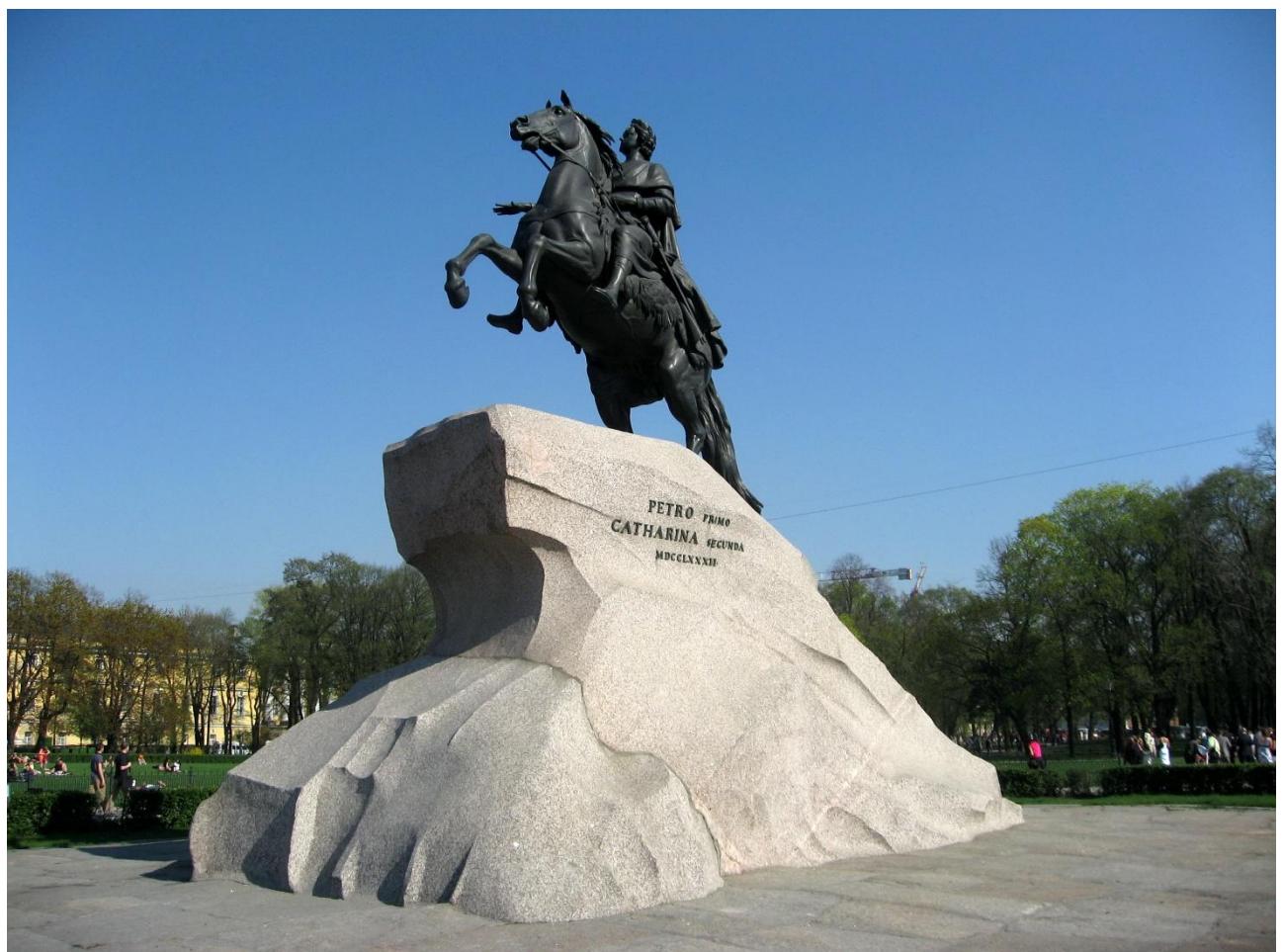


Lo Stracciafoglio

Rassegna di italianistica

N. 15



Monumento a Pietro il Grande

San Pietroburgo 1782

Lo Stracciafoglio

Rassegna di italianistica

Redazione: Domenico Chiodo, Paolo Luparia, Massimo Scorsone, Rossana Sodano.

N. 15

Editoriale: *Masse grosso-beventi e nitriti di propaganda*

TESTI

--- da L. Fornaciari, *Esempi di bello scrivere* (1838)

a cura di Domenico Chiodo

--- M. Coltellini, *Armida* (1766)

a cura di Domenico Chiodo

--- da G. B. Casti, *Il poema tartaro* (1784)

a cura di Domenico Chiodo

--- da C. Denina, *Della Russiade* (1769)

a cura di Domenico Chiodo

--- da F. Filippi-Pepe, *Divi Petri Primi Monumentum* (1789)

a cura di Massimo Scorsone

RUBRICHE

--- Filologi ai rostri!

