, v. 3) che se li mette e toglie, comincia a ridere in un crescendo parossistico ("le risa gli smuccia", 147, v. 5; "le risa cresceva", 148, v. 2; "le risa [...] raddoppia", 148, v. 7), divertito dall'immagine deformata di sé che gli rimanda la scimmia, finché dal ridere non scoppia davvero ("e finalmente per le risa scoppia"; 148, v. 8), incarnando così un modo di dire evocato giustappunto dalle risate di Florinetta dopo la cena del basilisco, che ora suonano tristemente premonitrici: "Morgante ride, e la fanciulla scoppia" (70, v. 7).

<sup>29</sup> Qui mi limito a un commento cursorio, virato nell'ottica di questo lavoro: per maggiori approfondimenti, anche bibliografici, sulla morte di Margutte cfr. Degl'Innocenti (2025a).

## Conclusioni

Il congedo autodistruttivo dell'irriducibile campione del riso ben si spiega con l'esaurirsi dell'impeto comico che sorregge la traiettoria dei cantari XVIII-XIX, quand'è ormai compiuta la missione di salvataggio e Morgante deve dirigersi verso le ultime sue eroiche imprese, dove Margutte sarebbe d'ingombro. Pulci non perde tuttavia l'occasione di ribadire l'irrinunciabile funzione eutrofica del ridere: privato dell'amico, e dunque del "gioco" e del "riso", Morgante prorompe in un pianto ("non poté far che non piangessi allotta"; 150, v. 1) prodromo di un nuovo patologico squilibrio che per giorni lo riduce in uno stato confusionale (dal quale potrà riscuoterlo soltanto la gioia di ritrovare l'altro grande suo amico, Orlando):

E con gran pianto si parti da quello,  
 e per più di come smarrito stette  
 d'aver perduto un sì caro fratello.  
 (*Morgante*, XIX, 151, vv. 4–6)

Letta come epilogo della storia di Florinetta, questa celebrazione dell'amicizia e del bisogno di ridere conferma quel che credo sia il messaggio che Pulci a quella storia consapevolmente affida.

È la storia del ritorno a un paradiso perduto, a una primavera passata e non più sperata, che invece si rinnova; il ritorno a uno stato di quiete e equilibrio, a tempi prosperi e felici. Annalisa Perrotta ha giustamente richiamato l'attenzione sul legame tra questa concezione ciclica e il mito laurenziano di un ritorno dell'età dell'oro (e del lauro), condensato nel motto "Le temps revient" sfoggiato da Lorenzo nella giostra del 1469.<sup>30</sup> Nessi ulteriori col giovane Medici emergono dai contatti testuali ora segnalati da Raphaëlle Meugé-Monville tra l'incontro di Morgante con Florinetta prigioniera e quello di Pulci stesso con Lucrezia Donati, entrambi piangenti per l'assenza dell'amato Lorenzo, di cui sperano il ritorno, nella canzone *Da poi che 'l Lauro più, lasso, non vidi*.<sup>31</sup> È specialmente notevole, mi pare, che i giochi allusivi che Pulci innesca tra la canzone (con la prosa che l'accompagna, spedite nel marzo 1466) e l'episodio del *Morgante* assegni a quest'ultimo la precedenza cronologica, e dunque ne faccia un testo fondativo di quella stessa ideologia laurenziana del rinnovarsi dei tempi.<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Perrotta (2019, 250–253); sul tema, cfr. anche Ventrone (1992) (sul motto, in particolare, Cardini 1992).

<sup>31</sup> Cfr. Meugé-Monville (2025).

<sup>32</sup> Ho approfondito i rapporti testuali tra il cantare e la canzone nel mio intervento al convegno sulle *Lettere* di Pulci, Pisa SNS, 19–20 giugno 2024: "Il codice del poema: sulle allusioni al *Morgante* nelle *Lettere*", di prossima pubblicazione.

A maggior ragione, però, non c'è motivo di esagerare l'importanza per la figura di Florinetta di un referente storico e politico preciso.<sup>33</sup> Quel che Pulci rappresenta è il recupero di una condizione di benessere a partire da uno stato disforico attraverso una euforica terapia d'urto di comicità. Il predominio del pianto inerte si controbilancia col moto del riso, che riattiva il tempo circolare e compie il ciclo vitale. È ben vero che la condizione d'arrivo risolve ed elimina entrambi gli estremi in una sintesi bilanciata di *eutrapelia*, ma mi sembra altrettanto evidente che l'estremo più desiderabile tra i due, almeno per Pulci, è quello del riso.

Ritrovato il boschetto della caduta iniziale, che segnala l'avvenuta risalita e l'occasione di un nuovo più florido inizio, Florinetta trae la sua morale della storia, accusando la sé stessa del passato di sciocchezza infantile, perché ha pensato solamente a divertirsi e a “cavarsi tutte le sue voglie” meritando il “mal” che le è accaduto per non aver pensato “che dopo al mèle è il tòSCO”, ossia che il dolce nasconde il veleno (ottava 111, v. 8 e v. 5). È una morale di prudenza e temperanza che è difficile misurare quanto posticcia o sincera, per un autore sicuramente incline all'imprudente intemperanza come Luigi Pulci. L'aspirazione ad un'aurea *metriotes* è coerente, tuttavia, col confinamento di Margutte nello spazio “basso” delle cucine, con licenza di accedere alle sale nobili in veste però di giullare. Il personaggio che giustappunto “vuol cavarsi tutte le sue voglie” è marginalizzato e infine rimosso proprio quando l'autore pare volersi muovere verso temi più seri e una minore “diversione dalla norma”.<sup>34</sup>

Questo non implica, tuttavia, che il disegno del cantare XIX proietti linee riferibili a una geometrica partizione del poema, funzionali a marcare un passaggio dal predominio del comico a quello del tragico – anche perché il comico continuerà ad avere ancora ampi spazi di manovra fino quasi alla fine. Credo anzi che proprio alla storia di Florinetta Pulci consegna una riflessione sulla funzione e la fruizione del comico, vitali e necessarie per mantenere o ritrovare la felicità. Posizionando Florinetta come spettatrice interna delle sue scene giocose, l'autore ne fa da un lato la paziente ideale di una terapia della risata, dall'altro una guida esemplare per orientare il giudizio del lettore; e le affida così il ruolo di incarnare

---

<sup>33</sup> Ciò non toglie – lo dico qui per inciso – che l'esperienza viva dello scrittore possa aver suggerito situazioni e relazioni reinventate poi nel testo: penso ad esempio alle esperienze dei viaggi di Pulci verso Roma e nel centro Italia in compagnia di Clarice Orsini, moglie di Lorenzo, che traspaiono dalle lettere del poeta in una luce di scherzosa e affettuosa compagnia, affine a quella che illumina il viaggio con Florinetta (ma servono supplementi d'indagine).

<sup>34</sup> Riprendo qui una felice formula di Catelli (2018, 39), che persuasivamente collega la morte di Margutte con la traiettoria verso il serio del personaggio Morgante. Torno sulla questione in Degl'Innocenti (2025a).

la propria stessa poetica. Gli effetti benefici del farmaco comico sperimentati da Florinetta non fanno che confermare l'efficacia profilattica e terapeutica che la medicina medievale riconosceva al ridere tanto con le patologie del corpo, inclusa la peste, quanto coi mali dello spirito, come la melanconia.<sup>35</sup> Il riso e il buonumore hanno insomma il potere di allontanare la morte: a maggior ragione Pulci può rivendicare alla poesia comica una funzione preziosa di antidoto ai mali. Al livello della *fabula*, la scala di questi ultimi è quella individuale (senza però dimenticare che il ritorno di Florinetta riporta la primavera anche al popolo di Belfiore), ma se è lecita una lettura non dico allegorica, ma almeno metaletteraria degli episodi che ho fin qui analizzato, la scala dei mali che una risata sa curare può estendersi a più ampie dimensioni culturali, sociali e perfino politiche.

Se Margutte, ormai compiuta la missione, deve cedere il passo e uscire di scena, l'indulgenza di Florinetta prima e il compianto di Morgante poi ci segnalano che il ruolo del riso, anche quando non urgente, resta sempre indispensabile. Non importa se si abbassa a inenarrabili nequizie e ad abiezioni deprecabili (anche prenderne le distanze, d'altronde, serve a darci una misura): non tutti devono essere Margutte, ma un Margutte ci vuole in ogni comunità. Come accennato in esordio, la lente deformante del comico non impedisce a Pulci di vedere e mostrare gli aspetti seri e perfino tragici della vita; gli serve anzi a guardarli senza paura, con l'irridente sfrontatezza e l'euforico agonismo necessari ad affrontarli e superarli. Il riso è uno strumento non soltanto apotropaico, ma trasformativo: non libera soltanto Florinetta dai giganti, ma la riporta risanata a casa. Se la lettura che ho proposto è corretta, Pulci dimostra di far quest'uso del comico in modo consapevole e programmatico: nella poetica del *Morgante*, ridere è una cosa seria.

---

35 Sul ruolo terapeutico (oltreché gnoseologico e morale) del comico nel *Decameron* cfr. da ultimo Bausi (2019), che ricorda fra l'altro, sulla scorta di Fenzi (2007, 128), come già a metà Trecento il capitolo 25 del *Consiglio contro a pistolenza* del medico fiorentino Tommaso del Garbo raccomandava tra i metodi efficaci contro il contagio “usare canzone e giullerie e altre novelle piacevole senza fatica in corpo e tutte cose dilettevoli che confortino altrui”. Il passo è messo in risalto anche da Ordine (2009, 53), nell'ambito di una più ampia riflessione sul potere curativo del riso e della narrazione divertente (44–83); cfr. anche, per le facezie, Barbaro (2014) e, per la cura (o meno) della malinconia, Jakobs (2014). Sul riso come *remedium* per la melanconia d'amore e patologie simili descritte dalla medicina tardomedievale, cfr. anche Tonelli (2015, 201–221).

## Bibliografia

- Barbaro, Marta. «Ad levationem animi»: la virtù terapeutica delle facezie». *Levia Gravia* XV–XVI (2013–2014), 109–123.
- Bausi, Francesco. «Forme del comico nel *Decameron*». *Le forme del comico*. A cura di Simone Magherini, Anna Nozzoli e Gino Tellini. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2019, 47–59.
- Brenna, Francesco. «Intertestualità nel *Morgante*: l'episodio di Florinetta nel cantare XIX». *Italianistica* XLVII.1 (2018), 83–98.
- Bucchi, Gabriele. «Dalla predestinazione divina alla benedizione del lettore: Pulci e il tempo». *Le "Morgante" de Luigi Pulci entre "camera" et "piazza"*. A cura di Matteo Residori. Numero monografico di *Chroniques italiennes* 38 (2020), 87–112.
- Cabani, Maria Cristina. «Pulci e Dante: la ricerca di un modello». *Nuova Rivista di letteratura italiana* vi.1–2 (2003), 95–135 [poi, col titolo ««Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore». Pulci e Dante», in Cabani, Maria Cristina *L'occhio di Polifemo. Studi su Pulci, Tasso e Marino*. Pisa: ETS 2005, 17–57].
- Cabani, Maria Cristina. «Il *Morgante* come racconto ciclico: una chiave di lettura». *Medioevo Romanzo* XLVII.1 (2023), 33–49.
- Cardini, Franco. «Le insegne laurenziane». *Le Temps revient – Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*, a cura di Paola Ventrone. Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale 1992, 55–74.
- Carrai, Stefano. *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*. Napoli: Guida 1985.
- Carrai, Stefano. ««Sento di lungi chiamarmi col corno»: la rotta di Roncisvalle come finale del *Morgante*». *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*. A cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo. Ravenna: Longo 2016, 145–151.
- Catelli, Nicola. «La scimmia nello specchio. Il proemio del *Morgante* e la morte di Margutte». *Studi rinascimentali* 16 (2018), 25–40.
- Cavazzoni, Ermanno. *Storia naturale dei giganti*. Parma, Guanda 2007.
- Colella, Massimo. «L'episodio del Liocorno. Un'impresa 'eroicomico' nel pellegrinaggio gastronomico di Morgante e Margutte (*Morgante*, XVIII, 188–200)». *Studi Rinascimentali* 11 (2013), 49–59.
- Decaria, Alessio. *Il lauro folgorato. La congiura dei Pazzi, le "Stanze per la giostra", il "Morgante"*. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura 2023.
- Degl'Innocenti, Luca. «Paladini e canterini: appunti sull'oralità nella tradizione cavalleresca italiana del Quattro e Cinquecento». *Carlo Magno in Italia e la fortuna dei libri di cavalleria*. A cura di Johannes Bartuschat e Franca Strologo. Ravenna: Longo 2016, 301–323.
- Degl'Innocenti, Luca. «Luigi Pulci maestro dei canterini». *Luigi Pulci e la cultura popolare*. A cura di Luca Degl'Innocenti. Numero monografico di *Studi italiani* 69/XXXV.1 (2023), 141–170.
- Degl'Innocenti, Luca. ««Lodato» o «deriso»? Appunti sulla (s)fortuna di Pulci tra i fiorentini di metà Cinquecento». *In principio era Pulci*. A cura di Gabriele Bucchi e Enea Pezzini. Pisa, ETS 2024 [in corso di stampa].
- Degl'Innocenti, Luca. «Cantare XIX». *Lettura del "Morgante"*. A cura di Maria Cristina Cabani, Luca Degl'Innocenti, Franca Strologo e Luca Zipoli. Firenze: Olschki 2025 [in corso di stampa; 2025a].
- Degl'Innocenti, Luca. «Dalle parole ai fatti: vecchi e nuovi modi di commentare il *Morgante*». *Leggere e commentare i classici antichi e moderni*. A cura di Valentina Gritti e Giovanna Rizzarelli [in corso di pubblicazione; 2025b].
- De Robertis, Domenico. *Storia del Morgante*. Firenze: Le Monnier 1958.
- Fenzi, Enrico. «Ridere e lietamente morire. Un'interpretazione del *Decameron*». *Per leggere* 12 (2007), 121–150.

- Jacobs, Béatrice. “Una fruttuosa concorrenza: la malinconia tra stato patologico ed umore positivo nella novellistica rinascimentale”. *Levia Gravia* XV–XVI (2013–2014), 139–152.
- Manganelli, Giorgio. *Quel badalone di Morgante. Il Morgante Maggiore di Luigi Pulci raccontato e spiegato da Giorgio Manganelli*. Torino: Nino Aragno editore 2022.
- Martelli, Mario. *Letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni Sessanta*. Firenze: Le Lettere 1996.
- Medici, Lorenzo de'. *Tutte le opere*. A cura di Paolo Orvieto. Roma: Salerno editrice 1992.
- Meugé-Monville, Raphaëlle. “La canzone *Da poi che 'l Lauro* di Luigi Pulci e la sua lettera di accompagnamento a Lorenzo de' Medici”. *Interpres* 42 (2024) [in corso di stampa].
- Morgan, Leslie Zarker. “Pulci's Margutte: An Italian Fox Revealed”. *Reinardus* 16.1 (2003), 117–132.
- Ordine, Nuccio. *Teoria della novella e teoria del riso nel Cinquecento. Seconda edizione accresciuta*. Napoli: Liguori 2009.
- Orvieto, Paolo. *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*. Roma: Salerno editrice 1978.
- Orvieto, Paolo. *Lettura allegorica del “Morgante”*. Roma: Salerno editrice 2020.
- Orvieto, Paolo. *Il “Morgante”, l’“Orlando” laurenziano e Andrea da Barberino*. Roma: Salerno editrice 2022.
- Ott, Christine. “«Unto e bisunto come un berlingaccio». La ‘popolarità’ del grasso in Luigi Pulci”. *Luigi Pulci e la cultura popolare*. A cura di Luca Degl'Innocenti. Numero monografico di *Studi italiani* 69/XXXV.1 (2023), 31–55.
- Palma, Pina. *Savoring Power, Consuming the Times. The Metaphors of Food in Medieval and Renaissance Italian Literature*. Notre Dame: The University of Notre Dame Press 2013.
- Perrotta, Annalisa. “Lo spazio della corte: la rappresentazione del potere politico nel *Morgante* di Luigi Pulci”. *The Italianist* 24 (2004), 141–168.
- Perrotta, Annalisa. “Rappresentazione corporea della creatività narrativa nel *Morgante* di Luigi Pulci”. *Italian Studies* 60.2 (2005), 147–162.
- Perrotta, Annalisa. “Boschi e boschetti nel *Morgante* di Luigi Pulci: poesia, magia, tradizione”. *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il “Morgante”*. A cura di Licia Beggi Miani e Maria Cristina Cabani. Modena: Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti 2019, 235–253.
- Perrotta, Annalisa. “«Alla mia vela aggiugnerò alcun ferzo». Politica e poetica nel *Morgante* di Luigi Pulci”. *Le “Morgante” de Luigi Pulci entre “camera” et “piazza”*. A cura di Matteo Residori. Numero monografico di *Chroniques italiennes* 38 (2020), 2–22.
- Polcri, Alessandro. *Luigi Pulci e la Chimera. Studi sull'allegoria nel “Morgante”*. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2010.
- Pulci, Luigi. *Morgante*. A cura di Davide Puccini. Milano: Garzanti 1989.
- Residori, Matteo. “«Non si perde servizio mai nessuno». Gratitudine, giustizia e amicizia nel primo *Morgante*.” *PRISMI. Revue d'études italiennes* n.s. 1 (2020), 29–51 [2020a].
- Residori, Matteo. “*Pro bono bonum*. I piaceri della reciprocità nel *Morgante*”. *L'amorosa inchiesta. Studi di letteratura per Sergio Zatti*. A cura di Stefano Brugnolo, Ida Campeggiani e Luca Danti. Firenze: Franco Cesati editore 2020, 399–415 [2020b].
- Sangirardi, Giuseppe. “L'inconscio in piazza. Pulci, Dante e il diavolo”. *Le “Morgante” de Luigi Pulci entre “camera” et “piazza”*. A cura di Matteo Residori. Numero monografico di *Chroniques italiennes* 38 (2020), 23–47.
- Tonelli, Natascia. *Fisiologia della passione. Poesia d'amore e medicina da Cavalcanti a Boccaccio*. Firenze: Edizioni del Galluzzo 2015.
- Ventrone, Paola (a cura di). *Le temps revient, Il tempo si rinnova. Feste e spettacoli nella Firenze di Lorenzo il Magnifico*. A cura di Paola Ventrone. Milano: Silvana Editore 1992.

- Villoresi, Marco. "Panoramica sui poeti performativi d'età laurenziana". *Rassegna europea di letteratura italiana* xxxiv (2009), 11–33 [poi, col titolo "Voci laurenziane" in Villoresi (2016), 197–220 (da cui cito)].
- Villoresi, Marco. *La voce e le parole. Studi sulla letteratura del Medioevo e del Rinascimento*. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2016.
- Villoresi, Marco. "Le voci di Pulci, poeta-performer". *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il "Morgante"*. A cura di Licia Beggi Miani e Maria Cristina Cabani. Modena: Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti 2019, 167–187.
- Zipoli, Luca, "Da «comedia» a «tragedia»: lingua e stile del secondo *Morgante*". *Luigi Pulci, la Firenze laurenziana e il "Morgante"*. A cura di Licia Beggi Miani e Maria Cristina Cabani. Modena: Accademia Nazionale di Scienze Lettere e Arti 2019, 113–138.





Annika Gerigk

## “Un fiume di lacrime” nell’*Orlando Furioso*

Nell’*Orlando furioso* si trovano numerosi episodi in cui i personaggi, per diversi motivi, versano lacrime. Tra quelli più noti si ricordano i lamenti di Fiordispina,<sup>1</sup> Olimpia,<sup>2</sup> Bradamante.<sup>3</sup> Anche Angelica, nei canti VIII e X, trovandosi in situazioni di pericolo, piange. Ad esempio, in un passo del canto X Angelica viene legata priva di vestiti a una pietra nel mare per essere offerta in sacrificio a un’orca. In una *imitatio* ovidiana,<sup>4</sup> Ruggiero confonde la bella Angelica con una statua di marmo e si rende conto del suo essere viva solo grazie alle sue lacrime.<sup>5</sup> In generale la bellezza di Angelica funge, all’interno del poema cavalleresco, da simbolo di femminilità, motivo per cui gli uomini si innamorano immediatamente della sua immagine.<sup>6</sup> Le sue lacrime, invece, sottolineano l’impotenza a cui è esposta nella prima parte del poema, nella quale si delinea come una figura femminile ancora strettamente dipendente dagli uomini. Nella letteratura critica, Angelica viene spesso classificata come *coquette* in quanto alimenta le speranze degli uomini al fine di prima assicurarsi il loro aiuto, e poi in ultima istanza emanciparsi definitivamente da loro.<sup>7</sup>

Nel suo poema, Ariosto non distingue tra uomini e donne quando si tratta di innamoramento e di dominio dell’amore sull’individuo, di pianti o di combattimenti. Sin dall’*incipit* Ariosto accenna al fatto che i tradizionali ruoli di genere verranno messi in discussione: “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori, / le cortesie, l’audaci imprese io canto” (I, 1, vv. 1–2). Il primo verso può essere letto o come un chiasmo, che invoca i modelli tradizionali – “Le donne e gli amori / i cavallier e l’arme” – o come un parallelismo, che li inverte: “Le donne e l’arme / i cavallier e gli amori”. Resta al lettore la libertà di scegliere tra le due interpretazioni, oppure di accettarle entrambe. Le donne guerriere Bradamante e Marfisa combattono alla pari con gli uomini sul campo di battaglia. Si tratta di eroine che, a loro volta, sono contrastate da eroi, i quali invece di combattere a Parigi a fianco di Carlo Magno o del re Agramante abbandonano le battaglie per inseguire la loro amata, noncuranti

---

1 XXV, 34–38.

2 X, 27–34.

3 XXX, 81–83, XXXII, 18–25, 37–42, XXXIII, 62–64, XLIV, 41–47, 61–66, XLV, 31–39, 97–101.

4 Cfr. Casali (2014, 308–311).

5 X, 93–96.

6 Cfr. Shemek (1989, 131).

7 Cfr. Geyer (2023, 243).

---

**Annika Gerigk**, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

del proprio onore ferito. Il sesso maschile è spesso ritratto come instabile e inadempiente rispetto ai propri doveri politici. Ciononostante, a prevalere su un piano eminentemente quantitativo sono i pianti delle donne.<sup>8</sup> Ariosto, infatti, ci presenta numerose figure femminili, che innamorandosi a prima vista, prendono decisioni che portano a conseguenze disastrose per loro stesse.

In questo saggio mi propongo di analizzare i tre pianti di Orlando che si incontrano nel corso della vicenda e di contrapporli ai pianti di Sacripante, Medoro e Pinabello. *L'Orlando furioso* si differenzia chiaramente dai poemi epici tradizionali per il suo carattere ironico; di conseguenza indagherò in che modo Ariosto utilizza l'ironia nella descrizione dei pianti dei personaggi sopracitati. Alla commistione di diversi generi letterari – Ariosto unisce gli schematismi dell'epica con quelli del romanzo –<sup>9</sup> corrisponde anche una commistione di diversi generi di lacrime. Eppure, un elemento che li accomuna può essere individuato sin dall'inizio: le lacrime nel *Furioso* derivano quasi tutte da uno stato emotivo infelice, ansioso, o scaturito dalla gelosia; non si tratta di lacrime immotivate o di lacrime di gioia.<sup>10</sup> Inoltre, i pianti non si prolungano per un ampio arco temporale all'interno del racconto e sono spesso seguiti da una sensazione di sollievo.<sup>11</sup> Una teoria generale delle lacrime è già stata sviluppata da Alessandro Capata<sup>12</sup> e numerosi sono anche gli studi sui lamenti nel poema ariostesco.<sup>13</sup> Nel presente studio intendo rivolgere particolare interesse alle modalità in cui la mescolanza dei generi influisce sul motivo delle lacrime e al significato delle lacrime per l'immagine degli uomini nell'*Orlando Furioso*.

## Lacrime d'amore

Le storie d'amore sono incentrate sull'amore di Orlando per Angelica e di Bradamante per Ruggiero, personaggi che trascorrono gran parte del poema alla ricerca dei rispettivi amanti. Sebbene sia Orlando il personaggio eponimo, è Angelica a mettere in moto gran parte del meccanismo narrativo dell'erranza, strutturando l'azione al di fuori della guerra.<sup>14</sup> Nel canto I, i cavalieri che si sono innamorati di lei vengono presentati al lettore in ordine cronologico rispetto alla sua fuga. Incon-

8 Cfr. Capata (2010, 9–10).

9 Cfr. Geyer (2023, 237–252). I critici letterari hanno a lungo considerato la mescolanza di generi come un errore strutturale; cfr. Parker (1979, 17–19).

10 Cfr. Capata (2010, 9–10).

11 Cfr. Cabani (2008, 36).

12 Cfr. Capata (2010, 5–35).

13 Cfr. Curti (2007, 433–451); Soci (2017, 22–26).

14 Cfr. Shemek (1998, 47).

triamo inizialmente Rinaldo in una situazione precaria, mentre armato rincorre il proprio cavallo: il cavallo ha osservato la fuga di Angelica dall’accampamento e si è messo al suo inseguimento poiché il suo padrone è innamorato di lei. Poi incontriamo Ferrau intento a cercare di ripescare l’elmo caduto in un fiume. Attraverso episodi in cui i cavalieri appaiono ridicoli, Ariosto crea una rottura con il genere del romanzo cavalleresco.<sup>15</sup> Parimenti ridicolo risulta essere anche il successivo incontro con un cavaliere.

In una sfrenata fuga dall’innamorato Rinaldo, Angelica arriva in un boschetto dove intende riposare. Il luogo ha tutte le caratteristiche di un *locus amoenus*: uno spiazzo appartato circondato da alberi, con due ruscelli, fiori e una leggera brezza. Poco dopo di lei, giunge un cavaliere armato dalla testa ai piedi, il quale si siede, piangendo, accanto al corso d’acqua e dà voce al suo lamento.

Pensoso più d’un’ora a capo basso  
 stette, Signore, il cavallier dolente;  
 poi cominciò con suono afflitto e lasso  
 a lamentarsi sí soavemente,  
 ch’avrebbe di pietá spezzato un sasso,  
 una tigre crudel fatta clemente.  
 Sospirando piangea, tal ch’un ruscello  
 parean le guancie, e ’l petto un Mongibello.

– Pensier (dicea) che ’l cor m’aggiacci et ardi,  
 e causi il duol che sempre il rode e lima,  
 che debbo far, poi ch’io son giunto tardi,  
 e ch’altri a còrre il frutto è andato prima?  
 a pena avuto io n’ho parole e sguardi,  
 et altri n’ha tutta la spoglia opima.  
 Se non ne tocca a me frutto né fiore,  
 perché affliger per lei mi vuo’ piú il core?  
 (I, 40–41).

*Loci amoeni* e lamenti sono tra le componenti liriche che si ritrovano regolarmente nei poemi cavallereschi e non sono quindi di per sé inusuali.<sup>16</sup> Questa influenza lirica è evidente anche nei motivi petrarcheschi riconoscibili nel *Furioso*: il petto del cavaliere viene paragonato a un vulcano e il suo cuore congela e brucia allo stesso tempo. Solo dopo cinque ottave il narratore informa il lettore che il cavaliere “che versa sopra il rio lacrime tante” (I, 45, v. 2) è Sacripante, re di Circassia. La prima caratterizzazione di Sacripante avviene pertanto attraverso le sue lacrime e il suo dolore per la perdita dell’amata. Il cavaliere lamenta che An-

<sup>15</sup> Cfr. Rivoletti (2020, 139–146).

<sup>16</sup> Cfr. Matarrese (2003, 47–66).

gelica sia stata deflorata da un altro – presumibilmente Orlando –; e per una terza volta il dolore viene sottolineato facendo riferimento alle lacrime versate dal cavaliere, “e fa degli occhi sua tepida fonte” (I, 48, v. 2), preludio alla conversazione tra i due.

Ai lamenti di Sacripante si contrappone immediatamente il pragmatismo di Angelica. Tutt'altro che commossa dalla sofferenza dell'uomo, “ma dura e fredda più d'una colonna” (I, 49, v. 5), la donna lascia il suo nascondiglio e si avvicina a lui solo perché necessita di una guida che la riporti in patria.<sup>17</sup> In contrasto con il lamento di Sacripante, Angelica appare come un corpo estraneo all'interno di questo *locus amoenus* a causa della sua freddezza emotiva. Sacripante, invece, trovandosi totalmente nelle mani di Amore, può essere manipolato a causa della sua mancanza di controllo emotivo. Questo episodio, di per sé, potrebbe essere interpretato come una solenne dichiarazione d'amore, nonostante presenti toni eccessivi. Tuttavia, letto alla luce degli episodi precedenti e in vista della progressione della narrazione, esso assume un carattere ironico. Dopo che Angelica si rivela al cavaliere innamorato, egli progetta di violentarla, minando così la sua integrità morale.<sup>18</sup> A questo punto risulta chiaro che il suo amore per Angelica altro non è che un amore finto, un'ossessione.<sup>19</sup> Sacripante non piange lacrime d'amore, ma lacrime di follia. Questo resterà l'unico episodio in cui Sacripante versa lacrime, ma non sarà nel corso del poema l'unico cavaliere presentato come piangente a causa della verginità di Angelica.

Nel canto VIII, il narratore si dedica per la prima volta ampiamente a Orlando, fino a questo momento menzionato solo di sfuggita. Sebbene si trovi nel campo di Carlo Magno, i pensieri di Orlando sono interamente rivolti ad Angelica:

La notte Orlando alle noiose piume  
del veloce pensier fa parte assai.  
Or quinci or quindi il volta, or lo rassume  
tutto in un loco, e non l'afferma mai [...].

La donna sua, che gli ritorna a mente,  
anzi che mai non era indi partita,  
gli raccende nel core e fa più ardente  
la fiamma che nel dí pareva sopita.

(VIII, 71, vv. 1–4; 72, vv. 1–4)

<sup>17</sup> Nell'*Orlando Innamorato* di Boiardo, Sacripante si è già dimostrato un'utile guida. Tuttavia, nel canto XIX, 18, Angelica si pente di essere stata dipendente da uomini che l'hanno guidata/protetta e giura che non ne avrebbe voluti avere mai più.

<sup>18</sup> In questo si distingue nettamente dal Sacripante tratteggiato da Boiardo.

<sup>19</sup> Cfr. Picone (2005, 84).

Ariosto apre il lamento di Orlando con un *topos* elegiaco boccacciano:<sup>20</sup> l’amante disperato giace inquieto nel suo letto, incapace di prendere sonno, e non riesce a mettere a fuoco i suoi pensieri confusi, presentati in un ordine non cronologico. Come quello di Sacripante, anche il cuore di Orlando è in fiamme. Secondo la ricostruzione degli eventi fatta da Orlando, Angelica è stata rapita dal campo e portata via da Carlo Magno. Non volendo accettare che il suo amore per Angelica non sia corrisposto, crede che sia questo il motivo per cui lei si è data alla fuga.

Oh infelice! oh misero! che voglio  
 se non morir, se 'l mio bel fior colto hanno?  
 O sommo Dio, fammi sentir cordoglio  
 prima d'ogn'altro, che di questo danno.  
 Se questo è ver, con le mie man mi toglio  
 la vita, e l'alma disperata danno. —  
 Così, piangendo forte e sospirando,  
 seco dicea l'addolorato Orlando.

(VIII, 78)

Preoccupato per la verginità di Angelica, il “fior colto” (VIII, 78, v. 2), Orlando piange. Il lamento di Orlando può essere letto come una continuazione del lamento di Sacripante sulla verginità di Angelica.<sup>21</sup> Entrambi si illudono del fatto che Angelica ricambi i loro sentimenti e si convincono che lei si sia allontanata da loro non volontariamente, ma solo perché costretta e sottratta da altri cavalieri. L’episodio già rivela che Orlando sta sviluppando un’ossessione che comincia a privarlo della sua sanità mentale.<sup>22</sup> Il cavaliere non è in grado né di concentrare la sua attenzione sulla guerra, né di svolgere il proprio compito, ma è mentalmente, e in seguito anche fisicamente, assente. Il mattino seguente Orlando parte alla ricerca di Angelica, lasciando Carlo Magno a Parigi in una situazione apparentemente priva di speranza. Ariosto parodizza così l’epica, in cui il codice cavalleresco su cui si fonda renderebbe impossibile un simile comportamento da parte del cavaliere.

Sebbene Ariosto riprenda *topoi* lirici come quelli di Petrarca, entrambi i lamenti sono caratterizzati da forti esagerazioni che li trasformano in caricature. In entrambi i casi appare inoltre evidente che l’amore che i due cavalieri credono di provare sia più un’ossessione nel caso di Orlando, e un desiderio sessuale nel caso di Sacripante. Si tratta quindi evidentemente di lamenti ironici.

<sup>20</sup> Cfr. Curti (2007, 441).

<sup>21</sup> Questo lamento riprende inoltre il secondo lamento (I, II, 22–28) di Orlando dall’*Orlando Innamorato* di Boiardo: “Piangea nel letto come un vil garzone” (I, II, 22, v. 8). Cfr. Longhi (1990, 19).

<sup>22</sup> Cfr. Soci (2017, 23).

## La disillusione di Orlando

Orlando riesce a mantenere l'illusione dell'amore fino a quando, nel canto XIII, giunge in un bosco in cui Angelica e il suo amante Medoro hanno consumato il proprio amore e dove Angelica ha inciso sulla corteccia degli alberi il suo nome e quello dell'amato. Ancora una volta Ariosto riprende un *topos* petrarchesco descrivendo il dolore che assale Orlando alla vista delle iscrizioni come un attacco di Amore: "Quante lettere son, tante son chiodi / coi quali Amore il cor gli punge e fiede" (XXIII, 103, vv. 3–4). Da qui inizia un processo in cui Orlando oscilla tra autoinganno, "usando fraude a sé medesimo" (XXIII, 104, v. 6), e disillusione:

Fu allora per uscir del sentimento,  
 sí tutto in preda del dolor si lassa.  
 Credete a chi n'ha fatto esperimento,  
 che questo è 'l duol che tutti gli altri passa.  
 Caduto gli era sopra il petto il mento,  
 la fronte priva di baldanza e bassa;  
 né poté aver (che 'l duol l'occupò tanto)  
 alle querele voce, o umore al pianto.

L'impetuosa doglia entro rimase,  
 che volea tutta uscir con troppa fretta.  
 Così veggían restar l'acqua nel vase,  
 che largo il ventre e la bocca abbia stretta;  
 che nel voltar che si fa in su la base,  
 l'umor che vorria uscir, tanto s'affretta,  
 e ne l'angusta via tanto s'intrica,  
 ch'a goccia a goccia fuore esce a fatica.

(XXIII, vv. 112–113)

Orlando è completamente in balia del dolore ed è in procinto di perdere la ragione. La sensazione è così intensa che non riesce a piangere. Ariosto usa la metafora di una brocca piena d'acqua con un ventre largo e un collo stretto. Capovolta, l'acqua esce solo poco alla volta. Ma ancora una volta, Orlando si convince del contrario: "Poi ritorna in sé alquanto, e pensa come / possa esser che non sia la cosa vera" (XXIII, 114, vv. 1–2), "debol speme" (XXIII, 115, v. 1). I disperati tentativi di Orlando di nascondere a se stesso la verità illustrano nuovamente la sua ossessione per Angelica. Egli giunge infine alla casa dove Angelica si è presa cura di Medoro. Posto di fronte alle numerose prove dell'amore di Angelica per Medoro, Orlando non può più reggere il proprio autoinganno e deve finalmente arrendersi all'evidenza e ammettere la propria delusione:

Celar si studia Orlando il duolo; e pure  
quel gli fa forza, e male asconder pòllo:  
per lacrime e sospir da bocca e d’occhi  
convien, voglia o non voglia, al fin che scocchi.

Poi ch’allargare il freno al dolor puote  
(che resta solo e senza altrui rispetto),  
giú dagli occhi rigando per le gotte  
sparge un fiume di lacrime sul petto:  
sospira e geme, e va con spesse ruote  
di qua di lá tutto cercando il letto;  
e piú duro ch’un sasso, e piú pungente  
che se fosse d’urtica, se lo sente.

(XXIII, 121, vv. 5–8, 122)

Orlando non riesce piú a trattenere il pianto e “sparge un fiume di lacrime” (XXIII, 122, v. 4). Il motivo già petrarchesco<sup>23</sup> del paragone tra pianto e fiume si rifà a sua volta alla metafora presente in Ovidio del piangente che si muta in fontana.<sup>24</sup> Ariosto descrive ora un uomo che si è completamente abbandonato al dolore. Orlando, comprendendo che Angelica e Medoro hanno dormito nel letto che si trova in quella casa, fugge e comincia a vagare per il bosco.

Di pianger mai, mai di gridar non resta;  
né la notte né ’l dì si dá mai pace.  
Fugge cittadi e borghi, e alla foresta  
sul terren duro al discoperto giace.  
Di sé si meraviglia ch’abbia in testa  
una fontana d’acqua sí vivace,  
e come sospirar possa mai tanto;  
e spesso dice a sé cosí nel pianto:

– Queste non son piú lacrime, che fuore  
stillo dagli occhi con sí larga vena.  
Non suppliron le lacrime al dolore:  
finìr, ch’a mezzo era il dolore a pena.  
Dal fuoco spinto ora il vitale umore  
fugge per quella via ch’agli occhi mena;  
et è quel che si versa, e trarrà insieme  
e ’l dolore e la vita all’ore estreme.

(XXIII, 125–126)

---

23 *RVF*, CXXXV, vv. 86–90.

24 Cfr. Capata (2010, 15).



Il fiume impetuoso di lacrime non è solo espressione del dolore di Orlando, ma segna anche la perdita di sé: “Non son, non son io quel che paio in viso: quel ch’era Orlando è morto et è sotterra” (XXIII, 128, vv. 1–2). In questo episodio, al dolore va ad aggiungersi una rabbia che lo priva del controllo delle proprie emozioni e delle proprie azioni finché Orlando perde la ragione. Marsilio Ficino distingue la collera dalla malinconia come segue: “La collera è calda e secca: la melanconia è secca e fredda. Quella nel corpo tiene il luogo del fuoco, e questa il luogo della terra.”<sup>25</sup> E nelle lacrime, tramite il riferimento alla teoria umorale presente in “Dal fuoco spinto ora il vitale umore” (XXIII, 126, v. 5), si preannuncia già la collera che andrà ad invadere Orlando.

La questione in merito a un folle innamoramento potrebbe essere classificata come una delle domande più rilevanti dell’*Orlando furioso*. L’innamorarsi perdutamente per poi andare incontro a disgrazie è un motivo ricorrente del poema. “[A]ll’amor cortese, in particolare alla sua evoluzione stilnovistica, bastava un’occhiata alla donna angelo per essere invasi da amore ed elevati quindi ad uno stato spirituale”<sup>26</sup>. Ovviamente, Ariosto non raggiunge lo stato spirituale e il comportamento avventato dei cavalieri viene ripetutamente parodiato. Ma l’ironia coincide anche con l’atteggiamento del narratore: essendo anch’egli infelicamente innamorato, incolpa ripetutamente l’amore per le sue disgrazie. Nel canto XXIX, Angelica incontra Orlando – furioso – e sfugge all’eroe solo grazie al suo anello magico. A questo punto si evidenzia come il narratore passi da una narrazione personale alla sua valutazione della situazione:

Deh maledetto sia l’anello et anco  
il cavallier che dato le l’avea!  
che se non era, avrebbe Orlando fatto  
di sé vendetta e di mill’altri a un tratto.

Né questa sola, ma fosser pur state  
in man d’Orlando quante oggi ne sono;  
ch’ad ogni modo tutte sono ingrato,  
né si trova tra loro oncia di buono.

(XXIX, 73, vv. 5–8; 74, vv. 1–4)

Sebbene nel canto successivo il narratore si scusi per tale mancanza, Ariosto lascia irrisolta questa esplicita interpretazione misogina di Angelica, paragonata a una donna ingrata e indomita, in contraddizione con la caratterizzazione più neutra che si può leggere nella trama. Nonostante il narratore cerchi ripetutamente di evitare l’accusa di essere corresponsabile degli elementi narrativi misogini, si

<sup>25</sup> Ficino (1934, 101).

<sup>26</sup> Ciccarelli (2017, 670).

unisce anch’egli ripetutamente a tali giudizi. Così, elementi profemministici e misogini risultano essere affiancati l’uno all’altro.

Il culmine dell’assurdità dell’amore illusorio si raggiunge nella storia di Rodomonte: dopo che la sua fidanzata Doralice ha scelto un altro cavaliere – Mandricardo – Rodomonte prima maledice tutte le donne e poco dopo si innamora di Isabella. Ma anche le donne si innamorano subito e prendono decisioni avventate. Nei canti XIX e XX, alcuni cavalieri finiscono su un’isola governata da donne. Lo stato delle “femine omicide” (XIX, 57, v. 2) è sorto perché un gruppo di mercenari ha abbandonato le proprie amanti sull’isola dopo aver perso interesse per loro. Le donne giurano di non voler mai più essere governate da uomini e li tengono quindi in stato di schiavitù solo perché senza di loro non possono riprodursi.

## Lacrime di amicizia

Il pianto degli uomini è un elemento ricorrente nelle epopee e nelle tragedie greche.<sup>27</sup> Nel canto XVIII dell’*Iliade*, Achille, dopo aver ricevuto la notizia della morte dell’amico Patroclo, si disperava, piange e urla di dolore. Nel *Furioso* il narratore introduce il canto XLII, 3 ricordando la vendetta di Achille, dato che in questa sezione Orlando – che ha ormai ripreso i sensi – ucciderà Agramante e Gradasso dopo che Brandimarte è stato ferito a morte in battaglia. In realtà, ad uccidere Brandimarte è stato Gradasso; nella rabbia che ha mostrato a più riprese, Orlando uccide entrambi indistintamente. In seguito, un Orlando piangente torna dall’amico, in fin di vita.

Di tal vittoria non troppo gioioso,  
 presto di sella il paladin si getta;  
 e col viso turbato e lacrimoso  
 a Brandimarte suo corre a gran fretta.  
 (XLII, 12, vv. 1–4)

Brandimarte prega e cerca di “confortare il conte, che le gote / sparge di pianto, a pazienza puote” (XLII, 13, vv. 7–8) prima di morire. Nella battaglia precedente, Ariosto aveva ristabilito lealtà e fiducia tra i due cavalieri. Le lacrime che Orlando versa per l’amico sono chiaramente diverse dalle lacrime d’amore che avevano accompagnato la perdita della sua sanità mentale, e l’episodio si sviluppa in senso inverso rispetto alla perdita di sé. La collera che precede il dolore questa volta è simile alla furia in cui è caduto Orlando nel canto XXIII, ma questa volta

27 Cfr. Manuwald (2019, 233–264).

essa si placa dopo aver compiuto la sua vendetta. Sebbene sia profondamente addolorato per la morte dell'amico, Orlando non perde il senno. Al contrario, cade in uno stato di profonda malinconia.

Orlando, ancor che far dovea allegrezza  
di sí devoto fine, e sapea certo  
che Brandimarte alla suprema altezza  
salito era; che 'l ciel gli vide aperto;  
pur da la umana volontade, avezza  
coi fragil sensi, male era sofferto  
ch'un tal piú che fratel gli fosse tolto,  
e non aver di pianto umido il volto.

(XLII, 15)

Brandimarte muore onorevolmente sul campo di battaglia e sale in cielo. Tuttavia, questa è una magra consolazione per il cavaliere che piange la perdita dell'amico. Attraverso il giudizio del narratore, l'uomo viene ritratto come un essere controllato dai sensi, incapace di razionalizzare la morte e quindi di mettere da parte il dolore.

## Medoro e Pinabello

Il motivo tradizionale del cavaliere che piange per la perdita di un amico si ritrova anche nella figura di Medoro, che appare in una variante di notevole rilevanza in quanto il personaggio non è né cavaliere né cristiano. Il giovane nordafricano Medoro, di eccezionale bellezza, lamenta la morte del suo signore Dardinello sul campo di battaglia. La superiorità dell'esercito cristiano impedisce a Medoro di recuperare il corpo del suo signore. Nell'accampamento notturno, il giovane non riesce a sopportare il pensiero che Dardinello non possa essere sepolto e così si muove furtivamente dietro le linee nemiche con un compagno, Cloridano, per cercarne il corpo. La ricerca nell'oscurità sembra inizialmente inutile, ma la preghiera di Medoro alla luna viene esaudita: la luna spunta da dietro le nuvole consentendo a Medoro di vedere il cadavere:

Medoro andò, *piangendo*, al signor caro;  
che conobbe il quartier bianco e vermiglio:  
e tutto 'l viso gli bagnò d'amaro  
*pianto*, che n'avea un rio sotto ogni ciglio,  
in sí dolci atti, in sí dolci lamenti,  
che potea ad ascoltar fermare i venti.

(XLII, 186, v. 3–8; corsivo di chi scrive)

L’amore per il signore e il dolore per la sua morte sono legati dalla rima ‘caro’-‘amaro’. Ciò che colpisce del suo pianto è l’autocontrollo di Medoro; sebbene sia profondamente infelice, in nessun momento sembra perdere il controllo di sé. Le lacrime di Medoro sono espressione della sua malinconia e della sua fedeltà al signore. Resistendo all’esercito che lo sovrasta, viene dipinto da Ariosto come coraggioso e conquista l’amore di Angelica.<sup>28</sup>

In contrasto con la rappresentazione di Medoro si pone l’episodio di Pinabello nel canto II, in cui Bradamante incontra un cavaliere caduto in una profonda malinconia:

Quivi, come i begli occhi prima torse,  
d’un cavallier la giovane s’accorse;

d’un cavallier, ch’all’ombra d’un boschetto,  
nel margin verde e bianco e rosso e giallo  
sedeo pensoso, tacito e soletto  
sopra quel chiaro e liquido cristallo.  
Lo scudo non lontan pende e l’elmetto  
dal faggio, ove legato era il cavallo;  
et avea gli occhi molli e ’l viso basso,  
e si mostrava addolorato e lasso.

(II, 34, vv. 7–8; 35)

Pinabello racconta in lacrime a Bradamante che la sua amante è stata rapita da un cavaliere su un cavallo alato. Come Medoro, Pinabello si trova impotente di fronte a questa situazione e deve affrontare un avversario più temibile: il suo avversario è il mago Atlanta, che ha rapito la sua amata in un castello irraggiungibile. A differenza di Medoro, tuttavia, Pinabello cade nell’inattività. La differenza più grande tra i due personaggi risiede nella mancanza di lealtà da parte di Pinabello. Questo diviene evidente quando Bradamante offre a Pinabello il suo aiuto. Quest’ultimo, infatti, dopo aver appreso da quale casata provenga Bradamante e capito che si tratta di una famiglia in lotta con la sua, la conduce in una trappola e la abbandona a morire. Tuttavia, è proprio Pinabello che, dipinto come una persona debole e falsa, viene più tardi ucciso dalla stessa Bradamante.

---

<sup>28</sup> Nella storia della letteratura, Medoro non rimane sempre una figura coraggiosa. Nell’*Orlando* (1727) di Grazio Braccioli, Medoro è una figura debole: “Bei Braccioli wie auch in anderen Libretti entspricht Medoro dem Klischee des verweichlichten Orientalen, und wird so gleichsam zum Antitypus Orlando”, Gier (2017, 171).

## Lacrime maschili nell'*Orlando furioso*

Dai vari episodi emerge chiaramente che Ariosto non persegue una teoria uniforme delle lacrime, ma attinge a diverse teorie e motivi della storia letteraria come, ad esempio, i *topoi* petrarcheschi o boccacciani. In tal senso Ariosto si inserisce nella tradizione della poesia d'amore cortese. Ciò avviene spesso per ironizzare sul comportamento dei cavalieri. Nella parodia ariostesca del poema cavalleresco, i cavalieri trascurano i loro obblighi cavallereschi. Ciò è particolarmente visibile nel canto I, nel quale i cavalieri vengono presentati come coinvolti nelle loro vicende private: nel caso di Orlando e Sacripante, ciò avviene attraverso le lacrime che i due cavalieri versano. Tuttavia, Ariosto critica ripetutamente la mancanza di controllo emotivo nei confronti di un amore sciocco e illusorio, privo di qualsiasi fondamento. Di conseguenza, non solo fa una parodia dell'epica, ma anche dei motivi tradizionali della poesia d'amore, come l'amore a prima vista. Il terzo pianto di Orlando e quello di Medoro, invece, non vengono ironizzati. Qui Ariosto si orienta sul motivo classico dell'epica greca del cavaliere che piange un amico o un signore. Ad eccezione del caso di Pinabello, gli episodi in cui i cavalieri versano lacrime non sono narrati per mostrare una mancanza di mascolinità. Piuttosto rendono assurde sia le peculiarità dell'epica che quelle del romanzo.

## Bibliografia

- Ariosto, Ludovico. *Orlando Furioso*. A cura di Lanfranco Caretti. Vol. 1 e 2. Torino: Einaudi 2015.
- Boiardo, Matteo Maria. *Orlando innamorato*. A cura di Riccardo Brusciagli. Vol. 1 e 2. Torino: Einaudi 1995.
- Cabani, Maria Cristina. "Ovidio e Ariosto: Leggerezza e disincanto". *Italianistica: Rivista di letteratura italiana* 37.3 (2008), 13–42.
- Capata, Alessandro. "«Queste non sono più lacrime». Per una teoria del pianto nell'«Orlando Furioso»". *Studi Italiani* XXII.2 (2010), 5–35.
- Casali, Sergio. "Ovidian Intertextuality in Ariosto's *Orlando Furioso*". *A Handbook to the Reception of Ovid*. A cura di John F. Miller e Carole E. Newlands. Hoboken: Wiley 2014, 306–323.
- Ciccarelli, Andrea. "Nota sulla follia di Orlando in Ariosto". *Italica* 94.4 (2017), 665–684.
- Curti, Elisa. "«Le lacrime e i sospiri degli amanti»: lamenti di eroine e cavalieri tra *Inamoramento de Orlando* e *Orlando furioso*". *Boiardo, Ariosto e i libri di battaglia*. A cura di Andrea Canova e Paola Vecchi Galli. Novara: Interlinea 2007, 433–51.
- Ficino, Marsilio. *Sopra lo amore ovvero Convito di Platone*. A cura e con prefazione di Giuseppe Rensi. Lanciano: Carabba 1934.
- Geyer, Paul. *Von Dante zu Ionesco. Literarische Geschichte des modernen Menschen in Italien und Frankreich*, Vol. 1. Baden-Baden: Olms 2023.

- Gier, Albert. “Muslimische Helden: Die Kreuzzüge im Musiktheater”. *Fremde Helden auf europäischen Bühnen (1600–1900)*. A cura di Achim Aurnhammer e Barbara Korte. Würzburg: Ergon 2017, 165–180.
- Longhi, Silvia. *Orlando Insonniato. Il sogno e la poesia cavalleresca*. Milano: Angeli 1990.
- Manuwald, Bernd. “Epische und tragische Tränen”. *Rheinisches Museum für Philologie* 162.3/4 (2019), 233–64.
- Matarrese, Tina. “Dalla lirica all’epica: Fenomeni di interdiscorsività nell’Inamoramento de Orlando”. *Gli Amorum Libri e la lirica del Quattrocento con altri studi boiardeschi*. A cura di Antonia Tissoni Benvenuti e Sebastiano Corradi. Novara: Interlinea 2003, 47–66.
- Parker, Patricia A. *Inescapable Romance*. Princeton: Princeton University Press 1979.
- Picone, Michelangelo. “Il motivo della fanciulla perseguitata nell’*Orlando Furioso*: Angelica vs. Olimpia”. *Rassegna europea di letteratura italiana* 25.1 (2005), 79–88.
- Rivoletti, Christian. “Ariost’s Irony of Fiction. Presence, Burial, and Rediscovery in the Reception History of the *Orlando Furioso*”. *Orlando Furioso. Rezeptionsgeschichte*. A cura di Christian Rivoletti e Kai Nonnenmacher. München: AVM 2020, 139–168.
- Shemek, Deanna. “That Elusive Object of Desire: Angelica in the ‘Orlando furioso’”. *Annali d’Italianistica* 7 (1989), 116–141.
- Shemek, Deanna. *Ladies Errant. Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*. Durham: Duke University Press 1998.
- Soci, Luca. “I tre pianti di Orlando. Note ariostee”. *Giornale di Bordo di storia, letteratura ed arte* 45–46 (2017), 22–26.



David Nelting

## “Pianse la bella ninfa ...” Emozioni nella *Lira* di Giovan Battista Marino

La cultura barocca italiana è fortemente influenzata dalla rappresentazione e dalla produzione artistica delle emozioni, da ciò che con un termine retorico classico potrebbe essere definito *movere*. Non sarebbe sicuramente esagerato qualificare proprio tale cultura barocca italiana come una cultura dell’emozionalità, concepita sia come impegno artistico-retorico per suscitare emozioni, sia come il tema della rappresentazione artistica quale messa in scena di intensi affetti patetici. A tal proposito basta pensare alla teatralità patetica di quadri celebri come la *Morte della Vergine* (1604) di Caravaggio (Louvre) o la *Strage degli innocenti* (1611) di Guido Reni (Bologna, Pinacoteca Nazionale): nonostante la loro indubbia diversità stilistica, ambedue sono quadri che mirano a emozionare profondamente gli spettatori attraverso un’esibizione ostentata di atti commoventi, di grida, di gesti patetici di disperazione e di pianto. Questi fenomeni sono ben noti: il tema dell’emozionalità dell’arte barocca, soprattutto in ambito sacro, costituisce un topos della critica. È chiaro che entrambe le dimensioni dell’emozionalità, cioè la funzione di suscitare emozioni e la rappresentazione artistica delle emozioni, siano strettamente connesse: il condizionamento affettivo del pubblico si serve spesso di una intensa messa in scena delle emozioni. In senso molto generale, tale principio vale già per la tragedia aristotelica, ma vale anche, in modo quasi onnicomprensivo, per la trattatistica tridentina e post-tridentina, influenzando ampiamente la sensibilità barocca sia nell’ambito dell’oratoria sacra sia delle arti figurative. In tale trattatistica acquistano un ruolo tanto prominente quanto specifico le lacrime e il pianto. Dentro il cattolicesimo barocco, nell’ancora cinquecentesca oratoria francescana di Francesco Panigarola,<sup>1</sup> nelle (normative) teorie d’arte di

---

<sup>1</sup> Cfr. Panigarola (1617, 410–411), intorno alla penitenza di Maddalena: “Ecco mercè di gratia, esperienza, fede, timore, e speranza; di già entrata la peccatrice, e penitente Madalena, e di già sprezzando il mondo, di già ferma, di già prostrata, ma già vicina a Christo, onde resta di farle fare? Sei altre attioni stupende, sei altre persone ne pigliano hor la cura. Si si, o peccatori, dopo quelle mosse n’havete sentire sei altre, sei altre ne stanno con la conversione del peccatore nella vera contritione. L’arrossire de i peccati suoi, uno: il tenersi vilissima per haver offeso Iddio, due: il pentirsi altamente delle colpe, tre: il porsi ad amare Iddio con ogni affetto, quattro: l’esser devoto, cinque: il sentir la dolcezza di Dio, sei & e a queste sei cose, ecco i sei ministri che gli veggono, vergogna, humiltà, dolore, amore, devotione, e gusto, ma quale di queste non riceve

---

David Nelting, Ruhr-Universität Bochum



Gabriele Paleotti,<sup>2</sup> sino all'esaustiva esaltazione *della utilità delle lacrime* del Cardinale Bellarmino,<sup>3</sup> le lacrime vengono fermamente considerate un dispositivo fondamentale per infervorare il pubblico e un linguaggio affettivo costitutivo della vita religiosa quale espressione più sincera e manifesta dei sentimenti di devozione, compassione e pietà.<sup>4</sup> In altre parole: già per il tardo Cinquecento, suscitare emozioni che sfociano nelle lacrime e nel pianto è un obiettivo centrale della pittura; lo è altrettanto per quella oratoria sacra che non solo condizionava vaste parti della vita culturale, ma che in ambito poetico aveva sia stimolato la produzione di un genere specifico come le *Rime sacre* sia profondamente influenzato, con la sua fortissima tendenza alla commistione stilistica, la stessa poesia

---

Madalena, e non l'aiuta ad una santa contritione? Poiche la vergogna la fa stare a dietro, *stetit retro*, l'humiltà le da i piedi, *pedes eius*, il dolore e le lacrime, *lacrymis cepit*, l'amore gli basci, *osculabatur*, la devotione l'opre, *unguento ungebat*. Il gusto il rasciugare *capillis tergebat*." Esplicitamente intorno al fondamentale ruolo delle lacrime nella precettistica post-tridentina cfr. Panigarola (1617, 412): "Ma sentite dolore, & *lacrymis cepit rigare pedes eius*. Io non voglio adesso disputare se la contritione sia formalmente dolore, dico bene, che niuno si contrisce, che non si doglia del peccato passato, e se ne liberi della bontà futura: così il Concilio Fiorentino, e di Trento; dirò di più, che a mondare la macchia, e lordura di questi nostri errori, al sicura niuna acqua vale, se non quella delle lacrime: & ecco Madalena, che piange, e versa tante lacrime, che quasi con un fiume può lavare i piedi al benedetto Christo" [in corsivo nell'originale].

2 Cfr. Paleotti, *Discorso intorno alle imagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprano varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese* [...] Bologna 1582, II, LII, dove Paleotti richiede, nella decisiva conclusione del secondo libro, "imagini de' santi, che furono astinentissimi e macerati da digiuni e lacrime" (1961, 502).

3 Cfr. Bellarmino (1617), traduzione italiana del testo originale pubblicato nello stesso anno in latino sotto il titolo *De gemitu columbae, sive de bono lacrymarum* (e tradotto, tra l'altro, in tedesco già nel 1618).

4 Oltre a ciò, Imorde (2004) ricorda che il *Diario spirituale* (1544–1545) di Ignazio di Loyola, documento centrale per la spiritualità e per l'ascetica individuale della Controriforma barocca, cita le lacrime 175 volte già nelle prime 40 pagine del testo; secondo Imorde, le lacrime costituiscono una sorta di linguaggio affettivo e una espressione sincera e visibile dei sentimenti di devozione e dell'assaporamento della dolcezza divina: cfr. Imorde (2004, 85–87). Così un celebre predicatore controriformista come Lorenzo da Brindisi (1559–1619) era noto per piangere durante le sue orazioni suscitando così anche le lacrime del popolo. Imorde cita, tra l'altro, una leggenda esemplare secondo cui la sorella del duca di Milano avrebbe "ricavata una carafina piena delle lacrime del detto padre" "da quegli fazzoletti premuti" rinvenuti sull'altare dopo la messa celebrata da Lorenzo. Anche il primo pontefice eletto nel Seicento, Clemente VIII, papa dal 1592 fino al 1605, era famoso per il suo impiego delle lacrime in occasioni pastorali ed ufficiali: cfr. Imorde (2004, 106–113).

mondana.<sup>5</sup> Alla luce del contesto tracciato, interrogarsi sul tema del pianto e delle lacrime anche nella poesia mondana del barocco italiano – tema difatti molto presente nelle opere di diversi autori<sup>6</sup> – appare un passaggio obbligato, così come appare una scelta naturale concentrarsi sul poeta che viene ritenuto l’esponente più rappresentativo di tale poesia, Giovan Battista Marino.<sup>7</sup>

## 1

Marino è senza ombra di dubbio un’autentica celebrità dell’epoca: nato nel 1569 a Napoli, fu poeta di corte a Torino e a Parigi, ritornò infine ricco ed acclamato dai contemporanei nella città natale, morendovi nel 1625. Nonostante l’opinione di alcuni ferventi critici secenteschi, si può riassumere la coeva percezione dominante con le parole di Claudio Achillini, secondo il quale Marino fu “il maggior poeta di quanti ne nascessero o tra’ Toscani, o tra’ Latini, o tra’ Greci, o tra gli Egizzi, o tra gli Arabi, o tra’ Caldei, o tra gli Ebrei”.<sup>8</sup> In seguito, con l’Arcadia settecentesca ostile a Marino e fondata sull’idea classicistica di un “risorgimento del buon gusto”<sup>9</sup> secondo i termini di Giovan Mario Crescimbeni, ma soprattutto con l’affermarsi delle poetiche moderne dall’età romantica in poi, tale considerazione muta e Marino diviene l’archetipo di una poesia fundamentalmente deficitaria. Paradigmaticamente

5 Sulla poesia lirica cfr. ad esempio Föcking (1994); per quanto riguarda i fondamentali influssi dell’oratoria sacra sull’ibridazione stilistica nell’epica tassiana, si veda il recente Capparelli (2023).

6 Per quanto riguarda il tema del dolore e del pianto nella cultura letteraria del barocco italiano da Torquato Tasso e Angelo Grillo fino ad autori come Gabriello Chiabrera, Gasparo Murtoia o Luigi Tansillo, cfr. Regosa (2019, 29–33).

7 Sulla figura di G. B. Marino cfr. l’imprescindibile monografia di Russo (2008); più concentrato Martini (2008, 517–531).

8 Achillini (1993, 15–16). Le lodi iperboliche di Marino sono numerose nel Seicento, cfr. ad esempio Meninni (1678, 129): “Quanta varietà, e fecondia dimostra nella *Lira*? Quanta amenità nella *Sampogna*? Quante arguzie nella *Galeria*? Quante delizie negli *Epitalamj*? Quanta varietà nelle [sic] *Strage*? Quanta fiorita erudizione, e quanta facilità, e venustà insieme nell’*Adone*? Egli fu quel Poeta, a cui tanto deve la Poesia Toscana, havendola arricchita d’argutezze, di concetti, di vaghezza di traslati, e di gentilezza in esprimere gli affetti specialmente amorosi. Vollero altri ingegni imitare l’eccellenza del suo dire pomposamente fiorito; ma, cadendo nello stile ò insipido, ò affettato, han rinovato le pruove d’Icaro, e di Fetonte.” [in corsivo nell’originale]

9 La formula, contenuta nell’anonima dedica dell’antologia *Rime degli Arcadi* (1716), viene quanto meno attribuita a Crescimbeni, cfr. Bellina/Caruso (1998, 239–312, 240); cfr. *Rime degli Arcadi, Tomo Primo, All’illustrissimo ed Eccellentissimo Signore Il Signor D. Francesco Maria Ruspoli, Principe dei Cerveteria*, in Roma per Antonio Rossi in Piazza Ceri, 1716, s. p.).

per l'ermeneutica moderna del ventesimo secolo, Giulio Ferroni parla di una “musicalità tutta esteriore” e di una “esuberanza cieca” della poesia mariniana,<sup>10</sup> mentre, nell'ambito della romanistica tedesca, Hugo Friedrich definisce Marino un *ciarlatano*, qualificandolo come autore meramente focalizzato sull'eccessivo impiego di mezzi retorici.<sup>11</sup> Tale abnegazione moderna si basa chiaramente sull'impressione che in Marino manchi autenticità sentimentale e affettiva. Ricostruire in modo adeguato la peculiare posizione mariniana rispetto all'emozionalità dell'opera poetica diviene pertanto una faccenda ancora più pressante. Considerato il coevo contesto culturale barocco, molto incentrato sulle emozioni, sembrerebbe naturale ritenere che l'emozionalità costituisca un momento centrale anche per la poesia di Marino. Con la *Parte terza* della *Lira*, pubblicata nel 1614 a Venezia da Ciotti, pare proprio essere questo il caso, dato che una sezione della raccolta, posizionata al centro del volume (dopo *Amori* e *Lodi* e prima di *Divozioni* e *Capricci*) e che racchiude 37 sonetti, due madrigali e una canzonetta, è precisamente intitolata *Lagrima*. Osservando però le *Lagrima* da vicino tale assunto viene presto disatteso: con uno scarto inatteso Marino persegue infatti dei propri peculiari obiettivi riprendendo il genere delle *Lagrima*, un genere di notevole successo e di taglio profondamente spirituale-religioso da Luigi Tansillo fino a Gabriello Chiabrera.<sup>12</sup> Per comprendere pienamente un simile scarto vale la pena soffermarsi sul paratesto

---

10 Cfr. Ferroni (1995 [1991], 263): “Così egli intreccia immagini note e meno note del mito e della letteratura classica, sprigionandone effetti di luci e colori, prestigiose descrizioni e sontuosi giochi retorici. Ma insieme a questa ricchezza di reinvenzioni, la sua poesia possiede una musicalità tutta esteriore e dispiegata, in un tripudio festoso da paesaggio mediterraneo (e qui si possono scorgere anche i segni della sua napoletanità). Il modo spregiudicato e disinvolto con cui egli sa impiegare le proprie qualità, unito al piacere mai sazio di aderire a tutte le forme visibili dell'esistenza, danno alla poesia e alla figura intellettuale del Marino qualcosa di «barbarico»: c'è come un'esuberanza cieca, che si esalta in se stessa, nel sapersi servire di tutto per ricoprire di oro e di luce sia la realtà più immediata del mondo presente, sia i relitti della cultura passata.”

11 Cfr. Friedrich (1964, 673): “Unter den hochbarocken Lyrikern Italiens ist [Marino] der älteste. In seinen Versen hatte die aus Witz und Narrheit, aus Pomp und Raffinesse bestehende, von Gelehrsamkeit gefütterte und durch Kombinatorik in Gang gehaltene literarische Seicento-Techniken noch den Schwung des Neuen, obwohl schon bei ihm selber das Neue rasch durch Selbstwiederholung zum Automatismus wurde. An Begabung überragte ihn kein Lyriker des Seicento. Allenfalls überbot ihn der eine oder der andere durch noch größere Maßlosigkeiten, als er selber sie sich leistete. Doch seinen Ruhm holte keiner ein. Marino war der *talentierteste Charlatan der italienischen Literatur*. Insofern ist sein Ruhm sogar ein historisch begreiflicher.” [corsivo di chi scrive].

12 Per la storia del genere delle *Lagrima* (*Lagrima di San Pietro*, *Lagrima di Maria Maddalena*, *Lagrima della Beata Vergine...*), cfr. Regosa (2019, 29–39).

che introduce appunto la *Parte terza* della *Lira* contenente le *Lagrima*, cioè la lettera *Honorato Claretti a chi legge*.<sup>13</sup>

La lettera, apparentemente scritta da Honorato Claretti, sodale di Marino e allora segretario presso la corte sabauda, è in realtà di attestata paternità mariniana<sup>14</sup> e illustra una concezione dell'imitazione poetica assai singolare. In un passaggio estremamente significativo Claretti, cioè Marino, afferma quanto segue:

Vuolsi l'accorto imitatore rassomigliare al gittatore, il quale volendo (per essemplio) d'una statua di Venere fare una Diana, la fonde, ma quantunque il metallo sia l'istesso, la forma però ne riesce differente; e quella parte di materia che là era nel capo, qui peravventura viene ad essere collocata nel piede. Non altrimenti ancora fanno l'Api, le quali vanno deprestando varia quantità di fiori per comporre il miele; ma quando poi il miele è composto, non si può in esso distintamente discernere qual sia giglio, né qual sia rosa, ma ne risulta una terza specie diversa. [...] E sì come i fiumi poichè si son mescolati col mare non son più fiumi; e le legna poichè si sono incorporate nel foco non son più legna; così le sentenze straniere e l'elocuzione peregrine trasfuse dentro il loro stile sono divenute proprie di que' tali che di esse si sono serviti. Questo costume hanno osservato Virgilio e Catullo andando dietro ai primi Greci con tutta la schiera de' Latini migliori. Così hanno fatto il Petrarca, il Bembo et il Casa seguitando loro. Così a' tempi nostri il Tasso et il Guarini. Così ultimamente il Cavalier Marino, a cui non piacque mai murare (come si dice) sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio.<sup>15</sup>

Apparentemente, Marino sembra proseguire proprio quella poetica d'imitazione rinascimentale che colloca la poesia in una costante rete di rinvii alle autorità precedenti, includendo anche sé stesso in una tradizione che fa risalire ai latini migliori, a Petrarca etc. Così delineata, la poetica di Marino non sembrerebbe pertanto costituire un programma poetico molto specifico. Analizzato tuttavia più da vicino, tale programma non pare essere agevolmente conciliabile con i fondamenti teorici dell'imitazione cinquecentesca o umanistica in generale; al contrario, Marino sembra voler fondare un modello del tutto nuovo di autorità poetica.

È infatti di estrema rilevanza la modalità con cui Marino dichiara di impiegare il vecchio materiale delle tradizioni e delle opere preesistenti per formare i suoi *modelli nuovi*. Per illustrare il suo metodo, il poeta riprende un diffuso *topos* classico, la comparazione dello scrittore con le api, che Seneca impiegava in una celebre lettera (*Ep.* 84) al discepolo Lucilio. In tale lettera, lo stoico romano afferma che lo scrittore, come le api, deve creare dal preesistente preparando con i fiori raccolti il proprio gustoso miele:

<sup>13</sup> I seguenti accenni alla *Lettera Claretti* riprendono osservazioni già esposte in: Nelting (2021, 147–162); Nelting/Paltrinieri (2022, 255–279).

<sup>14</sup> Cfr. Firpo (1982, 129–130); Russo (2008, 32; 320–325).

<sup>15</sup> Claretti (2007, 33–34).

Dobbiamo, si dice, imitare le api che svolazzano qua e là e suggono i fiori adatti a fare il miele, poi dispongono e distribuiscono nei favi quello che hanno portato e, come scrive il nostro Virgilio, ‘accumulano il limpido miele e colmano le celle di dolce nettare’. [...] [A]nche noi dobbiamo imitare le api e distinguere quello che abbiamo ricavato dalle diverse letture, poiché le cose si mantengono meglio divise; dobbiamo fondere poi, in un unico sapore, valendoci della capacità e della diligenza della nostra mente, i vari assaggi, così che, anche se ne è chiara la derivazione [*ut apparuerit, unde sumptum sit*], appaiano tuttavia diversi dalla fonte.<sup>16</sup>

In altre parole, la qualità dell’opera letteraria dipende dall’abile e originale ricombinazione del materiale precedente: come le api, l’autore deve creare dal preesistente e, attraverso un sapiente dosaggio dei singoli sapori, produrre il miele. La nuova creazione letteraria necessita pertanto di un modello “classico” per esistere, ma deve rappresentare al tempo stesso una nuova unità organica. Per Seneca i passi della produzione letteraria, come quelli della cognizione umana, sono chiari: bisogna prima raccogliere, poi dividere e sistematizzare, e infine unire gli ingredienti così che la propria originalità sia riconoscibile.

Apparentemente lo stesso sembra valere per Marino dato che il poeta riprende l’immagine seneciana. A differenza di Seneca, Marino tuttavia aggiunge altre tre immagini: quella del ‘gittatore’ che fonde una statua di Venere per farne una Diana, quella del mare in cui sfociano i fiumi e quella del fuoco in cui bruciano i ceppi di legna. Queste immagini chiariscono immediatamente quale fondamentale aspetto distingua Marino da Seneca: in Marino manca un aspetto centrale, previsto dallo stoico romano, per il quale è indispensabile che ‘rimanga chiara la derivazione’ dalla fonte; a dimostrazione della centralità di questo aspetto per le teorie umanistiche dell’imitazione è sufficiente rimandare alla celebre lettera delle *Familiari* di Petrarca indirizzata a Giovanni Boccaccio (*Fam.* XXIII, 19), in cui il poeta compara l’imitazione ideale con la somiglianza tra padre e figlio.<sup>17</sup>

Sin dall’inizio della *Lettera Claretti*, Marino suggerisce invece che il vecchio debba completamente dissolversi nel nuovo: della forma originaria della Venere non resta più niente nella nuova forma della Diana, nel mare non si possono più distinguere i fiumi, nel fuoco non si distinguono più i ceppi. Il materiale e le tradizioni precedenti diventano irriconoscibili; la loro autorevolezza viene fortemente svalutata: ciò che in Seneca rappresentava una prelibatezza da mescolare è frammentato, nella *Lettera Claretti*, in “sentenze straniere” ed “elocuzioni peregrine”,

<sup>16</sup> Seneca (1989, 521).

<sup>17</sup> Cfr. Petrarca (1955, 1019) [trad. Enrico Bianchi]: “[...] l’imitatore deve cercare di essere simile, non uguale, e la somiglianza dev’essere non qual è quella tra l’originale e la copia, che quanto più è simile tanto più è lodevole, ma quale è tra il padre e il figlio”.

in piccole componenti testuali che sono ora, per così dire, private della loro fissa dimora e della loro ‘patria’, e cioè del posto e dell’autorità loro spettante nella tradizione. Nello specifico caso mariniano, ciò che determina l’eccellenza dell’opera poetica è esclusivamente l’ingegno dell’autore che si fa modello, che si eleva al di là delle tradizioni e delle convenzioni umanistico-classicistiche e che concepisce sé stesso come il Cavalier Marino, cui “non piacque mai murare [...] sopra il vecchio, ma formar modelli nuovi a suo capriccio”. Con questo atteggiamento Marino si pone oltre lo stesso principio dell’imitazione umanistica, basata su regole consensuali e norme trans-individuali. Il capriccio ingegnoso e radicalmente individualistico sostituisce il sistema delle convenzioni stilistiche e del decoro retorico che era fondamentale per l’intera rilevanza morale o sociale della poesia premoderna.

Tale atteggiamento evidenzia un ulteriore aspetto della poetica mariniana: nell’ideale del poeta napoletano non resta più molto della cultura epistemica dell’imitazione rinascimentale che legava a doppio filo questioni di stile e questioni di portata morale-filosofica. Si consideri quanto afferma il ‘padre dell’umanesimo’, Francesco Petrarca. Nel *De remediis utriusque fortunae*, l’opera petrarchesca più diffusa nel Rinascimento europeo,<sup>18</sup> e più precisamente nel nono dialogo del primo libro, Petrarca accosta, attraverso la figura dialogica della Ragione, la *eloquentia* e la *bonitas* morale, condividendo pienamente la posizione tradizionale della retorica romana, sia ciceroniana, sia quintiliana.<sup>19</sup> Nella traduzione di Remigio Fiorentino, pubblicata nel 1549 da Giolito, si legge:

[RATIO]. Quello che tu cerchi è proprietà de buoni, & non di tutti, ma di pochi, tale che tutti e cattivi sieno alieni da questa gloria, avenga che per conseguirla ci si ricerchino e beni della anima; cioè la sapienza & la virtù di cui eglino sono privi; Ilche non essere altrimenti

<sup>18</sup> Cfr. per la ricezione europea di Petrarca nella recente edizione critica a cura di Bernhard Huss (Petrarca 2021), *Einleitung*, vol. I, VII–XLII, in particolare VIII–XI e relative note.

<sup>19</sup> Per il nesso ciceroniano tra *eloquentia* e *sapientia* cfr. Cic. *Inv.* 1,1; 1,5; 3,56-57; per quello quintiliano tra *eloquentia* e *bonitas* cfr. Quint. *Inst.* 1,9; 1,13; 2,15,34; 12,1,9 e in particolare Quint. *Inst.* 12,1,3, che fa coincidere le figure dell’uomo moralmente buono e dell’oratore retoricamente abile: “Neque enim tantum id dico, eum qui sit orator virum bonum esse oportere, sed ne futurum quidem oratorem nisi virum bonum”. La massima viene attribuita a Catone il Vecchio sia da Quintiliano (cfr. Quint., *Inst.*, 12, 1: “Sit ergo nobis orator, quem constituimus, is, qui a M. Catone finitur, vir bonus dicendi peritus”) sia da Seneca il Vecchio (cfr. Sen. *Rhet. contr.* 1,9: “quis aequalium vestrorum quid dicam satis ingeniosus, satis studiosus, immo quis satis vir est? emolliti enervisque quod nati sunt inviti manent, expugnatores alienae pudicitiae, negligentes suae. in hos ne dii tantum mali ut cadat eloquentia; quam non mirarer, nisi animos, in quos se conferret, eligeret. erratis, optimi iuvenes, nisi illam vocem non M. Catonis sed oraculi creditis; quid enim est oraculum? nempe voluntas divina hominis ore enuntiata; et quem tandem antistitem sanctiorem sibi invenire divinitas potuit quam M. Catonem, per quem humano generi non praeciperet sed convicium faceret? ille ergo vir quid ait? ‘orator est, Marce fili, vir bonus dicendi peritus’”).

io ti mostro. Ma bisogna che ti ricordi, & ti vengano alla mente le diffinitioni di due cose, delle quali io favello, l'una delle quali è di Catone & l'altra di Cicerone. Quello dice. L'oratore è uno huomo buono perito nel dire. & questo dice. La eloquenza non è l'altro, che la sapienza che parla. Onde da questo tu puoi vedere che alla perfezione d'uno Oratore, ci si richiedono la bontà & la sapientia. & queste non esser bastevoli senza la peritia & abbondanza delle parole.<sup>20</sup>

Ne deriva che anche per Petrarca lingua e cultura, stile e morale sono strettamente connessi, secondo quello stesso pensiero che già soggiace alla concezione ontologica della conoscenza e della cognizione discorsiva di Seneca.<sup>21</sup> L'acquisizione di verità e virtù è possibile solamente se si trattano le autorità classiche con serietà, se ci si confronta con loro in modo sistematico, se si fanno propri i valori che esprimono e se si rende chiaro il rinvio a esse, per quanto lo scopo ultimo sia comunque quello di superarle. L'imitazione non si esaurisce dunque in meri aspetti formali, ma porta sempre con sé contenuti che determinano le posizioni morali dei loro autori. A differenza dell'oratoria sacra e della commistione stilistica su cui essa si fonda, quando la poesia mondana intende *movere* a fini didascalici non fa riferimento al *primum verum*, ma a principi morali e filosofici. A scapito di questa differenza, la portata etica costituisce comunque un fattore cruciale della produzione letteraria.

Al contrario, Marino non si cura più delle regole consensuali vigenti nell'imitazione umanistica. Negando la dimensione morale dello stile, nega una dimensione fondamentale per la questione della lingua umanistica e la sostituisce con l'autorità assoluta dell'autore e del suo capriccio. L'imitazione non è più componente e veicolo di un costruito etico, bensì si configura come un mero spazio di sperimentazione artistica in cui la poesia, con la sua raffinatezza, la sua arguzia e la sua novità concettistica, basta a sé stessa, rinviando a nient'altro che all'ingegno del poeta stesso. Se, in una concezione della poesia come quella mariniana, vengono sospesi i principi cruciali della poetica umanistica dell'imitazione intesa

---

<sup>20</sup> Petrarca (1549, 20–21).

<sup>21</sup> Per altri passi di Petrarca e per le tappe più importanti per lo sviluppo di tale idea cfr. Seigel (1968). – A questa posizione si opporrebbero, a prima vista, i rimproveri mossi a Cicerone da Petrarca nella famosa lettera *Fam.* XXIV, 3, dove Petrarca afferma che Cicerone non si sarebbe attenuto ai suoi stessi principi morali. Come poi anche nella *Fam.* XXIV, 4, sembra però che Petrarca non voglia mettere in dubbio con questo esempio il principio del nesso sussistente tra *orator* e *philosophus* a livello fondamentale, ma piuttosto criticare puntualmente singoli errori nella vita dell'oratore. Se si considera infatti l'alto standard morale che l'*orator* e il *philosophus* Cicerone altrimenti incorpora, è comprensibile che tali errori appaiano al suo estimatore Petrarca tanto più sconcertanti. Da questo punto di vista l'irritazione di Petrarca (esemplarmente enfatizzata a livello sintattico e resa pertanto apparentemente 'autentica') sembra confermare il suo deciso orientamento verso un modello di pensiero basato sul necessario legame tra *sapientia* ed *eloquentia*.

come processo basato su convenzioni comunicative e socio-culturali, ne derivano enormi ripercussioni anche per l'emozionalità della letteratura e per il ruolo specifico del pianto e delle lacrime dentro il testo poetico. Di conseguenza, anche il pianto e le lacrime non saranno più funzionali a un *movere* retorico-didattico con fini etici, ma soltanto all'esaltazione e all'autocelebrazione dell'ingegno poetico.

## 2

Prima di approfondire le *Lagrime* vale la pena soffermarsi su un componimento esemplare per il contesto tracciato, vale a dire il sonetto che chiude le *Boscherecce* delle *Rime* mariniane del 1602 *Polifemo ammazza Aci*:

Ah, che ben ti vegg'io, ti veggio, ahi lasso,  
Coppia impudica, e più mirar non voglio  
Ne' tuoi piacer furtivi il mio cordoglio  
Ove ch'io volga sconsolato il passo.

Con questo grido una gran rupe al basso  
Spinse il fero Ciclope ebro d'orgoglio;  
E 'n aventar lo smisurato scoglio  
Parve la voce tuon, fulmine il sasso.

Sasso crudel, ch'al bel garzon tremante  
Nel più dolce morir la vita tolse,  
Ne le felicità misero amante.

Pianse la bella ninfa, e 'nvan si dolse,  
E gli occhi appo l'amato almo semblante,  
Che già sciolto era in acqua, in acqua sciolse.<sup>22</sup>

Molto si potrebbe dire della modalità con cui questo sonetto realizza concretamente la posizione esemplificata nella *Lettera Claretti*. Si nota una voluta commistione di tradizioni discorsive assai eterogenee che elude i principi del decoro classicistico e della convenevolezza cinquecentesca. Nello specifico, il ciclope mitologico Polifemo viene rappresentato, in un discorso non comico ma con lessico tipicamente petrarchistico, come l'amante “lasso” (v. 1), “sconsolato” e pieno di “cordoglio” (vv. 3–4), secondo i termini da lui stesso impiegati nella prima quartina del sonetto; il tutto viene inoltre inserito in un contesto altamente problematico perché si combina con l'omicidio motivato dalla gelosia. L'arguzia in realtà

---

22 Marino (2007a, 132).



non sta tanto nel fatto che Marino usi lessemi petrarcheschi quali 'lasso', 'sconsolato' e 'cordoglio', ma nel fatto che, accanto all'onnipresente termine 'lasso' presente nel *Canzoniere* sessantatré volte, scelga termini più specifici per la storia amorosa del *Canzoniere*, 'cordoglio' e 'sconsolato', per esprimere l'emozionalità di Polifemo. Salvo una singola eccezione, i due lessemi ricorrono esclusivamente in una sezione piuttosto spiritualizzante del *Canzoniere*, nella parte *In Morte di Madonna Laura* dedicata appunto alla perdita dell'amata (per 'cordoglio' *Canz.* 37, 268, 273, 276, 331, 338, 353; per 'sconsolato' *Canz.* 298, 323, 341). Marino impiega tuttavia i due termini per riferirsi alla frustrazione prettamente sessuale del ciclope generando un contrasto tanto notevole quanto ludico e irrispettoso con l'ipotesto petrarchesco. Per mutare poi rapidamente il registro stilistico e per conferire al sonetto un effetto dinamico e minaccioso, interrompendo con violenza il tema del cordoglio, il ciclope viene rappresentato come Giove: la sua voce è descritta come un "tuono" e il sasso da lui lanciato è un "fulmine" (v. 8). Per quanto concerne tuttavia il tema del pianto e delle lacrime, non è tanto il ciclope delle prime due quartine a essere rilevante quanto le sue vittime, Aci e Galatea, evocate nelle terzine.

Il loro destino è un evento tragico: potrebbe pertanto, almeno secondo la logica del patetismo barocco, generare sentimenti di compassione e di pietà nel pubblico. In modo al contempo fulmineo e programmatico, il componimento mariniano disattende presto una tale aspettativa proprio perché il capriccio ingegnoso del poeta elude qualsiasi *movere* affettivo. Il primo concetto rilevante in questo senso, contenuto nella prima terzina, si basa sul paradosso tra felicità e miseria combinando strettamente in un verso due differenti strati semantici della morte: l'uno metaforico-sessuale, cioè il "dolce morir" (v. 10), e l'altro in senso proprio, cioè il 'togliere la vita' ("la vita tolse", v. 10). Attraverso un gioco di parole, tanto originale nel senso della *lettera Claretti* quanto osceno, la violenta morte di Aci, teoricamente capace di suscitare terrore e compassione, perde molto del suo potenziale affettivo.

Marino non si limita però a costruire questo singolo concetto intorno alla morte di Aci, ma ne elabora una arguta battuta finale. A tal fine, tematizza le emozioni scatenate in Galatea dalla violenta morte dell'amante: 'piangere' e 'dolere' sono i due verbi che determinano il primo verso dell'ultima terzina. Sarebbe pertanto esserci una tematizzazione dell'emozionalità all'interno della scena, ma l'aspettativa è presto disattesa. La significativa collocazione del verbo "pianse" (v. 12) all'inizio del verso sottolinea sì il dolore della ninfa, ma osservando più attentamente la terzina si nota che il verbo veicola un'immagine acquatica, che funge da fondamento per realizzare un gioco di virtuosismo poetico a scapito dell'emozionalità. Che la ninfa pianga è fatto noto e la metafora dello 'sciogliere gli occhi in acqua' – immagine che funziona, ovviamente, solo a livello

metaforico – certamente rafforza il concetto, ma non consente di immedesimarsi nella sua condizione emotiva. Piuttosto, essa consente a Marino di ricollegarsi alle *Metamorfosi* di Ovidio, secondo le quali il sangue di Aci, dopo la morte, si trasforma (*Met.* 13, 885–897) nelle acque dell’omonimo fiume (*Acis*, Aci o Jaci). Il rinvio alla metamorfosi ovidiana di Aci funziona però solo in apparenza perché intreccia una metafora (“in acqua sciolse”, v. 14) a un *proprium* della storia mitologica (“sciolto era in acqua”, v. 14). Così, l’ultimo verso crea una giuntura paradossale che funziona non a livello referenziale, ma esclusivamente a livello d’elocuzione, a livello del significante linguistico, se si ignorano temporaneamente i diversi oggetti delle immagini, cioè gli occhi della ninfa e il sangue di Aci. Marino crea, per così dire, l’illusione di un paradosso e istituisce in questo modo un parallelismo con il paradosso della prima terzina, “nel morire la vita tolse” (v. 10), a sua volta costruito sulla sovrapposizione del senso proprio e di quello figurato. Attraverso una siffatta battuta finale il pianto della ninfa non funge da indicatore di una emozionalità che potrebbe o dovrebbe commuovere il pubblico, ma funge unicamente da tassello per conferire al sonetto una raffinatezza poetica, priva di scopo diverso dall’autocelebrazione concettistica.

### 3

Una volta chiarito come si sviluppa l’emozionalità lirica – o piuttosto la pseudo-emozionalità lirica – di Marino, ci si può avvicinare alla sezione delle *Lagrima* contenute nella *parte terza* della *Lira*. Con l’analisi del sonetto delle *Boscherecce* sono state già tracciate le caratteristiche fondamentali di tale sezione; essa contiene tuttavia un esempio notevole e alquanto sorprendente, intitolato *Per la Signora Contessa Livia d’Arco, morta in parto*. Si tratta di un componimento che, coerentemente con il titolo della raccolta *Lagrima*, dovrebbe esprimere il lutto e il dolore connessi con la morte della Contessa, nobildonna tra l’altro celebre per la sua partecipazione al gruppo *Concerto delle donne* alla corte ferrarese e consorte del marchese Alfonso Bevilacqua.<sup>23</sup> Non sorprende però soltanto il tema, insolito per l’ambito poetico nonché straziante per la sua concretezza e i suoi legami con la fisicità; sorprende anche che Marino, nel componimento in questione, così come in molti altri casi, riprenda un simile tema per dare vita a una serie di variazioni: nel caso in esame, tre ulteriori componimenti, un sonetto e due madrigali, raccolti tutti e tre sotto la dicitura “Nel medesimo soggetto”. Non c’è dubbio

<sup>23</sup> Per la biografia di Livia d’Arco cfr. il riassunto in Regosa (2019, 178).

che tali variazioni rispondano al principio della *varietas* quale *virtus elocutionis*; per la loro stessa natura di variazioni letterarie intorno al medesimo soggetto nella loro serialità, compromettono tuttavia il potenziale affettivo di un tema estremamente patetico, perché, come si può immaginare dal titolo, la morte di Livia d'Arco ha presumibilmente rappresentato una situazione straziante per l'intera famiglia. In altre parole: una volta divenuto ripetuto esercizio di stile, il tema perde, almeno parzialmente, la portata affettiva da evento particolare, da evento capace di generare compassione e pietà nonché di suscitare quelle stesse lacrime programmaticamente annunciate dal titolo stesso della raccolta. Vale la pena approfondire la modalità con cui Marino tratta il suo oggetto concentrandosi sui due sonetti, tra l'altro saturi entrambi di 'elocuzioni peregrine'.<sup>24</sup> Il primo è il seguente:

L'ARCO che sostenea (piangete Amanti)  
De la reggia d'Amor l'eccelso incarco,  
Del trionfo di Morte or è fatt'Arco,  
Ultima pompa de' suoi pregi tanti.

Anzi è caduto; e quel poco avanti  
Fu di grazia e beltà sol uscio e varco,  
D'ogni suo fregio impoverito e scarco  
Canal divien di dolorosi pianti.

Or che sarà de le ruine belle  
Di sì superba e gloriosa mole,  
Che fan nascer contesa infra le stelle?

L'arco suo fabricarne Iride vole,  
Giove il Zodiaco risarcir di quelle,  
L'Alba farne in sul Gange un ponte al Sole.<sup>25</sup>

Il secondo *nel medesimo soggetto*:

Mentre nel nido ov'ha sepolcro e cuna  
Si rinnovava l'unica Fenice,  
Rinascendo morì, perché non lice  
Che l'Universo mai n'abbia più d'una.

<sup>24</sup> Per quanto riguarda i numerosi tasselli o frammenti intertestuali provenienti da Alamanni, Dante, Ovidio Petrarca, Sannazaro, Tansillo, B. Tasso, T. Tasso, Tebaldeo, Varchi e altri, intrecciati nei componimenti in questione, cfr. il dettagliato commento di Regosa (2019, 180–181, 184–185).

<sup>25</sup> Marino, *Lagrime* 26 (2007b, 194).

L’Alba del Po, ch’a l’aria oscura e bruna  
 Squarciava il vel, del giorno apportatrice,  
 Fatta di novo Sol madre infelice  
 Scolorò nebbia infausta, ombra importuna.

La bella ARCIERA che d’Amor solea  
 Trattar lo stral, di fero stral trafisse  
 L’Arco di Morte ingiuriosa e rea.

E dritto fu, che se mentr’ella visse  
 D’amoroso velen l’alme uccidea,  
 Nel parto come Vipera morisse.<sup>26</sup>

Entrambi i sonetti contengono concetti che rinviano al nome della defunta. Nel primo sonetto, Marino riprende l’‘Arco’ nel suo significato architettonico, poi prontamente rigirato in metafora mitologica al servizio dell’allegoria di amore e morte. Nella prima quartina, il poeta crea così un distacco notevole dall’occasione concreta del componimento sostituendo al *movere* affettivo la complicazione astratta del discorso allegorico. Non contribuisce all’emozionalità del componimento il fatto che Marino apparentemente illustri, nella seconda quartina e sempre con registro metaforico, il motivo allegorico della morte, precedentemente introdotto con l’immagine di un arco in rovina, e lo descriva con un tipico gioco di traslati tra significato metaforico e significato proprio come un ‘canal di dolorosi pianti’. Marino conclude infine le due terzine in prospettiva iperbolica dichiarando che le belle rovine dell’arco, quale “superba e gloriosa mole”, evocano una “contesa infra le stelle”, tra Iride che vorrebbe fabbricare il suo arcobaleno con la “gloriosa mole” delle “ruine belle” (*Lagrime* 26, vv. 9–11), e Giove che vorrebbe usarla per arricchire lo Zodiaco e l’Alba per costruire un “ponte al Sole” a est del Gange (*Lagrime* 26, v. 14). L’oggetto dei “dolorosi pianti” (*Lagrime* 26, v. 8) è massimamente rimosso: assai freddamente, un iperbolico panegirico mitologico si sostituisce a qualsiasi emozione.

Anche il secondo sonetto attesta un simile sviluppo. In esordio, anticipato dal notevole *hysteron proteron* “sepolcro e cuna” (*Lagrime* 27, v. 1), si paragona il destino della Contessa Livia d’Arco a quello della mitica Fenice. Parallelamente alla fenice rinascete, l’“Alba del Po” – la Contessa viveva alla corte di Ferrara – è divenuta “madre infelice” di un “novo Sol”, cioè del figlio neonato (*Lagrime* 27, vv. 5–7). Al registro iperbolico delle quartine segue un ulteriore concetto, piuttosto slegato dal primo, che gioca con il medesimo tema: con un altro rinvio al nome della Contessa d’Arco, Marino paragona quest’ultima a una “bella ARCIERA” (*Lagrime* 27, v. 9), sostenendo che colei che solitamente usa le frecce di Amore è

<sup>26</sup> Marino, *Lagrime* 27 (2007b, 194).

stata ora ingiuriosamente colpita dall'Arco di Morte. Si spiega così la battuta finale: benché Morte sia "ingiuriosa e rea" (*Lagrima* 27, v. 11), è tuttavia giusto ("dritto" nel significato traslato come in *Canz.* 35 e 56) che la contessa, la quale nel corso della vita aveva ucciso le anime degli amanti con "amoroso velen", ora muoia "nel parto come Vipera" (*Lagrima* 27, vv. 13–14), secondo una comparazione basata sull'antica credenza pliniana per cui la vipera morirebbe nel parto morsa dalla sua stessa progenie (Plinio il Vecchio, *Naturalis historiae* X §170). Nel contesto della messa in scena erotizzata e allo stesso tempo ambigua della defunta quale "bella Arciera" e produttrice di "amoroso velen", si consideri anche che il rinvio al *topos* pliniano allude implicitamente a un dettaglio altrettanto ambiguo della celebre descrizione della *serpentium generatio*, secondo cui, nell'atto sessuale, la vipera morderebbe la testa del maschio uccidendolo *voluptatis dulcedine* (*Nh* X §169). Così, un concetto tra l'erudito e il giocoso suggerisce una figurazione erotica e ambigua della defunta quale *femme fatale avant la lettre*.

Sebbene il verbo 'morire' ricorra due volte nel sonetto e ne costituisca addirittura il lessema finale, e sebbene la perifrasi descriva la Contessa come una "madre infelice" (*Lagrima* 27, v. 7), dentro il componimento non si parla più di cordoglio o di pianto neppure a livello lessicale. È piuttosto il concetto del "rinov-[o]" (*Lagrima* 27, v. 2) e del "novo Sol" (*Lagrima* 27, v. 7) a risultare predominante nelle quartine; nelle terzine, la descrizione alquanto erotizzata della defunta come bella donna che fa innamorare il mondo viene ricondotta da Marino da metafora a significato letterale, e la contessa muore di parto, per così dire, come ricompensa. Si tratta di una giustificazione della morte della contessa basata sulla metafora della donna come Arciera d'amore, e una siffatta giustificazione erotizzante della morte ovviamente perverte in modo giocoso e allo stesso tempo a livello fondamentale l'idea di qualsiasi elogio funebre. La battuta finale costituisce dunque una forma provocatoria di arguzia: è enorme la distanza che separa l'effettivo esito del componimento dall'emozionalità che sembrerebbe naturalmente implicata dal tema. Nel senso della *Lettera Claretti*, il capriccio ingegnoso dell'autore ignora in modo ostentato le tradizioni letterarie e le convenzioni culturali e, ricorrendo a una costruzione metaforica molto specifica, crea un discorso autocelebrativo che si sottrae a qualsiasi semantica extra-letteraria o a qualsiasi rilevanza socio-culturale. Attraverso la specifica metaforicità del sonetto che gioca costantemente con i diversi livelli semantici tra *proprium* e metafora, la poesia mariniana si sottrae persino alla logica coesiva della referenza a livello semiotico: è l'esatto contrario dell'intero sistema retorico, basato su consensi culturali e convenzioni comunicative. Così, nella *Lira* mariniana, pianto e lacrime non si collocano nella coeva cultura dell'emozionalità e, di conseguenza, non contribuiscono a un *movere* retorico, ma a un piacere unicamente estetico-formale.

## 4

Anche i due madrigali<sup>27</sup> *nel medesimo soggetto* non mutano sostanzialmente tale considerazione. Il primo madrigale varia ancora una volta il nesso metaforico tra ‘Arco’ e ‘Arcobaleno’ quale “Arco lucido e sereno” (*Lagrima* 28, v. 7), il secondo madrigale erotizza di nuovo la defunta, definendola “terrena Dea” insieme alla quale sarebbero morti anche “Amore e Citherea” (*Lagrima* 29, vv. 2–3). Di conseguenza, afferma Marino, l’urna non conterrebbe soltanto le “belle spoglie” della Contessa (*Lagrima* 29, v. 4), ma anche quelle dei due numi antichi.

Riassumendo, occorre prestare cautela nel circoscrivere l’approccio mariniano verso l’emozionalità a un puro gioco manieristico privo di significatività storica; al contrario, pare ragionevole ipotizzare che la poetica mariniana del capriccio possa avere una profonda rilevanza culturale. La poesia di Marino si sottrae ostentatamente alle aspettative di quella cultura dell’emozionalità e del pianto che era stata plasmata dalla visione tridentina e che infatti determinava ampie aree della cultura e della società barocche; allo stesso tempo, è una poesia elegante che persegue un tale programma esulando consapevolmente dal registro burlesco-comico, di per sé basso e deficitario, cui erano tradizionalmente concesse tali libertà discorsive. È decisamente improbabile che si possa per questo parlare di autonomia nel senso moderno del termine, anche se ci si trovi in ogni caso in presenza di una poesia che segue regole proprie, a scapito di convenzioni, norme e regole vigenti oltre il capriccio individuale. Con un tale atteggiamento, i ‘nuovi modelli’ poetici ‘del Cavalier Marino’ istituiscono comunque un nuovo modello di autorità letteraria, basata non più su certi contenuti morali e filosofici, come era invece, ad esempio, per Petrarca. Ciò detto, bisogna considerare che un poeta di successo – anche nel senso economico del termine – come Marino abbia conquistato il pubblico cortese con una siffatta tipologia di poesia. Una spiegazione possibile è che il patetismo barocco abbia provocato un desiderio di escapismo estetico anche nel ceto culturalmente rilevante, coinvolgendo talvolta anche la vicina cultura ecclesiastica: almeno il dedicatario della *parte terza* della *Lira*

---

27 Per il primo madrigale *Nel medesimo soggetto* cfr. Marino, *Lagrima*, 28 (2007b, 195): “Pompa bella, ma breve / dipinge Iride il Cielo, / Ma tosto il chiaro e colorato velo / Scioglie in torbida pioggia e ‘n vapor lieve. / Tal con vaghi colori / Di bellezze e splendori / Sorse quest’ARCO lucido e sereno. / Or che ‘l Sol gli vien meno / De la luce vital, sparisce, e ‘ntanto / Non lascia agli occhi nostro altro che pianto.” Per il secondo madrigale cfr. Marino, *Lagrima*, 29 (2007b, 195): “Morir, quando morio / Questa terrena Dea, / Amore e Citherea. / L’urna che chiude le sue belle spoglie / I due Numi di Cipro insieme accoglie. / Tu reverente e pio / Peregrin, la cui mano il marmo infiora, / Tre Dei sepolti in un sepolcro onora”.

era pur sempre il Cardinale e Arcivescovo di Palermo.<sup>28</sup> Non è questa la sede per indagare fino a che punto anche certi membri del ceto ecclesiastico, accanto all'ambiente mondano-cortese (e oltre le relazioni notoriamente conflittuali tra Marino e la censura ecclesiastica<sup>29</sup>), abbiano apprezzato il gioco poetico ludico e disimpegno di Marino. Comunque appare imprescindibile la seguente conclusione: il particolarissimo modo con cui Marino tratta il soggetto del pianto e delle lacrime sembra offrire, nella sua esemplarità per la poetica mariniana, una proficua prospettiva per concettualizzare il complesso e poliedrico fenomeno del barocco italiano, per cogliere cioè adeguatamente tale contesto storico-letterario come una sfaccettata rete di relazioni dinamiche tra le regole piuttosto rigide della cultura egemonica – e la forte attrattiva esercitata da discorsi elusivi.

(Traduzione italiana di Ilaria Paltrinieri)

## Bibliografia

- Achillini, Claudio. "Epistola a G. B. Marino". Marino, Giovan Battista. *La Sampogna*. A cura di Vania de Maldé. Parma: Ugo Guanda 1993, 15–16.
- Bellarmino, Roberto. *Del gemito della colomba, ovvero [sic] della utilità delle lagrime. Libri tre. Composto dall'Illustrissimo, e Reverendissimo Sig. Cardinale Bellarmino della Compag. di Giesu. Dedicati alla sua medesima Religione. Volgarizzati dal P. Tancredi Cotoni*. Roma: Bartolomeo Zannetti 1617.
- Bellina, Anna Laura/Caruso, Carlo. "Oltre il barocco: La fondazione dell'Arcadia. Zeno e Metastasio: La riforma del melodramma". *Storia della letteratura italiana, Il Settecento*. Vol. 4. A cura di Enrico Malato. Roma: Salerno 1998, 239–312.
- Capparelli, Maria Debora. "... odi un non so che ...". *Intorno all'ibridazione di tradizioni e novità nella Gerusalemme liberata*. Napoli: Paolo Loffredo 2023.
- Carminati, Clizia. *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e Censura*. Roma/Padova: Antenore 2008.
- Claretti, Honorato. *Honorato Claretti a chi legge*. Giovan Battista Marino. *La Lira*, III. Vol. 2. A cura di Maurizio Slawinski. Torino: RES 2007, 31–50.
- Ferroni, Giulio. *Storia della letteratura italiana. Dal Cinquecento al Settecento*. Milano: Einaudi 1995 [1991].
- Firpo, Massimo. Voce "Claretti, Onorato". *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 26. Roma: Treccani 1982, 129–130.
- Friedrich, Hugo. *Epochen der italienischen Lyrik*. Frankfurt a. M.: V. Klostermann 1964.
- Föcking, Marc. *'Rime sacre' und die Genese des barocken Stils. Untersuchungen zur Stilgeschichte geistlicher Lyrik in Italien 1536–1614*. Stuttgart: Steiner 1994.
- Imorde, Joseph. *Affektübertragung*. Berlin: Gebr. Mann 2004.

---

<sup>28</sup> *Della Lira del Cavalier Marino Parte Terza. Divisa in Amori, Lodi, Lagrime, Divotioni, & Capricci*. All'Illustrissimo, e Reverendiss. Sig. Card. Doria, Arcivesc. Di Palermo. Con Privilegi. In Venetia appresso Gio. Batt. Ciotti MDCXVI.

<sup>29</sup> Cfr. a questo proposito il volume esaustivo di Carminati (2008).

- Marino, Giovan Battista. *La Lira*. Vol. 1: *Parte prima – Parte seconda*. A cura di Maurizio Slawinski. Torino: Res 2007 [2007a].
- Marino, Giovan Battista. *La Lira*. Vol. 2: *Parte terza*. A cura di Maurizio Slawinski. Torino: Res 2007 [2007b].
- Martini, Alessandro. Voce “Marino, Giovan Battista”. *Dizionario Biografico degli Italiani*. Vol. 70. Roma: Treccani 2008, 517–531.
- Meninni, Federigo. *Il ritratto del Sonetto, e della Canzone. Ne’ quali oltre le Regole di ben comporre il Sonetto, e la Canzone, si da notizia di varj Poeti Toscani, e giudicio dell’Opere loro*. Venezia: Appresso li Bertani 1678.
- Nelting, David: “Considerazioni intorno all’imitatio postrinascimentale di Giovan Battista Marino (Paratesti, *Adone I*)”. *L’Adone di Giovan Battista Marino. Mito – Movimento – Maraviglia*. A cura di Roberto Ubbidente. Roma: Aracne 2021, 147–162.
- Nelting, David/Paltrinieri, Ilaria: “Questo costume hanno osservato Virgilio e Catullo ... Considerazioni intorno alla ricezione dell’antichità in Giovan Battista Marino”. *L’altra antichità. Autorialità e testualità nella letteratura della prima età moderna/The Other Antiquity. Authorship and Textuality in Early Modern Literature*. A cura di Irene Fantappiè e Bernhard Huss. Manziana: Vecchiarelli 2022, 255–279.
- Paleotti, Gabriele. *Discorso intorno alle immagini sacre e profane, diviso in cinque libri, dove si scuoprono varii abusi loro e si dichiara il vero modo che cristianamente si doveria osservare nel porle nelle chiese [...]*, Bologna 1582, in: *Trattati d’arte del Cinquecento fra manierismo e controriforma. Volume secondo. Gilio-Paleotti-Aldrovandi*. A cura di Paola Barocchi. Bari: Laterza 1961, 117–503.
- Panigarola, Francesco. *Prediche quadragesimali, Del Reverendiss. Monsig. Panigarola, Vescovo d’Asti, dell’Ordine di San Francesco de’ minori osservanti, predicate da lui in San Pietro di Roma, l’anno 1577, con la tavola copiosissima delle cose notabili*. Venezia: Appresso Pietro Miloco 1617.
- Petrarca, Francesco. *Opera di M. Francesco Petrarca, De rimedi de l’una et l’altra fortuna*, tradotta per Remigio Fiorentino. Venezia: Giolito 1549.
- Petrarca, Francesco. *Prose*. A cura di G. Martellotti e di P.G. Ricci. Milano/Napoli: Ricciarelli 1955.
- Petrarca, Francesco. *De remediis utriusque fortunae. Heilmittel gegen Glück und Unglück*. 2 Voll. A cura di Bernhard Huss, traduzione di Ursula Blank-Sagmeister. Stoccarda: Hiersemann 2021.
- Regosa, Alessandro. *Le Lagrime di G.B. Marino: edizione critica e commento*. Tesi di dottorato presso l’Université de Fribourg/Sapienza Università Roma 2019.
- Russo, Emilio. *Marino*. Roma: Salerno editrice 2008.
- Seigel, Jerrold. *Rhetoric and Philosophy in Renaissance Humanism. The Union of Eloquence and Wisdom, Petrarch to Valla*, Princeton: Princeton UP 1968.
- Seneca, Lucio Anneo. *Lettere a Lucilio*. Introduzione, traduzione e note di Caterina Barone, con un saggio di Luciano Canfora. Milano: Garzanti 1989.





Dietrich Scholler

# La gastronomia di Goldoni tra riso e pianto

## Saporite improvvisazioni (*Il servitore*)

Come si evince dal titolo *Il servitore di due padroni*, la nota commedia di Goldoni non è incentrata sulla storia degli amanti come nella commedia tradizionale,<sup>1</sup> ma sul doppio gioco del servo Truffaldino, detto Arlecchino, che è stupido e intelligente allo stesso tempo. La trama è probabilmente ispirata allo scenario *Arlequin valet de deux maîtres*, che Jean Pierre des Ours de Mandajors scrisse per il direttore del neonato *Théâtre Italien* di Parigi, Luigi Riccoboni, per essere messo in scena nel 1718, e che Riccoboni inserì poi nel suo *Nouveau Théâtre Italien* (1729). Probabilmente Antonio Sacchi, il più famoso interprete di Arlecchino del periodo goldoniano, conosceva il testo in questa edizione. In ogni caso, fu lui a chiedere a Goldoni di trasformare l'argomento in uno scenario italiano. Fino ad allora Goldoni aveva scritto principalmente libretti per intermezzi musicali, oltre a qualche commedia. La proposta di Sacchi di scrivere un *Servitore* italiano tentò Goldoni, che si dedicò all'elaborazione della sceneggiatura, creando non un testo completo ma solo due o tre scene per atto per i ruoli seri (cioè quelli degli innamorati), mentre il resto doveva essere interpretato dagli attori in libera improvvisazione con parole appropriate e lazzi adeguati. Siccome l'opera riscosse un enorme successo, non è certo un caso che Goldoni poco tempo dopo abbandonò la professione di avvocato per dedicarsi al teatro.

La prima versione integralmente scritta del *Servitore* è quella del 1753, ovvero l'edizione fiorentina delle sue opere a cura dell'editore Paperini. Certamente parte della genialità di Sacchi nel recitare a soggetto si riflette nel testo stampato; infatti, nella prefazione all'edizione del 1753, Goldoni rende proprio ed esplicitamente omaggio all'attore che in quegli anni metteva in scena Arlecchino, ovvero Antonio Sacchi. Grazie alle sue brillanti doti esecutive Goldoni non trascrisse originariamente il suo *Servitore*. Nel 1745, lo presentò solo in forma di un canovaccio abbozzato:

I sali del Truffaldino [Antonio Sacchi], le facezie, le vivezze, sono cose che riescono più saporite, quando prodotte sono sul fatto dalla prontezza di spirito, dall'occasione, dal brio. Quel celebre eccellente Comico, noto all'Italia tutta pel nome appunto di Truffaldino, ha una

---

1 Quanto alla storia e al sistema della Commedia dell'Arte cfr. Mehnert (2003). Un ottimo approccio al teatro di Goldoni si trova in Alonge (2004).

**Dietrich Scholler**, Johannes-Gutenberg-Universität Mainz

prontezza tale di spirito, una tale abbondanza di sali e naturalezza di termini, che sorprende [...].<sup>2</sup>

Come si vede, Goldoni rimase così colpito dall'arte improvvisativa di Sacchi che all'inizio non si sentì obbligato a scrivere le scenette e gli scherzi di Truffaldino, perché ciò avrebbe limitato il genio dell'attore. Ma anche nella versione pubblicata del 1753, al centro della commedia vi è chiaramente il personaggio del servo di Truffaldino, che, di conseguenza, rimane fortemente radicato in quella veste nella Commedia dell'arte. Si nota già nel discorso programmatico proposto nella premessa che Goldoni ricorre a metafore dell'arte culinaria, perché le 'facezie' e le 'vivezze' sono tanto più piccanti ('saporite') quanto più vengono presentate come frutto di improvvisazione. Si inserisce in questo contesto la concettualizzazione con l'aiuto di una metafora gastronomica dell'arte dell'improvvisazione di A. Sacchi, l'Arlecchino coevo, paragonata al sintagma fisso 'abbondanza di sali'.