Rossana Sodano, *Da Madonna Intelligenza alla “angioletta” di Lapo*

--- Proposte di correzioni e aggiunte al Grande Dizionario della Lingua Italiana

Grossobeventi (u.c.)

Da circa tre anni la macchina della propaganda, giornalistica, televisiva, informatica, la fabbrica della cosiddetta ‘opinione pubblica’ insomma, si è impegnata nella sua abituale attività di distorsione della realtà con un impiego di forza straordinaria per convincere le “grosso-beventi masse” (come Amadeo Bordiga definì efficacemente le vittime non innocenti della nascente industria culturale) di una serie di fatti decisamente assurdi: che i governi britannici e statunitensi avessero maggior diritto di occuparsi delle cose di Crimea e delle regioni circostanti che si affacciano sul Mar Nero di quanto ne avessero coloro che da più di trecento anni le abitano, cioè i russi; che fosse interesse dei popoli della sedicente Unione Europea spalleggiare tale pretesa, sostenendo proprio quelle nazioni che erano entrate in conflitto (politico e commerciale) con essa; che in nome della democrazia si dovesse finanziare e supportare un regime insediatosi con un colpo di stato e impegnato ad abolire le istituzioni democratiche del proprio paese.

Nel dettaglio le grosso-beventi masse hanno da allora digerito le panzane più bizzarre, a parte la litania dell’aggressore e dell’aggredito a proposito di una guerra civile in corso da quasi dieci anni, quella dei russi che si autobombardavano nella centrale nucleare da loro stessi occupata, oppure quella dei russi che distruggevano (una vera vocazione al masochismo bellico) il gasdotto sottomarino da loro stessi costruito, o la diga, sempre costruita da loro, che forniva l’acqua alla popolazione delle loro terre, e così via; né sono mancati i cosiddetti inviati speciali pronti a esibirsi in pittoreschi nitriti (laddove il raglio dell’asino sarebbe stato più congruo) per dare a intendere che città russe come Kiev o Kharkov o Zaporozhya dovessero essere considerate di diritto proprietà di una popolazione capace soltanto di esprimersi rozzamente in forme dialettali. L’efficacia di tale propaganda è stata davvero impressionante, con esiti a dir poco paradossali: ricordo l’occasione di ceremoniali del primo maggio dedicati a supporto del governo ucraino, cioè di un governo che nel proprio paese aveva abolito la festa del primo maggio e quella a celebrare la liberazione seguita alla fine del conflitto mondiale per sostituirle con la celebrazione della ricorrenza dell’occupazione del paese da parte delle truppe naziste; mentre il paradosso più incredibile è quello di sanzioni economiche sostenute allo scopo di poter pagare le forniture di energia quattro volte più care di quanto da sempre offerto dai ‘nemici’ russi.

L’idea di questo nuovo numero dello *Stracciafoglio*, quasi interamente dedicato ad autori e opere che testimoniano nei secoli l’ininterrotto rapporto di amicizia e di reciproca curiosità tra mondo russo e italiano, è nato dal fastidio generato dai nitriti di propaganda. Si tratta per lo più di opere settecentesche, il momento più intenso di tale rapporto nell’affacciarsi del mondo russo sulla scena europea, ma abbiamo in programma per un prossimo numero un più recente episodio, dedicato alla sconosciuta opera (*Nova anima umana*, 1911) di un dimenticato corrispondente di Giovanni Pasco-

li, Virgilio La Scola, emblematica testimonianza delle ‘vere’ amicizie tra i popoli e dello spirito di disinteressata solidarietà con cui i primi a intervenire in soccorso della città di Messina devastata dal terribile terremoto del 1908 furono marinai della flotta russa, il cui ardimento La Scola celebra salutandoli “Annunciatori fulgidi / D’una Città novella”, quella stessa città novella che prometteva-
no un tempo i teorici dell’Europa unita.

Introduzione

Intorno alla metà del secolo passato ottenne un grande successo la pubblicazione di un volume composto a quattro mani da due accademici americani, un'opera destinata ad aprire, anche nel nostro paese, un nuovo filone di studi, anzi quasi una nuova disciplina, cui furono in seguito effettivamente dedicate anche specifiche cattedre universitarie, la teoria della letteratura. Il volume in questione, opera di René Wellek e di Austin Warren ma passato alla storia con il nome del primo e più importante dei due autori, fu pubblicato a New York nel 1942 e tradotto in Italia per Il Mulino nel 1956, con un'aggiunta al titolo originale (che suonava semplicemente *Theory of Literature*), la quale aggiunta forse intendeva mitigare il “senso di disagio” che nell'introduzione all'edizione italiana il traduttore Pier Luigi Contessi sospettava inevitabile per il “lettore italiano” di fronte agli “pseudoconcetti di questo libro”: *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*¹. Si trattava a tutti gli effetti di un capitolo di quella colonizzazione culturale che, veicolata principalmente attraverso i prodotti cinematografici, doveva rendere operativa la politica delle sfere di influenza: insieme al jazz, ai jeans, al chewing-gum ci toccò pure la teoria della letteratura. E in effetti a rileggere oggi quelle pagine, ove più ancora che la debolezza concettuale a fronte del sistema idealistico crociano colpisce la scipitezza delle argomentazioni, si prova una sensazione non dissimile da quella che coglie quando si sente ordinare una bottiglia di Coca-Cola in trattorie in cui persino il vino sfuso è una squisitezza, o quando ci si imbatte in un locale McDonald's in città di grande tradizione gastronomica. Depravazione del gusto: condizione necessaria alla diffusione del cibo spazzatura e nello stesso tempo suo effetto; così come per il libro spazzatura, il più tipico prodotto dell'editoria accademica, le montagne di carta da macero che, auspice la teoria della letteratura, e i conseguenti corollari delle applicazioni psicanalitiche, strutturaliste, sociologiche o semiologiche, sono state prodotte per decenni e decenni all'esclusivo scopo di esibire titoli per concorsi universitari.