Da questo punto di vista, non può essere un caso che i due lazzi principali del *Servitore* ruotino intorno al tema del 'mangiare e bere'. Nel suo complesso, il campo dell'alimentazione sembra particolarmente adatto alla generazione del piacere comico. Ma come fa il cibo a diventare divertente? Le teorie del comico potrebbero venire in nostro aiuto. Un'ottima chiave di lettura ci è fornita dalla teoria di Warning di cui ci si avvarrà per spiegare questa caratteristica (Fig. 1).<sup>3</sup> Secondo Warning, in ogni commedia si trovano sia una trama seria (*anderweitige ernsthafte Komödienhandlung*) che delle azioni comiche (*komische Handlungen*). La trama della commedia può essere più o meno seria e consiste spesso nella vicenda di due innamorati che non riescono a ritrovarsi poiché ostacolati da una coppia di oppositori (gli anziani). L'intreccio della commedia seria ha un'estensione sintagmatica orizzontale. Il desiderio di amore è una cosa seria. Le azioni comiche, invece, si attaccano 'parassitariamente', come direbbe Rainer Warning, alle spalle dell'azione seria e la interrompono. Le azioni comiche sono da collocare in modo selettivo e distribuite paradigmaticamente lungo l'asse verticale: *gags* e *punchlines* oppure 'lazzi', come si chiamavano ai tempi di Goldoni. Ciò si traduce in due tipi fondamentali di commedia: da un lato, la commedia in cui domina la trama sintagmatica e dall'altro, la commedia in cui domina la trama paradigmatica che produce quei tipi di riso descritto da Henri Bergson.<sup>4</sup>

In una prima fase, vorrei dimostrare come il cibo descritto nella commedia di Goldoni *Il servitore di due padroni* si trasformi in 'cibo comico' attraverso duplicazioni e intensificazioni paradigmatiche. Questi elementi producono un co-

2 Goldoni (1979, 98).

3 Cfr. Warning (1976).

4 Cfr. Bergson (1995).

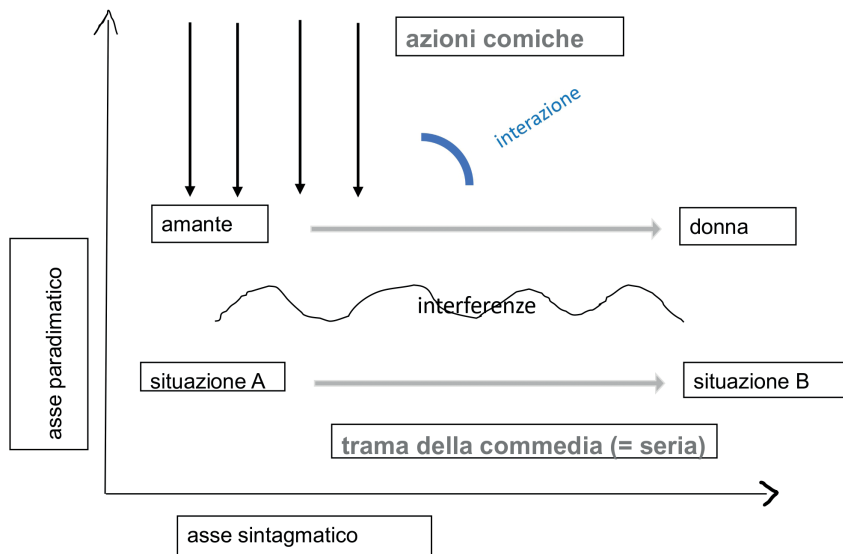


Fig. 1: Trama della commedia e azioni comiche (Warning 1976).

mico gastronomico specifico. Per raggiungere l'obiettivo tradizionale di questo tipo di commedia, che consiste nell'alleviare dalla pressione della civiltà il pubblico illuminato, sono per esempio necessarie violazioni della decenza e delle buone maniere a tavola. In una seconda fase, intendo illustrare come il predominio degli atti comici riferiti al mangiare e al cibo nel *Servitore* sia in parte smorzato quando il soggetto comico – *alias* Truffaldino – vuole ottenere successo sociale. La terza e ultima fase è dedicata alla commedia *La bottega del caffè*. Questa commedia dimostra come il servitore comico emerga nella società e si trasformi da edonista a sostenitore della moralità, fatto che porta ad apprezzare la trama seria della commedia riducendone la comicità gastronomica.

## Il famelico (*Servitore*, I, 14)

A ben vedere, la comicità gastronomica di Goldoni nel *Servitore* ha forti effetti paradigmatici: la trama seria della commedia viene ripetutamente interrotta, oppure perfino completamente arrestata. Il *Servitore* si basa sull'episodio dell'uccisione del fratello di Beatrice per mano del suo amante Florindo Aretusi. Si profila, inoltre, un secondo conflitto sanguinario tra Beatrice, travestita da uomo, e Silvio, il nuovo pretendente che, per amore – ma anche per ragioni d'onore –, vuole attenersi alla

promessa di matrimonio con l'amata Clarice. Questi intrecci melodrammatici vengono ripetutamente interrotti e posticipati da ampi intermezzi estemporanei incentrati su cibi e bevande, eseguiti da Arlecchino *alias* Truffaldino, e sui quali ci si sofferma in seguito.

In apertura vi è la scena del pane (I, 14). Il contesto è il seguente: Truffaldino, ora servitore dei signori Federigo Rosponi (ovvero Beatrice) e Florindo Aretusi, deve ritirare delle lettere dall'ufficio postale per entrambi i signori. Per errore, tuttavia, confonde le lettere dei suoi due padroni. Per questo motivo deve sigillare di nuovo la lettera destinata a Beatrice, che lui ha già aperto e letto, cosicché quest'ultima non si accorga di nulla:

TRUFFALDINO [...] Ho volontà de veder come me riesce sti do servizi. Vòi provar la me abilità. Sta lettera, che va a s'alter me padron, me despias de averghela da portar averta. M'inzegnerò de piegarla (*fa varie piegature cattive*). Adess mo bisogneria bollarla. Se savess come far! Ho vist la me siora nonna, che delle volte la bollava le lettere col pan mastegà. Voio provar (*tira fuori di tasca un pezzetto di pane*). Me despiase consumar sto tantin de pan; ma ghe vol pazenzia (*mastica un po' di pane per sigillare la lettera, ma non volendo l'inghiotte*). Oh diavolo! L'è andà zo. Bisogna mastegarghene un altro boccon (*fa lo stesso e l'inghiotte*). No gh'è remedio, la natura repugna. Me proverò un'altra volta (*mastica, come sopra. Vorrebbe inghiottir il pane, ma si trattiene, e con gran fatica se lo leva di bocca*). Oh, l'è vegnù. Bollerò la lettera (*la sigilla col pane*). Me par che la staga ben. Gran mi per far le cosse pulito! Oh, no m'arrecordava più del facchin. Camerada, vegni avanti, toli su el baul (*verso la scena*).<sup>5</sup>

In questa scena Truffaldino ci appare come un povero diavolo affamato che non ha mai abbastanza da mangiare e quindi conserva sempre in tasca un pezzetto di pane. Ha imparato dalla nonna il trucco di sigillare le lettere con il pane umido e ora vuole metterlo in pratica. Con Truffaldino siamo praticamente al punto zero della cucina italiana, anche se le tre principali attività fisiche che si compiono nell'atto del mangiare – masticare, salivare e inghiottire – sono molto presenti in questa scena; tra l'altro, entrambe le attività appaiono come gesti poco civili in termini di letteratura di costume. L'attenzione è rivolta esclusivamente all'alimento-base: il pane. La sua importanza esistenziale per Truffaldino si manifesta già nel solo fatto che il lessema ricorre per ben sei volte in questo discorso. Osservando più da vicino il contesto linguistico del lessema, si nota che questo è costantemente minimizzato: si parla di “un pezzetto di pane”, “tantin di pan” o “un po' di pane”, cioè di quantità minime. L'impressione è che Truffaldino voglia giustificare l'uso indebito del pane – il sigillo della lettera – con l'ausilio di questa strategia di minimizzazione linguistica, e in vista del suo perenne e smisurato appetito. E come si vede non riesce proprio a fare un uso anomalo del pezzo di pane, poiché ad ogni tentativo di

5 Goldoni (1979, 130).

suggellamento della lettera il ventre annuncia le sue pretese, portando Truffaldino a inghiottire il pane man mano che si inumidisce: lo spirito è pronto, ma la carne è debole. Il conflitto tra azione pianificata e addome riluttante rende la scena un classico lazzo. È una delle numerose azioni comiche costruite ‘parassitariamente’ sullo sfondo della trama della commedia e, in quanto sprazzi comici, offrono occasioni di risate. La lunghezza del testo, e in particolare la didascalia ‘condensata’, indicano il carattere speciale della scena.<sup>6</sup>

## Nella cucina del diavolo (*Servitore*, II, 15)

Nella scena del pane, Truffaldino è ritratto come un povero diavolo che soffre la fame, un fatto che gli pone qualche problema. Dopotutto, è solo con se stesso che lui deve negoziare il suo personale conflitto negli obiettivi che si pone, ovvero il principio del piacere e la rinuncia agli istinti. Le sue decisioni fino a questo punto ancora non hanno portato a conseguenze dirette. Nella celebre scena del cameriera (II, 15), invece, Truffaldino si trova in un evidente dilemma a causa della sua *gula*. La discrezione nel dover servire due signori rappresenta già una sfida professionale, ma questo processo è reso ancora più difficile poiché Truffaldino, come nella scena del pane, fa fatica a dire di no quando mangia. Mentre lotta per controllare i suoi affetti, egli viene, invece, sopraffatto più e più volte dai suoi istinti. In sostanza, Truffaldino rovescia il processo di civilizzazione, e in pochi istanti polverizza i confini dell'imbarazzo e i limiti del pudore<sup>7</sup> per ciò che concerne l'ambito delle buone maniere e dei costumi da adottare a tavola, faticosamente costruiti nel corso di 200 anni. Così facendo, Truffaldino, all'apice del divertimento, coinvolge il pubblico che, sollevato dal pesante fardello della civiltà, non riesce più a smettere di ridere.

I due signori di Truffaldino (in realtà gli amanti Beatrice e Florindo) vivono senza conoscersi nella stessa locanda, fatto che, per ovvie ragioni, costituisce un speciale motivo di attrazione per lo spettatore, il quale, dotato di un vantaggio informativo rispetto ai personaggi, spera segretamente che gli amanti separati si ritrovino.<sup>8</sup> Entrambi i signori vogliono cenare. I pasti nelle commedie di Goldoni aiutano il pubblico presente a teatro a collocare la scena attuale in un contesto spazio-temporale. Mentre in apertura si consuma la cioccolata come bevanda a colazione, il lessema “desinar” come qui nella scena II, 15 indica il pranzo e quindi

<sup>6</sup> Per quanto riguarda il comico delle parole dialettali cfr. Scholler (2021).

<sup>7</sup> In tedesco sono le “Peinlichkeitsschwellen” e le “Schamgrenzen” (cfr. Elias 1980).

<sup>8</sup> Quanto all'economia informativa nel dramma cfr. Pfister (1988).

un *climax* di coinvolgimento, che poi cerca di risolversi nell'ultimo terzo del tempo della rappresentazione (in analogia al "tempo del discorso").

L'intera scena è perfettamente composta e segue le portate di un menù in otto parti "da galantomo", cioè alla maniera del signore di corte, come afferma Truffaldino: zuppa, bollito, *fracastor* ('fricandò', 'fricandeanu', gulasch di vitello, in tedesco e francese anche 'ragù'), minestra, polpette, budino, arrosto, frutta.<sup>9</sup>

Facendo riferimento alla teoria della commedia di Warning, la trama nella scena in esame si può sintetizzare come segue: due nobili consumano un pranzo a più portate nella loro locanda prima del riposo pomeridiano. La lettura sintagmatica della scena si basa sul fatto che Truffaldino serve entrambi i gentiluomini. Il paradigma che nell'immediato pare dominante è costituito dal carattere 'difettoso' di Truffaldino: la sua mancanza di autocontrollo, la sua fissazione per il cibo, costituiscono un ostacolo ricorrente e si innestano 'parassitariamente' sullo sfondo della trama seria della commedia. Sono evidentemente 'parassitarie' le violazioni di quegli standard di civiltà che erano stati catalogati come regole nei libri di buone maniere nella *La République des Lettres* sin dai tempi di Erasmo da Rotterdam. In seguito al suo *De civitate morum puerilium* del 1530, fu pubblicata in Europa una serie di libri sulle regole del Galateo, nei quali le maniere a tavola e i costumi furono minuziosamente descritti e perfezionati fino alla metà del XVIII secolo. Se nel Medioevo toccare, assaggiare, appoggiare e annusare il cibo in tavola erano azioni comuni, e lo era persino soffiarsi il naso e sputare sulla tovaglia, dal Rinascimento in poi si sono stabilite soglie di imbarazzo sempre più alte e definiti nuovi confini del pudore, a partire dalle quali il sociologo tedesco Norbert Elias trae delle vere e proprie norme nella sua nota analisi del processo di civilizzazione, tra i quali rientra il più importante codice di comportamento italiano, il cosiddetto *Galateo*,<sup>10</sup> che ancora oggi mantiene ampiamente il suo significato originario. In effetti, come il suo omologo tedesco, il *Knigge*,<sup>11</sup> l'etichetta *Galateo* è usata per indicare tutti i possibili standard di condotta, e rimane anche oggi nell'immaginario collettivo degli italiani. Il mutamento prescrittivo delle buone maniere da osservare a tavola va di pari passo con un accresciuto impulso all'autocontrollo, che – e questa è la dialettica della civiltà europea – ha dato origine, molto prima di Freud, a un nuovo tipo di disagio moderno nei confronti della civiltà.

Un contemporaneo di Goldoni, Immanuel Kant, esprime questo disagio nelle sue *Ideen zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (it. *Idee per una storia generale con intenti cosmopoliti*) quando scrive: "Wir sind im hohen

9 Goldoni (1979, 160–165). In merito alla relazione fra cibo e classe sociale nel teatro di Goldoni cfr. Coyle (2006).

10 Cfr. Della Casa (1990).

11 Cfr. Knigge (1788).

Grade durch Kunst und Wissenschaft kultiviert, wir sind zivilisiert bis zum Überlästigen, zu allerlei gesellschaftlicher Artigkeit und Anständigkeit”.<sup>12</sup> Questo aspetto di ‘sovraccarico’ della civiltà è incarnato nel *Servitore* di Goldoni dalla figura di due gentiluomini aristocratici, ai quali viene servito un menu complesso e di alta qualità, ma che è vanificato dalle continue violazioni della civiltà messe in atto da Truffaldino. L’ormai anacronistico Truffaldino intinge il dito nel fricandò (“assagia”), annusa il budino (“l’odor l’è prezioso”), estrae dalla tasca la forchetta per assaggiare (“tira fuori di tasca una forchetta”)<sup>13</sup> – gesto che Elias descrive come una pratica obsoleta<sup>14</sup> – mordicchia più volte il budino (“mangia”), risponde ai suoi padroni con la bocca piena (“risponde colla bocca piena”) e ruba il dolce (“Sto bodin me lo metto via per mi”)<sup>15</sup>. Questi *ridicula* si nutrono della negazione ostentata delle regole applicabili alla pratica gastronomica contemporanea, e formano un netto contrasto comico con l’alta cucina dei maestri nobili.

Con il dessert, un budino inglese, il difetto caratteriale di Truffaldino si manifesta in modo particolarmente eclatante. Stordito dalla vista e soprattutto dall’odore del cibo, egli rimane in seguito così fissato sul cibo da trascurare i suoi doveri ufficiali mettendosi nei guai. La fissazione compulsiva sul budino si nota già dalla frequente citazione del lessema (se ne contano sei esempi). Tuttavia, la comicità si manifesta appieno solo quando il testo viene realizzato teatralmente. Per esempio, nella famosa produzione di Giorgio Strehler il lessema ‘bodin’ ricorrente nel testo scenico è rafforzato dal repertorio del codice ottico presente nella messinscena, dell’oggetto teatrale, poiché sulla scena il budino sembra assumere una vita propria, fatto che scatena in Truffaldino ondate di eccitazione infantile.

Le azioni compensative di Truffaldino per assaggiare il budino si moltiplicano e si accelerano, creando la meccanica del *jack-in-the-box*, ovvero del pupazzo a molla, che conosciamo dallo studio del riso di Bergson.<sup>16</sup> Non è quindi un caso che il cameriere lo descriva come un diavolo, alludendo naturalmente anche al passato arcaico della figura dell’Arlecchino: “Cameriere: Salta di qua, salta di là; è un diavolo costui”.<sup>17</sup> Ma non solo: con il riferimento alla forma fisica di Truffaldino, si fa esplicito cenno allo svantaggio positivo di una parziale rigidità mentale. Posta in contrasto con la rigidità dei vecchi, Truffaldino riesce a sopperire al suo difetto caratteriale, in

12 Kant (1981, 44). “Siamo altamente istruiti attraverso l’arte e la scienza, siamo civilizzati fino al limite dell’eccesso, sovraccaricati di ogni sorta di grazia sociale e decenza”, traduzione di chi scrive.

13 Goldoni (1979, 126).

14 Cfr. Elias (1980, 70).

15 Goldoni (1979, 160–165).

16 Nel testo originale “le diable à ressort”. Cfr. Bergson (1995, 53).

17 Goldoni (1979, 165). Per quanto riguarda il nesso fra cibo, *gula* e il diavolo in cucina cfr. Bauer (1987).



particolare attraverso una sorprendente agilità fisica e, in parte, comunicativa. Oltre alla commedia di carattere, nella scena del servizio si aggiungono altri dispositivi tipici del riso, che spingono a vette sempre nuove l'intensità del piacere comico. Naturalmente, la struttura di base dell'azione sintagmatica vi contribuisce in modo decisivo. Si tratta, del resto, del principio bergsoniano di "interference des séries indépendentes",<sup>18</sup> cioè della sovrapposizione di due storie indipendenti, ovvero quella di Beatrice e quella di Florindo. Le storie dei due protagonisti si intrecciano in questa scena gastronomica e si sovrappongono a più riprese, tanto che Truffaldino viene costantemente messo in imbarazzo fino a trovarsi in affanno, quasi senza fiato, come si evince anche dalla disposizione dei discorsi.

Oltre alla sovrapposizione di due comicità serie, troviamo anche il comico classico nella forma delle bastonate ("[Beatrice] gli dà un calcio"<sup>19</sup>) e nell'uso del dialetto: l'incolto Truffaldino dice "fracastor"<sup>20</sup> ('fratello Castore') invece di 'fricandeau', corruzione del nome francese di moda, che nelle traduzioni tedesche è reso con 'Frühkassier'<sup>21</sup> e – a mio parere – molto abilmente con 'Frakossée'.<sup>22</sup>

Il finale della scena mostra che Truffaldino è abbastanza intelligente, nonostante il suo fondamentale difetto di carattere e nonostante i difetti sopra elencati. Per una volta genera comicità non a sue spese: "Togo su el me bodin; evviva, l'ho superada, tutti i è contenti, no i vol alter, i è stadi servidi. Ho servido a tavola do padroni, e un non ha savudo dell'altro. Ma se ho servido per do, adess voio andar a magnar per quattro (parte)".<sup>23</sup>

## Vino, donna e sensibilità (*Servitore*, II, 17)

Anche se le due scene appena interpretate ci presentano Truffaldino come un povero diavolo, che ha qualcosa di rozzo e di incivile per via della sua fissazione ossessiva per il cibo, egli raggiunge tutti gli obiettivi autoimposti grazie alla sua furbizia e, non ultimo, al suo autocontrollo. Perlomeno riesce – seppur con difficoltà – a sigillare con il pane la lettera accidentalmente aperta e poi a servire i suoi due signori, nonostante i piatti seducenti che li si presentano di fronte. Que-

---

18 Bergson (1995, 73).

19 Goldoni (1979, 164).

20 Goldoni (1979, 161).

21 Goldoni (1995, 123).

22 Goldoni (1996, 82).

23 Goldoni (1979, 165).

sto fa sì che lui si possa sistemare abbastanza bene nella città cosmopolita e civilizzata di Venezia.

La valenza della *gula*, ultimamente tenuta sotto controllo da Truffaldino, può essere compresa ancora meglio se viene presa in considerazione una scena simile presente del noto film *C'era una volta in America* (1984) di Sergio Leone. Come chiaramente riporta il titolo con cui l'estratto del film è pubblicato come *trailer*, questa scena riguarda il legame tra cibo e sessualità – una relazione storicamente ricca di tradizione che può rifarsi a una lunga serie di descrizioni di afrodisiaci, oppure di cibo messo in scena in combinazione col sesso. Nella scena in pasticceria le torte alla panna si presentano come seni femminili e sono considerate nel mondo newyorkese dei piccoli delinquenti come mezzo di pagamento 'delicato' per il sesso con Peggy: cosa che non avviene nella presente scena nella quale la *gula* trionfa sulla *luxuria*.

Nel *Servitore* di Goldoni, invece, il passaggio tra la brama di cibo e il sesso è molto più evidente, seppur con qualche deviazione. All'inizio dell'incontro tra Truffaldino e la serva Smeraldina – suo oggetto del desiderio – nella scena II, 17, la figura del servitore bergamasco è sempre la stessa: dopo un abbondante pasto 'parassitario' successivo alla scena della cameriera, saluta Smeraldina con una bottiglia di vino ("fiaschetto") in mano e le dice piuttosto sgarbatamente che si è riempito la pancia ("ho la pancia piena") e che i suoi begli occhi sono perfetti per dessert ("per farne digerir").<sup>24</sup> L'uomo vorrebbe conquistare il suo oggetto del desiderio letteralmente a scopo di una migliore digestione, fatto con il quale Smeraldina non è d'accordo. Lei risponde invece con l'ironica osservazione che lui possiede davvero una grande grazia. Ma Truffaldino è veloce nella comprensione e abbastanza intelligente per decifrare all'istante l'ironico rifiuto. Mette subito da parte la bottiglia di vino come segno visibile e cambia strategia. D'ora in poi allinea quest'ultima alla nuova cultura contemporanea della sensibilità, che, attraverso gli scritti di Rousseau, i drammi di Marivaux e i romanzi di Richardson, aveva trionfalmente conquistato la penisola italiana al più tardi negli anni Cinquanta del Settecento.<sup>25</sup> I *white old men* dell'*Ancien Régime* e i loro lacchè sono denunciati negli scritti degli autori citati: i primi come sofisticati libertini, i secondi come demoni controllati dall'istinto. D'altra parte, verso la metà del secolo, sono richiesti uomini empatici, sensibili, 'vulnerabili'. Ed è proprio questa strada che Truffaldino percorre quando mette in scena un complesso gioco metateatrale all'interno della scena con Smeraldina, in cui prende le distanze dal suo ruolo ar-

<sup>24</sup> Goldoni (1979, 132).

<sup>25</sup> Quanto alla ricezione di Rousseau e alla moda della *sensibilité* cfr. Rota Ghibaudi (1961) Steindl (2002) e Oster (2008).

caico e si presenta come amante incredibilmente timido (“sospirando”, “vergognosetto”)<sup>26</sup>, completamente sotto l’incantesimo dalle inibizioni sensibili. In altre parole: Truffaldino inizia la corsa come un lupo affamato per terminarla vittorioso come un pudico agnellino, se si vuole credere alle parole di Smeraldina: “Farebbe innamorare i sassi”<sup>27</sup>. La bottiglia di vino messa da parte simboleggia così la trasformazione di Arlecchino, che, nonostante la sua ruvidità, emergeva già nella prima commedia *Il servitore di due padroni* come una figura parzialmente civilizzata, come un *parvenu*, e apparirà anche in nuovi contesti gastronomici in questo percorso verso successo.

## La gastronomia morale (*Bottega II, 20, 23, I, 1*)

La commedia *La bottega del caffè*, rappresentata per la prima volta nel 1750 e pubblicata nel 1753, offre nuovi e differenti contesti gastronomici. A prima vista, la commedia è nella tradizione del *Servitore*: l’attenzione è ancora una volta posta sul primo e sul secondo servitore, Brighella detto Ridolfo e Arlecchino detto Trappola. Entrambe le figure di servizio sono attive anche nella gastronomia. Come Brighella nel *Servitore*, Ridolfo è titolare di un’attività gastronomica, e il secondo domestico, Trappola, è il suo dipendente. Continua, anche in questa seconda opera, la commedia arcaica e sessualizzante del cibo. All’unico pasto della commedia, al “pranzo”<sup>28</sup> nella ventesima scena del secondo atto, gli avvenimenti precipitano – in un ulteriore parallelo con il *Servitore* – e all’incirca a metà della trama della commedia, improvvisamente compaiono sulla scena le due mogli trascurate dai mariti scanzonati, Eugenio e Leandro. Eugenio, fortemente indebitato, per una volta ha vinto una partita clandestina e in questa scena invita a mangiare tutti i soggetti coinvolti. Trappola offre i suoi servizi per i noti motivi:

EUGENIO (*Dalla finestra*) Trappola, evviva.

TRAPPOLA Evviva. Hanno bisogno d’aiuto?

EUGENIO Vuoi venire a dar da bere?

TRAPPOLA Darò da bere, se mi daranno da mangiare.

EUGENIO Vieni, vieni, che mangerai.<sup>29</sup>

<sup>26</sup> Goldoni (1979, 136).

<sup>27</sup> Goldoni (1979, 136).

<sup>28</sup> Goldoni (1984, 155).

<sup>29</sup> Goldoni (1984, 20).

Eugenio incarica l'Arlecchino detto Trappola di servire. Questi è d'accordo a condizione che riceva qualcosa da mangiare. Si inserisce in questa immagine della fame tradizionale il fatto che i camerieri del ristorante seguono Trappola con occhi d'aquila perché temono che nasconda il cibo: "Badate ai piatti, che non si attacchi sui nostri avanzi".<sup>30</sup> Il timore dei camerieri è giustificato: quando poco dopo si verificano scene convulse, Trappola approfitta della confusione e Goldoni gli regala una classica scena d'azione: "Con un tondino di roba in un tovagliuolo, salta da una finestra e fugge nella bottega del caffè".<sup>31</sup> Tuttavia, nonostante l'audace salto dalla finestra e il furto di cibo, in questo caso si tratta di una mera citazione, che allude alle elaborate scappatelle gastronomiche del *Servitore*, cioè di puri avanzi amorali. Significativamente, nella scena del tavolo qui presentata non viene menzionato nessun tipo di cibo, e per buone ragioni. Il *focus* della commedia non è più incentrato sul ridicolo paradigmatico come nel *Servitore*, ma si è spostato sulla trama della commedia organizzata sintagmaticamente; e questa ha un carattere prevalentemente serio.

Come ci si spiega questo riorientamento? A prima vista a predominare sono i parallelismi. In analogia con il *Servitore*, la grande tavola da pranzo apparecchiata si trova all'incirca a metà della trama della commedia e assume quindi una funzione tradizionale, cronologica e di controllo dell'azione. Un altro parallelo riguarda i commensali: la tavola rotonda è composta solo da gentiluomini: "CAMERIERE Tre galantuomini. Uno il signor Eugenio, l'altro il signor Don Marzio, napoletano, ed il terzo il signor conte Leandro Ardeni".<sup>32</sup> Ma contrariamente agli indaffarati uomini d'onore del *Servitore*, che vogliono rafforzarsi con un pasto prima della pausa pomeridiana, Eugenio e Leandro usano la convenzione del pranzo come pretesto per una lunga bevuta, che dovrebbe riunire vino, donna e canto. L'attenzione qui si sposta dai cibi ridicoli ai liquori spiritosi. Mentre il servitore Trappola se la cava con i piatti senza nome, Eugenio è più volte al centro dell'attenzione, bevendo sempre con la bottiglia di vino in mano ("col bicchiere di vino fuor della finestra"<sup>33</sup>). Si rivolge a donne mascherate e le invita a un banchetto ("Signora maschera, alla sua salute").<sup>34</sup> mentre canta ("fa un brindisi a Vittoria, non conoscendola").<sup>35</sup> Principalmente, il terreno sarebbe dunque stato preparato per un culmine comico, ma le cose si sono rivelate molto diverse. Perché contrariamente al *Servitore*, gli avvenimenti sono messi in scena fino al

---

<sup>30</sup> Goldoni (1984, 20).

<sup>31</sup> Goldoni (1984, 159).

<sup>32</sup> Goldoni (1984, 159).

<sup>33</sup> Goldoni (1984, 157).

<sup>34</sup> Goldoni (1984, 157).

<sup>35</sup> Goldoni (1984, 157).

tragico. Come se non bastasse, la donna sconosciuta a cui si rivolge Eugenio si offende gravemente (“Signora maschera, se non vuol venire, non importa. Qui abbiamo qualche cosa meglio di lei”).<sup>36</sup> Come conseguenza, sua moglie Vittoria vuole uccidersi davanti ai suoi occhi. D’altra parte, solo l’alcol più forte aiuta, motivo per cui Ridolfo consiglia alla disperata Vittoria di bere la bevanda di moda, ‘rosolio’, come fosse una medicina. Ma lei non vuole inebriarsi e risponde energicamente: “No, datemi dell’acqua”,<sup>37</sup> una bevanda che meglio calza con la moglie innocente e sensibilissima, non da ultimo per motivi di decoro, ma ancor più per quanto segue: cioè, il processo di illuminazione e di riconciliazione per mezzo di una terapia lacrimevole.

Per quanto riguarda il mutamento delle figure dei servi e della loro gestione di cibi e bevande, questo processo di trasformazione può essere profilato ancora più chiaramente se, oltre al *Servitore*, si guarda ad un altro ipotesto della commedia *La bottega del caffè*, ovvero l’intermezzo *La bottega da caffè* del 1736. Quest’ultimo parla di un proprietario di un caffè completamente immorale di nome Narciso, che prima persuade Dorilla, una donna romana mascherata, a sposarlo, e poi la incoraggia a prostituirsi per derubare i loro ospiti ricchi, tra cui il giovane Zanetto. Per questo approccio Goldoni si serve di metafore provenienti dal mondo della cucina. L’ospite Zanetto deve essere spennato o scuoiato (“pelarlo”) come un pollo grasso (“pollastro”) e verrà poi buttato fuori dalla bottega (“impiantarlo”) con una bella rasata (“con bella rasa”). Quando Zanetto entra nel caffè, Narciso chiede alla sua compagna Dorilla di attuare il piano: “Podè pelarlo e torvene solazzo”.<sup>38</sup> Il lessema ‘solazzo’ è ambiguo e associa ancora una volta il mondo della cucina a quello del sesso: una donna da sollazzo è una cortigiana. D’altra parte, ‘essere sollazzo’ sta ad indicare anche il bersaglio del ridicolo, e non ultimo contiene il termine tecnico ‘lazzo’ e rimanda quindi al registro metateatrale della Commedia dell’Arte.<sup>39</sup>

L’esposizione dell’intermezzo è improntata in particolar modo dal lessico gastronomico, come vediamo nella presentazione di Narciso stesso:

NARC.  
 Ànemo, spiritosi,  
 Disinvolti, graziosi,  
 Ché per spazzar la nostra mercanzia  
 Sora tutto ghe vuol galantaria.  
 Via, brusè quel caffè.  
 Mettèghe drento

<sup>36</sup> Goldoni (1984, 157).

<sup>37</sup> Goldoni (1984, 157).

<sup>38</sup> Goldoni (1736, I, 2).

<sup>39</sup> Sui significati di *solazzo* cfr. Folena (1993, s.v. *solazzo*).

Quattro grani de fava,  
 E acciò chel para fresco,  
 Mettèghe una porzion d'orzo tedesco.  
 Per burlar i golosi  
 Che impenisse de zuccaro la tazza,  
 Bisogna ogni mattina  
 El zuccaro misciar co la farina.  
 Chi no fasse cussì, no viverave:  
 Tanto fitto de casa e de bottega,  
 Mobili, capital, garzoni e lumi  
 Xe una spesa bestial; ma questo è 'l manco.  
 Per sticcarla coi altri,  
 Vestir in gala e gòder dei pacchietti,  
 Ghe vuol dei gran caffè, dei gran trairetti.  
 Se no fusse, gramazzi,  
 La protezion de certe paronzine  
 Che in bottega ne fa conversazion,  
 Anderessimo tutti a tombolon.<sup>40</sup>

Retoricamente parlando, la frase di Narciso è una apostrofe. Si rivolge al pubblico sofisticato della vivace repubblica aristocratica di Venezia, che conduce una vita galante nei caffè alla moda ('spiritosi / Disinvolti, graziosi'). Ma in realtà Narciso descrive la situazione precaria dei gestori dei caffè, che soffrono per gli alti costi di affitto e personale ('Tanto fitto'). Per sopravvivere, quindi, sono necessari trucchi e frodi amorali, in particolare frodi alimentari: fagioli di verdure ('grani de fava') invece di chicchi di caffè, caffè di malto ('orzo tedesco') invece di caffè, farina invece di zucchero ('El zuccaro misciar co la farina'). Infine, ma non per questo meno importante, il reddito può essere migliorato attraverso la prostituzione clandestina, e per di più il caffè andrebbe in bancarotta senza 'certe paronzine'. Il cinismo di Narciso disegna un quadro nerissimo di una città che il celebre vedutista contemporaneo Canaletto ha più di una volta magnificamente messo in scena. Ma il lato oscuro di questo quadro brillante alla Canaletto consiste nella concorrenza spietata, nei disordini politici, nell'instabilità sociale e nella pura paura esistenziale, almeno così dobbiamo interpretare la commedia nera dell'intermezzo di Goldoni.<sup>41</sup>

A proposito della commedia *La bottega del caffè*, possiamo affermare che Brighella *alias* Ridolfo non è più né il clown della Commedia dell'Arte durante le pause, né il magnaccia amorale della *Bottega da caffè* dell'intermezzo degli anni Trenta, bensì il conduttore di una gastronomia morale. Sebbene le commedie *Il*

<sup>40</sup> Goldoni (1736, I, 2).

<sup>41</sup> Quanto alla dimensione economica del libretto goldoniano cfr. Emery (1985).

*servitore* e *La bottega* mostrino somiglianze strutturali, poiché il primo servitore Brighella *alias* Ridolfo svolge in entrambi i casi un doppio compito, questo compito non potrebbe essere più diverso. Il primo caso riguarda la messa in scena di acrobazie comiche, il secondo la prevenzione di due suicidi e la salvezza di due matrimoni. Come nel *Servitore* e nell'intermezzo, la gastronomia fa da sfondo scenico alla commedia riformata *La bottega del caffè*. A causa dell'orientamento etico, questo è già disposto spazialmente come un riformatorio illuminato. Abbiamo a che fare con uno spazio scenico in gran parte pubblico. Il caffè borghese di Ridolfo, dove regnano la buona educazione e il pudore, è al centro di una pubblica piazza,<sup>42</sup> e a destra e a sinistra di essa si trovano i covi del vizio di Pandolfo e Lisaura, rispettivamente una bisca e un presunto bordello. La primissima apparizione del gestore del caffè, Ridolfo, sottolinea la moralizzazione goldoniana dell'ambiente gastronomico:

RIDOLFO Animo, figliuoli, portatevi bene; siate lesti e pronti a servir gli avventori con civiltà, con proprietà: perchè tante volte dipende il credito di una bottega dalla buona maniera di quei che servono.<sup>43</sup>

L'ex servitore Brighella *alias* Ridolfo si presenta qui come un educatore illuminato, i cui tratti caratteriali sono in netto contrasto con il servitore di due padroni. A differenza di quest'ultimo, egli si trova al vertice della "civiltà", che, come la pulizia ("proprietà") è un prerequisito per il successo dell'attività commerciale. Non vanno dimenticate le "buone maniere" dei camerieri, forme di civiltà che contrastano nettamente con il caos della scena del servizio nel *Servitore*. L'antitesi di Ridolfo è il suo dipendente Trappola, che vorrebbe lavorare con trucchi e inganni.

RIDOLFO Oh via, andate a tostare il caffè, per farne una caffettiera di fresco.

TRAPPOLA Vi metto degli avanzi di ieri sera?

RIDOLFO No, fatelo buono.

TRAPPOLA Signor padrone, ho poca memoria. Quant'è che avete aperto bottega?

---

<sup>42</sup> Secondo la *communis opinio*, questa piazza viene considerata uno spazio positivo nell'ottica illuminista, cioè un forum che incorpora simbolicamente la trasformazione strutturale dello spazio pubblico nel senso di Habermas (1961). Ma Goldoni va oltre anticipando già la dialettica dell'Illuminismo, visto che la sfera pubblica, lo spazio per eccellenza della cultura settecentesca, si trasforma – alla lunga – in un luogo di osservazione dell'apparato statale. È questa la direzione in cui va l'interpretazione brillante di Fajen (2013, 203–221).

<sup>43</sup> Goldoni (1984, 85).

RIDOLFO Lo sapete pure. Saranno incirca otto mesi.

TRAPPOLA È tempo da mutar costume.

RIDOLFO Come sarebbe a dire?

TRAPPOLA Quando si apre una bottega nuova, si fa il caffè perfetto. Dopo sei mesi al più, acqua calda e brodo lungo. (*parte*)

RIDOLFO È grazioso costui; spero che farà bene per la mia bottega, perché in quelle botteghe dove vi è qualcheduno che sappia fare il buffone, tutti corrono.<sup>44</sup>

Anche in questa scena si incontrano nuovamente elementi e strutture amorali tipiche della Commedia dell'Arte tradizionale. Inoltre, i suggerimenti di Trappola riguardo alla frode alimentare ricordano fortemente il comportamento di Narciso dall'intermezzo. Ma queste tendenze amorali sono esplicitamente bloccate: la bevanda nuova e illuminante, cioè il caffè, rimanda a un nuovo pubblico che si era sviluppato a Venezia nel XVIII secolo, un pubblico che voleva essere preso in considerazione. Con i suoi suggerimenti per risparmiare il caffè in polvere (“degli avanzi di ieri sera”, “brodo lungo”), Trappola evoca l'inquietante rovescio della concorrenza capitalista, che ha portato alla rovina molti caffè contemporanei e quindi ha imposto misure di razionalizzazione, ma Ridolfo proibisce categoricamente ogni tipo di frode ricorrendo alla legge di purezza (“fatelo buono”). Di conseguenza, Trappola può vivere i suoi impulsi amorali solo nel gioco di ruolo come buffone della gastronomia (“tutti corrono”).

Dopo che il *parvenu* Ridolfo si è presentato nell'esposizione della commedia come un ristoratore d'onore borghese, il suo compito principale nel proseguo della storia sarà quello di ricondurre i viziosi mariti sulla via della virtù. L'ultimo atto gastronomico della *Bottega del caffè* ha luogo a metà della commedia, nella suddetta scena del pranzo, quando Ridolfo porge il già citato bicchiere d'acqua alla devastata Vittoria. In seguito, la commedia divertente si trasforma in una commedia seria. Il punto di riferimento non è più la risata, ma la compassione, perché le misure terapeutiche di Ridolfo evocano ripetutamente lacrime di sensibilità in tutte le persone coinvolte, e alla fine portano a un grande quadro di ‘perdono reciproco’. In sintesi, possiamo affermare che la riforma goldoniana della commedia italiana va di pari passo con una corrispondente messa in scena della gastronomia.

Per il testo liminale *Il servitore di due padroni* si potrebbe fare una doppia diagnosi. Da un lato, Truffaldino è presentato come una figura di servitore gui-

---

<sup>44</sup> Goldoni (1984, 87).



data dall'istinto, in parte arcaica, che – spinta dalla fame, dalla *gula* e dalla *luxuria* – deve ripetutamente lottare con le esigenze del bassoventre. Così facendo, non è in grado di rispettare regole e costumi dello *state of the art*, ridicolizzando *volens nolens* il processo di civilizzazione. Allo stesso tempo, la diversità dei piatti elencati offre occasioni altrettanto varie per una commedia ‘parassitaria’, organizzata in modo paradigmatico. D'altra parte, il personaggio di Truffaldino preannuncia già la futura figura dell'arrampicatore sociale, perché riesce sempre all'ultimo momento a civilizzare il suo appetito attraverso azioni compensatorie comunicative in relazione al cibo e all'amore sessuale.

Nell'intermezzo *La bottega da caffè*, la figura del servo Narciso è assurta a diventare proprietario di un caffè. Ma Narciso è un personaggio nerissimo. La concorrenza capitalista spietata impone la manipolazione del cibo, e i potenziali ospiti sono concettualizzati con la metafora gastronomica del ‘pollastro’ che deve essere spennato e sventrato attraverso la prostituzione.

Infine, nella commedia riformata *La bottega del caffè*, entrambi gli ‘ipopersonaggi’ si incontrano e si incarnano in modo nuovo, ovvero nella figura dell'onorevole proprietario del caffè Ridolfo, che coltiva una gestione troppo corretta delle risorse gastronomiche della casa. Come nel *Servitore*, c'è un pasto di mezzogiorno nel mezzo dello spettacolo, ma la precedente varietà di piatti non viene mostrata sul palco. Come accenno alla commedia vecchio stile, viene brevemente menzionato solo Trappola, che ruba un pasto e riesce a fuggire dai camerieri. Vengono invece poste in primo piano le bevande spirituali, cioè, da un lato, vino e liquore come inebrianti per la comunità di signori depravati e, dall'altro, un bicchiere d'acqua, con l'aiuto del quale si avvia la terapia della ragione pura. Il caffè si rivela un'istituzione morale in cui, sotto la direzione del proprietario del caffè Ridolfo, i mariti viziosi vengono corretti e ricondotti alle loro mogli. Bertold Brecht una volta disse: “Erst kommt das Fressen, dann kommt die Moral.”<sup>45</sup> (“prima viene il cibo, poi viene la morale”). Nella gastronomia di Goldoni, invece, la moralità viene prima di tutto, e con essa solo caffè puro e acqua chiara.

## Bibliografia

- Alonge, Roberto. *Goldoni. Dalla commedia d'arte al dramma borghese*. Milano: Garzanti 2004.
- Bauer, Gerd. “In Teufels Küche”. *Essen und Trinken in Mittelalter und Neuzeit*. A cura di Irmgard Bitsch, Trude Ehlert e Xenja von Ertzdorff. Sigmaringen: Thorbecke 1987, 127–142.
- Bergson, Henri. *Le rire: Essai sur la signification du comique*. Paris: PUF 1995 [1900].
- Brecht, Bertolt. *Stücke 2. Die Dreigroschenoper*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988.

<sup>45</sup> Brecht (1988, 285).

- Coyle, Margaret Anne. *The Sauce is Better Than the Fish: The Use of Food to Signify Class in the Comedies of Carlo Goldoni 1737–1762*, 2006, <https://drum.lib.umd.edu/handle/1903/3473> (10.03.2023).
- Della Casa, Giovanni. *Galateo ovvero De' costumi*. A cura di Emanuela Scarpa. Modena: Panini 1990 [1558].
- Elias, Norbert. *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*. 2 voll. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980 [1939].
- Emery, Ted A. "Da 'La bottega da caffè' a 'La bottega del caffè'. Le contraddizioni del mercato e la riforma goldoniana". *Studi goldoniani* 7 (1985), 46–59.
- Fajen, Robert. *Die Verwandlung der Stadt. Venedig und die Literatur im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Fink 2013.
- Folena, Gianfranco. *Vocabolario del veneziano di Carlo Goldoni*. La Garangola: Padova 1993.
- Goldoni, Carlo. *La bottega da caffè*, 1736, [https://vec.wikisource.org/wiki/La\\_bottega\\_da\\_caff%C3%A8](https://vec.wikisource.org/wiki/La_bottega_da_caff%C3%A8) (01.03.2024).
- Goldoni, Carlo. "L'autore a chi legge". Goldoni, Carlo. *Arlecchino. Servitore di due padroni*. Milano: Rizzoli 1979 [1753], 95–99.
- Goldoni, Carlo. *La bottega del caffè*. Milano: Rizzoli 1984 [1753].
- Goldoni, Carlo. *Il servitore di due padroni. Der Diener zweier Herren*. Italienisch/Deutsch. Stuttgart: Reclam 1995.
- Goldoni, Carlo. *Diener zweier Herren*. Traduzione di Werner Buhss. Hamburg: Henschel Theaterverlag 1996.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit*. Neuwied: Luchterhand 1961.
- Kant, Immanuel. "Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht". Kant, Immanuel. *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik* 1. Werkausgabe Vol. XI. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, 33–50.
- Knigge, Adolph von. *Über den Umgang mit Menschen*. Hannover: Schmidtsche Buchhandlung 1788.
- Mehnert, Henning. *Commedia dell'arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Oster, Angela. "Goldonis *La Pamela* und die (Wieder)Geburt des Komischen aus dem Geiste der Empfindsamkeit". *Ein europäischer Komödienautor. Carlo Goldoni zum 300. Geburtstag/Carlo Goldoni commediografo europeo nel terzo centenario della nascita*. A cura di Richard Schwaderer, Rita Unfer Lukoschik e Friedrich Wolfzettel. München: Meidenbauer 2008, 21–52.
- Pfister, Manfred. *Das Drama: Theorie und Analyse*. München: Fink 1988 [1982].
- Rota Ghibaudi, Silvia. *La fortuna di Rousseau in Italia (1750–1815)*. Torino: Giappichelli 1961.
- Scholler, Dietrich. "Goldonis *Servitore di due padroni* in neuer Übersetzung". *Theateradaptionen. Interkulturelle Transformationen moderner Bühnentexte*. A cura di Olaf Müller e Elena Polledri. Heidelberg: Winter 2021, 161–170.
- Steindl, Elisabeth. *Pamela im Wandel. Carlo Goldonis Bearbeitungen des Romans Pamela: Or, Vitruve Rewarded von Samuel Richardson*. Frankfurt am Main et al.: Lang 2002.
- Warning, Rainer. "Elemente einer Pragmasemiotik der Komödie", in: *Das Komische*. A cura di Wolfgang Preisendanz e Rainer Warning. München: Fink 1976, 279–333.



Claudia Jacobi

# Una riscoperta lacrimevole di Dante nell’Arcadia: *Francesca di Arimino* (1795) di Francesco Gianni (1750–1822) tra unione erotica e politica

Da ormai duecento anni, lo scarso valore artistico della riscoperta di Dante nell’Europa del Sette e Ottocento si è affermato come *locus communis* della critica. Questo periodo avrebbe prodotto solo imitazioni superficiali, ripetitive e poco creative di singoli passi dell’*Inferno*. La ‘vera’ ricezione dantesca non sarebbe iniziata prima del XX e XXI secolo.<sup>1</sup> Già nel 1854, Jean-Dominique Fuss, storico e poeta belga, si indignava per la ‘dantomania’ dei suoi contemporanei, rimproverando ai ‘dantomani’ una mancanza di ‘gusto’ e di ‘genio’ derivante da una ‘eccelsiva ammirazione del Medioevo’.<sup>2</sup>

Il canto V dell’*Inferno* fu quello più ammirato e riprodotto dai seguaci di Dante dell’epoca: Paolo e Francesca caddero nell’oblio dal Quattrocento fino all’inizio del Settecento per riemergere in modo esponenziale nella letteratura, nelle arti visive e nella musica alla fine del Settecento. Ferruccio Farina conta oltre 2110 opere dedicate a Paolo e Francesca tra le quali 1078 letterarie, 452 d’arte visiva e 260 musicali per il periodo compreso tra il 1795 e il 2018.<sup>3</sup>

La prima opera identificata da Farina in questa lunga serie dedicata agli adulteri danteschi fu scritta nel 1795 da Francesco Gianni, poeta romano ammesso all’Accademia dell’Arcadia nel 1777 con lo pseudonimo di Tirteo Megarese. Nel 1804 Francesco Gianni, rinomato all’epoca per il suo talento di improvvisatore e impropriamente trascurato dalla critica attuale, fu nominato ‘poeta pensionario’ di Napoleone Bonaparte, al quale dedicò alcune poesie lodate da celebri contemporanei come Alessandro Verri, Vincenzo Monti, Antonio Canova e Vittorio Alfieri.<sup>4</sup> L’intera produzione di Gianni è il risultato di improvvisazioni orali su temi e metri indicati dai nobili mecenati delle accademie e dei salotti dove recitava le sue opere. Il titolo

---

1 Cfr. per esempio Kuon (1993, 13).

2 Fuss (1854, 442).

3 Farina (2019, 7–8).

4 Algarotti (1796, 94–97). Per informazioni più dettagliate sui saloni dell’epoca: cfr. Fagioli Vercellone (2020).

---

**Claudia Jacobi**, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

completo dell'opuscolo di sedici pagine, pubblicato nel 1795 a Firenze, documenta le modalità d'improvvisazione e, seguendo le regole dell'Arcadia, ricorda il nome della dama a cui il poema è dedicato: *Francesca di Arimino, argomento con metro obbligato proposto in Siena a Francesco Gianni dal. N. U il sig. cavaliere Pierantonio Gori e dedicato all'ornatissima signora Teresa Fabbroni*. Pur essendo un poeta dichiaratamente estemporaneo, molte produzioni di Gianni furono raccolte in giornali che pubblicavano i migliori risultati di questi eventi popolari.<sup>5</sup> Oltre alla poesia napoleonica e ad alcune improvvisazioni filosofiche e scientifiche, la sua opera lirica, fedele ai canoni dell'Arcadia, consiste principalmente in canzonette galanti anacreontico-erotiche e in poesie eroico-pindariche.<sup>6</sup> L'Accademia dell'Arcadia era stata fondata a Roma nel 1690 con l'obiettivo di riformare il 'cattivo gusto' del Barocco seguendo dei modelli classici. Sin dall'allusione dantesca nel titolo, Gianni si colloca nella tradizione arcadica di Gian Vincenzo Gravina, il quale considerava Omero e Dante come i grandi modelli della poesia, mentre Giovanni Mario Crescimbeni si allineava a Petrarca e al petrarchismo del Cinquecento.

La canzonetta *Francesca di Arimino* è stata riscoperta e pubblicata da Ferruccio Farina nel 2005. Il suo commento editoriale, unico testo critico esistente su questa poesia di Gianni, ne riassume il contenuto e i motivi principali senza però "addentrarsi [sic!] in complesse letture critiche artistiche ed estetiche".<sup>7</sup> I pochi studi dedicati alla ricezione della *Divina Commedia* del Sette o Ottocento non vanno oltre l'approccio positivisticò e quantitativo di Farina: i contributi di Michael Pitwood, Albert Counson, Eduard von Jan e Werner Friedrich documentano ampiamente la portata quantitativa delle citazioni dantesche, senza, tuttavia, proporre alcun approfondimento delle modalità qualitative.<sup>8</sup> Nella monografia *Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiaire sur l'Italie, la France et l'Espagne (1766–1897)* mi sono proposta di andare oltre l'elenco di titoli e motivi danteschi, esaminando la funzione semantica ed estetica dell'intertesto e rilevando così l'originalità e la creatività artistica di celebri 'dantomani', come Emilia Pardo Bazán, Gustavo Adolfo Bécquer, Charles Baudelaire, Gérard de Nerval, Victor Hugo, Giacomo Leopardi e Silvio Pellico, e anche di scrittori e scrittrici caduti completamente nell'oblio, come Caterina Franceschi Ferrucci, Amable Tastu, Henri Cantel, Gustave Drouineau, Julio Monreal, Vicente Colorado e, appunto, Francesco Gianni.<sup>9</sup>

Il fatto che le loro opere facciano riferimento alla *Divina Commedia* non giustifica in alcun modo che queste siano considerate come 'copie scadenti' dell'origi-

5 Algarotti (1796, 94–97).

6 Algarotti (1796, 94–97).

7 Farina (2005, 26).

8 Von Jan (1954); Pitwood (1985); Counson (1905); Counson (1908); Friedrich (1950, 57–180).

9 Cfr. Jacobi (2021, 68).

nale'. Seguendo il metodo sviluppato in *Mythopoétiques dantesques*,<sup>10</sup> il presente contributo intende andare oltre la nozione tradizionale di 'influenza', incentrata sulla dipendenza cronologica e fattuale tra due opere, con lo scopo di dimostrare che il confronto intertestuale non solo mette in luce legami diretti di filiazione, ma che la *Divina Commedia* e le opere del Sette e dell'Ottocento si illuminano reciprocamente. Partendo dal fenomeno visuale della 'diffrazione', Donna J. Haraway<sup>11</sup> propone una traslazione delle metafore ottiche per dare rilievo a questa nuova pratica critica. A differenza della 'riflessione', la 'diffrazione' dà luogo a figure di interferenza, che dipendono in egual misura sia da un oggetto che dalle onde luminose stesse, senza riprodurre la forma esatta dell'oggetto. Una 'lettura diffrattiva' fa interagire i testi al di là della gerarchia tra originale e copia, e studia l'uno attraverso l'altro con l'obiettivo di offrire una prospettiva diversa e produrre qualcosa di nuovo.<sup>12</sup> Questo approccio si basa sulla convinzione postmoderna che ogni atto di ricezione è un atto di appropriazione e trasformazione, il quale inevitabilmente riformula l'oggetto di partenza invece di 'rifletterlo'. La lettura 'diffrattiva' mira a cogliere ed esaminare il valore produttivo e performativo della ricezione letteraria, attraverso la quale gli autori spesso esprimono e legittimano le proprie preoccupazioni politiche, poetiche o socio-culturali.<sup>13</sup>

Più precisamente, la presente analisi della poesia *Francesca di Arimino*<sup>14</sup> mira a dimostrare che Francesco Gianni è il primo a sottolineare la carica erotica realmente presente nell'incontro tra Paolo e Francesca e che le lacrime giocano un ruolo fondamentale nella scoperta dell'erotismo dantesco (I). L'adattamento dantesco di Gianni contribuisce ad una miglior comprensione della *Divina Commedia* stessa anticipando le idee della critica del XXI secolo, la quale insisterà sulle tensioni irriducibili tra discorso spirituale ed erotico nel canto V dell'*Inferno*,<sup>15</sup> mentre la critica ottocentesca assolveva gli adulteri danteschi dal peccato di lussuria considerando Francesca come vittima di una passione purificata dal suo 'candido pudore' e dalla 'gentilezza' della sua anima, espressa attraverso metafore stilnoviste.<sup>16</sup>

10 Jacobi (2021, 7).

11 Haraway (1997, 273). Cfr. anche Gagnolati/Southerden (2020, 3).

12 Haraway (1997, 273); Gagnolati/Southerden (2020, 3).

13 Cfr. le analisi in Jacobi (2021).

14 Questo contributo è un adattamento in italiano del capitolo "La redécouverte d'un mythe dantesque et d'un poète oublié: Francesca di Arimino (1795) de Francesco Gianni – une allégorie politique entre érotisme et sublimation mariale", Jacobi (2021, 225–243).

15 Cfr. per esempio Lombardi (2012, 15).

16 Cfr. "La colpa è purificata dall'ardore della passione, e la verecondia abbellisce la confessione della libidine; e in tutti que' versi la compassione pare l'unica Musa", Ferrucci (1873, 195–196); Foscolo (1825, 306). "Vinta dall'amore ella serba immacolata l'anima [...] l'esser gentile e puro [...].

Nella sua interpretazione del personaggio di Francesca, Gianni giustappone l'esaltazione mariana ad allusioni esplicitamente sessuali. Le insinuazioni licenziose spariranno completamente nell'adattamento pudico di Silvio Pellico (*Francesca da Rimini*, 1815), che concepisce Francesca come donna angelicata, ma torneranno in auge negli adattamenti successivi al 1830.<sup>17</sup> Inoltre, l'analisi dimostrerà che il discorso erotico di Gianni contiene un sottotesto politico: Paolo e Francesca possono essere interpretati come allegoria del desiderio di unificazione dell'Italia e di liberazione dalla dominazione straniera (II).<sup>18</sup> In questo modo, Gianni mette in evidenza la dimensione politica dello stesso canto V dell'*Inferno* e anticipa una lunga tradizione d'interpretazioni politiche, la cui origine è generalmente attribuita a Ugo Foscolo, il quale identificava Francesca con la sua patria Venezia.<sup>19</sup>

---

**Francesco Gianni: *Francesca di Arimino* (1795)<sup>20</sup>**

---

Me lasso! qual nuvola	Assisa in frondifere	Con mano discepola
Mi splende sul ciglio	Dimore m'addita	Industre dell'occhio
D'un fosco vermiglio	Francesca smarrita	Il docil ginocchio
Ondoso vapor! 4	Nel volto e nel cor: 36	Le palpa legger; 68
Deh! sorga alcun zeffiro	E tacito estatico	E quindi in silenzio
Che in sen di montana	Il miser cognato	Loquace amoroso
Caverna lontana	Mi addita al suo lato	L'incendio nascoso
La dissipì a vol. 8	Fra speme e timor: 40	Più chiaro le fa. 72
Ma... squarciasi, ed ampio	Chè sempre fur timidi	Ed ecco, quai gocciolo
Trabocca repente	Gli affetti veraci,	Che l'alba dal ciglio
Lugubre torrente	Gli amanti più audaci	Distilla in un giglio
Di lume e d'orror. 12	Amanti non son. 44	Con dolce pietà, 76

---

La donna depravata dalla passione è un essere contro natura [...] ma la donna che nella fiacchezza e miseria della lotta serba inviolate le qualità essenziali dell'essere femminile, la puretà, la verecondia, la gentilezza, la squisita delicatezza dei sentimenti, poniamo anche colpevole questa donna sentiamo che fa parte di noi", De Sanctis (1967, 642).

17 Cfr. Jacobi (2021, 225).

18 Farina dimostra che Gianni condivide le sue convinzioni politiche con la maggior parte degli scrittori e critici che s'interessano al canto V dell'*Inferno* durante i decenni seguenti. Farina (2013, 279–285).

19 Foscolo fu considerato a lungo come il primo a introdurre la dimensione nazionalista nella lettura dantesca, Cfr. O'Grady (2003, 221).

20 Gianni (1795, 9–16), *Francesca di Arimino*, abbreviato: FA.

(continua)

Il figlio di Venere Si mostra da quella Con brune quadrella In velo più brun; 16	Ma quegli un tal magico Volume dischiude, Che scaltro delude L'avverso pudor; 48	Un nembo di lagrime La donna diffonde, E il mento nasconde Tra i veli del sen: 80
Le piume gli cadono Su i fianchi nevosi, E in atti affannosi Mi prende per man; 20	E languido languido, Ebrezza spirante, Vi legge tremante Le cifre d'amor 52	E come Favonio Che tremulo sugge La brina, e sen fugge Sull'ali del dì, 84
E in grembo del nugolo Che lento volteggia, Che muto lampeggia, Mi leva dal suol. 24	– Un guardo sfuggevole Or volge allo scritto, Or l'altro tien fitto In l'alta beltà; 56	L'amante con impeto Dall'alme pupille Assorbe le stille Col bacio primier. 88
Già tratto per l'aere Men volo col Dio: Se spirito son io, Od uomo non so. 28	Si l'anglico astronomo Il calcolo or mira, Or guarda la spira Che l'astro segnò. 60	Sui volti la porpora Volò del reato, E tosto il creato Disparve da lor. 92
Ma intanto la nebbia Diradasi, e in nuovo Boschetto mi trovo Al Nune vicin. 32	Oh! come più flebile Leggendo gli altrui I palpiti sui S'attenta svelar. 64	Qual' rosa che pallida Abbassa, ma lento, In seno del vento Il capo gentil, 96
La bella di Arimino Declina il semblante Sul petto anelante Del caldo amator. 100	In ceffo di Gorgone Col ferro imbrandito Lo sposo tradito Tra i rami sbucò. 116	E, quasi meteore Sanguigne volanti, Nud'ombre costanti Dal crudo fuggir. 132
– Oh cielo! qual strepito L'orecchio m'assale! La selva fatale Risuona così, 104	Già innalza terribile L'acciaro e la voce, Già il colpo feroce Due cori passò. 120	Poi ratte discendono Tra spirti men fieri Là dove Alighieri Per doglia mancò. 136
Che amore medesimo La fronte si fascia Col velo, e mi lascia Qual sogno che fù. 108	Oh! quanti pur v'erano Soavissimi strali Passati sull'ali Di mille desir. 124	De i freddi cadaveri L'amplesso abborrito Il torvo marito Di nuovo guatò; 140
Le quercie e le roveri Di tepido umore Trasudano, e muore Ogni erba ogni fior. 112	Le labbra più fervide Ribaciansi ancora Ve l'alme uscir fuori In bacio d'amor; 128	Ma vide in sua rabbia, Che morte se lega i sensi, non slega Gli amplessi d'amor. 144



## Le lacrime erotiche di Francesca

La canzonetta idillico-galante *Francesca di Arimino* è composta da trentasei quartine in ‘tonalità anacreontica’, ossia ispirata al metro utilizzato dal poeta greco Anacreonte (~570 a.C.-485 a.C.). I suoi versi, apparentemente leggeri, sono intrisi di un sottile erotismo, pur articolando temi oscuri, come l'imminenza della morte, presente ugualmente nell'adattamento dell'*Inferno* dantesco di Gianni.

Le prime strofe presentano una Francesca immersa in una natura arcadica rigogliosa (“frondifere dimore”, *FA*, vv. 33–34), diametralmente opposta al paesaggio infernale dantesco. I fiori mariani rossi e bianchi, i “gigli” (*FA*, v. 75) e le “rose” (*FA*, v. 93), le fronde (*FA*, v. 33) e l'erba verde evocano il giardino dell'Eden, come Gianni lo descrive nella poesia *Il primo giorno di Adamo nell'Eden*.<sup>21</sup> Mentre il *locus amoenus* è abitualmente presentato come luogo idilliaco dell'incontro amoroso, questi amanti sono pieni di esitazioni: Francesca è “smarrita / Nel volto e nel cor” (*FA*, vv. 35–36) e suo “cognato” (*FA*, v. 38), il cui nome rimane anonimo in tutto il poema, è perso “fra speme e timor” (*FA*, v. 40).

Riprendendo il canto V dell'*Inferno*, il libro è personificato come “scaltro” galeotto (*FA*, v. 47) che vince il “pudor” degli amanti (*FA*, v. 48) e fa “svelare” la loro passione: “leggendo gli altrui / I palpiti sui / S'attenta svelar” (*FA*, vv. 62–64). È notevole rimarcare che l'atto di lettura venga realizzato solo da Paolo (“quegli”, *FA*, v. 45), mentre Dante insisteva sulla lettura comune articolata al plurale: “Noi leggiavamo” (*Inf.* V, v. 127), “Quando leggemmo” (*Inf.* V, v. 133). Per questo motivo, la riscrittura di Gianni si distingue dalla maggior parte delle rappresentazioni ottocentesche degli amanti, le quali analogamente si allontanano dalla lettura comune per attribuirle però a Francesca e non a Paolo. L'atto di lettura femminile può implicare connotazioni molto diverse tra loro, dalla sublimazione di Francesca come *virgo sapientissima*, Madonna che legge (cfr. per esempio i quadri di Jean-Auguste Dominique Ingres, Giuseppe Poli e Michelangelo Grigoletti),<sup>22</sup> alla sua condanna come seduttrice e *femme fatale* (cfr. per esempio D'Annunzio, *Francesca da Rimini*, 1901). Gianni riproduce invece i ruoli di genere stereotipati dell'Arcadia, in cui la donna svolge tradizionalmente un ruolo di supporto nell'esposizione dei sentimenti dell'io lirico maschile. Mentre Dante descrive l'avvicinamento tra Paolo e Francesca come processo di ‘innamoramento’ attraverso gli occhi che scatenano simultaneamente le stesse reazioni fisiche in entrambi gli amanti (“li occhi ci sospinse / quella lettura, e scolorocci il viso; / ma solo un punto fu quel che ci vinse”,

21 Gianni (1806, 76), *Il primo giorno di Adamo nell'Eden*, abbreviato: *AE*: “Il bianco giglio, e la rosa vermiglia, / E l'onda crespa, e la verrura [...]” (*AE*, vv. 30–31).

22 Jacobi (2021, 233–236).

*Inf.* V, vv. 130–132), Gianni si avvale della metafora petrarchista dell'“incendio” amoroso (*FA*, v. 71) e di verbi del tatto che mettono l'accento sulle pulsioni carnali. Allontanandosi dal plurale dantesco, Paolo è il solo soggetto, agente e padrone dell'azione verbale dei versi 45 a 71: è lui che “legge” la storia d'amore (*FA*, v. 51), lui che tiene il libro “fitto” nelle sue mani (*FA*, v. 55), lui che fissa la “bellezza” con lo sguardo (*FA*, vv. 54–55), lui che svela i “palpiti” interni (*FA*, v. 64) e ancora lui che “palpa” il “docil ginocchio” di Francesca (*FA*, vv. 67–68). Francesca appare come oggetto non solo grammaticale della frase, ma anche degli sguardi lussuriosi (*FA*, vv. 54–55) dell'amante e dell'intera azione, adottando il ruolo passivo che Dante aveva, invece, riservato a Paolo. Nella *Divina Commedia* Francesca prende la parola dinanzi a Dante e Virgilio e racconta la sua storia d'amore struggente senza versare una lacrima, mentre Paolo la ascolta singhiozzando in silenzio. Questo evidente rovesciamento dei ruoli di genere classici è stato oggetto di dibattiti controversi: paradossalmente, la critica tradizionale ha interpretato l'eloquenza di Francesca come prova della sua intelligenza inferiore, basandosi sul fatto che, dopo aver condotto Paolo in errore, la seduttrice, nemmeno in grado di comprendere il suo peccato e di mostrare un segno di pentimento, continua a parlare del suo “cor gentil” (*Inf.* V, v. 100) e di “dolci pensier” (*Inf.* V, v. 113), nonostante sia condannata per lussuria.<sup>23</sup> Secondo questa interpretazione, Paolo pare riconoscere, invece, la sua condizione e mostrare il suo pentimento eterno piangendo ininterrottamente. In effetti, nel Medioevo, le lacrime dei santi erano considerate come segno di devozione, come regalo di Dio, che liberava gli occhi dalla cecità spirituale, dando loro accesso alla luce divina.<sup>24</sup> Opponendosi alla tesi dell'inferiorità morale ed intellettuale di Francesca, Teodolinda Barolini sottolinea l'*agency* della protagonista nei confronti del silenzio passivo di Paolo.<sup>25</sup> Secondo Barolini, Francesca si afferma come soggetto proprio attraverso l'uso che fa della lettura e della parola: legge, immagina una vita diversa da quella che le è stata assegnata, e il suo resoconto degli eventi suggerisce il raggiungimento di un piacere maggiore rispetto al personaggio storico da cui è ispirata la figura letteraria.<sup>26</sup> Nella versione di Gianni si riproducono invece gli stereotipi arcadici dell'uomo attivo ed intraprendente e della donna passiva, docile e *larmoyante*. Francesca resta passiva di fronte alle *avances* di suo ‘cognato’ e diventa soggetto attivo solo quando diffonde un “nembo di lacrime”, comparato alle “gocce” che l'alba “distilla” in un “giglio” mentre Francesca nasconde il mento “Tra i veli del sen” (*FA*, v. 80). Il seno, simbolo per eccellenza della maternità e della sessualità

<sup>23</sup> Carey (2007, 55–57).

<sup>24</sup> Cfr. il francescano Francisco de Osuna, “con lágrimas se purgan los ojos antes ciegos y se afila la vista para que pueda mirar la claridad de la serenísima lumbre”. De Osuna (1525–1527, X, 2).

<sup>25</sup> Barolini (2000, 9–10).

<sup>26</sup> Barolini (2000, 10).

femminile, è coperto da un velo, attributo principale della Vergine ma anche di Beatrice, che appare coperta da un “candido vel” nel canto XXX del *Purgatorio* (*Purg.* XXX, v. 31). In questo modo, Francesca sembra elevata al rango della Vergine e di Beatrice con le quali condividerebbe la virtù e la purezza espressa nel combattimento della tentazione. Questa ipotesi potrebbe essere corroborata dal già menzionato simbolismo medievale cattolico delle lacrime come segno divino nel percorso di purificazione. In effetti, Ferruccio Farina considera la Francesca di Gianni ‘pura’ ed ‘innocente’,<sup>27</sup> ignorando completamente le connotazioni sessuali delle metafore botaniche e meteorologiche. L’immagine della ‘nuvola’ di lacrime evoca innanzitutto la fertilizzazione della terra tramite la pioggia. Il simbolismo della ‘lacrima fertile’ risale alla mitologia egizia, secondo la quale la vegetazione, le api, gli animali e l’intera umanità sarebbero nati dalle lacrime di Rê, il Dio Sole, che avrebbero fecondato la terra, creata dal dio Atum per autofecondazione.

Nell’antica Grecia si credeva, invece, che l’anemone fosse nato dalle lacrime di Afrodite mentre secondo la credenza popolare, la margherita è nata dalle lacrime della Vergine. Inserendosi in questa tradizione, Gianni insiste sulla fertilità delle ‘gocce’ emesse dalle pupille ‘alme’, vale a dire ‘che alimentano, che danno e mantengono la vita’.<sup>28</sup> Questo ‘pianto fertile’ occorre alle prime luci dell’alba (*FA*, v. 74), simbolo per eccellenza del rinnovamento, della nascita e della vita. La forza paradigmatica dell’alba secreta le “goccioline” dal “ciglio” in un “giglio” (*FA*, vv. 73–75) che rappresenta, nell’iconografia religiosa, la purezza e la verginità di Maria. In questo contesto plurisecolare di liquidi fertili, il fiore mariano permette l’associazione a una miracolosa deflorazione e fecondazione di Francesca articolata attraverso un immaginario che, a differenza dell’Immacolata Concezione, implica forti connotazioni sessuali. Questa ipotesi può essere corroborata da altre poesie in cui Gianni stabilisce un rapporto ancora più esplicito tra le lacrime, i fiori e la procreazione. In *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori* (1819), l’esistenza dei fiori viene attribuita alle lacrime cocenti della dea Aurora e alla personificazione dell’inverno che distilla le sue ‘lacrime d’amante’<sup>29</sup> su di loro: “Ella [l’Aurora] sparse, argentea, lacrima / Atteggiata di pietade, E la nivea sua beltade / Mostrò ad essi il primo fior [...] l’altro fior, che sorge tremulo / Sul germano più innocente, / Da una lacrima cocente / Amorosa germogliò [...] Dalla terza goccia limpida, / Che la Dea gentil diffuse / L’altro fiore si dischiuse / [...] più scaltro e d’ogni fior” (*SMF*, vv. 20–40). In *D’Amore e Flora* i fiori nascono dalle lacrime

<sup>27</sup> Farina (2013, 267).

<sup>28</sup> Treccani.

<sup>29</sup> Gianni (1819, 54–58), *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori*, abbreviato: *SMF*: “Qualche lacrima d’amante / Sopra voi distillerà” (*SMF*, vv. 43–44).

della divinità agraria Flora,<sup>30</sup> mentre in *Il primo giorno di Adamo nell'Eden* la nascita di Eva viene descritta come lo sbocciare di un fiore umettato dalla rugiada.

E come spunta per rugiada il fiore,  
Ch' apre le foglie in un candide, e rosse,  
Tal nacque le più bella creatura.

(AE, vv. 61–64)

In *Francesca di Arimino* le allusioni sessuali procedono con la personificazione del vento che non appare più come castigo infernale ma piuttosto come incarnazione della forza e della potenza virile: tremando, il vento “Favonio”, ‘succhia’ la brina dal giglio e “assorbe” “con impeto” le “stille” di lacrime (FA, vv. 81–87) dal luogo che ‘dona e mantiene la vita’, le “alme pupille” (FA, v. 86). Gli amanti vengono interrotti dalla “porpora” personificata che “vola” sui loro volti e li rende consapevoli del “reato” carnale (FA, vv. 89–90). Il paragone di Francesca, che appoggia castamente la testa sul petto di Paolo (FA, vv. 93–100), col secondo fiore mariano, la “rosa” (FA, v. 93), sembra riaffermare la sua assimilazione alla Vergine dominata dal pudore (FA, vv. 89–90). Nella liturgia cattolica, la purezza della Vergine è simboleggiata appunto dall’attributo della ‘rosa senza spine’. Anche in questo caso, la sublimazione mariana di Francesca si oppone ad allusioni sessuali implicite. Sin dal Medioevo, il simbolo della rosa è investito di un ulteriore significato: nel *Roman de la Rose*, Jean de Meung lo associa esplicitamente al sesso femminile,<sup>31</sup> – una connotazione già emersa nel corso della presente analisi e che viene formulata in modo ancora più esplicito in *Sopra un suo mazzetto di cinque fiori*, in cui l’io lirico s’identifica con l’ape che vola con “ali fervide” di fiore in fiore per fecondarli e rilasciare “Sovra, l’umide lor foglie, / Non sul petto che raccoglie / L’odorifero tesoro” (SMF, vv. 6–8). In questo senso, la rosa che si piega al vento (FA, vv. 93–96) può essere considerata proprio come metafora del coito, a cui si abbandonano gli amanti dopo essere stati espulsi dal paradiso terrestre. Il “petto anelante” del “caldo amator” (FA, vv. 99–100) rafforza questa ipotesi.

L’ambivalenza della rappresentazione di Francesca come Vergine Immacolata e oggetto sessuale si ritrova anche nell’arte ottocentesca. Mentre il Medioevo e il Rinascimento insistevano sulla colpevolezza dell’adultera, spesso illustrata dal rimando iconografico ad Adamo ed Eva, il quale sembra assimilare il peccato di lussuria al peccato originale, responsabile della degenerazione dell’intera umanità,<sup>32</sup>

<sup>30</sup> Gianni (1819, 28–37), *D’Amore e Flora*, abbreviato: AF: “Violette spuntarono / Per gocce si valde, / Ma pallide pallide / Di doglia, e pietà [...]” (AF, vv. 84–88).

<sup>31</sup> De Meung/De Lorris (1979, vv. 21346–21347).

<sup>32</sup> Cfr. per esempio Giraldis (1527).

l'arte dell'Ottocento idealizza Francesca in modo analogo alla critica dell'epoca.<sup>33</sup> Molti pittori ottocenteschi presentano Francesca in abito bianco e rosso, una combinazione cromatica associata sin dall'iconografia medievale alla Vergine e sin dalla *Vita Nova* a Beatrice,<sup>34</sup> ovvero alla donna angelicata e non alla peccatrice: Jean-Auguste Dominique Ingres presenta Francesca come *virgo sapientissima* nell'atto di lettura della Bibbia, un momento topico nella rappresentazione dell'Annunciazione in cui un angelo sorprende la Vergine per comunicarle che è stata fecondata dallo Spirito Santo e che darà la vita al figlio di Dio. Un elemento tradizionale nella rappresentazione dell'Annunciazione è il giglio che per la sua purezza bianca rappresenta l'Immacolata Concezione. Nell'iconografia religiosa, il vaso riempito di fiori rappresenta la gravidanza di Maria, ossia Cristo nel grembo materno. Ingres e tanti suoi contemporanei codificano l'episodio del bacio tra i peccatori come scena dell'Annunciazione, sottolineando indubbiamente la purezza e l'innocenza di Francesca. L'adulterio avviene quindi allo stesso modo della concezione della Vergine, apparentemente senza la sua partecipazione attiva, come per miracolo. Nella sublimazione mariana di Ingres spicca però il simbolo fallico plurisecolare della spada, disposta in modo verticale e poco realistico secondo le leggi della fisica.



**Fig. 1:** Jean-Auguste-Dominique Ingres. *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta* 24,3x17,4cm, 90. Bayonne : Musée Bonnat-Helleu 1819. © Bayonne, musée Bonnat-Helleu A. Vaquero.

<sup>33</sup> Cfr. nota 16.

<sup>34</sup> Nella *Vita Nova* Beatrice appare coperta da un “bianco velo” (VN, XXIII, 41), “vestita di colore bianchissimo” (VN, IX, 12) e “involta [...] in un drappo sanguigno” (VN, IX, 12) che richiama la passione di Gesù Cristo. Nel canto XXX del *Purgatorio* Beatrice indossa un “candido vel” (*Purg.* XXX, v. 31), un “verde manto” e un vestito “color di fiamma viva” (*Purg.* XXX, vv. 32–33).

Il carattere fallico della spada appare in maniera ancora più evidente in *Les amants transpercés* di Louis Boulanger (1830) che presenta un Paolo e una Francesca *queer*, ampiamente trascurati dalla critica.<sup>35</sup>



**Fig. 2:** Louis Boulanger. *Les amants transpercés*, dits aussi: *Paolo et Francesca*, 370x260m. Angers: Musée des Beaux-Arts d'Angers 1830. © Musée des Beaux-Arts d'Angers.

Nonostante il titolo suggerisca la presenza di un amante maschile, l'identità di genere di Paolo è rappresentata in modo ambivalente: il pomo d'Adamo particolarmente accentuato, il petto piatto e le braccia muscolose sottolineano la sua virilità; la vita sottile, i fianchi larghi, gli zigomi prominenti, le sopracciglia inarcate e le labbra carnose, apparentemente truccate, sono delle caratteristiche fem-

<sup>35</sup> Cfr. Jacobi (2021, 340–342).

minili. La disposizione dei bottoni sulla parte sinistra della camicia corrisponde alle norme stabilite sin dal Seicento per le camicie da donna; mentre nelle camicie da uomo i bottoni vengono solitamente posizionati sul lato destro. Boulanger presenta apertamente un rapporto di dominanza e di forza, da un lato tra i due amanti, e dall'altro tra i due amanti e il tiranno dall'aspetto orientale. Nel periodo romantico, l'Orientalismo permise agli artisti di trattare argomenti tabuizzati nella società borghese, trasponendoli in terre esotiche e lontane. In questo caso Boulanger rappresenta i temi 'scabrosi' dell'amore *queer* e della fluidità di genere. Il tiranno trafigge gli amanti con un solo colpo di spada. La spada fallica ed eteronormativa trapassa contemporaneamente e nella sua lunghezza sproporzionata sia i due corpi che le loro ombre, le quali formano un'immagine suggestiva sul divano. È evidente che non si tratta di un'ombra realistica, bensì di un'ombra simbolica che delinea il corpo di una donna incinta, il cui ventre rotondo rispecchia la forma rotonda del vaso colmo di rose sbocciate. Questo motivo topico dell'iconografia cristiana continua a simboleggiare la gravidanza al di là di qualsiasi implicazione religiosa. In effetti, sul vaso di fiori si staglia un'ombra a forma di utero gravido. Si tratta quindi di una gravidanza simbolica nata da un amore al di là delle norme sociali eteronormative. Boulanger sfida così la morale sessuale dell'epoca immaginando la possibilità di una relazione amorosa fruttuosa tra i suoi amanti dall'identità di genere fluida. Tuttavia, questa possibilità è annientata dalla spada eteronormativa del tiranno che trafigge l'ombra nella posizione del sesso femminile, cercando di recuperare il potere perduto attraverso la sua dimostrazione di potere.

Il paragone tra la poesia di Gianni e l'arte figurativa dell'epoca mette quindi in rilievo gli estremi tra sublimazione ed erotizzazione lacrimevole di Francesca che illuminano le tensioni stesse del canto V dell'*Inferno*. Queste tensioni verranno valorizzate solo molto più tardi dalla critica: nella monografia *Wings of the Doves: Love and Desire in Dante and Medieval Culture* (2012) Elena Lombardi insiste sul fatto che Dante stesso, per descrivere i "dolci pensier" (*Inf. V*, v. 113), i "dolci sospiri" (*Inf. V*, v. 118) e il "cor gentil" (*Inf. V*, v. 100) di Francesca, giustappone delle metafore stilnoviste ad un vocabolario esplicito, realista e carnale che culmina nel famoso verso 136 "La bocca mi basciò tutto tremante" (*Inf. V*, v. 136).<sup>36</sup>

---

36 Lombardi (2012, 15–16).

## La Francesca piangente come allegoria politica

Sin dal 1793, Gianni simpatizzava col giacobinismo, nato in Italia con la divulgazione degli ideali della Rivoluzione francese. Il 'triennio giacobino' (1796–1799) coincise con la Campagna d'Italia di Napoleone (1796–99) che conquistò i territori sotto dominazione austriaca e instaurò la Repubblica Cispadana e la Repubblica Transpadana nel 1796 per farle confluire nel 1797 nella Repubblica Cisalpina (1797–1802), Repubblica sorella dipendente dalla Francia che delegò il governo ai giacobini italiani. Questi si definivano come 'patrioti' e consideravano Napoleone come liberatore dalla dominazione straniera e portatore di valori repubblicani ("Della Patria il difensore", V, v. 49).<sup>37</sup> Le illusioni repubblicane e indipendentiste dei giacobini vennero deluse dalla trasformazione progressiva della Repubblica cisalpina in Repubblica italiana con Napoleone come presidente (1802–1805) e successivamente re d'Italia (1805–1814), che rivendicò in modo sempre più evidente l'occupazione francese del territorio italiano. Nel 1797 Gianni fu nominato dal Direttorio della Repubblica Cisalpina "benemerito della patria", "cittadino attivo" e poco dopo membro del Corpo legislativo nel Consiglio degli iuniori per il dipartimento del Rubicone, il cui capoluogo era Rimini.<sup>38</sup> Quando Napoleone fu proclamato console a vita nel 1802, si formò una vera corte alle Tuileries e a Malmaison e Francesco Gianni ne fu parte, esibendosi spesso all'Hôtel de Brienne. Nel 1804 fu inserito nei ruoli di corte come poeta pensionario di Napoleone e improvvisò delle celebrazioni poetiche sulle vittorie militari dell'imperatore.<sup>39</sup>

La poesia *Francesca di Arimino* risale al 1795, un anno prima delle operazioni militari di Napoleone nell'Italia settentrionale che era ancora sotto dominazione austriaca e pontificia. Secondo Ferruccio Farina, nel 1795 i giacobini non aspiravano ancora all'unità d'Italia e si limitavano alla volontà di liberarsi dalle potenze straniere.<sup>40</sup> I discorsi del patriota bolognese Luigi Zamboni (1772–1795) provano il contrario, manifestando non solo delle idee indipendentiste ma rivendicando addirittura il bianco, il rosso e il verde come colori nazionali del futuro Paese,<sup>41</sup> ap-

37 Gianni (1819, 107–110), *La vendetta. Canto militare. Dedicato a Bonaparte l'italico*, abbreviato: V.

38 Fagioli Vercellone (2000).

39 Fagioli Vercellone (2000).

40 Farina (2013, 270).

41 "Oh, la vittoria non può fallire a chi combatte per la patria, nel nome di Dio!... Da secoli divisi, noi manchiamo d'un'insegna che dall'Alpi al Quarnero ci dica figli di una istessa madre; che raccolga gli affetti tutti degli Italiani delle varie provincie. È necessario un vessillo nazionale, tra un popolo che risorge a libertà; necessarissimo a noi, nella lotta che stiamo per incominciare; a noi che quasi stranieri ci guardiamo fra un popolo e l'altro... [...] Noi al bianco ed al rosso, colori della nostra Bologna, uniamo il verde, in segno della speranza che tutto il popolo italiano segua



parsi per la prima volta sulle coccarde di manifestanti che protestavano il 21 agosto 1789 a Genova contro il potere assoluto.

All'epoca era molto popolare il canto VI del *Purgatorio*, in cui Dante lamenta la situazione politica dell'Italia in balia di potenze straniere, ed era comune invocare Dante come precursore delle idee patriottiche contemporanee. Anche Francesco Gianni si serve di Dante per presentare un'allegoria politica in cui Francesca può essere interpretata come simbolo della città alla quale viene associata sin dal titolo, Rimini, all'epoca sotto dominazione pontificia, mentre Paolo rappresenterebbe gli altri territori dell'Italia pre-napoleonica prossimi all'unificazione. Nella *Divina Commedia* l'identificazione di Francesca con la sua città natale è così forte che non si presenta con il proprio nome ma facendo riferimento a Rimini: "Siede la terra dove nata fui / su la marina dove 'l Po discende" (*Inf.* V, vv. 97–99). La presentazione allegorica dell'Italia come donna disonorata, sofferente e talvolta piangente, è un *topos* della letteratura italiana dalla poesia politica di Petrarca a Leopardi.<sup>42</sup> Nella celebre invettiva contro l'Italia, Dante stesso deplora la situazione politica definendo l'Italia come 'luogo del dolore', degenerato da 'signora delle province' dell'Impero romano in 'prostituta', ossia 'bordello',<sup>43</sup> e invita l'imperatore Alberto I d'Asburgo a venir "a veder la [s]ua Roma che piagne / vedova e sola" (*Purg.* VI, vv. 112–113).

In questo modo, la ricezione dantesca permette a Gianni di esprimere non solo le proprie idee politiche, ma anche di illuminare la dimensione politica del canto V dell'*Inferno*, scritto in un'epoca in cui l'Italia era già divisa e considerata da Dante come casa di tolleranza sottomessa agli interessi alternanti di diverse potenze straniere. Particolarmente rivelatore è l'ambiente, in cui Gianni presenta l'unione nel bacio degli amanti, dominato da tre colori: il verde del bosco, il bianco del giglio e il rosso della rosa, che, oltre a essere i colori delle virtù teologali associati a Beatrice nella *Divina Commedia*, diventeranno i colori nazionali della bandiera italiana. L'unione nel bacio di Paolo e Francesca può quindi essere interpretata come rivendicazione dell'unificazione del Paese sottomesso a potenze straniere. Queste sarebbero rappresentate dal 'torvo marito' (*FA*, v. 139) che uccide gli amanti d'un solo colpo di spada. La natura antropomorfa, terrorizzata dalla presenza del marito, reagisce con uno "strepito" (*FA*, vv. 101–103) e lo sfio-

---

la rivoluzione nazionale da noi iniziata, che cancelli que' confini segnati dalla tirannide forestiera.", Zamboni (1864, 31–32).

42 Cfr. "Italia mia, benché 'l parlar sia indarno / a le piaghe mortali", Petrarca, (1899, 193, vv. 1–2); "di catene ha carche ambe le braccia; / sí che sparte le chiome e senza velo/ siede in terra negletta e sconsolata, / nascondendo la faccia/ tra le ginocchia, e piange. / – Piangi, ché ben hai donde, Italia mia", Leopardi (1955, 77–78, vv. 13–18).

43 "Ahi serva Italia, di dolore ostello, / nave senza nocchiere in gran tempesta, / non donna di province, ma bordello!" (*Purg.* VI, vv. 76–78).

rire immediato di “ogni erba” e di “ogni fior” (*FA*, vv. 109–12) spuntati dalle lacrime cocenti di Francesca. Questa condanna esplicita dell’assassino, paragonato alle gorgoni (*FA*, v. 113), creature malvagie e mostruose della mitologia greca, fa apparire gli amanti come miserabili vittime di un tiranno e sensibilizza il lettore a proposito dell’oppressione del popolo italiano esercitata dai ‘tiranni’ stranieri che occupavano il territorio. L’ipotesi di identificazione tra il marito e la potenza occupante può essere corroborata dal fatto che il marito viene descritto con lo stesso vocabolario bellicoso che Gianni usa nella sua poesia politica per descrivere l’esercito austriaco: entrambi sono armati d’acciaio (*FA*, v. 117),<sup>44</sup> caratterizzati dagli aggettivi “terribile” (*FA*, v. 116), “feroce” (*FA*, v. 119)<sup>45</sup> e dallo “strepito” che li accompagna (*FA*, v. 101).<sup>46</sup> Entrambi lasciano dietro di sé un bagno di sangue (“meteore sanguigne”, *FA*, vv. 129–30; “freddi cadaveri”, *FA*, v. 137).<sup>47</sup> Risulta, pertanto, evidente che il discorso amoroso veicola un discorso politico che permette di decifrare la storia d’adulterio come allegoria dell’opposizione al dominio straniero plurisecolare dell’Italia.

## Conclusione

L’analisi ha dimostrato che l’intertestualità dantesca non solo ci permette una miglior comprensione della dimensione erotica e politica della *Francesca di Arimino* di Gianni, ma che l’interpretazione di Gianni illumina anche l’aspetto politico ed erotico del canto V dell’*Inferno*, anticipando addirittura le idee della critica del XXI secolo. In questo senso, la ricezione di Dante nel Settecento non può più essere considerata come un semplice rapporto tra l’originale e una copia mediocre, ma deve essere reinterpretata in modo ‘diffrattivo’ come relazione originale e performativa d’illuminazione reciproca.

---

44 Cfr. per esempio Gianni (1806, 31), *La Presa d’Ulma*, abbreviato: *PU*: “L’infalibile acciaio punitore / Del perfido alemanno in pugno stringe / Lampeggiante di sangue e di terrore [...]” (*PU*, vv. 91–93).

45 Cfr. per esempio “Urtando Ferocemente nel terribil oste”, (*BM*, vv. 56–57). Gianni (1806, 17–24), *La battaglia di Marengo*, abbreviato: *BM*.

46 “strepito d’acciari”, (*BM*, v. 38).

47 “e il suolo / Di sanguigno macel disseta e tinge”, (*BM*, vv. 95–96).

## Bibliografia

- Algarotti, Metastasio. “Articolo IV”. *Giornale de’ letterati* 101 (1796), 94–97.
- Barolini, Teodolinda. “Dante and Francesca da Rimini: Realpolitik, Romance”. *Speculum* 75.1 (2000), 1–28.
- Carey, Brooke L. “Le Donne di Dante: An Historical Study of Female Characters in The Divine Comedy”. *Syracuse University Honors Program Capstone Projects*. 2007. [https://surface.syr.edu/honors\\_capstone/573](https://surface.syr.edu/honors_capstone/573) [consultato il 10/12/2023].
- Counson, Albert. “Dante et les Romantiques français”. *Revue d’Histoire littéraire de la France* 12.3 (1905), 361–408.
- Counson, Albert. 1908. “Dante en France”. *Romanische Forschungen* 21 (1908), 1–275.
- Dante Alighieri. *L’Inferno. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Milano: Mondadori 2011.
- Dante Alighieri. *Purgatorio. Commento di Anna Maria Chiavacci Leonardi*. Milano: Mondadori 2015.
- Dante Alighieri. *Vita Nova. Con una guida alla lettura di Edoardo Sanguineti*. Milano: Garzanti 1977.
- De Meung, Jean/De Lorris, Guillaume. *Der Rosenroman. Altfranzösisch und Deutsch*. München: Fink 1979.
- De Sanctis, Francesco. “Francesca da Rimini”. *Lezioni e saggi su Dante*. A cura di Sergio Romagnoli. Torino: Einaudi 1976, 633–653.
- Fagioli Vercellone, Guido Gregorio. “Francesco Gianni”. *Enciclopedia Treccani online. Dizionario Biografico degli Italiani* 54 (2000), [http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-gianni\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-gianni_(Dizionario-Biografico)/) (10.12.2023).
- Farina, Ferruccio. “Desiderio di libertà. Francesca da Rimini tra poesia e teatro nel primo Risorgimento”. *Rivista di filologia e letteratura ispaniche* 16 (2013), 267–287.
- Farina, Ferruccio. “Una Francesca ritrovata. Francesca da Rimini in una sconosciuta composizione poetica del 1795”. *Romagna arte e storia* 73 (2005), 17–35.
- Farina, Ferruccio. *Francesca da Rimini. Storia di un mito. Letteratura, teatro, arti visive e musica tra XIV e XXI secolo*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli 2019.
- Foscolo, Ugo. *Discorso sul testo e su le opinioni diverse prevalenti intorno alla storia e alla emendazione critica della Commedia di Dante*. London: Pickering 1825.
- Franceschi Ferrucci, Caterina. *I primi quattro secoli della letteratura italiana*. Firenze: Le Monnier 1873.
- Friedrich, Werner. *Dante’s Fame Abroad 1350–1850. The Influence of Dante Alighieri on the Poets and Scholars of Spain, France, England, Germany, Switzerland and the United States. A Survey of the Present State of Scholarship*. Chapel Hill: University of North Carolina Press 1950.
- Fuss, Jean-Dominique. “Françoise de Rimini et le comte Ugolin. Sur deux causes de la dantomanie actuelle”. *Moniteur de l’enseignement sous la direction de Fred Hennebert* 4 (1854), 442–446.
- Gianni, Francesco. *Francesca di Arimino. Argomento con metro obbligato. Proposto in Siena*. Firenze: Luchi 1795.
- Gianni, Francesco. *Poesie di Francesco Gianni*. Vol. 1. Napoli: San Giacomo 1806.
- Gianni, Francesco. *Raccolta delle poesie di Francesco Gianni*. Vol. 2. Milano: Silvestri 1819.
- Giraldi, Guglielmo. *Cod. Urb. Lat. 365*. Vaticano: Biblioteca Apostolica Vaticana 1527.
- Gravina, Gian Vincenzo. *Scrittori critici e filologi*. Milano: Bettoni 1831.
- Haraway, Donna J. *Modest\_Witness@Second\_Millennium. FemaleMan\_Meets\_OncoMouseTM: Feminism and Technoscience*. New York: Routledge 1997.
- Jacobi, Claudia. *Mythopoétiques dantesques – une étude intermédiaire sur la France, l’Espagne et l’Italie (1766–1897)*. Strasbourg: ÉLiPhi 2021.
- Jan, Eduard von. “Dante in der französischen Romantik”. *Deutsches Dante-Jahrbuch* 33 (1954), 5–21.

- Kuon, Peter. *'Lo mio maestro e' l mio autore': Die produktive Rezeption der Divina Commedia in der Erzählliteratur der Moderne*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1993.
- Leopardi, Giacomo. *I Canti*. A cura di Luigi Russo. Firenze: G.C. Sansoni 1955.
- Lombardi, Elena. *The Wings of the Doves. Love and Desire in Dante and Medieval Culture*. Montreal/London/Ithaca: McGill Queen's University Press 2012.
- O'Grady, Deirdre. "Francesca da Rimini from Romanticism to Decadence". *Dante Metamorphoses. Episodes in a Literary Afterlife*. A cura di Eric Haywood. Dublin: Four Courts Press 2003, 221–239.
- Petrarca, Francesco. *Le Rime. Commentate da Giosuè Carducci e Severino Ferrari*. Firenze: G.C. Sansoni 1899.
- Pitwood, Michael. *Dante and the French Romantic*. Genève: Droz 1985.
- Treccani. "Almo". *Vocabolario online*. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana 2003, <https://www.treccani.it/vocabolario/almo/> (10.12.2023).
- Zamboni, Luigi. "Discorso del 16 settembre 1794". *Luigi Zamboni, il primo martire della libertà italiana*. A cura di Felice Venosta. Milano: Scorza 1864, 31–32.



Irene Gambacorti

## Risate e lacrime ad Aci Trezza: emozioni e registri stilistici nei *Malavoglia*

Rileggere *I Malavoglia* di Verga (Milano, Treves, 1881) puntando l'attenzione sulla rappresentazione delle emozioni, nella fattispecie il riso e il pianto, permette di avanzare da un lato alcune considerazioni sulla struttura del romanzo, valorizzando il ruolo dei personaggi del coro paesano, che tanta parte ne occupano; dall'altro di approfondire l'esame delle strategie narrative e stilistiche verghiane in relazione ai due registri del comico e del patetico compresenti nell'opera e alla loro funzione. Anche se varie osservazioni in proposito sono state avanzate dalla critica verghiana nel corso degli anni, non mi pare che questa prospettiva di lettura sia stata mai sistematicamente applicata.

### Chi ride, chi piange?

Un semplice censimento dell'occorrenza dei termini relativi ai due campi semantici del riso e del pianto conferma a prima vista la spaccatura oppositiva tra il nucleo familiare dei Malavoglia e il resto del paese. Solo i Malavoglia piangono (e molto raramente ridono); mentre tra gli altri abitanti di Trezza non vediamo mai piangere nessuno: al massimo, 'piagnucolare', come nel caso delle continue lamentele vittimiste dell'usuraio zio Crocifisso.<sup>1</sup> Molti dei compaesani invece spesso ridono; anzi per alcuni di questi il ridere, un particolare modo di ridere, è l'elemento che li identifica e caratterizza, e viene a loro associato in modo ricorrente (così per don Silvestro, Piedipapera, o il farmacista don Franco). L'esclusiva delle lacrime segna uno spartiacque tra i Malavoglia, con il loro stretto *entourage* (che si riduce a quat-

---

<sup>1</sup> Il verbo 'piagnucolare', versione degradata e dispregiativa della dignità del 'piangere', compare, oltre che in riferimento ai bambini (per i fratellini della Nunziata, II, 19, e per Alessi, V, 23), tre volte per zio Crocifisso (II, 25; VI, 23; XIII, 68), tre per il figlio della Locca (XII, 1; XIV, 26; XIV, 30), una per lo speciale, di fronte ai rimproveri della moglie (X, 98); per lo zio Santoro, scontento del comportamento della figlia (XIII, 56); per le "donnicciuole" del paese, quando i mariti accarezzano l'idea di andare a cercar fortuna altrove seguendo l'esempio di 'Ntoni (XII, 27); e un "piagnucolare" sono, agli occhi di 'Ntoni, le prediche dei familiari (XIII, 22). Si cita il testo dei *Malavoglia* dall'edizione critica curata da Ferruccio Cecco: Verga (2014), indicando solo il numero di capitolo e di paragrafo secondo la scansione lì adottata.

**Irene Gambacorti**, Università degli Studi di Firenze

tro personaggi: comare Grazia Piedipapera, la cugina Anna, la Nunziata, compare Alfio Mosca), e il resto del paese; non tanto per una diversità di valori di riferimento, più o meno sani e incorrotti (cercherò di mostrare come la situazione sia in realtà più complessa e ambigua); ma in quanto appaiono ancora sensibili ai sentimenti e agli affetti, che tra i compaesani sembrano completamente annientati dalla spasmodica ricerca del proprio tornaconto economico o matrimoniale (nelle intenzioni almeno, coincidenti). Interesse da cui la famiglia Malavoglia è tutt'altro che esente, pur conservando, si direbbe, un cuore: "il buon cuore dei Malavoglia" (XV, 27), che è ciò che la condanna alla sconfitta, nella lotta per la vita.

Quando si riassume il romanzo, si tende a isolare la vicenda della famiglia protagonista, con il risultato di privilegiare i toni drammatici e patetici della storia. Ma nelle pagine del libro occupano uguale spazio le vicende e le voci (soprattutto le voci) degli altri abitanti del paese, che sarebbe in buona parte improprio definire 'minori': trentacinque quelli che entrano effettivamente in scena (più altri solo nominati), spesso precisamente caratterizzati per condizione sociale, interessi, gesti e parole. Questo folto panorama di personaggi, cui forse non si è ancora prestata la dovuta attenzione critica,<sup>2</sup> cresce progressivamente di numero e importanza nel corso della lunga elaborazione del romanzo, dal 1875 al 1881, cambiando connotati e nomi e caratterizzandosi via via in modo più preciso.<sup>3</sup> Il loro intricato tessuto di battute, chiacchiere e maldicenze costruisce il piccolo mondo di Trezza, dove spesso non vediamo ciò che accade, ma sentiamo il racconto di ciò che accade.<sup>4</sup>

A questo importante coro paesano pertiene la risata, la deformazione comica e il grottesco, tanto che potremmo chiederci se lo spartiacque tra il paese e la famiglia Malavoglia non sia retorico, incardinato in strategie narrative diverse, piuttosto che, o oltre che, valoriale.

---

2 Con l'eccezione di Bonchi (2010), le osservazioni sui personaggi del coro paesano sono in genere distribuite in modo non sempre sistematico all'interno di una più generale lettura del romanzo: si vedano almeno Guglielmi (1974); Cirese (1976); Spinazzola (1977); Asor Rosa (1995, in particolare 794–799); Lo Castro (2012, 71–78); Luperini (2019).

3 Per le testimonianze manoscritte, si rimanda all'Introduzione di Ferruccio Cecco all'edizione critica dei *Malavoglia* e ai documenti lì pubblicati in Appendice (Verga 2014, XI-LXXXII, 343–565); cfr. anche Lo Castro (2012, 43–69).

4 Così Guglielmi (1974, 76): "non è il fatto, l'accaduto che costituisce il materiale dello scrittore, ma i fatti rapportati, da una parte, e l'effetto provocato nei destinatari che da quei fatti sono colpiti, dall'altra: ciò che è detto, in sostanza, le parole come eventi, motivi di scontri o risse tra personaggi, oppure la parola vociferata come commento ai fatti stessi, la rivelazione infine che giunge improvvisa".

## Il polo del patetico

Iniziando l'indagine dal campo semantico del pianto, possiamo facilmente immaginare che le lacrime compaiano nel romanzo al momento della prima delle disgrazie che segnano la storia della famiglia protagonista, il naufragio della loro barca, la Provvidenza, in cui annega il figlio di padron 'Ntoni, Bastianazzo, e in cui si perde il carico di lupini comprato da padron 'Ntoni a scopo di speculazione commerciale; speculazione piuttosto malavveduta, in cui l'anziano patriarca si lascia ingannare da zio Crocifisso e dal suo degno compare, il sensale Piedipapera, e che è all'origine delle traversie economiche della famiglia. Ma in tutta la prima parte dell'opera, fino al cap. X, si nota uno sforzo di contenimento del patetico, o almeno un dosaggio avaro e attento di questo elemento che più facilmente poteva innescare una compartecipazione emotiva del lettore alle vicende dei personaggi (e tradire una simpatia del narratore nei loro confronti, ledendo il proposito di impersonalità).

È questa la parte dell'opera oggetto di più tormentate riscritture, come mostrano gli abbozzi superstiti,<sup>5</sup> alla ricerca della modulazione espressiva che permetta di nascondere la voce dello scrittore e lasciare che il mondo rappresentato si racconti da sé, secondo quanto programmaticamente dichiarato, nel febbraio 1880, nella prefazione all'*Amante di Gramigna*. L'assunzione del punto di vista dei compaesani pettegoli e malevoli lascia ora poco spazio alla prospettiva dei Malavoglia, e anche gli spunti potenzialmente patetici sono sbrigati in modo rapido, quando non vanno incontro a deformazioni grottesche o almeno irriverenti, nel lessico paesano. Nel cap. IV, in occasione del funerale di Bastianazzo (ma la bara è vuota, perché il corpo non viene ritrovato), il dolore dei Malavoglia è visto ad esempio dalla prospettiva di zio Crocifisso, in un passo in discorso indiretto libero che occupa l'intero capoverso, sfumando senza soluzione di continuità nelle sue lamentazioni consuete:

Stavolta i Malavoglia erano là, seduti sulle calcagna, davanti al cataletto, e lavavano il pavimento dal gran piangere, come se il morto fosse davvero fra quelle quattro tavole, coi suoi lupini al collo, che lo zio Crocifisso gli aveva dati a credenza, perché aveva sempre conosciuto padron 'Ntoni come un galantuomo; ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s'era annegato, la truffavano a Cristo, com'è vero Iddio! (IV, 8)

Poi, durante la visita di condoglianze dei compaesani nella "casa del nespolo", compare l'immagine di "quei poveri Malavoglia i quali piangevano da due giorni come fontane" (IV, 13).

---

5 Pubblicati in appendice all'edizione critica: cfr. Verga (2014, 385–555).



Spesso però il dolore non si esprime con le lacrime, ma rimane muto, dentro: si parla, per padron 'Ntoni, di “un gruppo nella gola” (alla partenza di 'Ntoni per il servizio militare, I, 9); o di “quella grossa spina di Bastianazzo che ci aveva in cuore, come se lo roscicasse un pescecane” (IV, 21); e “due spine dentro il petto” sono i suoi due morti, per Maruzza la Longa (X, 75); a Luca “gli piangeva il cuore” di lasciare la madre per andare soldato (VII, 4); Mena ha “il cuore nero” pensando alla prossima partenza di Alfio (l'espressione ricorre due volte, VII, 13 e VIII, 3), o ha “il pianto nella gola” (VIII, 34); e 'Ntoni ha “il cuore grosso” quando deve rinunciare a Barbara Zuppidda (IX, 65). Solo al momento di dare l'ultimo saluto ad Alfio Mosca, il carrettiere, che parte per lavorare altrove, Mena piange, ma è un pianto quasi in sordina, sottovoce: “La poveretta piangeva cheta cheta, colla mano sugli occhi, e se ne andò insieme alla Nunziata a pianger sotto il nespolo, al chiaro di luna” (VIII, 36).

Anche in quest'ultimo caso si tratta del dolore del distacco dalle persone care, più che di lacrime d'amore, perché d'amore propriamente non si piange, nei *Malavoglia*. Si piange per la separazione fisica, o per la rovina economica: uno scoppio di pianto collettivo si ha ad esempio alla fine del cap. IV, alle parole del nonno “ora siamo rovinati” (IV, 31), ed è il pianto di Maruzza che trascina tutti gli altri: “A quelle parole, prima Maruzza, e poi tutti gli altri tornarono a piangere di nuovo, e i ragazzi, vedendo piangere i grandi, si misero a piangere anche loro, sebbene il babbo fosse morto da tre giorni” (IV, 31). Qui non si piange il morto, ma la propria disgrazia economica.

La cultura delle lacrime appare soprattutto legata alla figura tradizionalmente patetica della donna come cardine del mondo degli affetti: Maruzza la Longa, vedova ora, e più avanti madre sventurata. È l'unica che vediamo apertamente piangere durante la tradizionale “visita per il morto”: “Maruzza allora, seduta ai piedi del letto, pallida e disfatta come un cencio messo al bucato, che pareva la Madonna Addolorata, si metteva a piangere più forte” (IV, 21); in sottordine, Mena, con il consueto tono smorzato: “si udiva pure Mena a piangere cheta cheta in cucina” (IV, 33).

Dal momento in cui la vicenda del romanzo si stringe intorno a 'Ntoni (il “romanzo di 'Ntoni”, capp. XI–XV), con la progressiva messa a fuoco del suo dramma interiore, seguendo il filo conduttore della sua inquietudine, del suo scontento e del suo ‘perdersi’, le lacrime si intensificano di numero e forza; e non coinvolgono più solo le donne di casa, ma anche 'Ntoni e lo stesso austero patriarca. È la parte dell'opera tramandataci solo dall'ultimo manoscritto, quello mandato in tipografia, dunque presumibilmente stesa con continuità negli ultimi mesi di lavoro.<sup>6</sup> La

---

6 Cfr. l'Introduzione di Cecco in Verga (2014, LIX–LXXV).

voce narrante assume ora con maggior frequenza il punto di vista della famiglia Malavoglia o dei singoli membri di essa, mostrandosi di conseguenza maggiormente empatica verso le loro sofferenze e disgrazie.

Un'anticipazione di questo nuovo tono è già nel cap. X, quando, al capezzale di padron 'Ntoni, rimasto gravemente ferito nel secondo naufragio della Provvidenza, vediamo certo le donne singhiozzare, ma il focus è sulle lacrime di 'Ntoni: "Ntoni era accanto al capezzale e piangeva come un ragazzo, ché il cuore l'aveva buono, quel giovane" (X, 34). Alle raccomandazioni che gli rivolge il nonno come a nuovo "capo della casa", invitandolo a "non piangere" (due volte, X, 34), il ragazzo risponde ancora piangendo ("Sì! nonno! sì! prometteva 'Ntoni piangendo", X, 37).

Il cap. XI in particolare gronda lacrime: è il momento in cui l'insofferenza di 'Ntoni verso la dura vita di lavoro si concretizza nei propositi di andare a cercar fortuna altrove, frenati però dal pianto della madre, che lo guarda "cogli occhi pieni di lagrime" (X, 11; dove si dice anche che "la povera donna non chiudeva occhio in tutta la notte, e inzuppava di lagrime il guanciale"). Il privilegio muliebre delle lacrime è però adesso condiviso anche da 'Ntoni: alle parole del nonno che gli predica la necessità di "fare ognuno il proprio dovere", riprendendo la stessa immagine (la "povera femminuccia [...] tu non sai quante lagrime ha pianto, e quante ne piange ora che vuoi andartene; che la mattina tua sorella trova il lenzuolo tutto fradicio!", XI, 18), corrisponde uguale esito: "In conclusione 'Ntoni si mise a piangere come un bambino, perché in fondo quel ragazzo il cuore ce l'aveva buono come il pane" (XI, 19). Nel confronto decisivo fra 'Ntoni e la madre, sono poi le lacrime della donna che lo costringono a desistere dal suo proposito: "No! No! Non partirò se non volete voi! [...] Ma non piangete più così!" (XI, 24).

In questo capitolo, ad elevata concentrazione di patetico, abbiamo poi la morte di colera della Longa, che appena giunge a casa malata è circondata dalle lacrime dei familiari, in particolare le figlie, Mena e Lia; ma non mancano anche quelle di 'Ntoni che all'alba, di fronte alla madre morta, "si picchiava il petto singhiozzando: – O mamma! che ve ne siete andata prima di me! E volevo lasciarvi!" (XI, 32).

Nelle ultime pagine del capitolo, 'Ntoni poi lascia davvero il paese: scomparsa la Longa, la palma delle lagrime, di fronte alla separazione dagli affetti, spetta ora a Mena (che preparando la roba del fratello "piangeva come se non dovesse vederlo più", XI, 46); non solo nei consueti modi riservati ("in un cantuccio piangeva cheta cheta", XI, 48), ma con manifestazioni pubbliche e plateali, con un chiaro passaggio di testimone, rimarcato dal ritorno dell'immagine del letto bagnato di lacrime:

Mena gli corse dietro colle braccia aperte singhiozzando ad alta voce, quasi fuori di sé, e dicendogli: – Ora che dirà la mamma? Ora che dirà la mamma? Come se la mamma avesse potuto vedere e parlare. Ma ripeteva quello che le era rimasto più fitto nella mente, quando 'Ntoni aveva detto un'altra volta di volere andarsene, e aveva vista la mamma piangere ogni notte, che all'indomani trovava il lenzuolo tutto fradicio, nel rifare il letto. (XI, 49)

In seconda battuta, ecco Lia, che strillava e “piangeva ad alta voce” (XI, 50); e 'Ntoni per l'ultimo saluto si volta “cogli occhi lagrimosi anche lui” (XI, 50).

Nel cap. XIII, dopo il ritorno di 'Ntoni al paese, in miseria, le lacrime accompagnano l'ulteriore gradino della sua discesa agli inferi, l'ubriachezza, con le cattive compagnie e i traffici di contrabbando. Abbiamo di nuovo non solo le lacrime di Mena, in continuità con quelle della madre (“si metteva a piangere cheta cheta accanto al focolare”, XIII, 4), ma anche quelle dello stesso 'Ntoni, che, quando si riesce a “toccargli il cuore” (XIII, 4), “piangeva come un vitello slattato” (XIII, 10). In più, adesso, ci sono anche le lacrime del nonno, che parla al nipote “piangendo come un ragazzo, il povero vecchio” (XIII, 9), ormai disarmato della sua presunzione autoritaria (“piangeva come un fanciullo”, XIII, 32), incapace di opporsi al naufragio delle sue granitiche certezze (“Questo non c'è mai stato nei Malavoglia!”, XIII, 2).

Il pianto di Mena accompagna poi, nel cap. XIV, la vicenda dell'arresto di 'Ntoni, con la coltellata rifilata a don Michele, la guardia daziaria, che lo ha colto in flagrante durante il contrabbando; e poi il racconto del processo, e la fuga di Lia da casa. Ma è un pianto sterile, senza alcuna presa o azione sul presente.

Esaurita la parabola di 'Ntoni intorno a cui si concentra l'enfasi patetica, nell'ultimo capitolo, pur in presenza di nuove situazioni dolorose, si torna a toni più ritrosi e pudichi. Vediamo Mena sfogarsi andando “a piangere di nascosto, davanti al lettuccio della mamma” (XV, 2) quando non c'è nessuno in casa. E l'ultimo colloquio con Alfio, con la ragazza che respinge la proposta matrimoniale del carrettiere (lo vieta, nel rigido codice d'onore paesano, il disonore che la sorte di Lia, prostituta a Catania, riverbera sulle donne della famiglia), è di nuovo sul filo del ‘quasi pianto’: Mena “si sentiva spuntare le lacrime” (XV, 58), “quasi piangeva” (XV, 59).