Obiettivo polemico, più o meno apertamente dichiarato, della nuova moda critica erano gli studi storiografici, anzi, come scrisse Ezio Raimondi alcuni anni dopo, “la falsa storicità positivistica, che riduceva la natura poetica di un'opera a una serie statica di elementi eterocliti”, con evidente richiamo proprio a Wellek che aveva radicalmente distinto tra “metodi estrinseci nello studio della letteratura” (ovvero le analisi storiche e biografiche e l'esegesi contenutistica delle idee espresse in un'opera letteraria) e “lo studio intrinseco della letteratura”, privilegiato già nella forma stessa della

¹ RENÉ WELLEK e AUSTIN WARREN, *Teoria della letteratura e metodologia dello studio letterario*, Bologna, Il Mulino, 1956.

definizione, non con altro intento che quello di attribuire una patina di scientificità, chissà perché pretesa più solida, a quelle analisi retoriche che proprio non si comprende perché gli intendenti di lettere educati in Europa avrebbero dovuto apprendere da professori d'oltreoceano. O meglio, lo si può comprendere soltanto nella prospettiva della volontà imperialistica della cultura anglosassone e americana, perché altrimenti non si intende che cosa il letterato italiano avrebbe dovuto apprendere dagli autori del *new criticism* di più utile all'intelligenza dei testi che già non potesse trovare persino nei manuali scolastici. L'unico vero risultato concreto che l'attacco al metodo storiografico ottenne fu quello di aprire il campo dell'esegesi letteraria alla mole di abboracciati lavori prodotti da incolti e improvvisati interpreti che, esentati dalla fatica dello studio dei fattori "estrinseci", avevano libero campo a sproloquiare sulle strutture "intrinseche" dell'opera letteraria, pur di mostrarsi sufficientemente aggiornati sui più recenti dibattiti metodologici e in grado di esibire una conoscenza non superficiale del gergo tecnicistico in uso fra gli specialisti.

Tra le tante possibili pagine di teoria della letteratura scritte prima che in America venisse inventata la teoria della letteratura propongo qui la chiusa delle *Considerazioni generali su' diversi tempi della lingua italiana* che, a partire dall'edizione lucchese del 1838 (Tipografia Giusti), Luigi Fornaciari appose a premessa del I volume dei suoi *Esempi di bello scrivere*, quello dedicato alla *Prosa*. Gli *Esempi*, la cui prima edizione, sempre lucchese, data al 1829, si possono considerare il primo modello di antologia scolastica moderna: ebbero per tutto l'Ottocento, ma fin nei primi decenni del secolo successivo, una fortuna del tutto fuori dall'ordinario; ne ho in casa una copia nella versione fiorentina del 1887, in cui gli *Esempi* sono "riveduti ed accresciuti di un'appendice per opera del prof. Raffaello Fornaciari, figlio del compilatore", antologia scolastica che ancora usò mio nonno, maestro elementare in un paesino del vercellese.

Purtroppo per l'avvocato Fornaciari all'epoca degli *Esempi* il diritto d'autore sulle antologie scolastiche non arrecava i benefici economici che al giorno d'oggi mettono insieme squadre di compilatori pronti a disputarsi un impegno al quale si annettono speranze paragonabili a quelle dell'acquisto di un biglietto della lotteria. Il Fornaciari, che non era ricco di famiglia e che compilò l'antologia principalmente per sé, per il suo lavoro di insegnante nel liceo di Lucca, quel lavoro fu costretto ad abbandonarlo perché troppo poco remunerativo, mantenendo soltanto la cattedra di greco ma rinunciando agli studi letterari per dedicarsi invece alla carriera forense, in grado di permettergli di provvedere alla famiglia, il cui mantenimento, ricca di quattro figli, era piuttosto oneroso. Nella carriera forense giunse ai maggiori gradi ma all'epoca dei moti liberali attraversò un momento drammatico quando venne addirittura destituito e privato dello stipendio per aver rivolto al duca Carlo Ludovico di Borbone istanza per la concessione dello Statuto ai lucchesi; fu invece il granduca di Toscana Leopoldo II a reintegrarlo affidandogli l'ufficio di Procuratore Generale e poi, dopo

la “reversione” di Lucca nel Granducato il 5 ottobre 1847, restituendogli le cariche nel tribunale lucchese; morì il 23 febbraio 1858 non avendo ancora compiuti i sessant’anni.

Le *Considerazioni generali* da cui la pagina che segue è tratta sono un esempio di quel ‘purismo moderato’ che da sempre è stato attribuito al Fornaciari, teorico della letteratura appunto. Nel rapido *excursus* che descrive le caratteristiche dell’evoluzione della lingua italiana nei vari secoli si ribadisce l’affermazione purista che vede rappresentata nelle tre corone trecentesche l’età aurea del volgare italiano, ma pure avvertendo la necessità di considerare con le dovute cautele tale giudizio: “Ma vuolsi fare avveduti gli studiosi non solo di scegliere, secondo che abbiam detto, fra gli scrittori di quel tempo i più regolati e colti, ma eziandio in questi pigliare i modi che oggi possono piacere, evitando gli altri; e perciò di non invaghirsi, come a certuni vediamo avvenire, delle voci andate in disuso, le quali sol di radissimo e a tempo e a luogo possono star bene: di fuggire le frequenti e noiose ripetizioni, i costrutti mal ordinati, il rozzo e il secco, l’ammanierato e il lussureggiante; insomma tutti que’ difetti in cui qualche volta diedero quegli antichi o perché affatto mancavano d’arte, o perché facevano i primi esperimenti nell’arte”. Peraltro nello scritto del Fornaciari non mancano lodi agli scrittori del Cinquecento, soprattutto a chi “scrisse con semplicità, con isveltezza, con grazia [...] seguendo il linguaggio del popolo e al tempo stesso badando alle avvertenze dei grammatici e all’uso dei classici”; e addirittura non vi si condanna *in toto* il secolo XVII, al di là di un certo “abuso di metafore, di antitesi, di similitudini, di sentenze, di digressioni, di erudizione”, rispetto al quale abuso “il vizio per lo più sta nel troppo, non nello strano”, anche se è da dire che la passione per Paolo Segneri forse ha più a che fare con il fervido credo cattolico del Fornaciari che con le qualità dello stile oratorio del gesuita del Seicento. Il secentismo comunque, in piena sintonia con la teoria purista, rimane il bersaglio polemico e il sempre presente rischio di ricadervi è per il Fornaciari rinnovato da quello che per lui è, linguisticamente, il male assoluto, ovvero l’adozione di modi forestieri che tendono a corrompere la semplice, appunto, “purezza” della lingua italiana; ed ecco allora la pagina finale qui riprodotta: alla minaccia del ritorno “al secento” c’è un unico antidoto, la lettura dei classici.

DOMENICO CHIODO

da *Esempi di bello scrivere*

di Luigi Fornaciari

Solo scampo è nei classici. Non si pretende, no, che i nostri scritti debbano essere una intarsiatura e un musaico dei loro concetti e dei loro modi: che debbano essere un tessuto di parole dismesse e strane. Questi, in che pare che alcuni credano consistere il bello scrivere, sono vizi da fuggire. I concetti sian nostri, ma s'impri dai classici a formarli dentro i limiti del naturale e del vero. Le maniere sian nostre, ma s'impri dai classici a usarle italiane. La buona lingua non è affatto spenta; anzi vive tuttora in gran parte: ma è stranamente immischiata e confusa col bastardume straniero. Studiando nei classici, apprenderemo a conoscere quali fra i modi che tutto giorno abbiamo in bocca sieno veramente italiani, e quali no. Vedremo ancora, che sebbene in parlando ci vengano talvolta alla lingua più spesso e più facilmente i modi non buoni (tanto può la mala consuetudine) pure non mancano nella lingua parlata i buoni modi corrispondenti; e collo studio dei classici impareremo a trovarli, e ce li renderemo più familiari. Anzi vedrassi che pochi sono nei classici i modi che tuttora non sieno vivi. Con uno studio in questa guisa fatto, parleremo una lingua nostra, ma non punto af-forestierata: corretta anche di ogni popolare guastamento. Verremo a formarci uno stile nostro, ma uno stile sano, uno stile italiano. Verremo ad acquistare quella maniera di scrivere che ha una eccellenza che più si sente di quello che apparisca: quella maniera di scrivere che a ciascuno sembra facile a conseguire, e provando e faticando e sudando non riesce di conseguire. Darò fine a queste considerazioni raccomandando ai giovani che allo studio dei classici procurino di accoppiare il tesoro di molta e vera sapienza. Perciocché (l'intendano bene) lo studio delle cose senza quello delle parole, e molto meno lo studio delle parole senza quello delle cose, non lece, né farà mai gli eccellenti scrittori.¹