All'insegna delle ‘lacrime dentro’ è anche l'episodio finale del ritorno di 'Ntoni a casa, una volta uscito di prigionia. Qui Alessi e Mena hanno “il cuore serrato” (XV, 64), “il cuore stretto in una morsa” (XV, 66); 'Ntoni, con la “voce tremante” (XV, 67), ha gli “occhi lustri” (XV, 69), ed evoca l'immagine *clou* del patetismo materno: “il letto della mamma, che lei inzuppava tutto di lagrime quando volevo andarmene” (XV, 71). Ma anche le lacrime sono una forma di dialogo, e invece si ha ora quasi un muro di incomunicabilità tra i fratelli che si rivedono dopo tanto tempo. Il diaframma cade solo attraverso la mediazione delle cose, con la visita alla casa del nespolo, e il ricordo di com'era un tempo, stanza per stanza; poi con la contemplazione finale del paese, nella notte e all'alba, prima che 'Ntoni si muova per lasciarlo per sempre (la celebre pagina finale, aggiunta sulle bozze di stampa).

## Funzione ed esiti del patetico

Con la sua inevitabile presa sul lettore, il patetico spinge a parteggiare per gli ultimi personaggi capaci di sentimento, in un mondo che appare, già al primo livello dell'indagine verghiana, tra i pescatori di Trezza, avvolto in un trionfante cinismo. Ma il patetico sorte anche l'effetto di mascherare in parte la più ambigua e chiaroscurata condizione dei Malavoglia, che non sono gli ultimi puri in un mondo corrotto, ma di quel mondo condividono l'orizzonte culturale e valoriale, con l'imperativo della ricerca del benessere economico, anche attraverso inopinate speculazioni commerciali ("Adesso tutti vogliono fare i negozianti, per arricchire", chiosa padron Fortunato Cipolla, sull'affare dei lupini, III, 3), nonché vantaggiose combinazioni matrimoniali. Obiettivi che padron 'Ntoni persegue "spadroneggiando in casa propria" (I, 6), come dicono i compaesani (che qui, e non solo qui, ci azzeccano), in nome dei valori patriarcali e di una supposta sapienza antica che si compone di un repertorio di proverbi buoni per ogni occasione; ma che sacrifica aspirazioni e sentimenti di figli e nipoti in nome dell'interesse familiare, ovvero lo *status* di 'padroni', da mantenere o migliorare ("La casa dei Malavoglia era sempre stata una delle prime a Trezza", IV, 26).

Da cui l'importanza strenua di tornare in possesso della propria casa, che non è solo un simbolo ideale; e il fidanzamento imposto a Mena con il rampollo di un'altra famiglia di 'padroni', senza neppur pensare che ci sia bisogno di interpellarla, sicuri di una supina obbedienza. 'Ntoni è l'unico personaggio 'moderno', che tenta di affermare il valore dell'individuo, i diritti dell'io, e per questo lotta (vuole scegliere il proprio destino, ma anche la propria moglie), mettendo in discussione le idee del nonno, anche se in modo maldestro e sfortunato. Con le parole di Baldini, è il passaggio da un'"identità come appartenenza" nell'orizzonte comunitario, all'idea di "destini personali" nella "moderna società di individui"<sup>7</sup>, non solo nella vicenda di 'Ntoni ma anche, a livello interiore, per Mena, che nel segreto dell'animo con il suo amore per Alfio si stacca dalla semantica familiare e paesana a cui in apparenza aderisce, vivendo una sorta di "disonia emotiva"<sup>8</sup>.

L'ignoranza, l'ingenuità e la presunzione del capofamiglia-impresario, del resto, decretano la rovina economica almeno quanto l'insofferenza e la ribellione del nipote maggiore. Padron 'Ntoni è facilmente imbrogliato dagli scaltri affaristi di paese (zio Crocifisso e Piedipapera), come dai mestatori politici (don Silvestro), e non esita a rischiare la vita del figlio per un improbabile affare commerciale (vendita di lupini avariati), quando era evidente che il tempo stava rapidamente

<sup>7</sup> Baldini (2012, 84–86).

<sup>8</sup> Baldini (2012, 174).

peggiorando, la sera della partenza (duro colpo per la sua fama di lupo di mare, a dispetto del consueto sperpero di proverbi).<sup>9</sup> È incapace anche solo di seguire il consiglio dell'avvocato, pagato profumatamente; avvocato che non fa che suggerire quello che in paese era già noto: fin dal momento della visita di condoglianze per la morte di Bastianazzo, nel cap. IV, dalle chiacchiere scambiate nella casa del nespolo era emerso che casa e barca erano beni dotali, che non si potevano alienare, e dunque a rimetterci sarebbe stato lo zio Crocifisso.<sup>10</sup> Ma padron 'Ntoni, su consiglio interessato di don Silvestro, spinge Maruzza a rinunciare all'ipoteca dotale. Agli occhi del paese, padron 'Ntoni appare un'inaffidabile "testa stramba", che non sa fare il suo interesse:

Bisognava pensare anche a rinnovare il Consiglio; padron 'Ntoni non ce lo volevano, perché egli aveva la testa stramba, ed era stato causa della morte di suo figlio Bastianazzo, – un uomo di giudizio colui, se fosse stato vivo! – poi in quell'affare dei lupini aveva fatto mettere la mano nel debito a sua nuora, e l'aveva lasciata in camicia. Se gli interessi del Comune li faceva a quel modo! (VII, 35)

Passare dal "pregiudizio critico"<sup>11</sup> che vuole la famiglia Malavoglia nido di valori incorrotti in opposizione al resto del paese, alla denuncia della gestione di una famiglia-azienda in mano a un padrone presuntuoso e maldestro, che sacrifica l'individuo all'interesse, è un rivolgimento forse eccessivo. Ma una lettura attenta mostra senz'altro un quadro ambiguo e problematico. Di fatto poi però i soli Malavoglia, con pochi altri sodali, in forza delle lacrime, paiono avere un cuore. Il registro del patetico spinge il lettore a sposarne la causa; se spesso non è il lettore che alla causa rassicurante dei sani valori si aggrappa con ostinazione.

---

9 "Scirocco chiaro e tramontana scura, mettiti in mare senza paura", diceva padron 'Ntoni dalla riva, guardando la montagna tutta nera di nubi" (I, 25); più tardi, nella conversazione in piazza, ancora a suon di proverbi, si evoca il tempo che cambia (II, 4): padron Fortunato Cipolla della sua vigna dice "se San Francesco ci manderà una buona pioggia, lo vedrete poi che mosto darà. Il sole oggi si coricò insaccato – acqua o vento", e ancora padron 'Ntoni cerca di rimediare con i proverbi ("Quando il sole si corica insaccato si aspetta il vento di ponente"); e Piedipapera (II, 5): "Lo sapete il proverbio 'Mare crespo, vento fresco'. Stasera le stelle sono lucenti, e a mezzanotte cambierà il vento; sentite la buffata?", pericolo implicitamente ammesso nella risposta di padron 'Ntoni: "Prima di mezzanotte la *Provvidenza* avrà girato il Capo dei Mulini [...] e il vento fresco non le darà più noia".

10 "– Né la casa né la barca si possono vendere perché ci è su la dote di Maruzza, diceva qualchedun altro, e la gente si scaldava tanto che potevano udirli dalla camera dove stavano a piangere il morto. – Sicuro! Lasciò andare alfine don Silvestro come una bomba; c'è l'ipoteca dotale. [...] – Allora, aggiunse compare Turi, il vero disgraziato è lo zio Crocifisso che ci perde il credito dei suoi lupini" (IV, 27–28).

11 Baldini (2012, 127).

## Il polo del comico

Veniamo a considerare adesso la funzione che l'altro nucleo semantico, quello del riso, svolge all'interno del romanzo. Già osservavamo come la sfera del ridere sia quasi esclusiva pertinenza dei personaggi del coro paesano: tra i *Malavoglia*, anche quando le cose vanno bene, le manifestazioni di gioia non sono mai troppo eclatanti (addirittura Mena, in uno dei momenti lieti, il nuovo varo della Provvidenza, recuperata dopo il naufragio e rimessa a nuovo, "piangeva un'altra volta dalla contentezza", VII, 8).

Il momento di massima recuperata felicità è per la famiglia la festa di fidanzamento di Mena, nel cap. IX, quando effettivamente la casa del nespolo trabocca di risate e di allegria ("Tutta la sera si rise e si bevette nel cortile dei *Malavoglia*", IX, 27); risate che coinvolgono anche Maruzza (che "rideva ed era in festa coi parenti e gli amici", IX, 19), e padron 'Ntoni (che in disparte "rideva tutto solo", IX, 13), non la povera Mena che si trova promessa al ricchissimo panciuto e "minchione" (IX, 14) Brasi Cipolla. Ma nel frattempo, due marinai reduci portano in paese la notizia della sconfitta di Lissa, destinata a gettare di nuovo nell'angoscia i protagonisti, perché Luca era imbarcato proprio su una delle navi colate a picco.

È significativo che l'ultimo tra i pochi riferimenti al riso, per i *Malavoglia*, riguardi il nonno, ricoverato in un letto d'ospizio, quando i nipoti gli portano la notizia del riscatto della casa del nespolo, dove vorrebbero condurlo di nuovo: "rispose di sì, e di sì, cogli occhi, che gli tornavano a luccicare, e quasi faceva la bocca a riso, quel riso della gente che non ride più, o che ride per l'ultima volta, e vi rimane fitto nel cuore come un coltello" (XV, 62); quando poi lo tornano a prendere, non lo ritrovano.

Per gli altri, i campioni della risata, si calca invece la mano: non è un semplice ridere, ma un ridere ostentato, esagerato, sguaiato: uno 'smascellarsi dalle risa', uno 'sghignazzare', un 'soghgnare', un 'ridere a crepancia', un 'tenersi i fianchi dal ridere', o 'tenersi la pancia dal ridere', uno 'scompisciarsi dalle risa'.

Non si ride di solito per una gioia o un divertimento condivisi; è più spesso una forma di derisione verso gesti e opinioni altrui: già all'inizio del romanzo, di fronte agli affanni di padron 'Ntoni che si raccomanda ai "pezzi grossi del paese" per sottrarre il nipote alla leva militare, vediamo che "Don Silvestro il segretario si smascellava dalle risa a quei discorsi" (I, 8). Non si ride insieme agli altri, ma contro gli altri. Esemplare la presenza di espressioni come 'ridere sotto il naso', 'ridere sul muso', 'ridere' o 'sghignazzare sul mostaccio', che implicano un giudizio dispregiativo e irridente. Come accade per lo zio Crocifisso, dopo il naufragio della Provvidenza: "Ora i suoi nemici gli ridevano sotto il naso, a motivo di quei lupini che se l'era mangiati il diavolo" (IV, 6).

Ma già nel cap. I le ragazze al lavatoio ridono delle pretese di promozione sociale di 'Ntoni, militare a Napoli, che nella prima lettera giunta in paese decanta le meraviglie della città, comprese le donne che “scopavano le strade colle gonnelle di seta” (I, 15):

*La Mangiacarrubbe*, quando al lavatoio c'era anche Sara di comare Tudda, tornava a dire: – Sicuro! le donne vestite di seta aspettavano apposta 'Ntoni di padron 'Ntoni per rubarselo; che non ne avevano visti mai dei cetriuoli laggiù! Le altre si tenevano i fianchi dal ridere, e d'allora in poi le ragazze inacidite lo chiamarono “cetriuolo”. (I, 16)

Il nomignolo di “Cetriuolo” rimane addosso a 'Ntoni per tutto il romanzo, e anche la voce narrante popolare lo utilizza, quando ne voglia mettere in risalto la dabbenaggine (ovvero l'assenza dell'egoismo necessario per perseguire i propri interessi senza scrupoli; insomma, il ‘buon cuore’).

Il riso a Trezza è il segnale di una condizione di conflittualità permanente, uno strumento di sopraffazione nei confronti di chi si ritiene più sciocco o più debole, o si vuol far passare per tale. In questo senso, la fucina delle risate è la ‘spezieria’ di don Franco, dove si riuniscono i ‘politici’ del paese: con lo ‘speziale’ giacobino, pavido rivoluzionario a parole, che predica quando la moglie (nel romanzo solo e sempre ‘la Signora’), non lo sente; il vicario don Giammaria, reazionario nostalgico dei Borboni (siamo nel primo ventennio postunitario); e il segretario comunale don Silvestro, l’‘uomo nuovo’, forestiero, esemplare rappresentante della nuova classe politica borghese, intrigante e arrivista, che in mezzo ai due contendenti ride: “Don Silvestro, lui, si divertiva a vedere come si guastavano il sangue per raddrizzare le gambe ai cani, senza guadagnarci un centesimo; [...] Ei li aizzava l'uno contro l'altro, e rideva a crepapancia con degli Ah! ah! ah! che sembrava una gallina” (II, 9).

La ‘risata da gallina’ con cui subito entra in scena rimane il suo marchio di riconoscimento. Ricompare già a breve distanza, nello stesso capitolo: “Don Silvestro rideva come una gallina, e quel modo di ridere faceva montare la mosca al naso allo speziale [...]” (II, 27). È un’arma, per la capacità di far “andare in bestia” gli interlocutori, che don Franco si ingegna di adottare a sua volta: “Don Franco dalla sua bottega sghignazzava alle loro spalle a voce alta, cercando d’imitare la risata di don Silvestro che faceva andare in bestia la gente” (II, 28); o “Don Franco aveva imparato a ridere come don Silvestro, per far dannare l’anima a don Giammaria” (XII, 54). La risata, dunque, è una forma di violenza, di prevaricazione, che in don Silvestro, e nelle intenzioni in don Franco, sancisce un potere, una superiorità vera o presunta.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Un “riso di ostentata superiorità”, “che possiede una funzione sociale (abbassare gli altri personaggi)”, secondo Bonchi (2010, 58).

Le ‘barzellette’ sono poi lo strumento del mestiere per Piedipapera, il faccendiere del paese, che dispensa un po’ a tutti storielle divertenti, per facilitare i suoi affari, ma anche battute spesso ciniche e politicamente scorrette, dirette senza alcuna pietà anche verso figure deboli come il figlio della Locca, ragazzo poco sveglio, o l’ubriacone Rocco Spatu: continuamente lo vediamo ‘sghignazzare’, verbo che insieme al piede storto evocato dal soprannome costituisce il suo *token* identitario.

Del bene, quando tocchi ad altri, non è facile godere ad Aci Trezza; così al momento del varo della Provvidenza rimessa a nuovo: “– Una Provvidenza rattoppata! – sogghignava lo speziale” (VII, 9). Piuttosto si ride dei guai e delle arrabbature degli altri: “La gente ci si divertiva a vedergli mangiar l’anima” (X, 50), si dice di ’Ntoni diventato assiduo frequentatore dell’osteria; e “la gente si divertiva” (X, 80) anche a vedere padron Cipolla ridotto a rincorrere il figlio perso dietro alle gonnelle di tutte le squattrinate del paese. Vediamo “sogghignare” don Silvestro (X, 69), per aver truffato dei soldi a donna Rosolina, felice di godere la stima di “briccone matricolato” (X, 70).

È esemplare l’accoglienza riservata in paese a ’Ntoni, quando torna scalzo e lacero dallo sfortunato tentativo di cercar fortuna fuori:

Come lo vedevano tutti gli ridevano sul naso, e Piedipapera andava dicendo: – Avete visto le ricchezze che ha portato ’Ntoni di padron ’Ntoni? – E quelli che ci avevano messo un po’ di tempo a fare il fagotto, colle scarpe e colle camicie, prima di avventurarsi a quella minchioneria di lasciare il paese, si tenevano la pancia dal ridere”. (XII, 29)

I “minchioni”, ovvero gli ingenui e i perdenti, meritano di essere canzonati, magari proprio da quelli che eran pronti a seguirne l’esempio; del resto così fanno i politici: “ridono sotto il naso dei minchioni che ci credono” (XII, 43).

Si ride sguaiatamente poi nelle chiacchiere sui maneggi matrimoniali che si intrecciano in paese, soprattutto intorno a comare Barbara la Zuppidda, o sulle tresche erotiche-economiche dell’ostessa, suor Mariangela la Santuzza: al cui racconto “sghignazza” Piedipapera (VIII, 7), “sogghigna” il barbiere Vanni Pizzuto (VIII, 11), e Piedipapera e Rocco Spatu “si scompisciavano dalle risa” (X, 46). Così allo zio Crocifisso, quando infine si fa catturare nelle trame matrimoniali della Vespa, “la gente gli rideva sul muso” (XIII, 24).

Anche ’Ntoni, allorché si allontana dalla sfera familiare per mettersi con i peggiori elementi del paese, tra il cap. XI e il XIII, assume lo stesso atteggiamento di irrisione. Di fronte alle illusioni di guadagno del nonno, durante la salatura delle acciughe, “’Ntoni allora rideva, [...] – Gran denari! borbottava” (XI, 6); e “se la rideva” (XIII, 29) dei rimproveri del nonno (quando non riesce a ‘toccargli il cuore’, come abbiamo visto); comincia a “sghignazzare” poi dietro alle donne che hanno “pescato” un marito (XIII, 67); e a don Michele, suo rivale nelle grazie dell’ostessa, “gli rideva e gli sghignazzava sul mostaccio” (XIII, 77). Solo negli ultimi



due capitoli del romanzo, occupati dal drammatico esito della storia di 'Ntoni e dall'opaco approdo delle vicende della famiglia, il ridere ha davvero poco spazio.

## Un romanzo umoristico?

Protagonisti della risata sono, nei *Malavoglia*, i personaggi relativamente più istruiti e benestanti, coloro che esercitano un potere; personaggi che appaiono immobilizzati in una dimensione caricaturale, fissi nel loro ruolo, senza sviluppo psicologico né vera interiorità, immagine di un mondo alienato nella ricerca del benessere materiale, in una comune accettata dimensione conflittuale ed egoistica, in cui rientrano anche le velleitarie istanze rivoluzionarie dello speciale. L'animosità polemica da cui origina il progetto narrativo verghiano, fin dal primo disegno del ciclo dei Vinti, fa leva sul comico e sul grottesco per disegnare il quadro di un paesaggio umano degradato, come dichiarava già la lettera a Salvatore Paola Verdura del 21 aprile 1878, dove si presentava il ciclo romanzesco come “una specie di fantasmagoria della lotta per la vita”, che “si presta a mille rappresentazioni del gran grottesco umano”. Qui al lato “drammatico” si opponeva la doppia misura del “ridicolo” e del “comico”: “cogliere il lato drammatico, o ridicolo, o comico di tutte le fisionomie sociali, ognuna con la sua caratteristica [...]”.<sup>13</sup>

La deformazione grottesca e quasi farsesca colpisce in particolare i campioni dello sfruttamento finanziario e dell'ipocrisia politica, zio Crocifisso e lo speciale don Franco. Un chiaro intento parodico e satirico anima poi il quadro della vita politica a Trezza, con le sue fazioni e i suoi esemplari rappresentanti; intento particolarmente marcato nella parentesi ‘politica’ collocata a metà del romanzo, nel cap. VII, dove troviamo i conati di rivoluzione contro il ventilato dazio sulla pece, e la seduta del consiglio comunale, sconclusionato ricettacolo di interessi privati e di categoria. Ma il comico non costituisce un semplice sfondo negativo su cui far risaltare, a contrasto, la positività valoriale, vera o presunta, della famiglia Malavoglia.<sup>14</sup> All'interno di un orizzonte mentale condiviso (anche per i Malavoglia la dimensione politica è sconosciuta al di fuori del tornaconto economico del clan), certo il “divertimento sprezzante”, la “persecuzione ironica”, l’“animosità satirica” di preferenza si esercitano sui loro antagonisti, stigmatizzandone slealtà e

<sup>13</sup> Verga (1979, 79).

<sup>14</sup> Così ad esempio Guglielmi (1974, 67): “Il coro delle figure minori rappresenta infatti quelle istanze ‘comiche’ di cui la realtà ‘seria’ dei Malavoglia ha bisogno per potersi definire”.

brutale cinismo, osserva Spinazzola.<sup>15</sup> Ma tra i due poli retorici opposti si instaura una più complessa tensione irrisolta:

Così, pagina per pagina patetismo e ironia si frammischiano senza confondersi, rimandano l'uno all'altra, in un ribaltamento delle parti su cui lo stile si frange, si contrae, si riespande senza sosta. L'elegia patetica in tanto acquista spazio in quanto è ininterrottamente contraddetta e tuttavia sollecitata dal criticismo ironico, che le concreisce assieme, implicato nel suo stesso essere. [...] La narrazione scorre come su due binari; l'attrito è incessante ma il parallelismo dei vettori, per così dire, impedisce che si giunga a un urto risolutivo, e liberatorio.<sup>16</sup>

Se le lacrime del personaggio possono direttamente muovere la commozione del lettore, per il riso il meccanismo che si innesca è più complesso e sollecita nuove soluzioni all'interno della ricerca stilistica verghiana. Il lettore dei *Malavoglia* difficilmente ride di quel che ridono i personaggi, dei loro acidi rancori, dei perfidi sberleffi, delle battute spesso ciniche e di dubbio gusto. Ma gli accade di sorridere divertito per elementi, parole e particolari in un modo che ai paesani di Trezza risulterebbe parimenti incomprensibile. Il lettore viene sottoposto a una duplice tensione: da un lato, soprattutto intorno ai personaggi 'moderni' di 'Ntoni e Mena, l'empatia del patetico; dall'altro, in modo più diffuso e continuo, lo straniamento critico, attraverso la sperimentazione di meccanismi comici e una chiara ricerca di effetti che non credo improprio chiamare 'umoristici'.

La vena comico-umoristica, legata alla rappresentazione e alle parole del coro paesano dei *Malavoglia*, si inserisce all'interno di un percorso che da novelle come *Guerra di Santi* e *Pentolaccia in Vita dei campi* conduce alle *Rusticane* e a *Mastro-don Gesualdo*, fino ad alcune soluzioni di *Don Candeloro* e *C.i.* Sull'"umorismo fine" come "nota nuova del Verga o meglio, che qui si accentua più energicamente" portava l'attenzione Capuana, recensendo le *Novelle rusticane* il 14 gennaio 1883 sul *Fanfulla della Domenica*.<sup>17</sup> Ma già Verga, scrivendo a Edouard Rod il 7 aprile 1882, lodava in una scena del suo romanzo *Côte à côte* la presenza dell'"umorismo oggettivo di Zola",<sup>18</sup> come mezzo per suscitare impressioni profonde e riflessioni dai modesti drammi quotidiani solitamente inavvertiti. Ciò avviene attraverso "il montaggio creativo e dissonante di frammenti di realtà nella tecnica sperimentale di Zola", ricorda Forni, secondo cui l'espressione 'umorismo

<sup>15</sup> Spinazzola (1977, 171–172).

<sup>16</sup> "Non può non essere così, in quanto i personaggi che si fronteggiano partecipano della stessa concezione del mondo, anche se gli uni ne danno un'interpretazione moralmente autentica mentre gli altri la falsificano", conclude l'autore, rilevando comunque la presenza di un contrasto morale: Spinazzola (1977, 175).

<sup>17</sup> Capuana (1972, 90).

<sup>18</sup> Bigazzi (1975, 76).

oggettivo' "può valere retrospettivamente come programma letterario delle *Ru- sticane*";<sup>19</sup> ma in parte anche, possiamo aggiungere, del precedente romanzo.

Senza pretendere certo di sviscerare un problema che meriterebbe ben altro approfondimento rispetto ai rapidi cenni qui possibili,<sup>20</sup> proviamo a indicare alcuni dei meccanismi comici e degli spunti umoristici che si incontrano nelle pagine dei *Malavoglia*. I mezzi a cui si fa maggiore ricorso sono quelli dello straniamento, del ribaltamento dei ruoli, della ripetizione, del conflitto tra parole e realtà e del contrasto dei punti di vista. Tutti giocano sulla compresenza di due codici, "quello mitico-culturale – relativo al mondo dei personaggi – e quello realistico – relativo all'asse autore-lettore", già rilevata da Guglielmi.<sup>21</sup> da una sorta di corto circuito tra l'orizzonte di senso e di conoscenze dei personaggi e quello del lettore scaturiscono il sorriso e il divertimento, ma anche il distacco critico e la riflessione.

Si basa sullo spiazzamento delle aspettative del lettore una delle più classiche risorse del comico, quella del ribaltamento dei ruoli, ampiamente utilizzata nel romanzo, con particolare riguardo al rapporto uomo-donna. Qui il gioco implica nel lettore una serena e scontata adesione al modello patriarcale di subordinazione tra i sessi. È il caso di mastro Croce Callà, il sindaco, detto 'Giufà' (il nome della maschera dello sciocco, nel teatro popolare siciliano), o 'Baco da seta', perché attende l'imbeccata per parlare o agire,<sup>22</sup> nei riguardi della figlia Betta, il vero sindaco agli occhi del paese, che gli suggerisce sensate strategie politiche rimproverandogli la sua debolezza e la dipendenza dal segretario comunale, don Silvestro, che lo manipola in funzione dei propri interessi.

Annichilito dalla sola muta apparizione della 'Signora' è lo speciale don Franco, di cui si presenta anche l'aspetto fisico, cosa rara nei *Malavoglia*, a meno che questo

<sup>19</sup> Cfr. l'introduzione di Giorgio Forni alla sua edizione delle *Novelle rusticane*: Verga (2016, XX–XXI).

<sup>20</sup> Nella prima edizione della sua monografia, del 1920, Luigi Russo dedicava un intero capitolo all'*Umorismo del Verga* (Russo 1920, 93–130), suscitando una reazione decisa da parte di Pirandello, che nel discorso pronunciato a Catania per le celebrazioni degli ottant'anni dell'autore dichiarava che "Verga non è, né può essere, nel senso vero e proprio della parola, un umorista" (cfr. Gambacorti 2019, 57). Nello stesso 1920 usciva a Firenze la seconda edizione aumentata dell'*Umorismo* di Pirandello. Nella successiva riscrittura della monografia di Russo, dall'edizione del 1933 in poi, l'argomento perde di rilievo, perché non vi è più un capitolo a questo esplicitamente intitolato; ma le osservazioni sull'umorismo di Verga sono estese anche ai *Malavoglia*, seppur smorzate dall'enfasi posta sulla nota malinconica e pessimistica (Russo 1995, 125–157). Anche se osservazioni e spunti sono presenti in numerosi saggi, non mi pare sia stata poi dedicata all'argomento specifica attenzione critica.

<sup>21</sup> Guglielmi (1974, 74–75).

<sup>22</sup> Alto e magro, "se ne stava col naso in aria, talché la gente diceva che stava a fiutare il vento per sapere da che parte voltarsi, e guardava ora questo ed ora quello che parlava, come se cercasse la foglia davvero" (IV, 15).

non assuma agli occhi del paese il valore di una caratterizzazione morale: la bassa statura, le “gambette”, la “barbona”, il gesto di fregarsi le mani e di rizzarsi in punta di piedi (II, 9), devono bollare il carattere velleitario del pavido rivoluzionario a parole; come il “piede del diavolo” di Piedipapera la sua doppiezza infida (II, 30; VII, 50); e la pancia grossa di Brasi Cipolla insieme la ricchezza e l’inettitudine. Ma anche il fisico imponente di mastro Turi deve enfatizzare il contrasto comico con la remissiva sottomissione alla moglie, comare Venera la Zuppidda, che lo comanda a bacchetta nonostante le sue pose da Rodomonte: bastano due parole (“Voi state zitto! [...] ché non sapete nulla”, IV, 19) o anche un solo sguardo per metterlo a tacere “mogio mogio” (IV, 19).

Il ruolo di comare Venera, che vediamo tra l’altro nelle vesti di agitatrice politica, *leader* della “rivoluzione” delle mogli contro le nuove tasse (VII, 21), va ben oltre quello della macchietta della pettegola di paese. La famiglia degli Zuppiddi è una sorta di doppio parodico di quella dei Malavoglia, ma a conduzione matriarcale: comare Venera è una vera madre-padrone, che conduce gli affari di casa (e, possibilmente, del paese) all’unico scopo di un vantaggioso collocamento matrimoniale della figlia Barbara, intorno a cui pare ruotare il mondo, e che costituisce in effetti uno dei motori dell’azione romanzesca (“Mia figlia è roba mia, e posso darla a chi mi pare e piace”, dice, VII, 22: ma è lo stesso principio da cui muove padron ’Ntoni).

È notevole, tra l’altro, l’attribuzione di un ruolo comico a personaggi femminili, cosa rara nella nostra letteratura ottocentesca e non frequente nella stessa produzione verghiana, che predilige per le donne dei suoi racconti e romanzi tonalità passionali-drammatiche o sentimentali-patetiche: fatti salvi alcuni personaggi del coro trezzano appunto (la Zuppidda, la Santuzza, donna Rosolina, la Vespa), e poi di *Mastro-don Gesualdo* e delle vivaci novelle conventuali di *Don Candeloro e C.i.*

Ben noto è poi l’effetto di straniamento ricercato con la descrizione di situazioni ed eventi sconosciuti all’esperienza paesana, ma non al lettore colto: esemplare il racconto del processo di ’Ntoni dalla prospettiva dei compaesani e di padron ’Ntoni (XIV, 49–56). Il narratore popolare descrive con termini impropri ciò che vede, rapportandolo a ciò che conosce, con effetti comici, ma anche di stimolo a volgere sulla realtà uno sguardo diverso da quello istituzionale, che può svelarne aspetti assurdi o critici, o significati alternativi. Così per il giudizio sull’avvocato Scipioni, la cui bravura è misurata dalla quantità di chiacchiere offerte a un prezzo più basso rispetto alla concorrenza (“L’avvocato seguìto a parlare senza sputare, senza grattarsi il capo, per più di venticinque lire”, VI, 37).

Uguale effetto deve sortire la trionfale enunciazione di false credenze del ragionamento popolare, affermate come certezza da personaggi autorevoli del paese, padron Cipolla in particolare. Ad esempio, nella discussione sui motivi

della pesca scarsa: per Piedipapera dopo la “rivoluzione” (il 1860) “i pesci sono maliziati” (II, 30); per padron Cipolla è colpa di “quei maledetti vapori che vanno e vengono, e battono l’acqua colle loro ruote. Cosa volete, i pesci si spaventano e non si fanno più vedere. Ecco cos’è” (II, 30). Quando il figlio della Locca obietta “Bravo! Così pesci non se ne troverebbero più nemmeno a Siracusa né a Messina, dove vanno i vapori. Invece li portano di là a quintali colla ferrovia” (II, 31), si becca uno “scapaccione” da Piedipapera (“Bestia! Quando parlano i più vecchi di te sta zitto”, II, 31); ma anche le ragionevoli spiegazioni di padron ’Ntoni, poco prima (II, 30), non riscuotono alcun interesse.

Lo stesso accade per la teoria di padron Cipolla sulle cause della siccità: “Non piove più perché hanno messo quel maledetto filo del telegrafo, che si tira tutta la pioggia, e se la porta via” (IV, 25), puntualmente argomentata,<sup>23</sup> contro “gli ignoranti, che avevano le orecchie lunghe come asini”, tanto che neanche don Silvestro, che aveva cominciato al suo solito “a ridere, e a fare ah! ah! ah! come una gallina”, riesce a controbattere (“non seppe più che dire, e si mise la lingua in tasca”, IV, 25).

Non interessa fare dell’ironia polemica verso l’ignoranza boriosa o evocare nostalgia malinconiche verso un mondo naïf, ma suscitare il divertimento attraverso il contrasto tra i piani di senso del lettore e dei personaggi. La comicità non scaturisce dalle situazioni rappresentate in sé, quanto dalla regia, dalla costruzione del racconto, dal modo in cui, nella logica dell’“umorismo oggettivo” (per usare il sintagma utilizzato da Verga nella citata lettera a Rod), si fanno confluire le voci, le parole e le azioni dei personaggi, tra di loro o con le attese del pubblico. La narrazione segue la logica dell’anonima voce popolare corale, aderente di volta in volta con rapida disinvoltura all’ottica dell’uno o dell’altro personaggio, non esclusi i componenti del clan Malavoglia; ma l’autore in sala montaggio opera un continuo sotteso confronto con abitudini e forme mentali dei suoi lettori, cui si chiede un attivo intervento di decodifica, in funzione di un divertito distacco critico.

Prendiamo il caso dello zio Santoro, il padre dell’ostessa, che passa le giornate sulla soglia della taverna a chiedere l’elemosina: è cieco, ci viene continuamente ripetuto, ma a lui costantemente si associano verbi ed espressioni legati al ‘vedere’. Gli si chiede di “tener d’occhio il banco” dell’osteria (III, 8; XIII, 19 dove anche parla con la figlia “a quattr’occhi”), o di “stare a vedere cosa fanno” l’uno o

---

23 “Che non lo sapevano che il telegrafo portava le notizie da un luogo all’altro; questo succedeva perché dentro il filo ci era un certo succo come nel tralcio della vite, e allo stesso modo si tirava la pioggia dalle nuvole, e se la portava lontano, dove ce n’era più di bisogno; potevano andare a domandarlo allo speciale che l’aveva detta; e per questo ci avevano messa la legge che chi rompe il filo del telegrafo va in prigione” (IV, 25).

l'altro dei compaesani<sup>24</sup>, e viene assoldato come spia da don Silvestro (VII, 32; X, 46). La Zuppidda lo chiama a testimone del suo rifiuto di dare la figlia Barbara a don Silvestro (“l’ha visto anche lo zio Santoro”, VII, 22); zio Crocifisso dei maneggi matrimoniali di padron ’Ntoni per Mena e della Vespa con Alfio Mosca (“L’aveva visto lo zio Santoro”, VIII, 22); ’Ntoni del fatto che don Michele va a parlare la sera con Barbara Zuppidda, che lo ha lasciato (“li aveva visti lo zio Santoro”, X, 49): la frase diventa assoluto parametro di verità per il paese. E di ’Ntoni si dirà perfino che “lo zio Santoro lo guardava di malocchio” (XIII, 19).

L’effetto paradossale è rafforzato dalla ripetizione, all’interno di quella circolarità di parole, sintagmi, attributi, oggetti e tic gestuali e linguistici che ritornano a definire l’orizzonte comune di significato della vita del paese. Altro esempio, di nuovo giocato sulla contraddizione tra significato delle parole e realtà, il ricorrente richiamo al “sigillo della confessione”, tra il cap. X e il XII (quattro volte in X, 54–55, due in X, 59–60, una in XII, 36): espressione tecnica del diritto canonico che, invece di garantire il segreto, accompagna la circolazione dei pettegolezzi sulle bocche di mezzo paese, in riferimento a chissà quali nefandezze confessate dalla Santuzza a don Giammaria.

Il contrasto non è sempre con l’orizzonte di conoscenze del lettore colto, ma talvolta è interno allo stesso mondo trezzano. Nella stessa frase possono convivere giudizi opposti, che spetta al lettore assegnare criticamente a voci distinte. Il meccanismo è di solito adottato per personaggi controversi come comare Venera la Zuppidda, zio Crocifisso o Piedipapera: con l’accorto uso dell’indiretto libero le loro parole sono accostate al giudizio del paese, in un raccorciato ‘botta e risposta’. La prima apparizione di comare Venera, ad esempio, è legata a una sua pettegola insinuazione sul comportamento della Sara di comare Tudda, presente sul ciglio della ferrovia al momento della partenza di ’Ntoni militare con la scusa di mietere l’erba per il vitello: “andava soffiando che c’era venuta per salutare ’Ntoni di padron ’Ntoni, col quale si parlavano dal muro dell’orto, li aveva visti lei, con quegli occhi che dovevano mangiarseli i vermi” (I, 11). L’inaspettata chiosa conclusiva, con il repentino cambio di prospettiva, va evidentemente attribuita al fastidio dei compaesani per la sua invadenza.

Il gioco si ripete nel capitolo successivo, con il ritratto del personaggio tracciato attraverso un rapido alternarsi di punti di vista contrastanti: con il giudizio del paese (“La Zuppidda sapeva tutto quello che succedeva in paese e per questo

---

24 Gli chiede zio Crocifisso: “– Sentite, compare Santoro, se vedete da queste parti mia nipote la Vespa, quando Alfio Mosca viene a portare il carico del vino a vostra figlia la Santuzza, state a vedere cosa fanno fra di loro; – e lo zio Santoro, col rosario in mano e gli occhi spenti, gli diceva di sì [...]” (V, 13). In altra occasione lo zio Santoro dice a Piedipapera che non si son “visti” né Rocco Spatu né Cinghialenta (VIII, 19).

raccontavano che andava tutto il giorno in giro a piedi scalzi, a far la spia [...]”, II, 16) e l’autodifesa dell’interessata, a cui subito segue la nuova sanzione popolare (“Ella diceva sempre la verità come il santo evangelio, questo era il suo vizio, e perciò la gente che non amava sentirsela cantare, l’accusava di essere una lingua d’inferno, di quelle che lasciano la bava”, II, 16). La colorita immagine finale sovrappone la *vox populi* a quella del personaggio, e trova poi conferma nella sentenza proverbiale: “Bocca amara sputa fiele”; ed ella ci aveva la bocca amara davvero per quella sua Barbara che non aveva potuto maritare, tanto era superba e sgarbata, e con tutto ciò voleva dargli il figlio di Vittorio Emanuele” (II, 16).

Lo stesso meccanismo antifrastrico guida la presentazione di zio Crocifisso, insolitamente lunga (IV, 2–4), dove si accavallano nello stesso blocco di testo, con esito umoristico, l’idea che l’usuraio dà di sé (un “buon diavolaccio”, IV, 2; un buon “cristiano”, IV, 3, che ha inventato “cento modi di render servizio al prossimo”, IV, 4), e le maledizioni delle sue vittime (“quelli che non erano mai contenti”, IV, 3), per le sue bilance “false come Giuda” (IV, 3), e gli interessi esosi sulle attrezzature date in prestito (“la barca si mangiava tutto il guadagno, tanto che la chiamavano la barca del diavolo”, IV, 4). Antifrastrico è lo stesso nome ‘zio Crocifisso’ e il linguaggio devoto che lo caratterizza, zeppo di espressioni liturgiche e immagini devozionali, rispetto alla spietatezza esercitata nel perseguire il proprio interesse, per cui non esita a chiamare a garanti dell’usura Cristo e i santi: “ma se volevano truffargli la sua roba, col pretesto che Bastianazzo s’era annegato, la truffavano a Cristo, com’è vero Dio! Che quello era un credito sacrosanto come l’ostia consacrata, e quelle cinquecento lire ei l’appendeva ai piedi di Gesù crocifisso” (IV, 8).

Spesso basta l’uso di una parola o di un’espressione colorita, per il lettore sconveniente o incongrua, per marcare la distanza con il piano di esperienza e sensibilità dei personaggi, attivando lo straniamento critico, ma porgendo insieme un chiaro ammiccamento al lettore, in vista dell’effetto comico. Così il verbo “confortare” nelle parole della Zuppidda a Maruzza la Longa, dopo la partenza di ’Ntoni soldato: “Comare Venera la Zuppidda per confortare la Longa, le andava dicendo: – Ora mettetevi il cuore in pace, che per cinque anni bisogna fare come se vostro figlio fosse morto, e non pensarci più” (I, 12). Più complessa la costruzione in III, 17, quando le chiacchiere all’osteria vertono sull’inquietudine di padron ’Ntoni, che ha figlio e barca carica in mare durante la tempesta (“è andato tutto il giorno di qua e di là, come avesse il male della tarantola”), e sull’atteggiamento irridente dello speziale, riportando una sua battuta di terribile cinismo (“Bella *Provvidenza*, eh! padron ’Ntoni!”); che le stesse parole dei compaesani, che nutrono per il farmacista un’antipatia atavica, così chiosano: “Ma lo speziale è protestante ed ebreo, ognuno lo sapeva” (III, 17). Un eretico, che non condivide la mentalità comunitaria: ma non si può essere insieme protestanti ed ebrei.

L'attenzione alla reazione del lettore è chiara anche in occasione di battute 'politiche', come questa di comparire Turi Zuppiddu, sull'argomento tasse: "Benedetto Dio! [...] Va a finire brutta, va a finire, con questi italiani!" (IV, 19); o nel registrare i commenti alla sconfitta di Lissa: "Il guaio è per tante povere mamme! s'arrischiò a dire qualcheduno; lo zio Crocifisso che non era mamma alzò le spalle" (IX, 23). È una sorta di sguardo d'intesa, di "gomitata" al lettore, come scriveva Capuana nella citata recensione alle *Rusticane*:

*L'umorismo*, parlando del Verga, non può significare qualcosa di personale, una specie d'intervenzione dell'autore fra i suoi personaggi e il lettore. [...] *L'umorismo* del Verga scaturisce dalle intime viscere della situazione fortissimamente resa: è l'osservazione acuta dello scrittore che prende corpo e vita e s'impone. Somiglia a quella gomitata di un amico che vi dice: guarda! guarda! e vi costringe a guardare mentre passavate distratto.<sup>25</sup>

Il tasto del comico e dell'"umorismo oggettivo" chiede dunque al lettore un distanziamento critico, che spinge in direzione opposta rispetto al coinvolgimento sentimentale legato al patetico delle storie di 'Ntoni e Mena in particolare; controbilanciando l'insidia ancora ben viva in *Nedda*, ma anche in qualche tratto di *Vita dei campi*, ad esempio in *Jeli il pastore*. Sottoposto durante la lunga stesura a rilevanti cambiamenti di rotta, il romanzo dei *Malavoglia* mantiene un fondo ambiguo che lo colloca, anche nelle scelte retoriche, a metà del guado, tra gli 'ultimi eroi' e il panorama integralmente negativo delle *Rusticane*. La sperimentazione di meccanismi comici e umoristici costituisce un tasto importante nella ricerca di nuove soluzioni stilistiche, mentre la compresenza di comico e patetico (a cui va aggiunta la componente lirica, che non ha trovato spazio in queste pagine) contribuisce alla ricchezza e alla complessità di un romanzo che sfugge a ogni rigido schema interpretativo.

## Bibliografia

- Asor Rosa, Alberto. "I *Malavoglia* di Giovanni Verga". *Letteratura italiana*, diretta da Alberto Asor Rosa. *Le opere*, vol. 3. Torino: Einaudi 1995, 733–877.
- Baldi, Guido. "Società antagonista e valori nei *Malavoglia*". *L'artificio della regressione. Tecnica narrativa e ideologia nel Verga verista*. Nuova edizione ampliata. Napoli: Liguori 2006, 59–108.
- Baldini, Antonio. *Dipingere coi colori adatti. "I Malavoglia" e il romanzo moderno*. Macerata: Quodlibet 2012.
- Bigazzi, Roberto. *Su Verga novelliere*. Pisa: Nistri-Lischi 1975.
- Bonchi, Stefano. "Don Silvestro nei *Malavoglia*". *Allegoria* 62 (2010), 57–69.
- Capuana, Luigi. *Verga e D'Annunzio*. A cura di Mario Pomilio. Bologna: Cappelli 1972.

---

<sup>25</sup> Capuana (1972, 90–91).



- Cirese, Alberto Mario. "Verga e il mondo popolare: un procedimento stilistico nei *Malavoglia*". *Intellettuali, folklore, istinto di classe. Note su Verga, Deledda, Scotellaro, Gramsci*. Torino: Einaudi 1976, 3–32.
- Gambacorti, Irene. "Uno 'stile di cose'. Pirandello e Verga". *Studi Italiani* XXXI, 1 (2019), 49–75.
- Guglielmi, Guido. "Il mito nei *Malavoglia*". *Ironia e negazione*. Torino: Einaudi 1974, 66–94.
- Lo Castro, Giuseppe. "Le formiche di 'Ntoni. Il bozzetto del *Padron 'Ntoni* alle origini dei *Malavoglia*"; "Ntoni e la giornata di Rocco Spatu". *La verità difficile. Indagini su Verga*. Napoli: Liguori 2012, 43–69; 71–78.
- Luperini, Romano. "I *Malavoglia* e la modernità"; "Simbolo e 'ricostruzione intellettuale' nei *Malavoglia*". *Saggi (1976–2018)*. Roma: Carocci 2019, 47–68; 115–152.
- Manganaro, Andrea. "I *Malavoglia*". *Verga*. Acireale-Roma: Bonanno 2011, 79–110.
- Russo, Luigi. "L'umorismo del Verga". *Giovanni Verga*. Napoli: Ricciardi 1920, 93–120.
- Russo, Luigi. "Etica e poesia nei *Malavoglia*". *Giovanni Verga*. Roma-Bari: Laterza 1995, 125–157.
- Spinazzola, Vittorio. "Legge del lavoro e legge dell'onore nei *Malavoglia*". *Verismo e positivismo*. Milano: Garzanti 1977, 126–212.
- Tellini, Gino. "Il romanziero". *L'invenzione della realtà. Studi verghiani*. Pisa: Nistri-Lischi 1993, 95–131.
- Tellini, Gino. "Studio e invenzione della realtà". *Storia del romanzo italiano*. Firenze: Le Monnier Università 2017, 207–232.
- Verga, Giovanni. *I Malavoglia*. Edizione critica a cura di Ferruccio Cecco. Novara: Interlinea 2014 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga).
- Verga, Giovanni. *Lettere sparse*. A cura di Giovanna Finocchiaro Chimirri. Roma: Bulzoni 1979.
- Verga, Giovanni. *Novelle rusticane*. Edizione critica a cura di Giorgio Forni. Novara: Interlinea 2016 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga).

Simone Magherini

## Palazzeschi tra *Controdolore* e *Antidolore*

I manifesti lacerbiani (*Il Controdolore*, *Varietà*, *Equilibrio*) sono ristampati da Aldo Palazzeschi, dopo oltre quarant'anni dalla loro pubblicazione (1914–1915), insieme a una raccolta di sessanta *Lazzi*, *frizzi*, *schizzi*, *girigogoli* e *ghiribizzi*, prima nel “volumetto” *Scherzi di gioventù* (1956)<sup>1</sup> e poi in chiusura dell'edizione delle *Opere giovanili* (1958). Si tratta di un'operazione editoriale certamente complessa e impegnativa, non solo per la distanza ravvicinata che la separa dall'uscita di *Tutte le novelle* (1957), ma soprattutto per l'impegnativo lavoro di recupero e di revisione degli scritti legati alla stagione futurista e lacerbiana, che richiede per la prima volta (almeno per Palazzeschi) il supplemento di un insolito intervento d'autore: “Non avrei mai pensato di scrivere per un mio libro la prefazione: ma prima di morire bisogna provarle tutte”.<sup>2</sup>

La “prefazione” agli *Scherzi di gioventù*, poi in parte confluita nella *Premessa* alle *Opere giovanili*, si rende necessaria (quasi un “dovere”) per spiegare al lettore il senso di un titolo solo in apparenza giocoso: “scherzi sì, ma fino a certo punto, e cioè tenendo conto di quel detto che c'informa come arlecchino si confessasse burlando”.<sup>3</sup>

La ristampa non richiede una preventiva selezione o censura dei testi giovanili, ma comporta una convinta assimilazione di quanto nelle opere “appartenenti alla prima gioventù” conferma l’“evoluzione naturale” di una scrittura caratterizzata da una costante “disponibilità conoscitiva di fronte ai multiformi aspetti e colori del reale”.<sup>4</sup>

[...] però le ho scritte, e per arrivare al punto in cui mi trovo sono passato di lì, e ritengo non sia coraggioso né leale nascondere la via percorsa anzi, voltandosi indietro si prova una reale soddisfazione di esserci su certi punti ricreduti o corretti nella evoluzione naturale propria a tutti gli uomini.<sup>5</sup>

---

1 Cfr. Palazzeschi (1956, 5): “Questo volumetto raccoglie dei pensieri, divagazioni, fantasie, chiamate come volete, edite ed inedite, appartenenti alla prima gioventù”.

2 Palazzeschi (1956, 5).

3 Palazzeschi (1956, 5).

4 Tellini (2021, 141).

5 Palazzeschi (1956, 5).

---

**Simone Magherini**, Università degli Studi di Firenze

La scelta di un titolo-contenitore ironico ('scherzi di gioventù' è quasi un marchio di fabbrica per il poeta futurista di *E lasciatemi divertire!*) consente a Palazzeschi di rileggere in chiave retrospettiva (e antipetrarchesca),<sup>6</sup> senza scivolare in visioni finalistiche, la propria giovanile attività artistica:

Ragione per cui mi sono guardato bene dallo scrivere "errori" giacché se è l'errore che mi ha portato a scoprire la verità, sia benedetto l'errore. Ma più di errori e di verità sarebbe meglio parlare in questo caso di posizioni.<sup>7</sup>

Per Palazzeschi il rapporto tra arte e vita si gioca in una dimensione letteraria, che "è vita non vissuta e vissuta insieme",<sup>8</sup> disperazione e allegria, scherzo e sofferta esperienza. Il valore conoscitivo della letteratura non si realizza nella scoperta di una "verità" assoluta al termine di un processo evolutivo di perfezionamento morale (o stilistico), ma si esprime nella molteplicità di "posizioni", verità provvisorie e contingenti, sempre in precario equilibrio, varie e mutevoli come la vita, che è movimento senza fine: "dove non si sa. / [...] / perché soltanto andare / in un mondo di ciechi / è la felicità".<sup>9</sup>

Solo in questa prospettiva gnoseologica, che trova conferma sul piano letterario nella parabola del *Codice di Perelà* (1911), dove nulla sembra acquistare "un carattere vincolante, su cui poter edificare una gerarchia di vedute e fondare un principio di univocità",<sup>10</sup> si chiarisce il senso della seguente dichiarazione: "E al tempo stesso mi sono guardato bene dal togliere o sostituire una parola che le potesse in qualche modo cambiare".<sup>11</sup> Per lo scrittore non c'è alcuna contraddizione tra quanto appena affermato (una specie di atto di fedeltà alla lezione originaria) e le "varianti, tagli o aggiunte" introdotte in occasione della ristampa delle

6 Nel sonetto proemiale del *Canzoniere* petrarchesco le "rime sparse" (I, v. 1), di cui il poeta prova ora "vergogna" (I, v. 12), appartengono invece al suo "primo giovanile errore / quand'era in parte altr'uom da quel ch'i' sono" (I, vv. 3-4).

7 Palazzeschi (1956, 5-6).

8 Trascrizione dell'intervista televisiva rilasciata da Palazzeschi nel programma *Boomerang* del 23 agosto 1971: "Intervistatore: Palazzeschi, che cos'è per lei la letteratura? / Palazzeschi: Mah, non so. Oserei dire in parte che è vita non vissuta. Ma è anche vita vissuta. È vita non vissuta e vissuta insieme anche. C'ha tutti e due questi elementi. Ma certo che anche la vita non vissuta nella letteratura conta per qualche cosa".

9 *Movimento*, in *Via delle cento stelle* (1972), ora in Palazzeschi (2002, 791).

10 Cfr. Wehle (2007, 91); ma anche Wehle (2007, 93): "Egli [Perelà], in sostanza, prescrive loro l'adozione di un nuovo schema gnoseologico, quello modernista, secondo il quale l'uomo non deve votarsi a convinzioni ultimative, bensì coltivare un'elasticità mentale capace di fronteggiare criticamente la propensione a fossilizzarsi sulle proprie convinzioni".

11 Palazzeschi (1956, 6). La dichiarazione è ribadita con poche ma significative varianti anche in Palazzeschi (1958, 3): "E al tempo stesso mi sono guardato bene dal togliere o sostituire in queste mie opere una sola parola che ne potesse in qualche modo cambiare o attenuare il significato".

opere giovanili: tali interventi non spostano il significato dei testi, non sono in grado di trasformarli “completamente”, ma forniscono sempre un “risultato neutrale”, perché “l'uomo a venti o a trent'anni non si trova di fronte alla vita nelle medesime posizioni che a sessanta o settanta”.<sup>12</sup>

Per quanto riguarda la ristampa del *Controdolore*, Palazzeschi sembra però adottare un diverso criterio. Il testo del manifesto futurista, a cui lo scrittore riconosce il privilegio di una certa singolarità (“il mio modesto e diretto contributo a quell'ideologia”), a differenza di quanto accade per gli altri “scherzi”, è sottoposto a una preventiva revisione dell’“assetto testuale”,<sup>13</sup> che comporta in via preliminare non solo il ripristino del titolo originale (*L'antidolore*), modificato su invito di Marinetti in prossimità della stampa su *Lacerba* (15 gennaio 1914), e la retrodatazione “*Firenze, 1913*”, ma anche il taglio del sottotitolo (*Manifesto futurista*) e delle *Conclusioni*, ovvero di quelle parti dove sono più evidenti le tracce dei ritocchi marinettiani.

Si tratta di un intervento insolito, che richiede un supplemento di spiegazione da parte dell'autore sulla genesi collaborativa del titolo del suo unico manifesto futurista:

Quando portai a Marinetti il mio manifesto, dopo averlo letto in mia presenza con attenzione vivissima, [...] mi disse ridendo a gran voce che lo trovava di sua piena soddisfazione ma che mi consigliava di cambiare il titolo che trovava di un passatismo da inorridire, [...] egli diceva sempre che io traevo futurismo dal passatismo più deprecabile, [...] e mi consigliò di sostituirlo con la parola “controdolore” che si richiama direttamente alla civiltà delle macchine. Se io ho rimesso qui il titolo di origine è perché lo trovo più aderente al mio spirito oltre che più ampio di visuale.<sup>14</sup>

La volontà di ripristinare il titolo originario (“lo trovo più aderente al mio spirito oltre che più ampio di visuale”), al posto di quello suggerito da Marinetti (“che si richiama direttamente alla civiltà delle macchine”),<sup>15</sup> conferma che le ragioni dell'improvviso e clamoroso distacco di Palazzeschi dal Futurismo, avvenuto a Parigi nella primavera del 1914, vanno ricercate non solo nell'ovvia constatazione di un'abissale distanza culturale dall'ideologia futurista delle “parole in libertà” e

<sup>12</sup> Palazzeschi (1956, 6).

<sup>13</sup> Cfr. *Notizie sui testi. Allegati*, in Palazzeschi (2004, 1657–1658).

<sup>14</sup> Palazzeschi (1956, 6–7).

<sup>15</sup> Sulle ragioni del “sospetto” di Palazzeschi nei confronti della “macchina” e della “tecnologia”, cfr. Barilli (1978, 80): “Il sospetto nei riguardi della macchina consente a Palazzeschi di non cadere in uno dei vizi maggiori di Marinetti: quello di un certo naturalismo descrittivo-mimetico, seppur rivolto a mimare il mondo della velocità: impressionismo dinamico, non statico come quello di fine Ottocento, ma pur sempre impressionismo, attaccamento, cioè, alla superficie esteriore delle cose”.

della “guerra sola igiene del mondo”, ma anche in “un’indebita interferenza”<sup>16</sup> di Marinetti proprio entro il campo artistico del poeta-saltimbanco. Il testo della lettera del 23 aprile 1914 a Prezzolini che accompagna la “dichiarazione” di Palazzeschi (“da oggi io non ò più nulla a che fare col futurismo se F.T. Marinetti si servisse del mio nome per il suo movimento lo farebbe abusivamente”) non lascia alcun dubbio a questo riguardo:

[...] se io non fossi stato ormai toccato nella sola parte viva della mia vita, come di cuore avrei rinunciato a queste parole! La mia piccola arte! Credimi amico, non ò che questo di puro al mondo, e con questo solamente io posso essere puro. Sono stato toccato, eccome toccato!<sup>17</sup>

La genesi del *Controdolore*, come si ricava dalle testimonianze epistolari, si svolge sotto la stretta supervisione di Marinetti, proprio nel momento che segna, dopo qualche tensione e incomprensione iniziali da parte di Papini e Soffici, il punto di massima collaborazione (grazie alla mediazione di Palazzeschi) tra il gruppo futurista milanese e i direttori di *Lacerba*.

Alla fase progettuale di cui resta solo una vaga allusione in una lettera a Papini, scritta a fine agosto 1913, dopo aver trascorso un’intera settimana a Livorno con Marinetti,<sup>18</sup> segue tra settembre e ottobre una prima stesura del manifesto, che procede con grande lentezza. Il ritardo nella consegna del testo è rimarcato dall’impazienza che traspare da due lettere di Marinetti. Nella prima lettera, datata “settembre 1913”, Marinetti conferma il suo interesse a collaborare fattivamente alla redazione del primo manifesto futurista di Palazzeschi: “Scrivimi a che punto sei del Manifesto. Sono ansiosissimo di leggerlo. [...] Appena il tuo manifesto sarà pronto, scrivimi. Farò una scappata. Lo leggeremo insieme e lo discuteremo”.<sup>19</sup> Nella seconda lettera, datata “22 ottobre [1913]”, la stesura del testo sembra iniziata, ma ancora non letta da Marinetti: “Desidero veder a che punto sei della famosa cosa che prepari”.<sup>20</sup> Quest’ultima lettera in particolare ci permette di congetturare la data *ante quem* dell’unico autografo del manifesto, con-

<sup>16</sup> Tellini (2006, 15).

<sup>17</sup> Aldo Palazzeschi a Giuseppe Prezzolini, Parigi, 23 aprile 1914, in Palazzeschi/Prezzolini (1987, 13). La “dichiarazione” di Palazzeschi è pubblicata con il titolo *Nel movimento futurista*, in *La Voce* VI.8 (28 aprile 1914), 43.

<sup>18</sup> Aldo Palazzeschi a Giovanni Papini, [Settignano, post 19 agosto 1913], in Palazzeschi/Papini (2006, 39): “Sono ritornato in buone disposizioni ma le mie energie sono al solito minime e nulla dei miei progetti si realizza così su due piedi”.

<sup>19</sup> Filippo Tommaso Marinetti a Aldo Palazzeschi, [settembre 1913], in Marinetti/Palazzeschi (1978, 88).

<sup>20</sup> Filippo Tommaso Marinetti a Aldo Palazzeschi, 22 ottobre [1913], in Marinetti/Palazzeschi (1978, 89).

servato nel Fondo Filippo Tommaso Marinetti presso la Beinecke Rare Book and Manuscript della Yale University.<sup>21</sup>

Il manoscritto superstite, non datato, è “una redazione incompiuta, in fase elaborativa, con cassature e correzioni interlineari, anteriore alla stampa lacerbiana, rispetto alla quale presenta numerose ma non sostanziali varianti”.<sup>22</sup> L'autografo, anche se risulta in parte lacunoso rispetto alla versione definitiva,<sup>23</sup> contiene però già in questa fase elaborativa il titolo *Il Controdolore* (e non *L'antidolore*). Quest'ultimo dato, confrontato con il ricordo della *Premessa alle Opere giovanili*, dove il cambiamento del titolo sembra consigliato solo dopo la lettura di un testo ormai prossimo alla stampa, ci permette di ipotizzare che il testo potrebbe essere stato redatto da Palazzeschi tra l'inizio di settembre e il 22 ottobre 1913, dopo la lettura e la discussione con Marinetti di una prima bozza del manifesto con il titolo originario *L'antidolore*. Questa ipotesi potrebbe spiegare, senza dubitare della memoria palazzeschiana, non solo la presenza nell'autografo del nuovo titolo (*Il Controdolore*), ma anche la genesi collaborativa delle *Conclusioni del Controdolore*.

A differenza di una serie di correzioni riconducibili sicuramente alla mano di Palazzeschi (sempre fatte a matita blu), le integrazioni a lapis che si trovano nella parte iniziale e finale del testo, ovvero l'inserimento sotto il titolo della dicitura “*manifesto futurista*” e una prima parziale stesura del decalogo conclusivo, sembrano appartenere a una mano diversa, forse allo stesso Marinetti. Se però resta qualche incertezza per la paternità della scrittura dei “fitti e difficilmente decifrabili appunti di lavoro relativi alle *Conclusioni* del manifesto”,<sup>24</sup> la cui grafia potrebbe essere attribuibile anche a Palazzeschi, sia la forma dei punti programmatici finali, sia l'etichetta di “*manifesto futurista*” sono senz'altro suggeriti (o dettati) da Marinetti, per allineare lo stile dello ‘scherzo’ palazzeschiano a quello di tutti gli altri manifesti da lui stesso redatti, e in particolare per stabilire un punto di contatto con il programma del manifesto sul *Teatro di Varietà*, pubblicato il 1° ottobre 1913 su *Lacerba*.

La collaborazione di Marinetti non si limita quindi a dare un ritocco finale (un “*maquillage* di superficie”)<sup>25</sup> a un testo ormai prossimo alla stampa, ma accompa-

21 Per il testo dell'*Edizione sinottica dell'autografo del «Controdolore» (1913)* e della redazione a stampa su «*Lacerba*» (1914), cfr. Magherini (2023, 101–117).

22 *Notizie sui testi. Allegati*, in Palazzeschi (2004, 1662–1663).

23 Il manoscritto s'interrompe infatti proprio sul finale del recto della c. 17 bis prima delle *Conclusioni*, che sono solo in parte abbozzate a lapis sul verso della stessa carta.

24 *Notizie sui testi. Allegati*, in Palazzeschi (2004, 1663).

25 Cfr. Barilli (1978, 71): “Intervento però, conviene subito precisare, che non violava per nulla lo spirito del testo, ma si limitava a sottoporlo a un *maquillage* di superficie, a una confezione ritenuta più efficace ai fini della polemica”.

gna tutte le fasi elaborative del *Controdolore*. La redazione definitiva del manifesto è restituita da Marinetti a Palazzeschi per la pubblicazione su *Lacerba* in allegato a una lettera del “1° gennaio [1914]”, solo dopo un’ultima attenta revisione:

Ecco il tuo manifesto. – Ti consiglio di non fare ritocchi. Va molto bene così. È bellissimo, originale e utile. Dàlo senz’altro a Papini per *Lacerba*.<sup>26</sup>

Anche la diffusione del *Controdolore* è sottoposta a un controllo ideologico. Il manifesto, infatti, oltre ad essere pubblicato sulla rivista dell’avanguardia letteraria fiorentina, è stampato e distribuito prima in forma autonoma come volantino (senza data e con qualche variante),<sup>27</sup> sotto l’intestazione “Direzione del Movimento Futurista: Corso Venezia, 61 – Milano”, e poi nel volume collettivo *I manifesti del futurismo* (1914),<sup>28</sup> con data “29 dicembre 1913”, che anticipa la sua uscita per ascrivere l’opera di Palazzeschi nell’orbita dell’ortodossia futurista.

Il testo del *Controdolore* si dimostra però resistente alla strategia di annessione messa in atto da Marinetti. La forza dirompente della risata palazzeschiana non nasce dagli “sforzi inventivi” del “*meraviglioso futurista*, prodotto dal meccanismo moderno”,<sup>29</sup> ma scatta da una “trasvalutazione di tutti i valori”,<sup>30</sup> dall’improvviso ribaltamento parodico di “**ciò che comunemente s’intende per serio**”:

26 Filippo Tommaso Marinetti a Aldo Palazzeschi, 1° gennaio [1914], Marinetti/Palazzeschi (1978, 90).

27 Il volantino presenta un testo ancora in fase elaborativa rispetto alla stampa lacerbiana del *Controdolore* (*Lacerba* II.2, 15 gennaio 1914, 17–21) e sicuramente più vicino alla lezione dell’autografo. Potrebbe forse corrispondere a una redazione intermedia, successiva all’autografo, oppure al testo restituito a Palazzeschi per la stampa su *Lacerba* (cfr. lettera di Marinetti del “1° gennaio [1914]”), ma su cui l’autore ha poi fatto altre correzioni e integrazioni. Il testo del volantino conserva alcune varianti poi cassate nella redazione definitiva e le *Conclusioni* sono incomplete, con solo 11 dei 12 punti finali. Manca infatti all’appello il punto n. 6: “Sostituire l’uso dei profumi con quello dei puzzi. Fate invadere un salone da ballo di odore fresco di rose e voi lo cullerete in un vano passeggero sorriso, fatelo invadere da quello più profondo della merda (profondità umana stupidamente misconosciuta) e voi lo farete agitare nell’ilarità, nella gioia. Voi prendete ai fiori le loro cime, i loro petali: siete dei superficiali; essi vi domandano quello che ci avete in fondo al vostro corpo di più intimo, di più maturo per la loro felicità: sono più profondi di voi”.

28 Cfr. *I manifesti del futurismo* (1914, 170–180).

29 *Il Teatro di Varietà*, in Marinetti (1968, 82).

30 Cfr. Curi (2000, 39–40): “Che però, nel bellissimo ‘Manifesto futurista’ intitolato *Il controdolore* e pubblicato in ‘Lacerba’ nel 1914, egli tenti, a suo modo, una ‘trasvalutazione di tutti i valori’, lo mostra sensibilmente attento a certi modelli, anche se occorre precisare subito che la parodia messa in funzione da Palazzeschi, se trae ispirazione da Nietzsche, finisce poi per essere diversa e, nella sua semplicità, starei per dire più radicale di quella nietzscheana, giacché vi è un unico ‘valore’ che a Palazzeschi sembra davvero importante, ed è il riso, dal quale soltanto attraverso il ribaltamento della serietà e del dolore, nasce la gioia”. Su questo aspetto, cfr. anche Curi (2007, 56).

**Se credete che sia profondo ciò che comunemente s'intende per serio siete dei superficiali.** La superiorità dell'uomo su tutti gli altri animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso. [...]

**Bisogna abituarsi a ridere di tutto quello di cui attualmente si piange,** sviluppando la nostra profondità. **L'uomo non può essere considerato seriamente che quando ride.** [...] **Quello che si dice il dolore umano non è che il corpo caldo ed intenso della gioia ricoperto di una gelatina di fredde lacrime grigiastre.** Scortecciate, e troverete la felicità.

[...] Nulla fu creato con malinconia, ricordatelo bene; **nulla è triste profondamente, tutto è gioioso.**

**Maggior quantità di riso un uomo riuscirà a scoprire dentro il dolore, più egli sarà un uomo profondo.**<sup>31</sup>

Le corrispondenze con i principi enunciati nei manifesti futuristi sono minime; segnalano al massimo l'esistenza di "un gioco incrociato di influenze".<sup>32</sup> I punti programmatici del *Teatro di Varietà* (le "caricature possenti", gli "abissi di ridicolo", le "ironie impalpabili e deliziose", le "cascate d'ilarità irrefrenabili", "tutta la gamma del riso e del sorriso per distendere i nervi" le "pantomime satiriche istruttive", le "caricature del dolore e della nostalgia"),<sup>33</sup> segnalati come "gli elementi di una sensibilità nuova che si prepara"<sup>34</sup> (di una nuova arte, la "*fisicofollia*"),<sup>35</sup> presentano in realtà la spettacolarizzazione di un "riso meccanico", che, esaltando "l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione", finisce per promuovere ciò che Marinetti nei suoi manifesti tecnici almeno a parole vorrebbe distruggere: la "psicologia",<sup>36</sup> il primato dell'io, "l'amore ideale e la sua ossessione romantica".<sup>37</sup>

<sup>31</sup> *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1223–1225): in questo caso e nelle occorrenze successive il grassetto è nel testo a stampa.

<sup>32</sup> Barilli (1978, 78).

<sup>33</sup> *Il Teatro di Varietà*, in Marinetti (1968, 82).

<sup>34</sup> *Il Teatro di Varietà*, in Marinetti (1968, 82).

<sup>35</sup> *Il Teatro di Varietà*, in Marinetti (1968, 87): "Mentre il Teatro attuale esalta [...] la *psicologia*, il Teatro di Varietà esalta l'azione, l'eroismo, la vita all'aria aperta, la destrezza, l'autorità dell'istinto e dell'intuizione. Alla *psicologia*, oppone ciò che io chiamo *fisicofollia*".

<sup>36</sup> Cfr. *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in Marinetti (1968, 50): "Distruggere nella letteratura l'io, cioè tutta la *psicologia*. L'uomo completamente avariato dalla biblioteca e dal museo, sottoposto a una logica e ad una saggezza spaventose, non offre assolutamente più interesse alcuno. Dunque, dobbiamo abolirlo nella letteratura, e sostituirlo colla materia".

<sup>37</sup> *Il Teatro di Varietà*, in Marinetti (1968, 85). La stessa espressione è ripresa anche al primo punto del decalogo del *Controdolore*, cfr. *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1231): "Distruggere il *fantasma* romantico, ossessionante e doloroso **delle cose** dette **gravi**, estraendone e sviluppandone il ridicolo, col sussidio delle scienze, delle arti, della scuola".



Il programma marinettiano, funzionale al protagonismo superomistico di un io-demiurgo tecnologico, resta distante dalla comprensione della sorgente esperienziale del “riso” palazzeschiiano, che scaturisce da “un lavoro di scavo nel dolore umano”, dalla consapevolezza che le “attuali circostanze” sono condizionate da “una coscienza umana rovesciata”:

Non si può intimamente ridere se non dopo aver fatto un lavoro di scavo nel dolore umano. L'uomo che ride del riso stesso, o servendosi della gioia già scavata da altri, o è un poltrone o un impotente, e ride come se uno gli facesse il solletico sotto la gola, un riso meccanico. È come se uno credesse di sfamarsi guardando mangiare. Così furono fino ad ora le arti, il teatro, la letteratura: galleggiare sul dolore umano, servirsi della gioia già scavata da un altro, facendocela vedere già fuori senza insegnarci il modo di scuoprirla. **Il soliloquio di Amleto, la gelosia di Otello, la pazzia di Lear, le furie di Oreste, la fine di Margherita Gautier, i gemiti di Osvaldo, veduti e ascoltati da un pubblico intelligente devono suscitare le più clamorose risate.**<sup>38</sup>

Se Palazzeschi può essere considerato da Marinetti un “alleato di passaggio”, “un compagno di strada per la parte distruttiva”<sup>39</sup> del Futurismo, il saltimbanco non si limita, come vorrebbe il ‘duce futurista’, a distruggere gli argomenti gravi (“il Solenne, il Sacro, il Serio, il Sublime dell’Arte con l’A maiuscolo”),<sup>40</sup> ma opera con coraggio una degradazione dell’io in chiave ironica ed autoironica,<sup>41</sup> che segna la fine della “serietà” e l’inizio di una dissacrante pedagogia rovesciata, per “sviluppare la sola facoltà divina dell’essere umano”:<sup>42</sup>

**Bisogna educare al riso i nostri figli**, al riso più smodato, più insolente, al coraggio di ridere rumorosamente non appena ne sentano la necessità, all’abitudine di approfondire tutti i fantasmi, tutte le apparenze funebri e dolorose della loro infanzia, alla capacità di servirsene per la loro gioia.<sup>43</sup>

Alla schiera dei “grandi poeti incendiari”,<sup>44</sup> nonostante il disagio verso “i molti, forse troppi, incerti e traballanti proclami”<sup>45</sup> tecnico-paroliberistici e la deriva politica del movimento futurista, Palazzeschi resta a lungo e pubblicamente fedele, almeno fino al 23 aprile 1914 (data che segna il distacco improvviso e precipitoso

38 *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1225).

39 *Sanguineti* (1978, 101).

40 *Il Teatro di Varietà*, in Marinetti (1968, 86).

41 Cfr. *Spazzatura* [VII], in Palazzeschi (2004, 1333): “Gli uomini che prendono sul serio gli altri mi fanno compassione, quelli che prendono sul serio sé stessi mi fanno sganasciare dalle risa”.

42 *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1228).

43 *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1226).

44 *Uccidiamo il Chiaro di Luna!* (1909), in Marinetti (1968, 14).

45 Filippo Tommaso Marinetti a Aldo Palazzeschi [Pistoia, maggio-giugno 1912], in Coen (2009, 244).

dal Futurismo ufficiale), riconoscendo in Marinetti l'“àncora” che ha impedito il naufragio della sua “piccola arte”. Palazzeschi è consapevole di essere un futurista non ortodosso: “Io – dichiara – sono futurista in un certo senso, in altro forse c'è in me qualche cosa di decrepito che non so se a Marinetti possa soddisfare completamente”. Tuttavia, non esita a “esordire fra i valorosi compagni futuristi” per rovesciare (non con la forza del “piccone” ma con la leggerezza delle “punte delle dita”) “l'arte italiana”, che “vive in un immane catafalco di secoli ormai”.<sup>46</sup>

La “lente”<sup>47</sup> ironica del saltimbanco è ancora un formidabile strumento conoscitivo. Il poeta incendiario se ne serve nel *Controdolore* per mettere a fuoco se stesso e il mondo. Il rovesciamento parodico (la conversione) del “dolore” in “gioia” significa certamente rinunciare alla “serietà” delle cose gravi, all'unicità di un codice di valori esistenziali e alla retorica del sublime, ma significa soprattutto cancellare con la leggerezza di un solo tocco delle dita la pretesa demiurgica dell'io lirico e delle sue istanze creatrici.

La conquista di questa consapevolezza, non compresa da Marinetti, che consiglia a Palazzeschi di “cambiare il titolo” non solo per il fatto che lo “trovava di un passatismo da inorridire”,<sup>48</sup> ma anche perché *Antidolore* “faceva pensare a Gesù Cristo, quanto di meno futurista si potesse immaginare”<sup>49</sup> è confermata dall'inserimento del *Controdolore* in una cornice religiosa, dove Dio si fa garante della creatività e della felicità umana.

Senza dubbio anche la figura divina (“un omettino” con una “faccettina rotonda incendiata da una risata infinita ed eterna” e una “pancina [...] tremola in quella gioia”)<sup>50</sup> è sottoposta a un ribaltamento parodico, essendo fatta a somiglianza dell'uomo e non viceversa, come nel racconto biblico:

Ma chi volle dare un'immagine agli uomini di questo fattore dell'universo [...] ce lo fece vedere uomo. [...] Se io me lo figuro uomo, non lo vedo né più grande né più piccino di me.<sup>51</sup>

<sup>46</sup> Aldo Palazzeschi a Paolo Buzzi, Settignano, 14 ottobre 1909, in Buzzi (1982–1983, 310–311).

<sup>47</sup> Cfr. *Chi sono?*, in *Poemi* (1909), ora Palazzeschi (2002, 71): “Son dunque ... che cosa? / Io metto una lente / dinanzi al mio core, / per farlo vedere alla gente. / Chi sono? / Il saltimbanco dell'anima mia”.

<sup>48</sup> Palazzeschi (1956, 6).

<sup>49</sup> Aldo Palazzeschi a Maria Luisa Belleli, Venezia, 4 settembre 1970, in Palazzeschi/Belleli (1987, 130–131). Nella stessa lettera Palazzeschi esclude per *Il Controdolore* un “influenza” dal manifesto di Apollinaire, *L'antitradizione futurista*, pubblicato in doppia versione francese e italiana su *Lacerba* il 15 settembre 1913, cfr. Palazzeschi/Belleli (1987, 129–130): “È sicura che il manifesto di Apollinaire sia del 13? Non ho qui da potermi documentare, in ogni modo nessuna influenza possibile”. Il *Manifesto=sintesi* di Apollinaire era stato distribuito come volantino dalla Direzione del Movimento Futurista con data “29 giugno 1913” e pubblicato sulla rivista *Gil-Blas* il 3 agosto 1913.

<sup>50</sup> *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1221–1222).

<sup>51</sup> *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1221).

Ma l'epigrafe iniziale ("Dio non à né corpo, né mani, né piedi, è un puro e semplicissimo spirito"),<sup>52</sup> che è la trascrizione fedele di una delle domande e risposte del *Catechismo della dottrina cristiana* (1912), così come in apertura del testo l'ironica rievocazione della creazione (con puntuali rimandi alla *Genesi*), la descrizione degli stessi attributi di Dio (la sua natura spirituale, la sua "gioia") e il fine assegnato alle sue creature sulla terra ("L'uomo che attraverserà coraggiosamente il dolore umano godrà dello spettacolo divino del suo Dio")<sup>53</sup> rivelano a un più attento esame che la "gioia" creativa del Dio di Palazzeschi è forse di altra natura rispetto al sadico "divertimento" del Dio nietzschiano. L'aforisma 14 *L'uomo, commediante del mondo*, iscritto nel *Viandante e la sua ombra di Umiano, troppo umano*, recita infatti: "Se un Dio ha creato il mondo, egli ha creato l'uomo come scimmia di Dio, come continuo motivo di divertimento nelle sue troppe lunghe eternità".<sup>54</sup>

I punti di contatto con il manifesto del *Controdolore* sono notevoli e sono confermati dalla scoperta che Palazzeschi ha preso in lettura alla Biblioteca del Gabinetto Vieusseux (il "1° agosto 1906") due libri di Nietzsche, *Così parlò Zarathustra* e *Le voyageur et son ombre. Opinions et sentences mêlées (Humain, Trop humain)*.<sup>55</sup> Ma se queste letture possono servire a stabilire un'affinità culturale, non bastano però a spiegare la differenza con un atto creativo che è più simile a un gesto d'amore: "Egli lavorò per tenere alimentata la gioia sua ed offrirne alle sue degne creature".<sup>56</sup>

Il senso dell'"allegria" palazzeschiana, senza trascurare i rapporti più o meno diretti con i testi di Nietzsche, Bergson o Pirandello,<sup>57</sup> resta forse più accessibile se accostato alla "potenza" terribile del riso leopardiano.<sup>58</sup> Su questo aspetto particolare, come più in generale sulle forme del comico di Palazzeschi, esistono numerosi e convincenti contributi critici, per cui mi limito solo ad alcune postille sulla presenza di Leopardi nel *Controdolore*.

La prima postilla riguarda un riferimento indiretto a Leopardi ("Un poeta gobbo che continuasse per tutta la vita a cantare dolorosamente non potrebbe es-

52 *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1221).

53 *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1223).

54 Nietzsche (1981, 142).

55 Cfr. Magherini (2012, 248–250).

56 *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1222).

57 Cfr. Tamburri (1994); Hirdt (2007, 25–37); Curi (2007, 39–64).

58 Cfr. *Introduzione* a Palazzeschi (2004, LXIX–LXX): "Questa voglia di ridere, che scardina anche gli idoli del passato, non è di marca bergsoniana (come alcuni hanno sostenuto), ma leopardiana: 'Terribile ed awful è la potenza del riso: chi ha il coraggio di ridere, è padrone degli altri, come chi ha il coraggio di morire' (*Zibaldone*, 4391, 23 settembre 1828)"; Cortellessa (2006, 93–105).

sere mai e poi mai un uomo profondo, ma il più superficiale di questa terra”),<sup>59</sup> che rinvia a sua volta alla novella *Il gobbo* (1912), dove troviamo non solo spiegato il significato di questa affermazione, ma anche respinta con forza la falsa equazione “poeta gobbo” = “uomo infelice”, proprio in rapporto al caso particolare di Leopardi:

Questo per dimostrarvi che essendo la vita uguale per tutti, non dovete considerare un gobbo un uomo infelice perché è gobbo, un essere triste e avvilito, ma un essere come tutti gli altri, e anzi, dei più lieti. – Giacomo Leopardi! – Io vi sento esclamare.<sup>60</sup>

Il sintagma “poeta gobbo” scompare poi nell’*Antidolore* (1958), dove troviamo solo un generico “gobbo”. Il taglio è operato da Palazzeschi non solo per evitare di cadere nell’errore di “considerare un gobbo [e quindi anche Leopardi] un uomo infelice perché è gobbo”, ma soprattutto per ristabilire un legame genetico tra la novella e il *Controdolore*, e ribadire in questo modo il suo personale e originale contributo artistico all’ideologia futurista. La spiritosa attività creatrice della “natura” (“Il cieco ci rappresenta la profondità, il privilegio di tutte le viste”; “Un gobbo, natura ve lo indica perché gli ridiate dietro, e proprio dietro nella schiena essa gli pose il tesoro della sua giocondità”)<sup>61</sup> deriva direttamente dal testo introduttivo della novella che affronta lo stesso tema:

È, il gobbo, un argomento allegro, allegro per sé per gli altri e per la natura stessa che dopo averlo creato sorride rapidamente dell’opera sua. [...] Il gobbo, è un bel dire, si ride delle persone diritte assai assai più ch’esse non si ridano di lui. È il suo compenso.<sup>62</sup>

La seconda postilla riguarda altri due passi del *Controdolore* che potrebbero rimandare a un dialogo a distanza con Leopardi:

La superiorità dell’uomo su tutti gli altri animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso. Un piccolo e misero topo può farci udire il suo pianto, i suoi lamenti; nessuno animale ci ha ancora fatto udire una calda sonora risata.

Che il riso (gioia) è più profondo del pianto (dolore), ce lo dimostra il fatto che l’uomo appena nato, quando è ancora incapace di tutto, è però abilissimo di lunghi interminabili piagnistei. Prima che possa pagarsi il lusso di una bella risata avrà dovuto seguire una buona maturazione.<sup>63</sup>

<sup>59</sup> *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1225).

<sup>60</sup> *Il gobbo* (1912), in *Il Re bello* (1921), ora in Palazzeschi (2023, 125–126).

<sup>61</sup> *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1225).

<sup>62</sup> *Il gobbo* (1912), in *Il Re bello* (1921), ora in Palazzeschi (2023, 124).

<sup>63</sup> *Il Controdolore* (1914), in Palazzeschi (2004, 1223–1224).

Il confronto può essere stabilito con un testo delle *Operette morali*, *l'Elogio degli uccelli*, dove gli “uccelli partecipano del privilegio che ha l'uomo di ridere; il quale non hanno gli altri animali”,<sup>64</sup> perché “il canto degli uccelli” dà “conforto e diletto” per “quella significazione di allegrezza che è contenuta per natura” in quelle “creature vocali e musiche”.<sup>65</sup> Nella lunga digressione sul riso che segue a questa osservazione, Leopardi si interroga sul senso e sulla natura del riso umano:

Cosa certamente mirabile è questa, che nell'uomo, infra tutte le creature è la più travagliata e misera, si trovi la facoltà del riso, aliena da ogni altro animale. [...] Perciocché gli uomini, non essendo mai soddisfatti né mai dilettrati veramente a cosa alcuna, non possono avere causa di riso che sia ragionevole e giusta. [...] Onde io sono di opinione che il riso, non solo apparisse al mondo dopo il pianto, della qual cosa non si può far controversia veruna; ma che penasse un buono spazio di tempo a essere sperimentato e veduto primieramente.<sup>66</sup>

Il confronto tra i testi dei due autori, pur confermando una diversa visione del mondo, ci permette di stabilire che per entrambi il “privilegio del riso” non si esaurisce in un puro divertimento, in un gioco fine a se stesso, ma è frutto di un’“approfondita conoscenza della vita”,<sup>67</sup> che scatta da una lucida e amara cognizione del dolore.

Palazzeschi scopre con Leopardi non solo la forza dissacrante del “riso”, “l'azione salutare di questo disinfettante, di questo prodigioso corrosivo”<sup>68</sup> ma anche il valore vitale di una “calda sonora risata” che ha il “privilegio”, come il canto degli uccelli, di dare “conforto e diletto”.<sup>69</sup> Con il manifesto futurista del *Controdolore* Palazzeschi inizia la sua “carriera di scrittore tragicomico”.<sup>70</sup>

64 Leopardi (1977, 306).

65 Leopardi (1977, 305).

66 Leopardi (1977, 306–307).

67 Palazzeschi (1958, 2–3): “*Allegoria di Novembre*, quello che io chiamo il mio romanzo liberty, [...] rispecchia fedelmente una giovinezza turbata e quasi disperata. E tale fu la mia fino al giorno che tale disperazione e turbamento come per un miracolo, come per virtù di un incantesimo del quale non saprei io stesso spiegare il mistero (approfondita conoscenza della vita, degli altri e di me stesso?) si risolsero in allegria. E pur rimanendo un solitario fedele e geloso della mia solitudine, fui da quel giorno molto allegro, sempre più allegro”.

68 Palazzeschi (2006, 267). Risposta alla “Mini-inchiesta” di Alberto Arbasino su *Dov'è l'umorismo?*, pubblicata sul *Corriere della Sera* il 17 marzo 1968.

69 Leopardi (1977, 306).

70 Aldo Palazzeschi a Maria Luisa Belleli, Venezia, 4 settembre 1970, in Palazzeschi/Belleli (1987, 130).

## Bibliografia

- Barilli, Renato. "L'antidolore". *Palazzeschi oggi*, Atti del Convegno, Firenze, 6–8 novembre 1976. A cura di Lanfranco Caretti. Milano: il Saggiatore 1978.
- Buzzi, Paolo. *Futurismo. Scritti carteggi testimonianze*. Vol. 3. A cura di Mauro Morini e Giampaolo Pignatari. I quaderni di Palazzo Sormani, Milano: Ripartizione Cultura e Spettacolo, Biblioteca Comunale 1982–1983.
- Coen, Ester (a cura di). *Futurism100, Illuminazioni. Avanguardie a confronto: Italia | Germania | Russia*. Catalogo della Mostra, Rovereto Mart, 17 gennaio–7 giugno 2009. Milano: Electa 2009.
- Cortellessa Andrea. "I piedi di Leopardi". *Palazzeschi e i territori del comico*. Atti del Convegno di Studi, Bergamo, 9–11 dicembre 2004. A cura di Matilde Dillon Wanke e Gino Tellini. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2006, 69–105.
- Curi, Fausto. *Epifanie della modernità*. Bologna: CLUEB 2000.
- Curi, Fausto. "Palazzeschi e Nietzsche". *Palazzeschi europeo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30–31 maggio 2005. A cura di Willi Jung e Gino Tellini. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2007, 39–64.
- Hirdt Willi. "Pirandello e Palazzeschi". *Palazzeschi europeo*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30–31 maggio 2005. A cura di Willi Jung e Gino Tellini. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2007, 25–37.
- I manifesti del futurismo*, prima serie, 8° migliaio. Firenze: Edizioni di "Lacerba" 1914.
- Leopardi, Giacomo. *Elogio degli uccelli. Operette morali*. A cura di Cesare Galimberti. Napoli: Guida Editori 1977, 299–318.
- Magherini, Simone. "L'invenzione del poeta illetterato. Per uno studio delle fonti letterarie del primo Palazzeschi (1903–1907)". *Avanguardie storiche a Firenze e altri studi tra Otto e Novecento*. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2012, 239–256.
- Magherini, Simone. "Il *Controdolore* di Palazzeschi". *Le forme e la storia* N.S. XVI.2 (2023), 85–117.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Teoria e invenzione futurista*. A cura di Luciano De Maria, prefazione di Aldo Palazzeschi. Milano: Mondadori 1968.
- Marinetti, Filippo Tommaso/Palazzeschi, Aldo. *Carteggio*. A cura di Paolo Prestigiacomo. Milano: Mondadori 1978
- Nietzsche, Friedrich. *Umano troppo umano*. Vol. 2. Nota introduttiva di Mazzino Montinari. Traduzione di Sossio Giametta. Milano: Adelphi 1981.
- Palazzeschi, Aldo. *Scherzi di gioventù*, con un ritratto di Alberto Magnelli. Milano-Napoli: Ricciardi 1956.
- Palazzeschi, Aldo. *Opere giovanili*. Milano: Mondadori 1958.
- Palazzeschi, Aldo. *Tutte le poesie*. A cura di Adele Dei. Milano: Mondadori 2002.
- Palazzeschi, Aldo. "Il *Controdolore*/Manifesto futurista/(1914)". *Tutti i romanzi*. Vol. 1. A cura di Gino Tellini, con un saggio di Luigi Baldacci. Milano: Mondadori 2004, 1221–1232.
- Palazzeschi, Aldo. "Spazzatura/(1915)". *Tutti i romanzi*. Vol. 1. A cura di Gino Tellini, con un saggio di Luigi Baldacci. Milano: Mondadori 2004, 1305–1350.
- Palazzeschi Aldo. *Tutti i romanzi*. Vol. 1. A cura di Gino Tellini, con un saggio di Luigi Baldacci. Milano: Mondadori 2004.
- Palazzeschi, Aldo. "Il ridere". *Parco dei divertimenti. Scritti sparsi 1906–1974*. A cura di Sara Gelli. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura/Università degli Studi di Firenze 2006, 266–268.
- Palazzeschi, Aldo. *Le novelle*. Vol. 1. A cura di Gino Tellini. Milano: Mondadori 2023.

- Palazzeschi, Aldo/Belleli, Maria Luisa. *Sotto il magico orologio. Carteggio (1935–1974)*. A cura di Emerico Giachery. Lecce: Piero Manni 1987.
- Palazzeschi, Aldo/Papini, Giovanni. *Carteggio (1912–1933)*. A cura di Stefania Alessandra Bottini. Roma: Edizioni di Storia e Letteratura/Università degli Studi di Firenze 2006.
- Palazzeschi, Aldo/Prezzolini, Giuseppe. *Carteggio 1912–1973*. A cura di Michele Ferrario. Roma: Dipartimento della Pubblica Educazione del Cantone Ticino/Edizioni di Storia e Letteratura 1987.
- Petrarca, Francesco. *Canzoniere. Rerum vulgarium fragmenta*. A cura di Rosanna Bettarini. Torino: Einaudi 2005.
- Sanguineti, Edoardo. “Interventi”. *Palazzeschi oggi. Palazzeschi oggi*. Atti del Convegno, Firenze, 6–8 novembre 1976. A cura di Lanfranco Caretti. Milano: il Saggiatore 1978, 88–108.
- Tamburri, Anthony. *Per una lettura retrospettiva. Prose giovanili di Aldo Palazzeschi*. Stony Brook (NY): Gradiva Publications 1994.
- Tellini, Gino. “Sul comico palazzeschiano”. *Palazzeschi e i territori del comico*. Atti del Convegno di Studi, Bergamo, 9–11 dicembre 2004. A cura di Matilde Dillon Wanke e Gino Tellini. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2006, 9–28.
- Tellini, Gino. *Palazzeschi*. Roma: Salerno Editrice 2021.
- Wehle, Winfried. “Nel regno dell'intrascendenza. La parabola del *Codice di Perelà*”. *Palazzeschi europeo*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Bonn-Colonia, 30–31 maggio 2005. A cura di Willi Jung e Gino Tellini. Firenze: Società Editrice Fiorentina 2007, 65–93.

Valeria Giannetti

## Il riso, il pianto e il sorriso: *Una burla riuscita* di Italo Svevo

Nel romanzo e nel racconto italiani degli ultimi decenni dell'Ottocento e del primo Novecento le emozioni hanno in molti casi lo statuto di espressione di un disagio esistenziale, e non di rado degenerano in sofferenza psichica, intima o manifesta; uno statuto solo parzialmente nuovo, che tuttavia la teoria freudiana insegnava ormai a definire attraverso nuovi apparati semantici, a partire da un quadro teorico e clinico delle manifestazioni patologiche della psiche.<sup>1</sup>

Nell'ultimo romanzo di Svevo, *La coscienza di Zeno*, l'io narrante intraprende l'avventura della terapia psicanalitica per definire, secondo i parametri dell'analisi dell'inconscio, emozioni e sentimenti percepiti come un disturbo dell'io, che si manifesta come una difficoltà insormontabile a aderire all'immagine di sé inquinata dalle convenzioni sociali, tanto nelle relazioni affettive quanto in quelle professionali. Ma progressivamente Zeno Cosini verifica l'incongruenza, nell'esperienza della vita e nella sua trasposizione narrativa, dei concetti di malattia, cura e guarigione, e finisce per abbandonare tale impresa. Il romanzo, come è noto, si conclude con la rinuncia a imprigionare la vita intima entro sistemi di pensiero razionalistici e con una visione disincantata e scettica delle forme tradizionali in cui la cultura europea, attraverso i secoli, aveva rappresentato il rapporto tra la civiltà umana e il mondo naturale. Già nella scrittura privata, in alcune riflessioni di diario annotate negli anni in cui Svevo sembrava avere abbandonato la letteratura, tra i due primi romanzi e *La coscienza*, egli aveva considerato la possibilità di esplorare nuove dimensioni del linguaggio delle emozioni e dei sentimenti, consapevole dei limiti delle forme narrative classiche, illustrate nel romanzo psicologico o sociale; lo scrittore vorrebbe dare espressione alle emozioni nella loro immediatezza, e deve invece constatare che esse si mutano in forme cristallizzate dal pensiero, e quindi artificiali, nel momento in cui divengono coscienti ed egli tenta di registrarle nella pagina narrativa. Svevo aveva auspicato allora che la scrittura potesse cogliere quel linguaggio in una forma per così dire aurorale, o naturalistica, non con-

---

<sup>1</sup> Una versione di questo saggio con sostanziali modifiche, e con il titolo *L'ombra luminosa della favola. Una burla riuscita di Italo Svevo*, è inclusa negli Atti del Convegno internazionale "Numeri primi. Strategie della brevità nel Novecento italiano" (Università di Bergamo, 5–6 dicembre 2022), Mucchi editore.

---

Valeria Giannetti, Sorbonne Université



taminata né da categorie logiche, né dai fantasmi della coscienza; vale a dire attraverso i suoni e gli accenti che ne attestano l'esistenza, come una sorta di residuo fossile e vegetale che lo scrittore si limita a portare a galla dal più profondo dell'essere, dal suo luogo proprio.<sup>2</sup>

Su questa ipotesi Svevo torna, dopo *La coscienza*, con la novella *Una burla riuscita*. Nell'orizzonte del racconto breve il riso e il pianto sono emozioni complementari, attraverso le quali si esprime il conflitto intimo tra due posture dell'essere umano. Queste, tuttavia, trovano ricomposizione nel sorriso dello scrittore protagonista, che si confonde con il respiro del mondo naturale, nel momento in cui egli rinuncia al romanzo psicologico per consacrarsi alle favole degli uccelli. In questa nuova disposizione della scrittura l'analisi introspettiva cede alla semplice osservazione della natura rudimentale delle emozioni, ricondotte, come nei volatili, a funzioni puramente vitali, legate alla sopravvivenza della specie, immemori di sé e libere dal fardello della coscienza.

La genesi della novella è nota; essa viene ideata nel marzo 1925, più o meno due anni dopo la pubblicazione della *Coscienza di Zenò*, e viene terminata nell'ottobre del 1926, nei mesi, circa un anno e mezzo, in cui Svevo attende ansiosamente il proprio lancio in Francia; mentre è in cantiere l'edizione francese della *Coscienza*, causa per lui di viva apprensione, per l'allungarsi dei tempi, per le difficoltà della traduzione, e soprattutto per i numerosi tagli imposti dall'editore Gallimard. Ai suoi interlocutori francesi, il critico Benjamin Crémieux e il traduttore Paul Henri Michel, Svevo invia anche questa novella, nella speranza che essa possa essere pubblicata dalla rivista francese *Commerce*; la quale invece la rifiuta, perché il tema appare poco moderno – il che significava, in quegli anni, troppo lontano dal gusto avanguardista ormai imperante.

Svevo non smentisce una parziale identificazione con il suo personaggio; Mario Samigli è uno scrittore quasi sessantenne, anch'egli in attesa del lancio tardivo di un suo romanzo giovanile in traduzione straniera – un romanzo che non ha avuto alcun successo, pubblicato a sue spese – e preoccupato delle manomissioni a cui esso andrà probabilmente incontro.<sup>3</sup> Egli vive con un anziano fratello

<sup>2</sup> Svevo (2004, 733).

<sup>3</sup> Cfr. la lettera a Paul Henri Michel del 13 marzo 1927: "En ce qui concerne la nouvelle je continue à m'identifier *en partie* à mon malheureux héros ... à cause des suppressions" Svevo (2021, 1098). Michel in una lettera del 4 marzo 1927 aveva chiesto a Svevo se egli non si fosse identificato con il suo povero personaggio, con le sue ansie e la sua impazienza. Cfr. Maier (1973, 129). L'ipotesi era già stata avanzata da Crémieux, che aveva giudicato il tema della novella troppo specifico per interessare un pubblico ampio, ma forse interessante per i lettori incuriositi dalla sua "aria un po' autobiografica", dal momento che la storia di Svevo era conosciuta in Italia – cfr. la lettera a Svevo del 21 ottobre 1926, in Svevo (1965, 79). Su questi carteggi, e sull'intreccio tra la scrittura

ammalato di gotta, e da lungo tempo ha rinunciato alla letteratura per dedicarsi alla scrittura privata di favole brevi sui passerì, in forma di apologo. Tale attività gli procura serenità e letizia, benché le grida di dolore e i sospiri che provengono dai suoi sogni notturni suggeriscano che esse sono solo apparenti. Il desiderio di successo in realtà non si è mai assopito, e lo scrittore diventa vittima di una burla ordita da una sua vecchia conoscenza, il commesso viaggiatore Enrico Gaia, il quale gli fa credere che un editore tedesco è interessato ad acquistare il suo romanzo giovanile per pubblicarlo in Germania. Mario vive un momento di esaltazione, convinto di essere infine pervenuto al successo, ma anche di grande ansia; e una volta smascherata la trama ordita dal Gaia per ridere alle sue spalle, in preda al dolore, piange. Ormai disilluso, egli perviene tuttavia a realizzare un lauto guadagno, grazie ad un benevolo collega di lavoro che ha avuto l'idea di investire per suo conto la somma pattuita dei diritti d'autore, e abbandona definitivamente la letteratura per riprendere a scrivere le favole sui passerì.

Ai suoi corrispondenti Svevo spiega che la novella è stata oggetto di una lunga elaborazione, ma che egli non contempla l'ipotesi di metterci ancora mano per migliorarla, in vista dell'eventuale traduzione francese, neanche dopo il rifiuto della rivista *Commerce*:

Se non serve ad altro la mia novella su quel povero Samigli può darLe la prova come io aspetti la traduzione del mio libro [*La coscienza di Zeno*]. Certamente sarà una grande gioia attenuata dalle *coupures*. Da tali *coupures* non è attenuata la mia gratitudine per Lei. Evidentemente le novelle non vanno. [...] Ebbi una cara lettera dal signor Michel cui risposi subito dandogli facoltà di tradurre la *Burla* a mie spese. Questa è veramente l'ultima cosa che feci. La pensai quando quella giornalista triestina invase la Sua abitazione e scrisse a Trieste. Poi non venne nulla per lungo tempo (finché non capitai a Parigi) e nel frattempo mi consolai scrivendo. La feci e la rifeci ed è quello che è, né potrebbe da me essere migliorata. Invece *Vino Generoso* è una roba molto vecchia. Io credo persino che Joyce l'abbia letta nel 1914. Appresi che il *Commerce* non sapeva che farsene della *Burla* e rifeci *Vino Generoso*.<sup>4</sup>

Il commento di Svevo conferisce in tal modo alla novella, che è uno dei suoi ultimi lavori, poiché egli muore due anni dopo, nel settembre del 1928, il senso di

---

della novella e le varie fasi dell'edizione francese della *Coscienza di Zeno*, si veda il saggio di Stasi (2012, 127–144).

<sup>4</sup> Cfr. la lettera a Benjamin Crémieux del 15 marzo 1927 in Svevo (2021, 1099). La giornalista menzionata è Dora Salvi, che aveva realizzato un'intervista a Crémieux, pubblicata sul giornale triestino *La Sera* del 19 marzo 1925, nella quale il critico francese annunciava il lancio imminente in Francia di uno scrittore ignorato. *Una burla riuscita* fu pubblicata in *Solaria* nel febbraio 1928, datata in calce "14 ottobre 1926".

una stazione nella parabola della sua scrittura che è percepita come un punto fermo. A Montale, del resto, egli aveva confessato: “Una pubblicazione implica un mondo di noie ed io preferisco dedicare il poco tempo che ho a finire (rifare) quella novella che Lei sa e di cui sospetto ch’è bacata all’origine. Che la finisca o no, sarà *l’ultima cosa* che farò ... o non farò (guardi che contraddizioni!)”.<sup>5</sup> Più tardi, nell’estate del 1927, uno Svevo ormai incupito dalla percezione del proprio declino fisico anticipa a Leo Ferrero che dopo questo suo “ultimo nato” probabilmente non scriverà altro.<sup>6</sup>

Forse per Svevo il punto fermo, in questa scrittura narrativa alla quale aveva stentato a trovare una conclusione e che tanto lo aveva impegnato nella revisione, era proprio questo: alla forma della burla, breve certo, ma di struttura complessa, egli affidava ormai, consapevolmente, la restituzione di elementi sparsi dell’esperienza della vita, nell’accezione particolare che era la sua; quella dell’autobiografia altrui, in cui emerge l’altro da sé, l’alieno dall’Io cosciente, la quale permette di guardarsi come un altro, senza il ricorso all’apporto transferenziale della teoria psicoanalitica. Un’accezione che Svevo aveva suggerito, anche questo è noto, in un’importante lettera a Montale del febbraio 1926, quindi proprio quando terminava la scrittura di *Una burla riuscita*; egli sta parlando della *Coscienza*, e dichiara: “è un’autobiografia e non la mia”.<sup>7</sup> Svevo sa a questa data che egli abbandonerà definitivamente la forma alla prima persona – “Sapevo la difficoltà di far parlare il mio eroe direttamente al lettore in prima persona, ma non la credevo insormontabile” –,<sup>8</sup> che considera inquinata da sostanziali incongruenze; l’autobiografia non ha vocazione di autenticità, perché l’Io che fu si confonde ambiguamente con l’Io che racconta, e da essa non emana altro che un’oscillazione indefinita e indefinibile tra l’una e l’altra istanza.<sup>9</sup>

La narrazione breve della burla è una strategia grazie alla quale lo scrittore, ancora una volta, si sottrae all’incombenza di rappresentare una figura narrativa a tutto tondo, secondo il modello del romanzo naturalista; la burla “falsa l’aspetto del mondo”, è invenzione e menzogna, e mira piuttosto a svelare in forma para-

5 Cfr. la lettera del 6 settembre 1926 (Svevo 2021, 1056).

6 “In quanto alla novella il Suo giudizio è esattamente quello dei miei amici francesi che la trovano poco moderna, anzi poco avanguardista. Pare anche a me un po’ antiquata. Grazie per averle dedicato tanto amore. Come confessione a un amico, posso dirle ch’io l’amo molto. Probabilmente non farò altro. È il mio ultimo nato. Un po’ pallido e anche striminzito. Poverino! Figliuolo di padre vecchio”: Svevo (2021, 1119).

7 Svevo (2021, 1006).

8 Svevo (2021, 1006).

9 “Certo se avessi la fortuna di vivere sì a lungo da poter scrivere qualche cosa d’altro, io non mi imbarcherei più in una simile avventura. Ci vuole altra abilità della mia ed io so di uno o due punti dove la bocca di Zeno fu sostituita dalla mia e grida e stuona”: Svevo (2021, 1006).

dossale ed estrema, come nella caricatura, alcuni aspetti della natura intima del personaggio:

È infatti un'artista il burlone, una specie di caricaturista il cui lavoro non è agevolato dal fatto ch'egli non ha da lavorare, ma da inventare e mentire in modo che il burlato si faccia la caricatura da sé. Un lavoro delicato precede e accompagna la burla, e si capisce che una burla riuscita resti immortale. Vero è che se ne parla di più se la raccontò un uomo come Shakespeare, ma dicesi che anche prima di lui si parlasse molto di quella fatta da Jago.<sup>10</sup>

Il riferimento al dramma shakespeariano è un indizio dell'accezione particolare che Svevo conferisce alla burla, intesa come una drammatizzazione dell'esperienza della vita e dunque come un modo di rappresentarla. L'inganno fa venire alla luce un fondo dell'essere più oscuro, intimo; la vittima è indotta ad esprimere ciò che altrimenti sarebbe rimasto nascosto, vale a dire la tirannia delle passioni e degli istinti, dei desideri non tenuti a freno dalla ragione, degli affetti compressi. Lo Jago di Shakespeare è un demone, che insinua il dubbio nella mente di Otello e desta in lui pulsioni violente, incontrollabili e colpevoli.<sup>11</sup> L'insidia tramata scatenata nella vittima il conflitto, a cui essa finisce per soccombere, tra la ragione e gli istinti; tra le virtù, che sono adottive, e le passioni, che emanano invece dalla natura propria dell'essere.

Nel *Corso di letteratura drammatica* (così erano state tradotte in italiano le *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur*) Schlegel aveva messo in luce, nel dramma shakespeariano, la rappresentazione dello sdoppiamento dell'esistenza umana in due sfere, quella dell'"uomo civile" e quella della sua "natura selvaggia", la prima definita dalle virtù che si esprimono nell'agire sociale, la seconda territorio di "fosche ombre"; era l'importante novità del suo commento, del quale alcuni passaggi erano stati inclusi nell'edizione completa del teatro di Shakespeare tradotto da Carlo Rusconi.<sup>12</sup> Jago, nella lettura di Schlegel, svela che nel fondo dell'animo di Otello imperversa il conflitto tra gli imperativi delle leggi morali e l'anarchia degli istinti, il quale è all'origine della sofferenza psichica dell'individuo e della sua volontà di autopunizione. Riavutosi dalla passione funesta della gelosia, Otello "si volge contro di sé con tutto il furore d'un despota che pu-

<sup>10</sup> Svevo (2004, 217).

<sup>11</sup> Nella tragedia shakespeariana lo stesso Otello suggerisce la natura demoniaca di Jago: "Otello (*indirizzandosi a Jago*): Guardo a' tuoi piedi, ma è una favola ... Se tu se' un demonio, non ti potrò uccidere (*trafigge Jago*)" Shakespeare (1858, 366).

<sup>12</sup> Schlegel (1858, 369). L'edizione curata da Rusconi, ripubblicata nel 1858, proponeva in calce ad alcune tragedie, tra le quali l'*Otello*, una *Nota* con un estratto del commento di A. W. Schlegel. Da questo Svevo traeva, per esempio, l'informazione che lo Jago di Shakespeare si riallaccia a fonti più antiche, poiché Schlegel menziona la commedia di Giraldo Cinzio. Cfr. Schlegel (1858, 368-370).

nisce il suo schiavo ribelle: soffre doppiamente; soffre nelle due sfere in cui si divide la sua esistenza”.<sup>13</sup>

L'interpretazione proposta dal critico tedesco aveva visibilmente sedotto Svevo, e indotto la sua fascinazione per l'inganno di Jago; il burlatore è il demone che vive in ciascuno di noi e di cui si patisce il genio malefico, il quale stravolge la funzione regolatrice che le leggi morali imprimono alle passioni dell'animo. La letteratura, ancora una volta, offriva a Svevo la libertà di immagini che la teoria psicanalitica gli sembrava invece etichettare e circoscrivere. La coppia burlato/burlatore, in *Una burla riuscita*, riproduce un conflitto interiore al quale il dramma shakespeariano aveva dato una forma artistica ineguagliabile, e immortale.<sup>14</sup> Il letterato Mario Samigli e il commesso viaggiatore Enrico Gaia, rispettivamente la vittima e l'ideatore della burla, sono in fondo due declinazioni diverse, o due destini opposti, di una stessa vita, tra i quali si mantiene di fatto una relazione; come nella vita di Svevo, del resto, nella quale l'impiegato Ettore Schmitz, un tempo determinato a distruggere in sé il demone della letteratura per dedicarsi all'attività commerciale, convive con il letterato Italo Svevo e con la sua inclinazione alla scrittura.

Il “casto Mario” ha tutte le stigmate che Svevo assegna al letterato e che ha riconosciuto a sé stesso; ha rinunciato alla vita attiva, occupando con inerzia il suo impiego di addetto alla corrispondenza con la clientela in una banca, e ha continuato a “vivere di letteratura, cioè di sogni e di favole”.<sup>15</sup> La vocazione letteraria è in lui un'attitudine naturale, un *habitus*, e difatti persiste anche nei lunghi anni in cui Mario non ha scritto più nulla, ed è rimasto dinanzi al foglio bianco; è un “costume di sognatore”, che sospinge verso territori inesplorati, propizio a una “serenità quasi continua” – un costume che lo scrittore Svevo aveva riconosciuto come proprio.<sup>16</sup> Enrico Gaia invece, il vecchio amico di Mario che si rivela poi il suo nemico, e quindi in senso proprio il suo antagonista, in gioventù ha condiviso con Mario la vocazione letteraria e il sogno di gloria, ma vi ha poi rinunciato, e ha imboccato con successo la strada degli affari, spinto dal desiderio di guadagno economico. Nulla è rimasto in lui di quel “periodo d'idealismo”, come

**13** Con le espressioni ‘despota’ e ‘schiavo ribelle’ erano tradotte in italiano le espressioni originali *Herrschaft* e *Knechtschaft*, che Schlegel riprendeva dalla dialettica hegeliana illustrata nella *Fenomenologia dello spirito*.

**14** Già Schlegel aveva sottolineato l'aspetto intemporale ed eterno del conflitto tra affetti rappresentato da Shakespeare nell'*Otello*; l'osservazione del critico tedesco era anch'essa riportata nella *Nota* al testo, nell'edizione a cura di Rusconi: “Quale eloquenza potrebbe dipingere la forza spaventosa della catastrofe di questa tragedia? quali espressioni potrebbero dar idea del tumultuoso conflitto tra affetti di una tal violenza, che, compressi nel cuor dell'uomo, s'aprono una via nell'eternità?”: Schlegel (1858, 370).

**15** Svevo (2004, 224 e 216).

**16** Cfr. la lettera del 5 dicembre 1903 alla moglie Livia Veneziani in Svevo (2021, 516).

nulla resta, nell'insetto alato, della larva che esso è stato in una fase della sua evoluzione. Le cellule del suo organismo sono ormai esclusivamente atte a riuscire nel commercio; "in lui il commesso viaggiatore aveva strangolato il poeta".<sup>17</sup>

E tuttavia Enrico Gaia vive nell'amarezza di ciò che non è diventato e nel rimpianto della sua vocazione letteraria soppressa, consapevole che un posto nella repubblica delle lettere vale più della vita alla quale egli si è destinato. La letteratura gli intorbida l'anima anche dopo che egli se ne è "nettato", come di una scoria patologica. Il suo amore per la burla è proprio, suggerisce il narratore intradiegetico, il "residuo delle sue tendenze artistiche sopresse".<sup>18</sup> Mario diventa la sua vittima perché il Gaia nutre un sentimento di invidia e odio nei suoi confronti, e vorrebbe punirlo; vorrebbe strappargli il sogno felice dagli occhi, e l'eterna, viva, serena curiosità dello scrittore. Egli ha l'aspetto dello spirito del male, e zoppica come Mefistotele; incarna, insomma, la natura demoniaca che Otello scorge in Jago, e che Schlegel mette in luce nel suo commento, ossia la natura di "genio malefico", "nero fin nel fondo dell'anima", capace di "suscitare a suo grado le passioni degli altri, e farne suo profitto," freddo, malcontento e feroce: "Non mai fu posto sulla scena uno scellerato più astuto di Jago, che tende le sue insidie con tal'arte, che diventano inevitabili".<sup>19</sup> Simile a Jago, il burlatore della novella sveviana si comporta come un cacciatore che conosce le abitudini della sua preda, perché in realtà il cacciatore e la preda sono la stessa persona; se egli riesce ad ingannare Mario, è proprio perché ha letto nel suo animo, e ne ha smascherato il desiderio represso e la frustrazione.<sup>20</sup>

Nella rappresentazione della burla Svevo si serve anche di alcuni *topoi* della tradizione letteraria toscana, che costituisce un altro avantesto della novella, alla quale peraltro è fatto riferimento esplicito: il Gaia "adorava la burla come gli antichi toscani".<sup>21</sup> Se Mario vive del suo sogno felice, come elevato in una vita più alta che è quella dello spirito, il Gaia è invece un 'beone', incline alla 'gozzoviglia' – un vocabolo attestato nel *Morgante* (cfr. capitolo V del presente volume) – ossia alla soddisfazione dei piaceri materiali, la quale, commenta il narratore, è delitto contro il proprio organismo, seguito sempre da rimorso. L'osteria è la scena della burla, e questa è concepita nel momento dell'ebbrezza indotta dal vino; il Gaia, che ama burlarsi del suo prossimo, designa una vittima da ridicolizzare e ne ride all'osteria con gli amici o con i clienti, nelle città dell'Istria e della Dalmazia in cui

17 Svevo (2004, 216).

18 Svevo (2004, 217).

19 Schlegel (1858, 369–370).

20 Svevo (2004, 223): "Il Gaia sfruttò meravigliosamente lo stato d'animo di Mario, che gli si rivelò intero. Ebbe il solo torto di credersi molto astuto. Non lo era più di un cacciatore comunissimo che conosca le abitudini della propria preda".