¹ Sono memorabili quelle parole di Cicerone (*De orat.*, lib. III § 35): *Hoc constet, neque infantiam eius qui rem norit, sed eam explicare dicendo non queat; neque inscientiam illius cui res non suppetat, verba non desint, esse laudandam. Quorum si alterum sit optandum, malim equidem indisertam prudentiam, quam stultitiam loquacem.* – Nel qual luogo la voce *infantiam* (da *fari* con innanzi la negativa *in*) vale, a dir così, *non parlanza*; e dal non parlare appunto è detta *infanzia* la prima età dell'uomo. Il tradurre pertanto *bambinaggine*, come ha fatto il Cantova, invece d'*infanzia*, toglie il frizzo che viene dal valore della parola. Peggio Lodovico Dolce: la *cognizion puerile*. Anche nel fine la voce *stoltezza* a significare lo stato d'una mente digiuna di sapere, è qui (massime con quell'aggiunto di ciarleria) d'un'efficacia male esprimibile con altra parola.

Introduzione

Il catalogo, assai vasto, delle opere melodrammatiche ispirate alla *Gerusalemme Liberata* è ricco di Clorinde e di Tancredi, di Erminie prigioniere o fuggitive tra i pastori, e persino di Arganti e Solimani vittime del loro tragico destino, ma a farla da padrona è soprattutto la bella Armida, la giovanissima principessa di Damasco, scaltra seduttrice che da cacciatrice diventa preda e cede, vinta dalla passione, all'amore per Rinaldo; Armida peraltro è personaggio che ha già in sé, cioè nella originale versione del poema tassiano, tutti i connotati utili a un'interpretazione melodrammatica. Nella vicenda dei suoi amori con Rinaldo entrano in gioco tutti gli elementi, il meraviglioso, il patetico, l'elegiaco, il sensuale che costituiranno la materia prediletta del teatro musicale; e nel contempo, già nella *Liberata*, Armida è interprete degli ‘affetti’ più canonici che ispireranno le arie d’opera: il lamento dell’innamorata abbandonata, l’aria di ‘furore’, ma anche il canto della seduzione amorosa e la languida e gioiosa corresponsione nel duetto d’amore.

Nello svolgimento della storia delle interpretazioni operistiche del personaggio di Armida, svolgimento che ho tentato di narrare nel mio *Armida da Tasso a Rossini*¹, vi è un momento, grosso modo tra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento, che segna un drastico decadimento dei libretti, sia della qualità poetica sia dell’impianto narrativo, l’epoca del gusto rococò, in cui i rifacimenti della narrazione tassiana introducono sulla scena le stramberie più assurde e infarciscono la rappresentazione di digressioni e inserti comici che nulla hanno a che fare con il poema tassiano. Un argine a tale processo di degrado fu posto, come illustro nel volume appena citato, non dal ritorno all’originale tassiano ma dal “ritorno a Quinault” di libretti che riproposero il dramma che il poeta francese aveva composto per Jean Baptiste Lully, e di cui vennero ripresi gli spunti se non, addirittura, come fu per Ambrogio Migliavacca, ne venne tentata una traduzione più o meno letterale. In tale processo di rinnovamento del gusto (e di rinnovamento musicale se si pensa che il libretto di Quinault venne in quegli anni musicato con una nuova partitura da Gluck) uno degli episodi fondamentali fu l’*Armida* di Marco Coltellini che “segna anche nella storia di Armida nel melodramma un ritorno a una lingua poetica finalmente più purgata e più efficace, dopo oltre un secolo in cui le cadute di tono avevano disegnato un precipizio di cui pareva non si dovesse mai rivelare il fondo”².

Coltellini rinnovò la tradizione delle Armide da palcoscenico non soltanto eliminando digressioni, inserti comici e intrusioni di personaggi e situazioni estranei alla vicenda, ma scegliendo anche,

¹ D. Chiodo, *Armida da Tasso a Rossini*, Manziana, Vecchiarelli, 2018.

² *Ibidem*, p. 117.