21 Svevo (2004, 217).

viaggia per lavoro. Egli ride molto, di un riso diabolico, di disprezzo e di irrisione, nato dalla volontà di fare il male, nel quale si esprime una vita infera dell'essere; è il ghigno faustiano, il fiore del male. Il Gaia “schiatta dal ridere” pensando al male che farà al burlato;<sup>22</sup> l'espressione familiare, attestata anch'essa nel *Morgante*, suggerisce, come quella, simile, di ‘ridere a crepappele’, che il riso corrisponde a una deformazione dell'essere, come se repentinamente si rompesse la forma esteriore della persona – la sua identità apparente – e si liberassero delle forze interne, istintuali, irrefrenabili. E difatti al riso il Gaia si abbandona; nel riso cessa l'abituale controllo della ragione, e la pulsione del piacere prende il sopravvento. Esso assume una dimensione allucinatoria; la risata lascia le labbra di coloro che ridono, riecheggia negli scomposti rumori della bora di Trieste, si confonde con la voce del vento e, sempre più forte, scuote e travolge il burlato.

Il riso beffardo del Gaia mette a nudo, come in un'istanza punitiva – o autopunitiva, se si ammette che esso è la forma di un conflitto dell'Io –, la nevrosi da frustrazione di Mario; l'insoddisfazione della sua triste vita, attraversata con un sentimento di stima di sé stesso che è in realtà presunzione e sopravvalutazione delle proprie capacità, e il rimpianto del suo sogno di gloria, celato astutamente col ripiego tra le mura domestiche, con l'anziano e malato fratello condiscendente come unico interlocutore, al riparo dalla realtà. Esso svela che nel fondo dell'animo di Mario imperversa un conflitto e lo mostra alla luce del giorno: il conflitto tra l'espressione lieta, che egli assume di giorno, e il suo “animo torturato” dal desiderio insoddisfatto di gloria letteraria, che si esprime nella grida di dolore e nei sospiri profondi che egli emette nei sogni notturni.<sup>23</sup>

---

22 Svevo (2004, 233): “Come aveva saputo celare il riso, così sopprese – e con la stessa fatica – ogni manifestazione di disdegno, e per poter ridere meglio più tardi, avrebbe anche voluto trovare il modo d'inserire nel contratto la clausola desiderata da Mario. Ma non c'era posto in quelle pagine (veramente dedicate ad un contratto per il trasporto di vino in vagoni-cisterna) eppoi non c'era la possibilità di lavorare in presenza di Mario o anche di fingere di lavorare con quella voglia di schiattare dal ridere in corpo”.

23 Svevo (2004, 206–207): “I giorni di Mario dunque erano sempre lieti. Si poteva anche pensare che tutta la sua tristezza passasse nelle sue favole amare e che perciò non arrivasse ad oscurare la sua faccia. Ma pare che tanta soddisfazione non lo accompagnasse nelle sue notti e nel sogno. Giulio, il fratello suo, dormiva in una stanza vicina alla sua. Di solito costui russava beatamente nella digestione, che nel gottoso può essere malata, ma è ben completa. Quando però non dormiva, gli provenivano dei suoni strani dalla stanza di Mario: sospiri profondi che parevano di dolore, eppoi anche dei singoli gridi altissimi di protesta. Echeggiavano alti nella notte quei suoni, e non parevano emessi dall'uomo lieto e mite che si vedeva alla luce del giorno. Mario non ricordava i propri sogni, e, soddisfatto del sonno profondo, credeva di essere stato almeno altrettanto lieto nel suo letto come lo era durante la giornata faticosa. Quando Giulio, impensierito, gli raccontò del suo strano modo di dormire, egli credette che non si trattasse d'altro che di un

La reazione della vittima al riso che la stigmatizza è il pianto, che è iscritto nella legge della burla, come suggerisce il narratore: quando alcuni ridono di qualcuno, questi piange. Il pianto nella novella è un pianto di vergogna e di dolore, perché il riso altrui mostra le proprie debolezze a colui di cui si ride. Esso rinvia a ciò che vi è di risibile nel burlato, e risveglia in lui la consapevolezza di essere non un sé stesso, ma una caricatura del sé stesso che avrebbe voluto essere, e per questo meritevole di riso, ossia di punizione. Se il riso è espressione dell'inconscio, la matrice del pianto è invece l'emersione dall'inconscio.

In questa strategia narrativa lo scrittore assume il ruolo di un narratore extradiegetico, che viene a trovarsi di volta in volta in una disposizione di affinità indulgente, o invece di riprovazione impietosa, verso il burlato, ma anche verso l'esecutore narrativo della burla. Nella triangolazione deformante della burla – tra il narratore extradiegetico, che la inventa e la infligge al suo personaggio; lo scrittore burlato, Mario Samigli; e l'esecutore materiale della burla, il commesso viaggiatore Enrico Gaia, che in fondo non è che l'ombra oscura tanto dell'autore quanto del suo personaggio – vi è una circolarità; l'Io è ricondotto all'altro che convive in sé. La burla diventa così un modo narrativo di render conto della dimensione fluida entro la quale si dispiega l'esperienza dell'Io; sostituisce l'impossibile romanzo di una vita, col quale Svevo si era cimentato a più riprese, e l'impossibile autobiografia, di cui la scrittura della *Coscienza di Zeno* era stata l'epitaffio.

Accanto al riso e al pianto è rappresentata poi nella novella una terza attitudine; è il sorriso, che nasce dalle favole sui passeri alle quali si consacra lo scrittore Mario. Se il riso del Gaia si manifesta a scatti, con interruzioni, come un riflesso dell'espressione anarchica delle pulsioni, e il pianto prorompe per momenti come l'effetto della coscienza della frustrazione, il sorriso invece si imprime con continuità sulle labbra di Mario, quando, andata a monte la burla, egli rinuncia al romanzo e al sogno di gloria, e torna definitivamente alle sue favole dei passeri; le quali hanno questa caratteristica, che non procurano sofferenza, e si possono scrivere sorridendo.

Le favole sono piccoli lavori, improvvisati e fatti nei ritagli di tempo; "cose proprie", che nascono in segreto e rispondono a un uso privato, casalingo: "Tante favole raccolte nella solitudine più assoluta. Nessun altro doveva sospettarne l'esistenza. Si trattava di una letteratura casalinga, nata nel cortile e destinata a quella camera. Anzi, non era letteratura perché letteratura è una cosa che si

---

nuovo sistema di russare. Invece, data la costanza del fenomeno, è certo che quei suoni e quei gridi erano l'espressione sincera, nel sonno, dell'animo torturato."



vende e si compera”.<sup>24</sup> Mario le predilige perché ne sono protagonisti non uomini ma animali, anche se in realtà, avverte il narratore, attraverso le attitudini naturali dei passerii esse continuano a raccontare l'uomo, con la sua esperienza triste e amara delle contraddizioni della vita e dell'impassibilità della natura alle sofferenze umane, seppure trasfigurandola in quella degli animali.

Le favole restano dunque delle “piccole mummie irrigidite da assiomi e teoremi”.<sup>25</sup> E tuttavia in esse lo scrittore trova consolazione e liberazione dalle sue nevrosi e frustrazioni. Simili a un ‘sogno diurno’ senza traccia mnemonica di quello notturno, esse traspongono il suo dolore nella vita dei passerii, senza analizzarlo, e apportano distrazione e consolazione; correggono la giornata, come un viatico col quale egli si abitua a muoversi nella vita. Grazie ad esse, Mario può sentirsi giovane e felice come non mai, e sorridere della vita.

L'approdo della scrittura di Svevo, che fa di *Una burla riuscita* una stazione definitiva, è la rinuncia all'interpretazione dei segnali dell'inconscio. La vita non può essere identificata e compresa come un'espressione del luogo, tutto interno, delle pulsioni – l'orrida grotta dell'inconscio, dove tiranneggiano la colpa, la punizione, e la paura della morte. Quel luogo è impenetrabile, e tale resta nel tempo breve della favola; l'ombra gettata dal corpo è destinata a rimanere oscura. Le favole invece, come “gentili soccorritrici”, creano un'ombra luminosa, leggera e ariosa.<sup>26</sup> Al suo riparo, lo scrittore si preserva salutarmente anche dalla piena luce della realtà, che è accecante, e in cui tutto appare alterato e falsato; quella luce artificiale nella quale viene a trovarsi il romanzo di Mario Samigli, quando viene ordita la burla, prima di tornare a sparire nel nulla, lì dove Enrico Gaia vuole precipitarlo: “Gli è che certi fatti spariscono nella nera notte, quando accanto a loro altri brillano di luce troppo fulgida. Finora tutta la luce si era riversata sul romanzo, che ora piombava nel nulla [...]”.<sup>27</sup>

Innocenti e purissime, non “bruttate” dalla burla, ossia dalla manifestazione dei conflitti dell'inconscio, né dalle frustrazioni imposte dalla realtà, le favole sono “una forma di sorriso e di respiro”,<sup>28</sup> ed è in questo sintagma che si trova compendiata l'ispirazione degli ultimi scritti di Svevo. Esse nascono quando cessa la tortura dell'autoanalisi e dell'autocritica, contro la quale già protestava l'io narrante della *Coscienza di Zenò*; quando si rinuncia infine a quella vivisezione della coscienza che Nietzsche aveva denunciato come una crudeltà rivolta contro sé stessi, esercitata per millenni, attraverso la riflessione sull'Io. L'immaginazione all'opera nella

---

24 Svevo (2004, 258).

25 Svevo (2004, 203).

26 Svevo (2004, 255).

27 Svevo (2004, 262).

28 Svevo (2004, 255).

creazione della favola non è una facoltà dell'intelletto, ma un organo dell'animo, inserito nella "macchina della vita", vale a dire nell'automatismo della vita organica e vegetativa.<sup>29</sup> Essa "deve restare fluida come la vita stessa che è e diviene".<sup>30</sup> Il sorriso che la accompagna è il complemento del respiro, funzione organica e vitale. Sorridere significa continuare a respirare; è l'indizio di una vita psichica – i pensieri, i sentimenti – ricongiunta al soffio vitale della natura, e che difatti si confonde e si identifica con quella dei passeri. Nel tempo breve e nella morfologia narrativa breve della favola non vi è spazio per la riflessione cosciente, né per i suoi fantasmi inquietanti. Liberata dall'esigenza di rappresentare la vita umana, che incombeva alla forma romanzesca, la favola dischiude un altro mondo, che si situa fra le due esperienze, quella della vita reale e quella dei sogni notturni in cui si manifesta l'inconscio. È in quell'interspazio, del resto, che consiste la "vera e propria vita";<sup>31</sup> in esso affiora il luogo proprio e più profondo dell'essere, che è la sua natura organica.

Il sorriso che nasce dalle favole dei passeri è espressione dell'animo; ma non dell' "animo torturato", bensì dell'*anemos*, del respiro che è principio del vivente, secondo l'etimologia greca. Questo sorriso non ha nulla a che vedere col riso; è apparentato invece al riso degli uccelli di cui discute Leopardi in una delle sue operette morali, *Elogio degli uccelli*,<sup>32</sup> che non è citata da Svevo ma è un altro suo riferimento essenziale. La letizia degli uccelli, nella fonte leopardiana, è l'espressione della loro straordinaria vitalità – "una maggior copia di vita, esteriore e interiore" – che è di natura fisiologica, e che attesta un livello di perfezione più avanzato che nell'uomo.<sup>33</sup> Essa emana dalla percezione 'ingenua' della natura, fondata sui loro sensi acuti; ossia da un'immaginativa "ricca, varia, leggera, instabile e fanciullesca", "larghissima fonte di pensieri ameni e lieti, di errori dolci, di vari dilette e conforti" non corrotta dalle scorie della coscienza, in questo simile

---

29 Svevo (2004, 201).

30 Svevo (2004, 760).

31 Svevo (2004, 203).

32 Leopardi (1988). All'operetta leopardiana Svevo aveva potuto essere condotto dalla lettura del manifesto di Palazzeschi, *Il Controdolore*, in cui è fatto implicito riferimento all'argomentazione di Leopardi sull'uomo quale animale che ride: "La superiorità dell'uomo su tutti gli animali è che ad esso solo fu dato il privilegio divino del riso" (Palazzeschi 1913). Sul *Controdolore* di Palazzeschi e il relativo riferimento a Leopardi si veda anche il capitolo precedente.

33 Leopardi (1988, 160). La vitalità esteriore degli uccelli deriva, per Leopardi, dalla loro inclinazione naturale al moto, in virtù della loro attitudine anatomica al volo; e la vita, osserva Leopardi, consiste nel moto. Tale è anche il punto di vista di Mario: i passeri "erano infine degli animali che avevano una testa in cui potevano annidarsi dei pensieri, e avevano dei colori, degli atteggiamenti eppoi anche una debolezza da far compassione, e delle ali da destare l'invidia, perciò la vera e propria vita": Svevo (2004, 203).

a quella che in altri luoghi della sua opera Leopardi attribuisce ai fanciulli e agli antichi.<sup>34</sup> Gli uomini invece, pur essendo anch'essi animali inclini al riso, come egli legge in Dante e in Rabelais, sono però, innanzitutto, animali intellettivi e razionali, che portano il peso della coscienza, che hanno perduto il rapporto diretto con la natura, e sono ormai governati dai sentimenti, pieni di paure e di tormenti. La loro immaginazione, a differenza di quella degli uccelli, è una facoltà funestissima, “principio di sollecitudini e angosce gravissime e perpetue”.<sup>35</sup> E difatti gli uomini ridono, certo, ma ridono solo a tratti, perché essi sono le più infelici delle creature viventi, le più travagliate e misere. Il loro riso non è espressione di letizia; nell'infanzia è un semplice effetto di imitazione, e nell'età adulta nasce come reazione alla disillusione, alla consapevolezza della vanità della vita, e al venir meno della speranza. Esso è una “specie di pazzia non durabile, o pure di vaneggiamento o delirio”, simile a uno stato di ubriachezza – che del resto ne è stata forse la prima occorrenza.<sup>36</sup> È originato da “una non travagliosa alienazione di mente, dalla dimenticanza di sé medesimi, dalla intermissione per dir così, della vita”;<sup>37</sup> in altri termini, è un'alienazione non penosa, che si produce come un'intermittenza, nei momenti in cui si interrompono o si affievoliscono il sentimento e la consapevolezza del proprio dolore.

La definizione del riso come alienazione non doveva certo essere sfuggita a Svevo; le analogie tra i suoi passeri e gli uccelli dell'operetta leopardiana sono numerose. L'argomentazione leopardiana lo seduce, ed egli la rielabora anche in un altro breve testo, *Piccoli segreti*, non datato ma chiaramente riconducibile alla concezione di *Una burla riuscita*. L'anima dei passeri, egli scrive, ha delle identità, più ancora che delle somiglianze, con quella dell'uomo; le due specie hanno in comune l'“anima rudimentale”, ossia l'anima vegetativa, organica, che è tanto semplice quanto una linea retta, la quale in esse combacia, e ha la stessa direzione. L'anima rudimentale è in realtà l'unica che esista, e l'indizio della vita vera: “Quando si complica, non è più l'animuccia”.<sup>38</sup> Certo, negli uccelli si esprime anche un'“animuccia perversa”, capace di malizia, di avarizia, di egoismo per il cibo, e che non ride soltanto, ma talvolta si lagna, e grida, proprio come accade agli uomini; ma essa non è che l'espressione dell'istinto di sopravvivenza.<sup>39</sup> Il ‘cervellino’ e l'“animuccia’ dei passeri sono un puro organo, come lo sono le ali, deputato a permettere loro di schivare il pericolo, e quindi a garantirne la sopravvivenza, e per questo

---

34 Leopardi (1988, 159).

35 Leopardi (1988, 159).

36 Leopardi (1988, 156).

37 Leopardi (1988, 156–157).

38 Svevo (2004, 660).

39 Svevo (2004, 661).

legato solo all'evoluzione della specie, che è legge di natura; li determina al movimento solo l'istinto naturale, in un tempo della cui durata non hanno cognizione. I loro pensieri ed affetti – il timore, il dolore, la diffidenza, l'attesa del cibo – sono in realtà attitudini fisiologiche, semplici ed elementari. A differenza degli uomini, i passerini non conoscono i tormenti o le abiezioni dei sentimenti e delle passioni; neanche la paura passa in essi allo stato di coscienza, e difatti non produce attitudini scomposte e disordinate, ma si traduce direttamente e istantaneamente nel movimento delle ali che comanda la fuga:

L'espressione più lieta della natura: negli uccellini neppure la paura è verde e abietta come nell'uomo, e non mica perché celata dalle penne, che appare anzi evidente, ma non altera in alcun modo il loro elegante organismo. Si deve anzi credere che il loro cervellino non la sappia mai. L'allarme viene dalla vista o dall'udito, e nella fretta passa direttamente alle ali. Gran bella cosa un cervellino privo di paura in un organismo in fuga! Uno degli animalucci ha trasalito? Tutti fuggono, ma in modo che pare dicano: Ecco una buona occasione per aver paura. Non conoscono le esitazioni. Costa tanto poco fuggire quando si hanno le ali. E il volo loro è sicuro. Evitano gli ostacoli rasentandoli, ed attraversano il più fitto groviglio di rami d'alberi senza mai esserne arrestati o lesi. Pensano soltanto quando son lontani, e cercano allora d'intendere la ragione della fuga, studiando i luoghi e le cose. Inclmano con grazia la testina a destra e a sinistra, e aspettano con pazienza di poter tornare al luogo donde son fuggiti. Se ci fosse della paura ad ogni loro fuga, sarebbero morti tutti.<sup>40</sup>

Con le favole dei passerini, in *Una burla riuscita*, lo scrittore ritrova l'accesso all'anima rudimentale, e abbandona infine ogni velleità di restituire l'anima che si complica, con i suoi contenuti – la velleità che lo aveva spinto in gioventù a tentare l'avventura del romanzo. I passerini della novella sono lieti perché vivono nel presente, che è il tempo naturale; un tempo non scandito dalla coscienza, la quale deforma il passato e si proietta ansiosamente nel futuro, alterando la realtà con lo schermo dei desideri e delle passioni. L'attesa, "agitazione che affanna",<sup>41</sup> sostituisce e distrugge la vita, che scorre fluida, in un eterno, irripetibile e casuale presente; ad essa vorrebbe imporre un ritmo regolare e prevedibile, impostato sull'esperienza del passato, e produce per questo un inevitabile deragliamento:

---

<sup>40</sup> Svevo (2004, 204). Come è noto, Leopardi conosceva gli studi di Carlo Linneo, in particolare il *Systema Naturae*, e l'*Histoire Naturelle Générale et Particulière* di Buffon, dei quali ampie parti erano consacrate agli uccelli; ed è plausibile che Svevo si fosse a sua volta interessato, forse proprio ispirato da Leopardi, agli studi di anatomia artistica sui volatili, e alla relazione che questa disciplina istituiva tra gli organi che compongono la forma esterna del corpo, in particolare quelli del movimento, le ali, e le diverse attitudini o stati d'animo che essi esprimono, e di cui si vuol dare rappresentazione.

<sup>41</sup> Svevo (2004, 224).

Diceva ai passeri: – Voi che non provvedete affatto per l'avvenire, dell'avvenire certo nulla sapete. E come fate ad essere lieti se nulla aspettate? – [...] Ma gli uccelletti erano meglio informati: – Noi siamo il presente – dissero – e tu che vivi per l'avvenire, sei tu forse più lieto? –.<sup>42</sup>

Attendere è una sventura, più che un'avventura, e può dare una favola sola, quella del passero che muore di fame aspettando inerte il pane, là dove una volta, per caso, ne era stato sparso. Presentire ciò che avverrà, come fa il romanziere, significa rifiutare o allontanare, per timore, ciò che si produce in modo inaspettato, per sorpresa, e quindi la vita stessa; nella realtà “manca una regola e le cose nascono dalle cose impensabilmente, sorprendentemente conformi ad una legge che nessuno avrebbe potuto predire e che appena allora si rivela”.<sup>43</sup> Presentire significa continuare ad occultare l'anima rudimentale, per rinchiudersi nella prigione della coscienza, in preda ai suoi fantasmi terrificanti. Le favole, a differenza del romanzo, succedono, cioè capitano per caso, come la vita. Esse non si fanno che in giornate ricche di sorprese, di cose inaspettate; giornate in cui lo scrittore perviene a reimmergersi nella pura contingenza di ciò che avviene, nel corso imprevedibile della vita naturale, e le cose gli appaiono come le percepirebbe il sentimento innocente, liberate dalle ombre oscure dell'inconscio ma anche dalle proiezioni della coscienza – la memoria del passato e l'attesa del futuro, che sono la trama della forma romanzesca classica.

Il sorriso di Mario, affine non al riso degli uomini, ma al riso degli uccelli di cui ragiona Leopardi, nasce nelle pagine finali della *Coscienza di Zeno*; è il sorriso di Zeno che rinuncia infine a interpretare la propria vita e si allontana dal dottor S. e dalla psicanalisi. Con le favole, Mario non è guarito dalla letteratura: “Il Gaia non aveva previsto ch'egli poteva guarire Mario da una letteratura, ma non da tutta la letteratura”.<sup>44</sup> Egli ha però cessato di guardare la vita dall'alto, da una prospettiva lontana e ad essa estranea, come fanno le nobili rondini; ha ricominciato invece a camminare in essa, come i prosaici passeri, che si nutrono al suolo delle “porcheriole”, e vivono dunque immersi nel ciclo naturale di generazione e decomposizione.<sup>45</sup> Guarire dalla letteratura, del resto, non è l'obiettivo di Svevo:

<sup>42</sup> Svevo (2004, 228).

<sup>43</sup> Svevo (2004, 760).

<sup>44</sup> Svevo (2004, 255).

<sup>45</sup> Svevo (2004, 255): “La rondinella disse al passero: – Sei un animale spregevole, perché ti nutri delle porcheriole che giacciono –. Il passero rispose: – Le porcheriole che nutrono il mio volo, s'elevano con me. Poi, per difendere meglio il passero col quale s'immedesimava, Mario gli suggerì anche un'altra risposta: – È un privilegio quello di saper nutrirsi anche delle cose che giacciono. Tu, che non l'hai, sei costretta all'eterna fuga. La favola non voleva finire più, perché molto tempo dopo, con altro inchiostro, Mario fece parlare un'altra volta il passero: – Mangi volando, perché non sai camminare –. Mario si metteva modestamente fra gli animali che cammi-

“Perché celare la propria letteratura è facile. Basta guardarsi dai piaggiatori e dagli editori. Ma rinunziarvi? E come si fa allora a vivere?”.<sup>46</sup> Il fine, semmai, è quello di guarire dal romanzo.

## Bibliografia

- Leopardi, Giacomo. “Elogio degli uccelli”. *Poesie e prose*, vol. 2. A cura di Rolando Damiani. Milano: Mondadori 1988.
- Maier, Bruno (a cura di). *Lettere a Italo Svevo. Diario di Elio Schmitz*. Milano: Dall'Oglio 1973.
- Palazzeschi, Aldo. “Il Controdolore”. *Lacerba*, 29 dicembre 1913.
- Schlegel, August Wilhelm von. *Nota*. Shakespeare, William, *Otello*, in *Teatro completo di Shakespeare*, voltato in prosa italiana da Carlo Rusconi, quarta edizione, vol. 1. Torino: Unione tipografico-editrice 1858.
- Shakespeare, William. “Otello”. *Teatro completo di Shakespeare*, voltato in prosa italiana da Carlo Rusconi, quarta edizione. Vol. 1. Torino: Unione tipografico-editrice 1858.
- Stasi, Beatrice. “Storia di una burla forse riuscita: genesi di una novella sveviana”. *El otro, el mismo. Proiezioni autobiografiche nella letteratura italiana*. A cura di Ettore Catalano e Andrea Battistini. Bari: Progedit 2012.
- Svevo, Italo. *Carteggio con James Joyce, Eugenio Montale, Valery Larbaud, Benjamin Crémieux, Marie Anne Comnène, Valerio Jahier*. A cura di Bruno Maier. Milano: Dall'Oglio 1965.
- Svevo, Italo. “Una burla riuscita”. *Racconti e scritti autobiografici*. A cura di Clotilde Bertoni. Milano: Mondadori 2004.
- Svevo, Italo. *Lettere*. A cura di Simone Ticciati. Milano: il Saggiatore 2021.

---

nano, animali utilissimi che possono, in verità, disdegnare coloro che volano, cui il piacere di volare tolse ogni desiderio di altro progresso”.

<sup>46</sup> Svevo (2004, 256).



Teresa Spignoli

# La funzione del pianto nell'opera di Ungaretti

I risultati dello spoglio del *corpus* poetico ungarettiano, effettuato in base al volume delle *Concordanze* curato da Giuseppe Savoca,<sup>1</sup> mostrano un numero tutto sommato basso di occorrenze della parola 'pianto' e dei lemmi ad essa collegati rispetto invece a quanto ci si sarebbe potuti aspettare perlomeno in raccolte come *L'Allegria* e *Il Dolore*, variamente connesse, rispettivamente, alla Prima e alla Seconda guerra mondiale. Eppure, il lemma, nella forma del sostantivo maschile 'pianto', compare solo nove volte, cui si sommano le occorrenze di 'piangente' (1) e 'piangere' (2), nonché le scarse ricorrenze di parole legate all'ambito semantico del lamento e della lacrima ('lamento', 'lacrima', 'lamentare', 'lamentoso'). Tra l'altro la parola 'pianto' è presente solo una volta nel *Dolore*, dove sarebbe stato lecito attendersi una frequenza più alta, dovuta anche al rapporto della raccolta, oltre che con la guerra, con i tragici eventi biografici della morte del figlio e del fratello. Diversa la questione se si osserva invece la produzione in prosa di Ungaretti, dove la parola 'pianto' appare in connessione al 'lamento' nella rievocazione delle pratiche rituali arabe per la sepoltura dei morti, e costituisce un bacino tematico assai significativo.<sup>2</sup>

Si veda la seguente tabella:<sup>3</sup>

<b>Pianto, sm, 9</b>		<b>Lacrima, sf, 2</b>	
AL	<i>Lindoro di deserto</i> : "Il sole spegne il pianto"	DO	<i>Folli i miei passi</i> : "Disfatti da dissimulate lacrime"
	<i>Sono una creatura</i> : "È il mio pianto"	TP	<i>Cori di Didone</i> : "Od una sola lacrima"
	<i>Nostalgia</i> : "di pianto"		

1 Savoca (1993).

2 Mi riferisco in particolare al *Lamento contro i vivi e nenie per i morti*, contenuto nella prosa *Pianto nella notte* (Ungaretti 2000, 52–54).

3 Si indicano di seguito le abbreviazioni presenti nella tabella, utilizzate nel volume delle *Concordanze* (Savoca 1993): AL = *L'Allegria*; DI = *Dialogo*; DO = *Il Dolore*; PD = *Poesie disperse*; PR = *Poesie ritrovate*; ST = *Sentimento del Tempo*; TP = *La Terra Promessa*; TV = *Il Taccuino del Vecchio*. Le raccolte poetiche sono consultabili in Ungaretti (2009).

Teresa Spignoli, Università degli Studi di Firenze



(continua)

DO	<i>Mio fiume anche tu</i> : “D’un pianto solo mio non piango più”	<b>Lamento, sm, 3</b>	AL	<i>Agonia</i> : “Ma non vivere di lamento”
DI	<i>È ora famelica</i> : “Lo fanno, tanti piante”; “Frutto di tanti piante quel tuo cuore”		ST	<i>O notte</i> : “Vi ascolto nel lamento”
PD	<i>Noia</i> : “un gocciolo di pianto”		TV	<i>Rosa segreta</i> : “Mentre si alza il lamento”
PR	<i>Viavai</i> : “il pianto mi si gela nel cuore”			
<b>Piangente, sm, 1</b>		<b>Lamentare, ve, 2</b>		
ST	<i>La pietà romana</i> : “Rinfrescò i piangenti”	AL	<i>Destino</i> : “perché ci lamentiamo noi?”	
		DO	<i>Giorno per giorno</i> : “Cadendo si lamenta appena, meno”	
<b>Piangere, ve, 2</b>		<b>Lamentoso, ag, 1</b>		
ST	<i>Quale grido</i> : “E piange, essendo madre”	ST	<i>Inno alla morte</i> : “Che pari alla tortora lamentosa”	
DO	<i>Mio fiume anche tu</i> : “D’un pianto solo mio non piango più”			

A partire da questa breve ricognizione, si possono individuare due differenti filoni di indagine che coincidono con il diverso significato assunto dal pianto e dalle lacrime. Il primo riguarda la produzione poetica, nella quale, come vedremo, l'assenza del pianto e delle lacrime conduce all'afasia e al silenzio, rappresentati simbolicamente dalla pietra, che a sua volta rimanda al valore mnestico dell'iscrizione e della tomba (in linea con una tradizione che deriva dai *Sepolcri* di Foscolo). Il secondo riguarda invece soprattutto la produzione prosastica (ma con significative intersezioni con i testi poetici), dove il pianto appare in connessione con il processo di ritualizzazione del lamento funebre e quindi con poetiche 'primitive' caratterizzate da litanie e ripetizioni come, appunto, il lamento e le nenie, che rimandano ad una dizione ancestrale e primigenia della parola.

## Il 'pianto impietrato' del *Porto sepolto*

Partiamo dal primo punto, ovvero dall'analisi del 'pianto-pietra' nei testi poetici. La scarsità quantitativa della parola 'pianto' e di altri lemmi riconducibili all'area semantica delle 'lacrime' e del 'lamento', soprattutto in raccolte come *Allegria* e *Il Dolore*, è di per sé stessa questione significativa che vale la pena di approfondire. Tradizionalmente il pianto è infatti associato al lutto come espressione del dolore per la perdita di una persona cara. L'assenza del pianto indica un'incapacità nell'elaborazione del lutto e una sostanziale afasia che si traduce nella incapacità di espressione. Afferma infatti Ernesto De Martino:

La crisi del cordoglio si presenta [...] come il rischio di non poter trascendere il momento critico della situazione luttuosa. La perdita della persona cara è [...] l'esperienza di ciò che passa senza e contro di noi: ed in corrispondenza a questo patire noi siamo chiamati nel modo più perentorio all'aspra fatica di farci coraggiosamente procuratori di morte, in noi e con noi, dei nostri morti, sollevandoci dallo strazio per cui "tutti piangono ad un modo" a quel sapere piangere che mediante l'oggettivazione asciuga il pianto e dischiude la vita al valore.<sup>4</sup>

Tale elaborazione è del tutto preclusa nella celeberrima poesia *Sono una creatura del Porto sepolto*, nella quale il pianto è per l'appunto negato ed è assimilato alla pietra carsica di San Michele, che rappresenta la condizione di morte e dolore della vita in trincea sperimentata dal soggetto poetico.

*Sono una creatura*

Come questa pietra  
del S. Michele  
così fredda  
così dura  
così prosciugata  
così refrattaria  
così totalmente  
disanimata

Come questa pietra  
è il mio pianto  
che non si vede

La morte si sconta vivendo  
(Ungaretti 2009, 79)

Alla pietra sono associati nel testo una serie di attributi che rimandano alla dimensione di immobilità e aridità propria della morte: la pietra è 'fredda', 'dura', 'prosciugata', 'refrattaria', 'disanimata'. E per questo motivo è assimilata e contrapposta al pianto / canto ("Come questa pietra / è il mio pianto / che non si vede"), inibito nelle sue potenzialità rigenerative anche in una prosa di poco successiva come *Zona di guerra*: "La ritirata ci ha ucciso il canto. Quando ci scoppierà questo pianto impietrato?".<sup>5</sup> Concetto del resto già espresso in una lettera a Giovanni Papini che precede di pochi mesi la composizione della poesia:

<sup>4</sup> De Martino (2000 [1958], 46).

<sup>5</sup> Pubblicata sul quotidiano *Il Tempo* il 4 gennaio 1918, la prosa "Zona di guerra. Vivendo con il popolo" è adesso consultabile in Ungaretti (1974, 8).

Papini, stasera si parte. Ti ho scritto ieri, amaro, non per nessuno, per me che non mi posso sciogliere in qualche modo; mi contraggo in un pianto ch'è di pietra, e dei lunghi giorni così è terribile.<sup>6</sup>

La negazione del pianto è uno dei fenomeni presi in considerazione da De Martino, che lo definisce come “crisi del cordoglio” (2000 [1958], 44). Tale crisi si manifesta per l'appunto con l'impossibilità di elaborazione del lutto, talvolta coincidente con uno stato di ‘ebetudine stuporosa’ designato proprio con l'espressione ‘impietrito’:

L'assenza totale rappresenta il limite estremo della crisi del cordoglio. [...] Sulla linea di tale recessione [...] si trova uno stato psichico che in concreto può manifestarsi con varie sfumature individuali, ma che tipologicamente resta definito da una ebetudine stuporosa senza parola e senza gesto, e senza anamnesi della situazione luttuosa: uno stato simile designato dal comune linguaggio con l'espressione “impietrito (o folgorato o raggelato) dal dolore”, si riflette come noto nel mito di Niobe.<sup>7</sup>

La figura dell'impietramento rappresenta anche nei versi di Ungaretti l'impossibilità a sciogliere il “canto” dell'“abbandono”,<sup>8</sup> tramutandosi nella poesia *In memoria* nella condanna all'afasia che conduce Moammed Sceab – *alter ego* dell'autore – alla scelta tragica del suicidio. La pietra come emblema della negazione del pianto e della parola compare anche nel *Dolore*, dove la verbalizzazione dell'emozione – rappresentata dal “grido” – è negata dal processo di ‘impietramento’, in poesie come *Tutto ho perduto* (“La vita non mi è più, / Arrestata in fondo alla gola, / Che una roccia di gridi”)<sup>9</sup> e *Mio fiume anche tu* (“E pietà in grido si contrae di pietra”)<sup>10</sup>, nelle quali la “contrazione” in pietra del “grido” sigilla nel silenzio il “grido unanime” di *Italia*<sup>11</sup> e soprattutto quel “giovane giorno al primo grido” di *Pregghiera*<sup>12</sup>, poesia che concludeva *L'Allegria* con l'allusione ad una parola primigenia ed innocente.<sup>13</sup> In virtù del suo carattere “solenne, [...] immutabile e [...] estremo, di impe-

6 Ungaretti (1988, 42).

7 De Martino (2000 [1958], 44).

8 Ungaretti (2009, 59).

9 Ungaretti (2009, 241).

10 Ungaretti (2009, 269). A questo proposito si vedano anche la “galoppante brama” che si tramuta nel “gelo” del “sasso” in *Nelle vene* (“Nelle vene già quasi vuote tombe L'ancora galoppante brama, / Nelle mie ossa che si gelano il sasso”, Ungaretti 2009, 265) e la “rabbia / Convertita” in “roccia” di *Defunti su montagne* (“Mentre l'equestre rabbia / Convertita giù in roccia ammutoliva”, Ungaretti 2009, 267).

11 Cfr. Ungaretti (2009, 95): “Sono un poeta / un grido unanime di sogni”.

12 Cfr. Ungaretti (2009, 135).

13 A questo proposito si veda anche l'analisi di Antonio Saccone della poesia *Tutto ho perduto* (Saccone 2012, 213).

rituro o di già perito”,<sup>14</sup> la pietra diviene dunque emblema della morte; il fascino che emana da esse, secondo Caillois, si basa difatti “sull’assenza di vita, sull’immobilità visibile della morte”.<sup>15</sup> Una caratteristica, questa, presente sin dalla classicità, basti pensare al mito di Medusa, l’unica delle tre Gorgoni non immortali, ma capace di dare con il suo sguardo il rigore immortale della pietra. La pietra, infatti, è tradizionalmente connessa alle sepolture, di cui costituisce il sigillo, spesso in associazione a immagini o a parole scolpite che ricordano il defunto, e che hanno la funzione di conservare memoria dell’assenza, opponendo alla dialettica finito/infinito la dilatazione indefinita della testimonianza mnestica. Hans Belting, nel suo studio *Antropologia delle immagini*, sottolinea il legame tra “immagine” e scrittura mediante l’“iscrizione”,<sup>16</sup> spesso presente nei monumenti funerari, che svolgono la funzione di tramandare “un’idea [quella del defunto] che si materializza simmetricamente in una *rappresentazione*”,<sup>17</sup> e si radica in un luogo ben preciso – la tomba – dove “vita e morte si incontrano”.<sup>18</sup> Ciò è particolarmente evidente nelle piramidi, su cui, non a caso, si sofferma Ungaretti nella prosa *Una grande avventura*, rilevando come gli egiziani “nel lavorare le pietre dure dei loro deserti”<sup>19</sup> abbiano inteso “assicurare l’eternità della tomba”<sup>20</sup> ai loro defunti: “[e] anche quel loro nominalismo [...] certo non ha in vista, ponendo ogni cura nella resistenza d’un nome scolpito e nella sua durata evocatrice tra i vivi, se non la morte, soglia d’eterno”.<sup>21</sup>

In questo contesto teorico occorre leggere la dichiarazione di Ungaretti nella lettera a De Robertis del 1942, nella quale il poeta associa le poesie del *Porto Sepolto* alle epigrafi:

---

14 Caillois (2013 [1970], 11).

15 Si riporta per intero la citazione: “Una tale perfezione quasi minacciosa, giacché si basa sull’assenza di vita, sull’immobilità visibile della morte, traspare nelle pietre in infiniti modi diversi”. (Caillois 2013 [1970], 13)

16 Belting (2011 [2002], 14).

17 Belting (2011 [2002], 178–179) [in corsivo nell’originale].

18 Si riporta per intero la citazione: “La tomba innalza una barriera che separa e protegge l’una dall’altra vita e morte. Ma è anche il luogo dove vita e morte si incontrano. La tomba mostra un’iscrizione che interagisce con il visitatore e un’immagine con la quale lo scruta. È un luogo del ricordo, [...] attraverso l’immagine il defunto esortava i viventi a dargli un luogo nel loro ricordo, laddove il concetto di luogo si era completamente sublimato”. (Belting 2011 [2002], 189).

19 La prosa, pubblicata sulla rivista *La Gazzetta del Popolo* l’11 luglio 1931, è ora consultabile in Ungaretti (2000, 38).

20 Ungaretti (2000, 38).

21 Ungaretti (2000, 38–39).

Quelle poesie “nate dal cuore”, mi si scolpivano nella mente, parola per parola, come epigrafi, e come in un granito durissimo. E da principio pensai anche con Serra di stamparle in forma epigrafica.<sup>22</sup>

È dunque nel “granito” della scrittura poetica che si imprime l’epigrafe per i “tanti / che mi corrispondevano”<sup>23</sup> ed è attraverso il *medium* del testo che si conserva la memoria degli assenti, così come avviene in *San Martino del Carso*, dove è il “cuore” del poeta a divenire luogo di ‘sepoltura’ e di memoria al pari dei monumenti funebri: “Ma nel cuore nessuna croce manca / è il mio cuore il paese più straziato”.<sup>24</sup>

Il richiamo alla natura epigrafica della scrittura trova inoltre corrispondenza nel paesaggio desolato di San Martino del Carso, costellato dalle numerose iscrizioni incise sulla pietra dai soldati, che costituivano la traccia e la memoria tangibile dei caduti. A questo proposito si segnala il censimento delle iscrizioni compiuto dal “Gruppo Ricerche e Studi della Grande Guerra 1915–1918”, che comprende un migliaio di testimonianze costituite per la gran parte da lapidi e cippi dedicati ai caduti, fregi, targhe e iscrizioni incise sulle pietre, di cui è offerta una presentazione nel catalogo “*Le pietre parlano*”. *Graffiti e iscrizioni della Grande Guerra. Dal Carso alle Alpi Giulie – Carniche*.<sup>25</sup> Luigi Emilio Longo, nella *Prefazione*, sottolinea la rilevanza del fenomeno e la notevole presenza di testimonianze di questo tipo lungo tutto il fronte bellico:

Sul fronte italiano, tra il 1915 ed il 1918, si può dire che fosse nata una vera e propria esigenza di “codificazione” della morte, quasi a volersi attribuire da parte dei combattenti, la garanzia di non essere uccisi due volte: dal fuoco del nemico e, negli anni che sarebbero venuti, dall’oblio del proprio Paese. Ed ecco, allora, il nascere dei graffiti, l’affermazione indelebile di un’identità, la testimonianza tangibile di una presenza, l’orgoglio di un’appartenenza.<sup>26</sup>

La natura epigrafica del *Porto sepolto* è evidente sin dal testo di esordio, dedicato a comporre nel “canto” il ricordo di Moammed Sceab – “E forse io solo / so ancora / che visse”<sup>27</sup> – quasi fosse un epitaffio per l’amico suicida; aspetto, questo, prima sottolineato mediante la dedica (“In memoria di Moammed Sceab”) che al modo delle iscrizioni funebri introduce il testo, e poi ripreso nella nuova titolazione (*In memoria*) che ne evidenzia il carattere mnestico. Il pianto si compone

22 Ungaretti/De Robertis (1984, 30).

23 Si tratta della poesia *San Martino del Carso* del *Porto sepolto*, di cui si riporta integralmente il testo: “Di queste case / non è rimasto / che qualche / brandello di muro // Di tanti / che mi corrispondevano / non è rimasto neppure tanto // Ma nel cuore / nessuna croce manca // È il mio cuore / il paese più straziato” (Ungaretti 2009, 89).

24 Ungaretti (2009, 89).

25 Scrimali (2007).

26 Scrimali (2007, [7]).

27 Si tratta della poesia *In memoria* (Ungaretti 2009, 59).

quindi nell'iscrizione funebre del 'libro-pietra', laddove la parola è incisa e scavata nel bianco della pagina come un epitaffio che ricorda le "croci dei tanti che mi corrispondevano",<sup>28</sup> e si coagula nel *monumentum* testuale che compone la "cantilena" araba nel "canto" della tradizione occidentale del poeta 'novello Orfeo' della lirica eponima<sup>29</sup>:

Fu Marcel  
 ma non era francese  
 e non sapeva più  
 vivere  
 nella tenda dei suoi  
 dove si ascolta la cantilena  
 del Corano  
 gustando un caffè

E non sapeva  
 sciogliere  
 il canto  
 del suo abbandono<sup>30</sup>

## **Il lamento rituale e la cantilena: *Pianto nella notte* e *Cantetto senza parole***

Il versante della cantilena ci conduce al secondo filone di indagine che intendo proporre e che si interseca dialetticamente con il primo. Se finora abbiamo analizzato la connessione tra pianto e pietra, che è veicolo all'immagine iconica della lapide funeraria e all'idea del testo come epigrafe, adesso invece ci concentriamo sulla valenza della poesia come cantilena e lamento, legata alla dizione originaria e primigenia della parola in rapporto non tanto con il mito (come abbiamo visto con il riferimento a Orfeo) quanto con il rito, nella accentuazione del valore sonoro della parola come significante. Ciò caratterizza una serie di testi 'africani' che poi andranno a comporre il volume delle prose *Il deserto e dopo*,<sup>31</sup> ed è presente in particolare nella prosa *Viaggio in Egitto / Pianto nella notte*, nella quale è

---

<sup>28</sup> Ungaretti (2009, 89).

<sup>29</sup> Mi riferisco alla poesia *Il porto sepolto*, nella quale è adombrato un riferimento al mito di Orfeo: "Vi arriva il poeta / e poi torna alla luce con i suoi canti / e li disperde" (Ungaretti 2009, 61).

<sup>30</sup> Ungaretti (2009, 60).

<sup>31</sup> Ungaretti (1961).

compreso il *Lamento contro i vivi e nenie per i morti*,<sup>32</sup> che si sviluppa come lamento funebre intonato dalle prefiche. In questo caso, il dolore per il lutto – come osserva De Martino – è ritualizzato attraverso una “determinata tecnica del piangere”, che spesso prevede l’impiego di voceratrici o prefiche: “il lamento rituale è sempre cantato – o almeno recitato con un ritmo o una cadenza che lo distinguono dalla parlata comune” ed “è contesto di ritornelli emotivi periodici, talora con incidenza corale”.<sup>33</sup> In molti casi le voceratrici accompagnano il pianto con l’oscillazione ritmica del busto che “ben si addice alla melopea del lamento, e allo stato di concentrazione sognante che caratterizza la presenza rituale del pianto: è il moto che accompagna il ritmo della ninna-nanna, ed ha al pari di esso una funzione ipnogenica”.<sup>34</sup> È interessante notare come De Martino ravvisi una similitudine nello schema rituale della lamentazione e delle ninnenanne, in virtù della funzione incantatoria e ipnogenica di entrambe. Ma torniamo alla prosa *Pianto nella notte* e in particolare all’ultimo brano di essa, intitolato *Lamento contro i vivi e nenie per i morti*, nel quale compare il rito funebre dell’accompagnamento del morto verso la sepoltura, celebrato dalla vedova e dalle donne che “rispondono” al lamento.

Ci avviciniamo verso il Nilo. [...] Udiamo un urlo, sovrumano, come di donna, nelle doglie del parto. Alla porta del muro di cinta dell’ospedale, vediamo la donna urlante, ritta, più alta di sé, radicata lì, ma come inseguita. Accanto al muro, in circolo, aspettano con lei l’ora dell’accompagnamento, altre donne, sedute per terra; le braccia abbandonate; il viso scoperto, impietrato, e le rispondono.<sup>35</sup>

Da notare come il viso delle voceratrici sia descritto con l’utilizzo del termine ‘impietrato’ in continuità con quanto abbiamo visto finora, ovvero con l’equazione pietra-morte, qui utilizzato per definire la solennità e il dolore del rito funebre. Il lamento intonato dalle donne è basato sulla ripetizione di moduli ritmici, che conferiscono al testo un carattere melopoetico, evidente nell’alternanza delle voci:

Una: I vermi, mandò a dire, ah! Le guance,  
Mi mangiano le guance

Tutte: Ah! Le guance al rossore delle rose  
Ti siano preservate

<sup>32</sup> Ungaretti (2000, 52–54).

<sup>33</sup> De Martino (2000 [1958], 65).

<sup>34</sup> De Martino (2000 [1958], 105).

<sup>35</sup> Ungaretti (2000, 53–54).

Una: I vermi, mandò a dire  
Ah! Gli occhi mi mangiano<sup>36</sup>

La valenza iterativa del canto è sottolineata dallo stesso Ungaretti nella *Nota introduttiva* al volume di *Tutte le poesie*:

Quel vociare piano che torna, e torna a tornare, nel canto arabo, mi colpiva. Nell'accompagnamento d'un morto, quella sorta di costanza monotona che si differenzia quasi insensibilmente per quarti di tono, quel borbottio lento, quella scoperta di quanto potesse una persona commuoversi a un discorso dissimulato: non avrò ritenuto altro insegnamento orientale, ma vi pare davvero poco? In quel salmodiare s'insediava il valore d'Essenza e ne divenivo quasi inconsapevolmente consapevole. Il mio sentimento del nulla s'era andato costituendo in tale modo.<sup>37</sup>

La poesia araba – prosegue Ungaretti – è “poesia di musica, non di colore”,<sup>38</sup> nenia monotona intonata durante le processioni funebri, capace di veicolare, attraverso l'iterazione fonica, le rime e le assonanze, l'idea del nulla, ottenuta con una progressiva dissoluzione di ogni significato della parola nel ritmo originario e incantatorio di una musica che precede il processo verbale. Si pensi ad esempio allo schema ritmico a rime bacciate di *Canto beduino* – pubblicata tra l'altro nel 1932 sulla *Gazzetta del Popolo*, a ridosso della prosa *Pianto nella notte* – in cui la valenza incantatoria della parola poetica,<sup>39</sup> sottolineata dalla rima ‘canta/incanta’, sancisce l'equivalenza tra sogno e morte<sup>40</sup>.

Una donna s'alza e canta  
La segue il vento e l'incanta  
E sulla terra stende  
E il sogno vero la prende.  
Questa terra è nuda  
Questa donna è druda

<sup>36</sup> Ungaretti (2000, 54).

<sup>37</sup> Ungaretti (2009, 738).

<sup>38</sup> Ungaretti (2009, 738).

<sup>39</sup> Lo stesso Ungaretti nella nota che accompagna la pubblicazione della poesia sulla *Gazzetta del Popolo* (2 marzo 1932) ne rileva l'intima struttura musicale: “concerta il motivo amore-morte in un sottile gioco di rime e di parole” (Ungaretti 2009, 975). Le due quartine sono composte da ottonari e senari, che si alternano secondo uno schema a rime bacciate AABB CCDD, in particolare nella seconda quartina l'anafora iniziale di verso (*Questa e Questo*), contribuisce ad aumentare l'effetto cantilenante ed ecolalico.

<sup>40</sup> Si veda anche *Inno alla Morte* (Ungaretti 2009, 157): “Immemore sorella, morte, / L'uguale mi farai del sogno / Baciandomi”.



Questo vento è forte  
Questo sogno è morte.<sup>41</sup>

Secondo l'analisi di Julia Kristeva contenuta in *Materia e senso*,<sup>42</sup> la ripetizione sonora ha una funzione presintattica, che si sviluppa attraverso l'intonazione e il ritmo, e si viene a configurare come uno stadio, per usare le parole di Piero Bigongiari, prelinguistico: "Il prelinguaggio fa parte del fondamentale mutismo dell'uomo, e si ripete, come nel respiro le due fasi di inspirazione ed espirazione, ogni volta che la poesia parla".<sup>43</sup>

Secondo Kristeva le prime emissioni sonore del bambino scaturiscono da un processo biologico, che ha a che fare con i ritmi naturali della vita e – freudiana-mente – con i concetti di vuoto e mancanza. I primi vocalizzi sono determinati "da una privazione o da una rottura di equilibrio: la voce risponde al seno mancante, oppure si scatena man mano che l'accesso al sonno sembra riempire di vuoti la tensione e l'attenzione del risveglio".<sup>44</sup> "L'emissione sonora" determinata da tali mancanze si caratterizza dunque come un "tentativo di rimediarsi: la voce sostituirà il vuoto (nella bocca e nel tubo digerente) e il venir meno del controllo (del sistema nervoso e cervicale); sarà risposta e sostituto della mancanza".<sup>45</sup> L'ecolalia e la ripetizione sono quindi intrinsecamente legate alla mancanza e al "dispiacere",<sup>46</sup> di cui costituiscono una sorta di arcaica compensazione: "[è] la ripetizione che si impossessa dell'emissione sonora del dispiacere e la articola in una regolarità, struttura o figura che è la prima e la sola a indurre la distensione, o il piacere, nel vocalizzante".<sup>47</sup>

Secondo questa prospettiva, dunque, la ripetizione nel lamento funebre, come nelle ninnenanne, si configura quale composizione sonora del dolore, del vuoto, della mancanza:

I fenomeni sonori che ci sono parsi, in sé, come segni del vuoto, della privazione, e come portatori di contrazioni e di dispiacere, ripetuti, costituiscono una nuova unità, al posto della continuità corpo-ambiente la cui rottura ha provocato l'emissione sonora.<sup>48</sup>

41 Ungaretti (2009, 229).

42 Kristeva (1980 [1968]).

43 Bigongiari (1972, 27–28).

44 Kristeva (1980 [1968], 114).

45 Kristeva (1980 [1968], 114).

46 Cfr. Kristeva (1980 [1968], 115): "A quanto sembra, in questo periodo prefonologico delle emissioni sonore, qualsiasi ritmo di emissione viene provocato o accompagnato dal dispiacere. Mancanza, rigetto, soffocamento, sottendono l'inizio di una ecolalia: copia arcaica e, forse, incancellabile per la memoria, dell'esperienza vocalica, e, quindi, dell'esperienza linguistica".

47 Kristeva (1980 [1968], 116).

48 Kristeva (1980 [1968], 116).

Questi aspetti sono presenti in una poesia *extravagante* che fa parte del *Taccuino del vecchio* – il *Cantetto senza parole* –<sup>49</sup> nella quale la struttura della ninnananna, basata su un ritmo musicale iterativo, si coniuga al dolore del lutto per il figlio Antonietto. D'altronde, come abbiamo visto, lo stesso De Martino evidenzia nella ripetizione incantatoria, definita come “ipnogenica”,<sup>50</sup> il comun denominatore tra la “melopea del lamento” funebre, la “concentrazione sognante” del rito e “il moto che accompagna il ritmo della ninnananna”. Per comprendere il nesso tra questi elementi è utile richiamare un'osservazione di Northrop Frye, nella quale il critico istituisce una relazione tra il “canto” e l’“incanto” in connessione con l'ambito del sonno/sogno, come abbiamo già visto in *Canto beduino* a proposito della rima “canta” e “incanta”.<sup>51</sup>

il radicale di *melos* è *charm* [incantesimo]: cioè la suggestione ipnotica che, con il suo palpitante ritmo di danza, chiede e provoca un'involontaria reazione fisica corrispondente, e quindi non lontana dalla magia, o potere a cui non si può fisicamente opporre resistenza. Si noti la derivazione etimologica di *charm* da *carmen*, cioè *canto*. Gli incantesimi veri e propri hanno una qualità che viene imitata nella letteratura popolare da vari tipi di cantilene, specialmente dalle ninne nanne, dove la ripetizione monotona che induce al sonno rivela chiaramente la struttura di carattere profetico o onirico di tali canti.<sup>52</sup>

La dimensione onirica è protagonista nel *Cantetto*, che sviluppa il tema del sogno di libertà del bambino. Composta inizialmente tra il 1955 e il 1957 come una ninnananna, inviata, con questa titolazione in diverse redazioni all'amico Piero Bigongiari,<sup>53</sup> la poesia è uscita con titolo *Se dormi* nel 1957 per le edizioni Ricordi (testo e disco) con musica di Schmerel,<sup>54</sup> ed è stata rielaborata nel medesimo anno per la pubblicazione su *Officina*, con il titolo definitivo di *Cantetto senza parole*, con cui infine è inserita nel *Taccuino del Vecchio*. Il componimento, come sottolinea Piero Bigongiari, testimonia un periodo di particolare crisi della “fantasia ungarettiana” “tra sogno e musica sognata, che ha lasciato scarse tracce nella vita d'un uomo”.<sup>55</sup> Tralasciando il complesso rapporto del testo con Rimbaud e Verlaine, nonché con la musica d'opera di Gluck,<sup>56</sup> occorre qui sottolineare come

49 Ungaretti (2009, 322–323).

50 De Martino (2000 [1958], 105).

51 Ungaretti (2009, 229).

52 Frye (1965 [1957], 373–374).

53 Le fasi elaborative della poesia sono documentate dal carteggio Ungaretti/Bigongiari (2008, 209–216, 229–234, 338–341). La redazione della *Ninnananna* è consultabile in Ungaretti (2009, 478–479).