come è detto nella premessa che precede nella stampa il libretto, di ridurre l'intera narrazione degli amori di Armida e Rinaldo al solo episodio dell'isola di Fortuna e proponendone una versione molto stringata con la presenza di tre soli personaggi agenti sulla scena e quindi riducendo a un solo interprete la funzione della coppia Carlo e Ubaldo che nella *Liberata* hanno il compito di liberare Rinaldo dagli incanti di Armida: qui il solo Utaldo (che tornerà Ubaldo nei successivi rifacimenti del libretto) si aggiunge alla coppia di amanti nel rappresentare l'imperativo moraleggiate nel conflitto tra l'amore per Armida e il richiamo all'onore guerriero, che infine costringe Rinaldo alla fuga dall'isola, gettando Armida nella disperazione e poi risvegliando in lei la furia distruttiva che si abbatterà su tutti gli incanti da lei precedentemente operati per tenere prigioniero Rinaldo in un paradosso di delizie e che infine vengono magicamente polverizzati in una turbinosa catastrofe. L'*Armida* di Coltellini per questa scelta di una versione molto stringata e ridotta al solo episodio centrale della narrazione tassiana si apparenta alle tante “*Armide abbandonata*” del primo Seicento e si allontana dalla più esaustiva trattazione della vicenda messa in scena da Quinault, e tuttavia ha il merito di non ridurre (come troppe volte accadde nelle interpretazioni melodrammatiche del personaggio) Armida a una figura diabolica di maga infernale, ma ne mantiene tutti gli aspetti del ‘vero’ personaggio tassiano, la giovane adolescente (nella *Liberata* Armida e Rinaldo sono entrambi sedicenni, di fronte alla prima scoperta delle gioie amorose) sinceramente innamorata e per amore disposta a rinunciare alle sue arti magiche, al titolo principesco, e anche alla propria fede religiosa.

La narrazione tassiana è sostanzialmente rispettata nel libretto, pur con le semplificazioni di cui si è detto, e l'unica variante introdotta (che fu già della cantata *Armida abbandonata* composta da Giulio Rospigliosi) consiste nella scelta di Utaldo di appendere a un albero lo scudo fatato specchiandosi nel quale Rinaldo finirà per vergognarsi del suo aspetto poco marziale, anziché presentarlo improvvisamente allo sguardo del giovane: in tal modo la decisione di tornare a combattere non è repentina e indotta quasi magicamente, ma diventa l'esito finale di un turbamento che infine risveglia la voce della coscienza e provoca il rimorso ed il “rossor” per un “amore infelice”, ormai sentito come colpevole. Insomma una soluzione che accentua l'intento moraleggiate dell'episodio.

Il “ritorno a Quinault” si fa poi palese all'aprirsi dell'atto secondo, in una scena di grande suggestione nella quale si celebra un rito di evocazione delle “potenze tremende” dei regni infernali, rese però “sorde”, impotenti, dalla magica forza delle armi fatate di Utaldo. Il fallimento del rito muove la vicenda verso il canonico finale non senza che Rinaldo, come è in tutta la tradizione melodrammatica del personaggio, si riveli sostanzialmente imbelle e Armida invece sappia opporre un lucidissimo argomento alla giustificazione che invoca l'obbedienza alla “patria” e a “onor” per chiedere di scusare l'abbandono dell'amante: “Patria e regno ebbi anch'io” e tuttavia per amore Armida a Rinaldo salvò la vita, tradendo la propria “patria oppressa”. La catastrofe finale con la distruzione di tutti gli incanti che erano serviti a creare il luogo di delizie che aveva avuto il compito di ospitare la

coppia degli amanti e l'aria di furore di Armida chiudono il dramma.

Il libretto del Coltellini ebbe grande successo: qui se ne propone la versione originale, composta a Vienna nel 1766 per la musica di Giuseppe Scarlatti (*Armida. Dramma per musica in due atti* del Signore Marco Coltellini, in Vienna, nella stamperia privilegiata di Corte, presso il sig. Gian-Tommaso di Trattern, MDCCCLXXVI); nel 1771 l'autore ne procurò una seconda versione, ampliata, per la musica di Antonio Salieri; nel gennaio del 1786 l'*Armida* del Coltellini, rinominata *Armida e Rinaldo* per la nuova partitura scritta da Giuseppe Sarti, visse un nuovo momento di gloria per un'occasione di grande prestigio, l'inaugurazione del nuovo teatro dell'Ermitage nel Palazzo d'Inverno di San Pietroburgo, occasione che vide insomma il concorso di tre ingegni italiani attivi in Russia: l'architetto Giacomo Quarenghi, progettista del teatro; il musicista Giuseppe Sarti, assunto alla corte dell'imperatrice Catarina ove anche si impegnò a organizzare il locale Conservatorio musicale sul modello di quelli italiani; e infine Marco Coltellini che a Pietroburgo aveva risieduto negli ultimi anni di vita, fino alla morte nel novembre del 1777.

DOMENICO CHIODO

M. Coltellini, *Armida*

Interlocutori: Armida – Rinaldo – Utaldo.

La musica è del Sig. Giuseppe Scarlatti.

Il soggetto del presente dramma non ha bisogno d'esposizione. Egli è ricavato da un bellissimo episodio del più bel poema epico che abbia la lingua italiana, e forse la poesia di qualunque tempo, e di qualunque linguaggio. Il sign. Quinau[1]t fu il primo a ridurlo a uso del teatro musicò, e con molto successo; ma avendolo preso a trattare in troppo grande estensione e, come suol dirsi, *ab ovo*, non si è creduto obbligato alle dure leggi dell'unità, delle quali d'altronde gli scrittori non son punto rigidi osservatori in simil genere di componimento; e il sign. Migliavacca, che ha copiato la sua Armida dall'autor francese, non ha potuto, o non ha forse osato, migliorarne la condotta. Io venero l'ardir fortunato degli uomini grandi ma non ho il coraggio d'imitarlo; e la necessità di condur l'azione con tre soli personaggi, e di limitarla a un strettissimo spazio, mi ha messo in troppo gran distanza dal loro piano. Se le angustie del tempo e delle circostanze possono procurarmi qualche compatimento dall'anime gentili che mi hanno onorato di tale incombenza, rinunzio di buon grado ad ogni altra vanità.

ATTO PRIMO

Scena prima

Parco delizioso che s'apre in vari ombrosi viali in fondo a' quali si vede il magnifico ingresso dell'incantato palazzo d'Armida. Da una parte un limpido fonte che forma un lago, sulle di cui sponde fiorite sono imbandite delle ricche mense e stanno scherzando alcune leggiadre Ninfe, che si ritirano dispettose quasi all'aprir della scena.

UTALDO SOLO

Ecco l'onde insidiose, ove col riso

Altri beve la morte; invan m'offrite (*verso le Ninfe del lago*)

Al fonte de' diletti,

Seduttrici Sirene, i sorsi infetti.

So qual tosco s'asconde

In que' cibi, in quell'onde, e non men vani

Delle larve custodi, e del nevoso

Giogo alpestre del monte,

Son quel riso fallace, e quella fonte.
Gran Dio, tu che guidasti
Per sì strano cammino i passi miei
Scorgigli al fin prescritto. Ecco l'albergo (*accennando il palazzo d'Armida*)
Ove in grembo al piacere, al giogo indegno
Di beltà lusinghiera
Il tuo giovine Eroe piega la fronte.
Tu che percuoti il monte, e dall'estrema
Falda si scuote, e fumo e fiamma spira,
Tu che nel mezzo all'ira
Il suol rimiri, e il suol vacilla e trema,
Scuoti, scuoti, Gran Dio, dal cupo sonno
Quell'alma incauta; al guardo suo disvela
L'orror de' falli suoi; dell'empia Armida
Sien le frodi schernite
E trionfi il tuo nome in faccia a Dite.

Finta larva, d'Abisso fral ombra,
Il piacere gli scherza d'intorno.
Ah, se il sonno di morte l'ingombra,
Se i suoi lumi si chiudono al giorno,
Nell'orrore del carcere indegno
Più che a sdegno ti muova a pietà.
Sciogli, sgombra la notte funesta,
Dio possente, lo scuoti, lo destà.
Chi può trarlo dall'ombra di morte
Se i tuoi raggi per scorta non ha?
Il tuo spirto m'infiamma, m'accende,
Dio clemente, lo vedo, lo scerno.
Ah, le frodi e le forze d'Averno
Van contrasto faranno al tuo vanto,
E l'incanto di vaga beltà. (*Parte entrando nel palazzo di fondo*)

Scena seconda

Spazioso ameno giardino, in fondo al quale si vedono i tortuosi intricati portici del Laberinto che lo circonda.

ARMIDA E RINALDO

RINALDO Fresch'ombre e verdi sponde
Cui bagna un rio d'argento
C'invitano a goder.
Par che la terra e l'onde
Spirino un dolce ardor,
Sembra che fin d'Amor
Mormori il vento.

ARMIDA Addio. (*alzandosi di sul prato in atto di partire*)

RINALDO Già m'abbandoni? (arrestandola affettuosamente)

ARMIDA Ah, questa è l'ora
Che da te lungi, o care
Mi richiama ogni dì.

RINALDO Ma qual ti sforza
A rapire ogni giorno

Tanti dolci momenti al nostro amore

Cruda, barbara legge?

ARMIDA Il mio timore.

RINALDO Timor? di che?

ARMIDA Del tuo, del mio riposo.

RINALDO E chi potria turbarlo in questa, o cara,
Separata dal mondo ignota sponda?

ARMIDA Numi! Il guardo del sole, i venti, l'onda.

Ah, tutto a chi ben ama

È cagion di timor. Per nostro asilo

Quest'isola felice io scelsi in vano

In grembo all'Oceano. Invan le cinsi

Di fosca nebbia il piede e i fianchi, e il tergo

Di dirupate orride balze, aggiunsi

Folta guardia di mostri, e d'insidiose

Sirene allettatrici! I frutti, i fonti

Di tosco aspersi, e quanto miri in lei

E gli augelli, e le piante, e l'onda, e il vento

Tutto è in nostra difesa, eppur pavento.

Ah, dal dì ch'io cangai

Per te, bell'idol mio, gli affetti miei,

Patria, regno, tesor, tutto perdei.

Pensa che s'io ti perdo,

Fuor che il rossor della mia fé tradita

Nulla mi resta.