54 Ungaretti (1957).

55 Bigongiari (1995, 34).

56 Per un approfondimento mi permetto di rimandare a Spignoli (2014, 85–94).

la poesia condensi i due motivi che abbiamo finora individuato: ovvero il tema del lutto e il ritmo iterativo della ninnananna, sottolineato dal “senza parole” della titolazione. Il motivo, come dichiara lo stesso Ungaretti nella nota che accompagna il *Cantetto* sulla rivista *Officina*, è il dolore per la morte del figlio Antonietto:

Cari amici / Le cose che ho sono forse molte, ma tutte ancora “informi”, e sono, preso da mille scocciature, nell'impossibilità di lavorarci. Eccovi il *Cantetto*. Ci penso da qualche anno, ripensando per la struttura, a quelle poesie nate a Rimbaud e a Verlaine nel viaggio da Parigi al Belgio a Londra. Non so che roba sia, forse nulla. Il motivo mio è quel motivo che è dentro la mia poesia dai tempi del *Dolore*, e che ha dettato il *Dolore*, e che sarà ormai il mio motivo sempre.<sup>57</sup>

La poesia si configura dunque come una ninnananna che accompagna il sonno eterno del bambino, proponendo ancora una volta – come in *Canto beduino* – l'equivalenza tra lo spazio onirico del sogno e la morte.

1

A colomba il sole  
Cedette la luce ...

Tubando verrà,  
Se dormi, nel sogno ...

La luce verrà,  
In segreto vivrà ...

Si saprà signora  
D'un grande mare  
Al primo tuo sospiro ...

Già va rilucendo  
Mosso, quel mare,  
Aspetto per chi sogna ...

2

Non ha solo incanti  
La luce che carceri ...

Ti parve domestica,  
Ad altro mirava ...

Dis misura subito,  
Volle quel mare abisso ...

---

57 Ungaretti (2009, 1107).

Titubasti, il volo  
 In te smarri,  
 Per eco si cercò ...

L'ira in quel chiamare  
 Ti sciupa l'anima  
 La luce torna al giorno ...<sup>58</sup>

I valori fonici, l'insistenza delle ripetizioni, e l'incanto melodico compongono il dolore del lutto in un nuovo "equilibrio" che consente di colmare la mancanza, seppur per un breve ed effimero momento. Ricordo a tale proposito le parole di Julia Kristeva, richiamate poco sopra, secondo cui la ripetizione dei fenomeni sonori, proprio in virtù dell'iterazione, dà luogo a una "nuova unità", sanando la privazione e la lacerazione dolorosa che "ha provocato l'emissione sonora".<sup>59</sup>

L'organizzazione metrica della poesia è infatti basata su una rigida struttura, composta da due sezioni di uguale misura, ciascuna formata da cinque strofe, organizzate in simmetria: tre strofe di due versi a cui seguono due strofe di tre versi, articolate in senari, quinari e settenari.<sup>60</sup> L'equilibrio metrico è però continuamente minacciato dall'irruzione del 'dolore', laddove la 'dismisura' incrina la fragile unità della 'misura' versuale. Se infatti nella prima parte della poesia predomina l'area semantica del sonno/sogno cui si associano i termini positivi di "sole", "luce", "mare", nella seconda parte prevale invece l'area del giorno/alba connessa ai termini negativi "carceri", "dismisura", "titubasti", "smarri".<sup>61</sup> Il sogno si trasforma dunque in incubo perturbante e la rigida geometria dello schema metrico non riesce a contrastare la "dismisura del mare" che diviene "abisso" ("dismisura subito volle quel mare abisso"), così come l'"incanto" si trasforma in dolore che per sempre si riattiva, nella 'carcerazione' del giorno: "non ha solo incanti / la luce che carceri".<sup>62</sup>

<sup>58</sup> Ungaretti (2009, 322–323).

<sup>59</sup> Kristeva (1980 [1968], 116).

<sup>60</sup> Per l'analisi metrica della poesia si rimanda a Agosti (1972, 24–26) e Musarra (2007, 103–104). In particolare, Franco Musarra rileva come la versione definitiva del *Cantetto* sia costruita su un'alternanza di tre strofe composte di due versi a cui ne seguono due di tre versi (3 strofe di 2 versi = 6 e 2 strofe di 3 versi = 6), secondo il seguente schema: "I parte: Senario + senario; Senario tronco + senario; Senario tronco + settenario tronco; Senario + quinario + settenario; Senario + quinario + settenario. II parte: senario + senario sdrucchiolo; senario sdrucchiolo + senario; senario sdrucchiolo + settenario; senario + quinario sdrucchiolo + settenario tronco; senario + quinario sdrucchiolo + settenario".

<sup>61</sup> Ungaretti (2009, 322–323).

<sup>62</sup> Ungaretti (2009, 322–323).

In sintesi, nelle due macro-aree prese in considerazione, la funzione del pianto si rivela per assenza, laddove il dolore si rapprende nell'aridità della pietra e trasforma la parola in epigrafe funeraria, oppure, per converso, si scioglie nell'incanto del suono che però si dimostra incapace di sanare la mancanza e il vuoto originati dal lutto, se non attraverso labili quanto transeunti immagini oniriche, destinate a svanire con la luce del giorno: "Titubasti il volo / In te si smarrì / Per eco si cercò ... // L'ira in quel chiamar / Ti sciupa l'anima, / La luce torna al giorno ...".<sup>63</sup>

## Bibliografia

- Agosti, Stefano. *Il testo poetico. Teoria e pratiche d'analisi*. Milano: Rizzoli 1972.
- Belting, Hans. *Antropologia delle immagini*. A cura e con traduzione di Salvatore Incardona. Roma: Carocci 2011 [2002].
- Bigongiari, Piero. *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*. Milano: Rizzoli 1972.
- Bigongiari, Piero. "Ungaretti tra Rimbaud e Gluck. La crisi del '55-'57 (con una poesia e cinque lettere inedite)". *Giuseppe Ungaretti 1888-1970*. A cura di Alexandra Zingone. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane 1995, 29-48.
- Bigongiari, Piero/Ungaretti, Giuseppe. "La certezza della poesia". *Lettere (1942-1970)*. A cura di Teresa Spignoli. Firenze: Polistampa 2008.
- Caillou, Roger. *La scrittura delle pietre*. Trad. it. di Angelica Tizzo. Milano: Abscondita 2013 [1970].
- De Martino, Ernesto. *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*. Torino: Bollati-Boringhieri 2000 [1958].
- Frye, Northrop. *Anatomia della critica. Quattro saggi*. Traduzione it. di Paola Rosa-Clot e Sandro Satta. Torino: Einaudi 1965 [1957].
- Kristeva, Julia. *Materia e senso. Pratiche significanti e teoria del linguaggio*. Traduzione it di Daniela De Agostini e Bruno Bellotto. Torino: Einaudi 1980 [1968].
- Musarra, Franco. "Ritmo e musicalità in Ungaretti". *Tra note e parole. Musica, lingua, letteratura*. A cura di Michela Meschini, Carla Carotenuto. Ravenna: Longo 2007, 83-108.
- Saccone, Antonio. *Ungaretti*. Roma: Salerno Editrice 2012.
- Savoca, Giuseppe. *Concordanza delle poesie di Giuseppe Ungaretti. Testo, Concordanza, Liste di frequenza, Indici*. Firenze: Olschki 1993.
- Scrimali, Antonio/Scrimali Furio (a cura di). "Le pietre parlano". *Graffiti e iscrizioni della Grande Guerra. Dal Carso alle Alpi Giulie - Carniche*. Roma: Stato Maggiore dell'Esercito Italiano, Ufficio Storico 2007.
- Spignoli, Teresa. *Giuseppe Ungaretti. Poesia, musica, pittura*. Pisa: ETS 2014.
- Ungaretti, Giuseppe. *Se dormi ... (Gute Nacht! ...) (Good night! ...)*. Testo italiano di Giuseppe Ungaretti, versi tedeschi e musica di Enrico Schmerel. Traduzione inglese di Margot Levary. Milano: Edizioni Musicali Fono Film Ricordi 1957.
- Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Il Deserto e dopo*. Milano: Mondadori 1961.

---

63 Ungaretti (2009, 323).

Ungaretti, Giuseppe/De Robertis, Giuseppe. *Carteggio 1931–1962, con un'appendice di redazioni inedite di poesie di Ungaretti*. A cura di Domenico De Robertis. Milano: il Saggiatore 1984.

Ungaretti, Giuseppe. *Lettere a Giovanni Papini 1915–1948*. A cura di Maria Antonietta Terzoli, Milano: Mondadori 1988.

Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Viaggi e lezioni*. A cura di Paola Montefoschi. Milano: Mondadori 2000.

Ungaretti, Giuseppe. *Vita d'un uomo. Tutte le poesie*. A cura di Carlo Ossola. Milano: Mondadori 2009.



Davide Luglio

## Note sul riso e il comico nell'opera di P.P. Pasolini

Esiste una vena comica nell'opera di Pier Paolo Pasolini? La risposta sembra evidente per almeno una parte della produzione cinematografica del poeta e regista. *Uccellacci e uccellini* (1966), *La terra vista dalla luna* (1966) e *Che cosa sono le nuvole?* (1967) sono senza dubbio i film che più esplicitamente incorporano un registro comico simbolicamente incarnato dalla figura clownesca di Totò.

Si tratta di film comici, che fanno ridere. La precisazione non è superflua, perché la comicità nell'opera di Pasolini non è immediatamente sinonimo di risata. Queste opere, infatti, includono sempre un elemento se non tragico, almeno serio, che potrebbe far pensare alla comicità di Chaplin, che il cineasta-poeta ammirava molto. Ma lo sfondo tragico delle opere di Chaplin incorpora un umorismo fatto di gag, battute e figure clownesche, che è praticamente assente nei film di Pasolini. I momenti 'da ridere' prendono poco in prestito dal repertorio di genere. Si svolgono in un contesto a volte tragico e a volte intriso di una malinconia filosofica, dove non sono rare le scene struggenti – basti pensare alle immagini di cinegiornale del funerale di Togliatti in *Uccellacci e uccellini*, o alla conclusione di *Che cosa sono le nuvole*, dove i pupazzi gettati in una discarica guardano estasiati il cielo, o ancora alla languida canzone cantata da Modugno all'inizio e alla fine di questo film. La musica è infatti una delle leve su cui gioca la comicità pasoliniana. Questo impiego della musica come contrappunto non è insolito per il regista che, riferendosi all'uso di un estratto della *Passione di San Matteo* di Bach per accompagnare la rissa tra Accattone e Giovanni, suo cognato, dichiara: "si produce una sorta di contaminazione fra la bruttezza, la violenza della situazione, e il sublime musicale. È l'amalgama (il magma) del sublime e del comico di cui parla Auerbach."<sup>1</sup>

Il commento di Pasolini è ovviamente estremamente prezioso per quanto riguarda il significato e la funzione del comico nella sua opera. Esso si presenta innanzitutto come un fatto stilistico, una componente della *Stilmischung* che sta alla base del realismo discusso da Auerbach in *Mimesis* e che Pasolini, in particolare, fa proprio. La funzione estetico-ideologica svolta dalla comicità pasoliniana – da intendersi qui soprattutto come ciò che appartiene a un registro 'basso' o popolare,

---

1 Pasolini (1999a, 1510).

**Davide Luglio**, Sorbonne Université



sia linguisticamente che socio-culturalmente – spiega la sua presenza diffusa nell'opera del poeta-cineasta. Ma spiega anche la natura della risata veicolata da questa comicità, che fa leva da un lato sull'apparente incongruenza e sui contrasti che derivano dalla commistione di stili e registri, dall'altro sulla spensieratezza e sui *bon mots*, sulla disinvoltura e sull'ingenuità proprie della cultura popolare di cui Totò e Ninetto diventano a un certo punto le sopravvivenze. Insomma, come cercheremo di dimostrare, c'è davvero una vena comica nell'opera di Pasolini che nasce da un desiderio contro culturale di esplorare il mondo popolare. Ma questa modalità comica si evolve naturalmente con il mutare dello sguardo del poeta-cineasta sulla società italiana e sulla stessa cultura popolare. Così, nel passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta, la comicità pasoliniana assume un tono ironico e autoironico prima assente, che si accentua fino alla svolta o alla rottura avvenuta alla fine degli anni Sessanta, quando la risata, ancora molto presente nella sua opera, sembra rispondere a una nuova esigenza. Di questo nuovo tipo di riso troviamo traccia soprattutto in *Petrolio*, ma è presente anche in altre opere che, da *Trasumanar e organizzare* in poi, segnano una netta presa di distanza dall'universo poetico degli anni Cinquanta e Sessanta e l'emergere di una critica molto dura di tutte le forme attraverso cui si esprime il nuovo capitalismo consumista e post-umanista. È il riso che il poeta-cineasta ha deciso di opporre al potere neofascista dell'universo consumistico, un riso che suggella sia la sua impotenza di fronte a quel potere sia la posizione critica che intende assumere nei suoi confronti. Ciò che vorrei mostrare, insomma, è il valore essenziale della comicità e del riso nell'opera di Pasolini come elemento rivelatore tanto dell'evoluzione del suo rapporto con la società italiana quanto, quindi, della sua poetica.

## Il comico come filosofia

La comicità pasoliniana fa la sua comparsa con l'adozione del dialetto romano come lingua di scrittura. Naturalmente, questa scelta corrisponde anche al passaggio dalla poesia al romanzo in dialetto, anche se sapientemente mescolato, come sappiamo, con l'italiano. Il fatto che il friulano non abbia dato luogo a un'espressione che cercasse il riso non è solo la conseguenza del suo uso limitato al genere poetico con qualche incursione nel teatro. Scrivere in versi non sarebbe stato un limite per l'autore, e il tono sarcastico dei suoi epigrammi lo dimostra. D'altra parte, ciò è molto significativo della funzione che Pasolini attribuiva all'espressione vernacolare. Intorno al 1947, la sua comprensione del dialetto e la sua concezione della scrittura dialettale subiscono un profondo cambiamento. Dopo gli esordi poetici, in cui il friulano era sottoposto alle esigenze di una lingua poetica, artificiale e

preziosa, il poeta assunse una visione quasi etnografica del dialetto, come lingua geograficamente e storicamente determinata, capace di rivelarci la cultura e la psicologia, si potrebbe quasi dire il 'genio', dei parlanti che la usavano. E il genio del friulano, lingua contadina, non è il comico.

Il desiderio quasi mistico di 'entrare nei pensieri' dei giovani che lo abitava nel periodo friulano ha lasciato il posto al desiderio di documentare, di raccogliere il lessico, le espressioni e i comportamenti dei giovani della periferia romana. Ma è solo per meglio 'entrare' nella sociologia di questi individui, per rappresentarli, per testimoniare la loro esistenza marginale. In questo, Pasolini rivendica l'influenza di un maestro che è orgoglioso di condividere con il 'formidabile' Gadda, ovvero Giuseppe Gioachino Belli. L'incontro con Roma, scrive, coincide con la scoperta del sonettista e della sua straordinaria capacità di infondere nei quattordici endecasillabi delle sue poesie la voce della plebe romana. Per ottenere questo risultato, Belli non ha mai esitato a trascrivere i versi che il popolo di Roma componeva spontaneamente. E Pasolini intende portare avanti l'eredità di Belli, in un momento in cui nessuno dei suoi 'discendenti' sembra essere veramente sensibile ai cambiamenti del dialetto, che naturalmente riflettono i cambiamenti socio-culturali e psicologici:

Non avvertono intanto che la coscienza «sociale» è entrata *anche* nelle masse popolari romane, dando alla satira dei temi e dei toni assolutamente nuovi; che esiste in questo fatto una possibilità di poesia, dovuta magari al contrasto tra il formarsi in queste masse di un proletariato e il permanere della vecchia, poetica plebe; che la corruzione, il vizio, la delinquenza sono oggi molto più diffusi [...] che il gergo si è mutato acquistando un'infinità di modi di dire, di espressioni, di allusioni: trovando nuovi sfoghi e nuove vie lessicali [...] Ecco alcuni versi di parlanti modernissimi: correvo in bicicletta sulla Prenestina, quando un ragazzino di nove anni: «A moré» mi gridò, «me porti, che?». «Come no» gli risposi «sali». Andava alla cucina dei poveri, al Quarticciolo, a farsi riempire una pignatta di minestra. «E tu indò vai?» mi chiese. «Vado a spasso» gli spiegai: ed ecco il suo stupito novenario: «A spasso se va la domenica». E i due quinari di Alfredo Fileni, alla Borgata Gordiani, in una sala di partito: «Va avanti a forza/de vaffanculo» (era un consiglio che mi dava: io non invitavo a ballare le ragazze, perché essendo poche, temevo di privarne gli altri giovani). E l'endecasillabo del Begalone, sbragato sulle rive dell'Aniene: «Ciò na fame che me c ... sotto».<sup>2</sup>

Da quel momento in poi, la comicità e l'umorismo che costellano il testo di *Ragazzi di vita* e, più tardi, di *Una vita violenta* riflettono la particolare attitudine del popolo romano, di tutte le epoche, all'invenzione linguistica come manifestazione narcisistica di una vitalità maliziosa, ingegnosa e farsesca, attraverso la quale si manifestano forza e libertà come forma di rivalsa nei confronti della classe dominante e dei suoi codici espressivi.

<sup>2</sup> Pasolini (1999b, 415).

[I Romani] restano un po' ragazzi tutta la vita: con quel tanto di narcisistico che tiene desta l'inventività in quanto esibizione malandrina. La gergalità del dialetto romano dipende infatti da questa fondamentale «fissazione narcisistica» nel tipo medio del parlante, con conseguente esibizionismo [...] l'infantilismo che presiede a un gusto linguistico estremamente inventivo, attraente, divertente, ironico, infido, insolente, beato [...] è un prodotto storico. È la concrezione linguistica di una cultura inferiore, tipica di classi dominate a frequente contatto con le dominanti: servili e irrispettose; ipocrite e miscredenti; beneficiate e spietate. È la condizione psicologica di una plebe che è rimasta per secoli «irresponsabile». Unica sua rivalse, rispetto ai grandi al governo, è stata sempre il considerarsi depositaria di una concezione di vita più ... virile: in quanto spregiudicata, volgare, furba e magari oscena e priva di noie morali.<sup>3</sup>

*Ragazzi di vita* è una perfetta illustrazione di queste considerazioni socio-linguistiche, fin dalla sua struttura. Appena pubblicato, il libro fu visto dalla critica come una raccolta di racconti piuttosto che un vero e proprio romanzo. L'impressione, giustificata, era che si trattasse di “una galleria, un campionario antropologico di azioni”.<sup>4</sup> Il protagonista non è un vero protagonista, le avventure si susseguono in maniera giustapposta, non c'è unità d'azione né coerenza temporale. Ciò che interessa a Pasolini, come egli stesso afferma, è la poesia che emerge dal linguaggio dei giovani romani, lo stesso materiale linguistico che egli utilizza come materia pittorica, tanto che “il romanzo, quel romanzo unitario che non è nel plot, è nello sguardo dell'autore, nella sua emozione continua di essere immerso nella vita popolare”.<sup>5</sup> La vena comica di questa poesia è innegabile, sia per il registro linguistico e l'universo culturale che esplora, sia per le risate che inevitabilmente suscita; dato che provocare ilarità è proprio uno degli obiettivi perseguiti dalla popolazione descritta dall'autore come esito positivo della sua esibizione narcisistica. Le leve utilizzate dai ragazzi pasoliniani nelle loro battute, repliche e discorsi sono poche: oscenità, iperbole, doppi sensi ambigui e contraddizione sono le più comuni. Ma l'ingegno di cui danno prova, pur attingendo a una tavolozza retorica piuttosto limitata, è illimitato. Gli esempi sono numerosi. Si va dalla comicità quasi involontaria di un semplice botta e risposta, alle scene esilaranti osservate attraverso l'occhio del narratore e descritte con la particolare tecnica di passare senza soluzione di continuità dal discorso indiretto a quello diretto.

È il caso, ad esempio, della descrizione della notte che Riccetto, Caciotta e Lenzetta passano a Villa Borghese in compagnia di alcuni conoscenti

<sup>3</sup> Pasolini (1999c, 696).

<sup>4</sup> Siti (1998, CVII).

<sup>5</sup> Siti (1998, CXX).

Il Ricetto fu svegliato da uno strano freschetto ai piedi. [...] «Che me so' levate 'e zcarpe ieri a ssera?» si chiese forte il Ricetto balzando a sedere.

«No, nun me le so' levate», si rispose, guardando sotto la panchina, sull'erba, tra le fratte. «A Caciotta, a Caciotta», si mise a strillare scuotendo il Caciotta che ancora dormiva, «m'hanno rubbato 'e zcarpe!»

«Ch'hai fatto?» disse il Caciotta ciocco di sonno.

«M'hanno rubbato 'e zcarpe», ristrillò il Ricetto. «E pure li sordi!» disse, cacciando le mani dentro le saccoce. Benché ancora dormisse, pure il Caciotta si guardò in saccochia: non c'era più manco una zaccagna, e gli occhiali erano scomparsi. «Li mortacci sua!» gridava disperato il Ricetto. Pure gli altri s'erano svegliati, e se ne stavano là a guardare da lontano.<sup>6</sup>

Ma non c'è dubbio che i momenti in cui la comicità più caratteristica del romanzo – quella che meglio fa emergere il gusto per l'esibizione dei suoi personaggi secondo le linee definite dallo stesso Pasolini – si esprime con maggiore efficacia sono quelli in cui i protagonisti prendono la parola per stupire e far ridere il pubblico con il racconto di qualche avventura o altro che spesso li coinvolge direttamente e contribuisce a magnificare l'epopea delle loro vite personali. Questi veri e propri pezzi di bravura, detti 'sbrasate' o 'pezzi', segnano spesso un momento di euforia, come quando Caciotta e Ricetto stanno per tornare a casa con le tasche piene dopo aver rubato il portafoglio a un'incauta signora:

“A Ricetto” fece il Caciotta tirandolo per una manica, “sta a senti sto pezzo ...” “Te ricordi, a Ernesti” disse ridendo, “che tremarella 'a notte, da 'e parti de Bagni de Tivoli, là, che dormissimo co na mazza sotto 'a capoccia?” Ernestino rise. “Sto cocommeraro”, spiegò il Caciotta al Ricetto, “c'aveva un maiale a Bagni de' Tivoli, i' una baracca in mezzo ai campi ... Mo siccome che je facessimo bona guardia a li cocomeri, pensò de manna a fa' a guardia a sto maiale. E c'aveva pure un conijo, là in quer posto. Na sera ariva a' madre der cocommeraro e dice: “Annate a Bagni”, dice, “a comprà mezzo chilo de pane”. Capirai due chilometri annà e due ritornà ... Già era buio ... Allora a' madre der cocommeraro, mentre che noi eramo pe' strada, prende sto conijo, l'ammazza, lo coce e se lo magna. Poi prende l'ossa, scava na buchetta, e ce le mette dentro ... Sta disgraziata!”<sup>7</sup>

Il 'pezzo' di Caciotta è tipicamente il racconto di uno dei momenti salienti vissuti dal personaggio e dal suo amico, e la narrazione segue una progressione altamente codificata, dalla situazione di fallimento o di difficoltà dei protagonisti fino all'esito felice, attraverso colpi di scena che illustrano la loro intraprendenza e astuzia. Il caso appena citato è una perfetta illustrazione dell'etica dei ragazzi di

<sup>6</sup> Pasolini (1998a, 592).

<sup>7</sup> Pasolini (1998a, 599–560).

vita, per i quali la virtù e la chiave del successo consiste proprio nel ‘fregarsene’ di essere stati licenziati dal cocomero e nel sapersi riprendere, come hanno fatto, con una dimostrazione di virilità che li ha portati a essere assunti dal circo e alla ben più eccitante prospettiva di lavorare al cospetto non di un maiale e di un coniglio, ma di leoni e tigri. La frase “Ma che ce fregava a noi”<sup>8</sup> è tutto fuorché banale in questo contesto, perché tende a riassumere la filosofia stessa di questi giovani. In un saggio del 1957, Pasolini commentò lo stile di vita degli abitanti delle borgate che frequentava:

Questa concezione irrelata di vita coincide con una morale a suo modo epica. «Vita» significa infatti «malavita», e, insieme, qualcosa di più: una filosofia della vita, una prassi. Un ragazzo a cui osservavo che non era educato sputare per terra in una pizzeria, alzando le spalle, con la sua faccia bionda di bebè Caino, mi fece: «Io fo’ la vita mia: *dell’altri nun me ne frega niente*.<sup>9</sup>»

Essere ‘de vita’ significava quindi trasgredire le convenzioni che regolavano la vita sociale, in particolare quelle borghesi, e mostrare una spregiudicatezza, una volgarità e una falsità che di per sé delineavano i confini di un mondo a parte, ma ancora molto presente negli anni Cinquanta, e alternativo a quello delle classi borghesi e piccolo-borghesi: il mondo della plebe o del sottoproletariato, la cui autarchia, per così dire, non mostra ancora nessuna crepa, nessuna aspirazione a integrarsi nel mondo concorrente delle persone ben integrate nella società cosiddetta normale.

## Il comico-ironico

La comicità di Pasolini nei romanzi romani è dunque la conseguenza di una ‘filosofia’ come stile di vita, quella dei giovani ‘de vita’, estensione moderna della plebe arcaica, spensierata e cinica, insolente e ingegnosa nella sua inventiva linguistica. Essa affonda le radici in una condizione esistenziale in cui l’irresponsabilità e la mancanza di scrupoli, la volgarità e l’inganno segnano la frontiera di un’alterità gioiosa in cui i ragazzi, descritti come tanti simpatici delinquentelli, si divertono. Questa comicità rivela anche l’inclinazione di Pasolini per questa alterità, proprio perché non ritrae mai i suoi personaggi come oggetti di scherno, ma come soggetti che si rendono ridicoli. Un’inclinazione sottolineata dalla tecnica narrativa, che prevede quella particolare immersione psico-linguistica nei perso-

<sup>8</sup> Pasolini (1998a, 600).

<sup>9</sup> Pasolini (1999c, 697).

naggi che Pasolini chiama regresso. In questo modo, la comicità è uno dei principali indicatori dell'amore dell'autore-narratore per la realtà che descrive, ma anche, e viceversa, della distanza che progressivamente introduce rispetto a una realtà che sta cambiando in seguito alle trasformazioni socio-economiche caratteristiche degli anni Sessanta. Da *Ragazzi di vita* ad *Accattone*, l'approccio di Pasolini alla realtà del sottoproletariato romano è di immedesimazione, ma da *La Ricotta* in poi prende le distanze da questa realtà, così che gli effetti comici diventano il prodotto della visione ironica del narratore su alcuni aspetti della realtà italiana dell'epoca. I commenti di Pasolini sull'evoluzione del suo stile cinematografico dall'esordio con *Accattone* sono rivelatori a questo proposito, e corrispondono bene all'effetto che il film del 1963 ebbe sui suoi spettatori:

Stracci è un personaggio più meccanico di Accattone perché sono io — e questo si vede — a tirare i fili di Stracci. Questo si vede precisamente nella costante autoironia. È per questo che Stracci è un personaggio meno poetico di Accattone. Ma è più significativo, più generale. La crisi testimoniata dal film non è la mia crisi, non è una crisi interiore, è la crisi di una maniera di vedere certi problemi della realtà italiana. Fino a *Accattone*, io vedevo i problemi sociali italiani solo immergendomi nelle particolarità e nella specificità italiana. Con *La Ricotta*, mi era diventato impossibile: la società italiana era cambiata, cambiava.<sup>10</sup>

All'inizio de *La ricotta*, l'esergo in cui il poeta dichiara la sua ammirazione per il racconto evangelico della Passione di Cristo — “la più grande [Storia della Passione] che sia mai accaduta e i Testi che la raccontano i più sublimi che siano mai stati scritti” — è immediatamente seguito dal frenetico twist ballato da due ragazzi. E in generale, per tutto il film, la colonna sonora funziona come una sorta di contrappunto parodico alle immagini sullo schermo.

*La ricotta* intende marcare una netta rottura con *Accattone* attraverso non più l'amalgama di sublime e comico ma, al contrario, mostrandone l'impossibilità tant'è che, come abbiamo visto, fin dall'inizio Pasolini mette in scena la rottura, la separazione tra sublime e comico. Da *La ricotta* in poi, comico e sublime si separano, la *Stilmischung* non corrisponde più alla realtà dove il comico vero e proprio, quello legato alla realtà popolare più vera e pura, non esiste più. *La ricotta* mette in scena l'impossibilità per il poeta-cineasta di ricreare questa mescolanza tra basso e sublime e gli effetti di comicità sono per lo più ironici e autoironici. La scena del film in cui viene ricostruita la deposizione del Rosso Fiorentino inizia con due attacchi musicali sbagliati, due pezzi di twist indiavolato invece dello Scarlatti che deve accompagnare la deposizione di Cristo. Il rapporto basso/sublime presente in *Accattone* è qui non solo rovesciato ma esplicitamente denunciato come impossibile, l'amalgama tra comico e sublime non è più realizzabile e

---

<sup>10</sup> Pasolini (1965, 2901–2902).

il comico è l'effetto di questa impossibilità. Dal popolo, sembra dire Pasolini, è svanito lo spirito sublime che era ancora possibile cogliere in *Accattone*.

Alla comicità del sottoproletario Stracci, che occhieggia agli espedienti del cinema comico tradizionale (accelerazioni, battute ecc.) viene ad aggiungersi quella del regista e narratore che mette in scena se stesso, attraverso la figura di Orson Welles, in quest'opera chiaramente metacinematografica. In molti punti de *La ricotta* emerge l'ironia e l'autoironia pasoliniana, dalla discrepanza tra l'ambizione estetica del cineasta e la realtà materiale e umana in cui sono girate le scene rappresentate. Lo scarto tra il paesaggio desolato e desolante della campagna in cui è girata la scena della crocifissione e la natura sublime del soggetto, l'ambizione manieristica della riproduzione delle deposizioni di Pontormo e Rosso Fiorentino e la prosaicità, persino volgare, degli attori, il corpo – evidenziato attraverso la fame di Stracci che muore di indigestione sulla croce – e la dimensione spirituale della Passione di Cristo. Il culmine di questa autoironia è, naturalmente, la sarcastica intervista che Orson Welles/Pasolini rilascia al giornalista, rappresentante dell'uomo medio, e espressione dell'emergenza di una nuova realtà sociale che ha sostituito il mondo popolare dei primi anni Cinquanta, e cioè la società piccolo borghese caratteristica del miracolo economico, l'uomo medio appunto:

REGISTA Ha capito qualcosa?

TEGLIESERA Beh!

REGISTA Scriva, scriva quello che le dico: lei non ha capito niente, perché è un uomo medio. È così?

TEGLIESERA Beh, sì ...

REGISTA (*trionfante, con timido disprezzo*) E ne è fiero! Fiero di essere un uomo medio! Un uomo-massa. Così la vogliono i suoi padroni. Ma lei non sa cos'è un uomo medio? È un mostro. Un pericoloso delinquente. Conformista! Colonialista! Razzista! Schiavista!

TEGLIESERA (*annotando*) Ah ah ah ah!<sup>11</sup>

Senza addentrarci nell'analisi di questo film complesso, senza dubbio il 'più anfibiologico' di Pasolini, ciò che è importante sottolineare è l'emergere di una forma di comicità attraversata da ironia e autoironia che si ritrova in altri cortometraggi e film degli anni Sessanta, tra cui *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole*. Non c'è bisogno di tornare sull'esilarante natura di molte scene di questi film portate sullo schermo dalla coppia Ninetto e Totò: burattini-

<sup>11</sup> Pasolini (2001a, 337–338).

attori o burattini veri e propri nei due corti, sembrano incarnare la famosa definizione di Bergson della comicità concepita come meccanica applicata al vivente. D'altra parte, vale la pena sottolineare la singolarità dell'opzione comica in opere che, girate in un periodo in cui Pasolini sviluppava le sue riflessioni sulla semiologia del cinema, mostrano non solo un'ambizione metacinematografica ma anche un importante obiettivo ideologico e filosofico. La domanda che sorge spontanea – senza voler ignorare le differenze che separano queste tre opere, e in particolare il film dai cortometraggi – è perché, poco dopo aver compiuto la sua svolta cinematografica, Pasolini abbia scelto una modalità comica così singolare, in netto contrasto con le altre espressioni cinematografiche del cinema d'autore e impegnato italiano del periodo.

A mio avviso, le ragioni sono tre. Innanzitutto, la continuità e la coerenza che contraddistinguono l'opera di Pasolini. Come abbiamo visto nei romanzi degli anni Cinquanta, la passione ideologica e artistica di Pasolini si è sempre concentrata sul mondo del sottoproletariato, con una spiccata propensione per il registro comico in cui la cultura popolare ha sempre trovato espressione. La coppia Totò e Ninetto, ritratta sullo schermo in *Uccellacci e uccellini* e nei due cortometraggi del 1966 e 1967, non è altro che la reincarnazione, per così dire, del sottoproletariato dei romanzi romani in un mondo che nel frattempo è profondamente cambiato. Sia in *Uccellacci e uccellini* che in *La terra vista dalla luna*, ebbe a dichiarare il regista, “volevo un personaggio estremamente umano, cioè che avesse quel fondo napoletano e bonario, e così immediatamente comprensibile, che ha Totò”.<sup>12</sup> Nella mitologia di Pasolini, Napoli è notoriamente l'ultimo baluardo contro l'omologazione neocapitalista e consumistica, e l'ultimo luogo che ospita, immutata e quasi senza tempo, una genuina cultura popolare. L'essenza napoletana che egli cerca in Totò non è altro che l'immutabile spirito del popolo.

La sostanza comica presente nei film del 1966 e del 1967 può essere concepita, né più né meno, come sostanza poetica. Infatti, *Uccellacci e uccellini*, *La terra vista dalla luna* e *Che cosa sono le nuvole* sono, ci dice il regista, favole. In queste favole, la dimensione comica è strettamente legata alle componenti assurdiste o, come lui stesso dice, surrealiste dei personaggi e della storia. Così, ad esempio, in *Uccellacci e uccellini* c'è un corvo che pontifica mentre accompagna Totò e suo figlio nel loro viaggio, o la stravagante rappresentazione del congresso dei “dantisti dentisti”; in *La terra vista dalla luna* le figure di Totò e Ninetto assumono un tono esplicitamente clownesco che può essere esteso alla morte della nuova moglie di Totò che scivola su una buccia di banana in cima al Colosseo; infine, in *Che cosa sono le nuvole* la comicità scaturisce in gran parte dal contrasto tra la natura

---

<sup>12</sup> Pasolini (2001b, 2912).



dei personaggi-fantoccio interpretati da Totò e Ninetto, ma anche da Franco Franchi e Ciccio Ingrassia – figure chiave delle forme di comicità più popolari e spesso piuttosto discutibili nell’Italia dell’epoca – e la tragedia shakespeariana che devono mettere in scena. Insomma, in questi film, la dimensione comica è costantemente in gioco in quello spazio onirico e irrazionale così caratteristico della forma cinematografica, che si scontra con la finalità razionale – filosofica e ideologica – della narrazione, producendo effetti di distanziamento che la rendono essenzialmente poetica.

A questo stadio, dunque, l’universo del comico coincide ancora con lo spazio poetico. Ma con un cambiamento importante rispetto a ciò che questo universo rappresentava nei romanzi romani. Tale evoluzione appare attraverso il valore metaforico che assume la figura del popolo in queste favole filmiche. Poiché naturalmente la favola è intrinsecamente metaforica. Così parlando di *Uccellacci e uccellini* Pasolini dichiara:

Le favole sono sempre metaforiche, per la natura stessa della loro tecnica, ed è chiaro che il mio film è permeato di metafore. Ora non è detto che una metafora debba per forza essere capita: in Dante ci sono delle metafore sublimi di per se stesse e non per il significato riportato nelle note; così certe favole sono belle di per se stesse, anche se alla fine non si pensa o non si capisce la morale.<sup>13</sup>

Dicendo questo, il cineasta ci dice anche che una metafora non ha necessariamente un significato univoco e la poesia delle sue metafore è legata al fatto che esse sospendono il senso. Comunque sia, tenuto conto della concezione linguistica che Pasolini ha del cinema e che fa di ogni rappresentazione una ‘figura’, la coppia Totò e Ninetto ha un valore metaforico in sé. Questa coppia, che dovrebbe incarnare il mondo popolare e arcaico oggetto dell’amore del regista, è allo stesso tempo un oggetto onirico, surrealista e comico in questi film. Da quel momento in poi, non possiamo fare a meno di vederli come una metafora di ciò che il mondo popolare era diventato a metà degli anni Sessanta. Era passato da una realtà viva a una realtà onirica, da un possibile attore di un’alternativa storica guidata dai principi dell’ideologia marxista a un soggetto che cercava, come meglio poteva, di inserirsi nella nuova realtà neocapitalista. In questo è oggetto dell’ironia pasoliniana. Naturalmente, rimane un certo attaccamento, come dimostrano il tentativo di ‘decodificare’ Totò, di farne un personaggio bonaccione, e l’uso di Ninetto, il noto emblema dell’innocenza sottoproletaria. Ma mentre l’opposizione tra innocenza e storia è ancora all’opera, emergono il dubbio e lo scetticismo. Il mondo popolare è diventato una caricatura di se stesso, la sua autenticità è diventata clownesca. Il popolo è passato da soggetto di autoironia a oggetto di scherno. Il comico rivela quindi chiara-

---

<sup>13</sup> Pasolini (2001, 2912).

mente la nuova posizione ideologica del poeta-cineasta e il cambiamento della sua percezione della realtà popolare italiana.

## Una statua per ridere

Ma la prova ulteriore della possibilità di fare del riso la pietra di paragone del rapporto di Pasolini con la società che lo circonda, così come lo elabora nella sua creazione artistica, è rappresentata dalle opere prodotte a partire dagli anni Settanta. Anzi, potremmo risalire ancora un po' più indietro, al gennaio 1969, se vogliamo credere alla data che lo stesso poeta indica come punto di partenza di un nuovo periodo poetico:

Che cosa comunico, alla fine  
Della mia carriera di poeta, che, sotto sotto,  
si considerava indispensabile all'umanità?

Ecco la risposta (nel mattino  
Del primo gennaio 1969):

«Una spiacevole ironia su tutto ciò»  
Come fu imperterrito e puro il mio zelo  
Alla luce del mio narcisismo!

Attraverso l'umorismo rientro nell'ordine  
[...]<sup>14</sup>

A metà degli anni Sessanta, da *La Ricotta* a *Che cosa sono le nuvole*, Pasolini usa l'ironia, come abbiamo appena visto, ma questa ironia non è ancora in qualche modo 'sgradevole', anzi, come la stessa figura di Totò, è nel complesso benevola. Dalla fine degli anni Sessanta in poi, questa benevolenza scompare:

Non considero il fondo delle mie parole  
Come un fondo prezioso, una grazia,  
qualcosa di speciale e di particolarmente buono.<sup>15</sup>

Quello che emerge ora è un vero e proprio disgusto per il presente. "Sono un uomo disincantato",<sup>16</sup> dichiara a margine di un'intervista su *La trilogia della vita*: "sono sempre stato ai ferri corti con la società del mio tempo. [...] Ora però non

<sup>14</sup> Pasolini (2003, 59).

<sup>15</sup> Pasolini (2003, 59).

<sup>16</sup> Pasolini (1999d, 1395).

mi piace più. Non mi piace il suo modo di esistere, la sua qualità di vita”.<sup>17</sup> Dagli articoli scritti nella prima metà degli anni Settanta, e poi raccolti in *Scritti corsari*, a *Salò ...*, le testimonianze di questo disgusto sono numerose e ben note.

Ciò su cui vorremmo soffermarci in conclusione è il desiderio del poeta di rimanere nel presente nonostante tutto, ma di farlo attraverso il riso: “È attraverso l’umorismo”, scrive in *La nascita di un nuovo tipo di buffone*, “che reintegro l’ordine delle cose”<sup>18</sup>. L’espressione più compiuta di questa idea si trova senza dubbio in *Petrolio*.

Nella sua stessa struttura, *Petrolio* è la trasposizione della nuova postura dell’intellettuale e del poeta di fronte al mondo: proprio quella della grande disillusione, della perdita graduale ma ormai consumata di ogni forma di fede in una grande verità. Pasolini afferma di non credere più alle costruzioni ideologiche. È finito, disse a proposito de *La trilogia della vita*, il tempo dei film ideologici, di cui era diventato un maestro; da quel momento in poi, non intendeva fare più film a tesi, per così dire, ma film in cui l’ideologia si dissolveva nell’essere stesso delle cose, nella realtà.

Eppure, c’è un passaggio assolutamente centrale in *Petrolio* in cui l’autore spiega fino a che punto la sua disillusione sia paragonabile a una conversione alla realtà in quanto tale, spogliata di tutto il peso dell’idealità. Si tratta di “appunto 84”, intitolato *Il gioco*. Un capitolo estremamente denso, con forti sfumature nietzschiane, in cui Pasolini presenta la scoperta del nulla, l’esperienza del nulla intesa non solo come fine della fede in un ideale da raggiungere ma anche, e molto di più, come unica via all’azione critica all’interno della realtà stessa. Questo “appunto 84”, che espone l’esperienza del nulla ed è, ci dice, la fonte di ispirazione del romanzo:

Identificare il mondo sociale col nulla, ed essere riattivati e vitalizzati da questo; non credere più nei valori *del mondo annullato da uno spirito critico e umoristico* davanti a cui non c’è fatto o argomento che possa resistere, e, in seguito a questo, applicarsi con maggiore chiarezza e bravura all’attuazione pratica di tali valori. [...] La realtà non si divide, da una parte, nella società conformista, che segue l’evolversi del capitalismo, e nell’altra parte, in coloro che si oppongono a questo attraverso la lotta di classe: la realtà comprende e integra tutte due queste parti, perché la realtà, lei, non è manichea, non conosce soluzioni di continuità. Lo sguardo irridente ad essa riesce a conciliare l’integrazione inevitabile al suo ordine e, insieme, la critica più radicale e rivoluzionaria ad esso. In fondo assomiglia al gesto meccanico di un operaio: che è insieme un gesto della produzione a cui egli collabora come un ordinato ingranaggio e un gesto carico di minaccia rivoluzionaria.<sup>19</sup>

<sup>17</sup> Pasolini (1999d, 1395).

<sup>18</sup> Pasolini (2003, 60).

<sup>19</sup> Pasolini (1998b, 1650–1651).

L'integrazione, anche sotto forma di recupero, nella società neocapitalista postmoderna è in qualche modo inevitabile. L'autore de *La trilogia della vita* lo sapeva bene. La posizione ludica e parodica è l'unica strada percorribile per l'intellettuale che vuole conservare uno spazio critico. Ma dobbiamo concordare sulla natura di questa posizione. Il riso a cui Pasolini si riferisce non è il riso dell'umorista o del satirico. È il riso inteso come distanza critica irriducibile; è la sua metafora ancor più che la sua espressione. È il riso corrosivo della derisione e del paradosso al limite del sacro, il riso di *Salò*, delle visioni del giovane Merda in *Petrolio*. La descrizione del mondo attraverso cui Il Merda, abbracciato alla fidanzata, passa nelle ventinove scene decisamente infernali – anche se non prive di un pizzico di umorismo, tra sarcasmo e parodia – osservate da Carlo, il protagonista di *Petrolio*, costituiscono, come sappiamo, una sorta di topica iperbolica e allegorica della degenerazione della società italiana degli anni Settanta, regolarmente denunciata da Pasolini. Questo viaggio culmina nella visione del centro di Roma trasformato, in ognuna delle sue cupole, piazze e campanili, in altrettanti attributi sessuali femminili e maschili. La città nel suo complesso ha la forma di una svastica. La metafora è chiara. Poco dopo, in questa città sotto il dominio fascista di una libido invasiva e smisurata, Carlo si imbatte in un nuovo monumento, un enorme tabernacolo contenente il simulacro di un mostruoso corpo femminile che brandisce un membro virile. Sul piedistallo di questo monumento, Carlo legge l'iscrizione:

“Ho eretto questa statua per ridere”.<sup>20</sup>

Pasolini scrive che questa ripresa del celebre verso di Orazio dovrebbe essere l'epigrafe di tutto il suo romanzo. Ma, più in generale, la svolta poetica intrapresa dall'autore nei suoi ultimi anni va indubbiamente vista alla luce di questo riso “irridente, corrosivo, delusorio (ma non per questo meno sacro!)”.<sup>21</sup> Questa nuova modalità comunica era, come lui stesso diceva, la chiave per conciliare l'inevitabile integrazione nell'ordine sociale e, allo stesso tempo, la sua critica più radicale e rivoluzionaria.

## Bibliografia

- Pasolini, Pier Paolo. “Il cinema secondo Pasolini, Cahiers du cinéma”. *Per il cinema*. Vol. 2. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori 2001, 2890–2907 [2001b].
- Pasolini, Pier Paolo. “Ragazzi di vita”. *Romanzi e racconti*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1998, 521–771 [1998a].

<sup>20</sup> Pasolini (1998b, 1638).

<sup>21</sup> Pasolini (1998b, 1638).

- Pasolini, Pier Paolo. "Petrolio". *Romanzi e racconti*. Vol. 2. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1998, 1159–1830 [1998b].
- Pasolini, Pier Paolo. "Il sogno del centauro". *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 1401–1550 [1999a].
- Pasolini, Pier Paolo. "Roma e il Belli". *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 414–417 [1999b].
- Pasolini, Pier Paolo. "Il gergo a Roma". *Saggi sulla letteratura e sull'arte*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 695–698 [1999c].
- Pasolini, Pier Paolo. "Pasolini su Pasolini". *Saggi sulla politica e sulla società*. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1999, 1283–1399 [1999d].
- Pasolini, Pier Paolo. "La ricotta". *Per il cinema*. Vol. 1. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori 2001, 327–351 [2001a].
- Pasolini, Pier Paolo. "La nascita di un nuovo tipo di buffone". *Tutte le poesie*. Vol. 2. A cura di Walter Siti e Franco Zabagli. Milano: Mondadori 2003, 59–60.
- Siti, Walter. "Descrivere, narrare, esporsi". Pasolini, Pier Paolo. *Romanzi e racconti*. Vol. 1. A cura di Silvia De Laude e Walter Siti. Milano: Mondadori 1998, XCIII–CXLIV.

Aminata Aidara

## Appendice: *Diario di un neonato*

Buongiorno gente! Sono arrivato al mondo tre mesi fa, in Francia. Peso 6 chili e 800 grammi e sono lungo 62 cm. Di capelli non ne ho tanti e i miei occhi viaggiano dove il mio corpo non può arrivare. Non so cosa pensano di me i miei genitori. Cerco di capirlo dai nomi che mi danno, ma non ci riesco: “petit chat”, “piccolo mostro”, “tête d’icone”, “employé de banque”, “épicier à la retraite”, “petit punk”, “Charlie Brown”. Ma visto che ho una pelle soffice e sono tonico come un puledrino, mi autoproclamo “Roi de la galette”. O semplicemente Re della casa. Sono io che detto legge. La sera, ad esempio, sottopongo mio padre alla “tortura del braccio anchilosato”: deve portarmi da una stanza all’altra, con passo cadenzato, sul braccio a pancia in giù, come un tigrotto sul ramo di un albero, e se solo smette di ninnarmi, o cambia il ritmo, o si ferma per sgranchirsi la schiena, io lo mordo. Le mie gengive gli agguantano il polso senza pietà. A mia madre infliggo invece la “tortura del canto infinito”. Siamo a letto tutti e due e lei, da seduta, mi tiene contro il suo petto oscillando avanti e indietro. Canta delle nenie improponibili, che fanno addormentare solo lei: io rimango sveglio. Finché biascica al papà che non ce la fa più, di venire a prendermi. Sarebbe tutto più facile se accettassero che stessi nel lettone con loro, ma dicono in giro che tiro pugnetti ossuti sui loro toraci, ficco dita nei loro occhi stanchi e gli rompo i timpani nel cuore della notte.

Ieri mi sono finto bravo, tipo che mi addormentavo alle 22h45. Certo, certo! Li ho lasciati cenare e ridere, li sentivo di là in cucina. E pensavo “ride bene chi ride ultimo”. Ogni tanto venivano a guardarmi nella culla e sottevano la mia cuffietta da gnomo, la mia bocca col mento sfuggente, il fatto che il letto sarà presto troppo piccolo per me (certo, è una di quelle ceste che si usano per andar a raccogliere i funghi ...). A mezzanotte in punto ho lanciato la sirena e mi sono sfiatato per mezzora, mentre loro si affannavano, mi prendevano, posavano e riprendevano, mi cambiavano il pannolino, mi cacciavano una tetta in bocca e cantavano. La mamma, sfinita, mi ha messo nel lettone e mentre mi sussurrava una canzone che ho già sentito mille volte, il papà, che è mezzo ammalato, ha chiuso gli occhi e mi teneva ferme le braccia perché io davo pugni qua e là, alla cieca. E sapete cosa? Quei babbei si sono addormentati. Due ore dopo la mamma si è svegliata di soprassalto e mi ha scoperto in mezzo a loro. Mi ha preso e ha detto al papà che sonnechiava “On a oublié de ranger Idir”. Ma vi rendete conto? Abbiamo dimenticato di rimettere a posto Idir? Io non ho parole. Infatti non parlo, ma strillo. E non è finita qui.

Ogni volta che ci alziamo a me piace cominciare la giornata urlando. Il papà appare enorme, quando sovrasta la mia culla e dice: “Ça fait vraiment plaisir de te retrouver Idir! De commencer la journée, comme d’habitude, dans la joie et la bonne humeur”. Il fatto è che voglio le tette della mamma. Loro non lo capiscono che io voglio il latte che esce da quelle morbide colline, è inutile che si affannino a sterilizzare, scegliere biberon in vetro e latte in polvere bio per completare il pasto che sgorga da mia madre. Tra l’altro ho scoperto che posso poppare anche più abbondantemente, e più in fretta. Faccio così: allontano la testa e mentre tiro con la bocca il capezzolo della mamma, con la mia mano a pugno schiaccio la tetta per succhiarle il massimo del latte disponibile. Tiepido e buono, mi scivola in gola. Capita che la mamma urli, allora io mi stacco e la guardo per chiederle scusa. A volte funziona, altre no, e allora mi fa sedere sulla sua gamba e mi dice “Eh no caro mio, non si morde la mamma! Guarda che finisce qui se continui così”. Anche se faccio ancora il furbo, non mantiene mai la promessa. Il fatto è che mi prudono le gengive! Per questo tollero il maledetto ciuccio che mi rifilano quando piagnucolo. A volte, nonostante il ciuccio, i miei doudou, il latte e il pannolino asciutto, mi contorco dal dispiacere d’aver la pancia piena di gas. Allora per fortuna mi massaggiano con l’olio. Questo mi piace, anche se mi lasciano sempre le parti intime al vento, e hanno anche il coraggio di dire che “a lui piace molto”. Tra l’altro il papà racconta in giro che adoro mostrare “i bortoli” a tutti ed è per questo che sto buono quando mi cambiano. Pure la mamma ha una sua teoria: sostiene che riesco a riflettere meglio senza pannolino, perché il mio centro vitale sarebbe il culetto e via dicendo. In verità io ho sempre paura che quando mi stendono sul fasciatoio sia per farmi dormire, ma visto che alla fine è per occuparsi di me con olii, massaggi e cremette, sono felice! Perché dovrei piangere?

Tra poco partiremo per l’Italia, per andare a conoscere il resto della famiglia.

Prima del viaggio la mamma mi ha pulito un’ennesima volta i palmi delle mani, e tra le dita. E ha pure cercato di togliere la linea scura che ho sotto le unghie. Dice alle persone, con voce imbarazzata e intenerita: “Bisogna sempre pulirlo dappertutto, a volte dalle pieghe del collo gli esce un aroma di Toma delle Langhe ...”. Grazie. Grazie davvero. E poi ci si aspetta che un neonato sia sempre sorridente e gioviale come se nulla fosse. Col cavolo. È proprio in quei momenti che produco tante scoreggine, munizioni che mitraglio per riappropriarmi della puzza di cui mi si accusa. Con un po’ di rigurgito in bonus, avranno veramente un motivo per lamentarsi. Altro che “collo al formaggio”. Senza contare che il papà mi fa sentire tutti gli odori di quello che mangiano e dice alla gente “Così poi si abitua a tutto e non fa il difficile”. Io vorrei dire che sono già abituato a tutto: comincio la giornata con il fiato dei miei genitori che mi dicono “mon chaton” e “tesorino mio” soffiandomi addosso il loro alito ad ogni vocale. Non credo che ci saranno problemi per il resto.

Ecco qua. Ho viaggiato solo con la mamma per la prima volta. Hanno cominciato con l'annullare il nostro treno, allora ne abbiamo dovuto prendere un altro che partiva prima. La mamma si è fiondata fuori dall'appartamento ma siccome avevano lavato le scale è scivolata per terra battendo il ginocchio. Poi dato che il mio passeggino, che è stato fabbricato in Germania, è largo come un carro armato, varie persone sconosciute hanno aiutato il papà a sollevarlo per farlo passare in certi punti della stazione dove rischiava di incastrarsi. Mi portavano giustamente come un Re. La mamma era tutta sudata, me ne sono accorto quando ci siamo finalmente seduti e mi ha offerto una tetta come ricompensa. Prima però ha messo la sua guancia contro la mia e ha ripetuto "amore amore amore". Mi piace sentire il suo odore, mi sembra che sia solo per me e mi dà voglia di dormire e di non staccarmi mai da lei. Invece ad un certo punto lei mi stacca sempre. Allora, lì sul treno, ho cercato di ammazzare il tempo piangendo. Non so perché, ma quando mi svuoto i polmoni, la mamma si alza sempre e mi porta a camminare. Durante questo viaggio si è giustificata con una signora dicendo "I neonati sono frustrati perché hanno desideri che trascendono i loro corpi. Per esempio, quello della verticalità". Sono rimasto a bocca aperta. Chissà che significa – e se un giorno potrò parlare così anch'io. Dopo ho perso conoscenza, e ho fatto sogni incredibili, che però hanno coinciso con una cagata cosmica. Mi sono imbrattato il body fino alle ascelle. Cacca densa e calda appena sfornata. La mamma ha buttato nella pattumiera del cesso il mio body perché non si immaginava di portarlo in un sacchetto di plastica fino in Italia. Poi mi ha vestito da gnomo di Santa Claus, dato che era l'unica tutina che aveva come ricambio, e mi sono dovuto sorbire tutti i complimenti dei passeggeri che ci gridavano "ma allora Buon Natale!". La mamma si è messa a ridere e ha continuato anche quando abbiamo raggiunto i nostri posti.

Ecco un suono che mi piace tantissimo: la risata della mamma. Sa ridere in tanti modi diversi. Ma ce n'è uno che è il mio preferito. Quello che sembra non finire mai, come se avesse ingoiato litri d'aria, per poi farli uscire tutti insieme, come il rumore di uno scroscio d'acqua. Lì sul treno mi sono sentito trascinare da tutta quest'acqua e quest'aria che la mamma ha mosso attorno a me. Un fuoco mi ha scaldato il cuore e ho aperto la bocca come lei. Un suono di festa mi ha scosso i polmoni e mi ha fatto tremare la faccia. Era la prima volta che ridevo e mi son fatto paura da solo. Ho sobbalzato: quasi mi veniva da piangere.