RINALDO Ah, non temer, mia vita,

Sai che la mia tu sei,

Come io son l'alma tua; che non poss'io

Viver da te diviso un sol momento;

Sai ch'ogni mio contento,

Ogni mia speme è in te; ch'altro non bramo

Che col tuo dolce nome il fiato estremo

Spirar fra labbri tuoi.

ARMIDA Lo so, ma tremo.

Tremo, bell'ido mio,
Ma questo mio timor
Non è tormento.
È vita dell'amor
E stimolo a goder:
Per lui tutto il piacer
Di possederti, oh Dio,
Tutto risento.
Langue nel sen l'ardor,
Langue il desio,
Quando a temer non s'ha,
E troppa sicurtà
Non è contento. (*parte*)

Scena terza

RINALDO SOLO

E non deggio seguirla! Ah senz'Armida
Son secoli gl'istanti. A che mi giova
Il ridente soggiorno, e dove or sono
Tante varie bellezze onde l'adorna
La prodiga natura agli occhi miei?
Ah, che vicino a lei
Tutto è lieto e giocondo,
Ride il ciel, ride il mondo,
Ma cuopre un fosco velo
Se s'allontana Armida e terra e cielo;
E diventa per me da lei diviso
Un deserto d'orror l'istesso Eliso.

Lungi da te, ben mio,
Se viver non poss'io
Lungi da te, che sei
Luce degli occhi miei,
Vita di questo cor.

Venga, e in dolce sonno,
Se te mirar non ponno,
Mi chiuda i lumi Amor. (*rimettendosi a seder sull'erba*)

Forse, chi sa? verranno
Con un leggiadro inganno
In sembianza d'Armida i lieti sogni
A lusingar mia sorte
In questa dolce immagine di morte.

Vieni a me sull'ali d'oro,
Lusinghier sonno amoroso,
Ingannando il mio riposo
In sembianza del mio ben.
Trovi in te per pochi istanti
Il mio cor qualche ristoro,
Finché Amor del mio tesoro
Faccia poi svegliarmi in sen. (*s'addormenta*)

Scena quarta

Al finir della breve dolcissima sinfonia che forma il ritornello dell'aria si sente un piccolo confuso strepito in lontananza, e si vede entrar di fondo fra' portici che circondano il giardino

UTALDO E RINALDO che dorme

UTALDO Oh, come in un momento
 Dall'incantata mole
 Tutto l'rror sparì
 Qual nube in faccia al vento,
 Qual fosca nebbia suole
 A' caldi rai del dì.

Così molle e ridente
È il sentier delle colpe, e l'alma alletta
Per agevol pendio
A inoltrarsi e smarirsi; e se pur tardi
Dell'inganno s'avvede,
Trova in ritrarre il piede
Dalla piaggia fiorita

Penosa, inestricabil l'escita.
Qui del giovin Rinaldo
È la dolce prigion; così lo tiene
Tra le catene Armida, ed ei non sente
Il peso de' suoi lacci, e in ozio imbelle
In oblio di se stesso ... Eccolo. Oh stelle! (*accorgendosi con sorpresa di Rinaldo che dorme*)
Eccolo in grembo a' fiori
Che placido riposa. Ah sconsigliato!
Che letargo funesto! Orrido abisso
Gli si spalanca al piede, e mentre intorno
Vegliano alla sua preda
Mille mostri d'Averno in varie forme
Sulla sponda fatal riposa, e dorme!
Si scuota alfine. Al guardo suo risplenda (*scuopre da un velo il lucido scudo*)
Questo lucido specchio, al di cui lampo *e l'appende ad un ramo*)
Non regge ombra d'inganno: i molli fregi
Della sua schiavitù vegga, ed il suo stato
Pentimento, rossor, dispetto, ed ira
Gli svegli in sen. Sorgi, Rinaldo, e mira. (*Lo scuote con forza*
e si ritira in disparte ad osservarlo)

RINALDO (*alzandosi spaventato*) Misero, chi mi scuote? E quale in questo

Breve sonno affannoso
Turbano idee funeste il mio riposo!
Oh morte! Orribil larva! Agli occhi miei
Qual poter ti presenta? e come appresi
A temerne l'aspetto? Un freddo gelo
Mi sparge in seno, i falli a me rinfaccia,
E il ferro micidial vibra, e minaccia.
Quale insolito orror! quai nuovi sensi
M'agitan l'alma; e quale
Mi ferisce lo sguardo
Improviso baglior? l'arme lucente (*mira*)
Chi recò? come? quando? e in essa ... o
Quanto da me diverso! ...
Mi riconosco appena. A questo segno

Avvilirmi potei,
Trasformarmi così?

Scena quinta

ARMIDA affannata e detto

ARMIDA Soccorso, o Dei!
 Ahimè! Son tradita.
 Mi palpita il core.
 Soccorso, pietà.

RINALDO Che dici? Ah, mia vita,
 Qual nuovo terrore
 Tremare ti fa?

ARMIDA M'opprime l'affanno.
RINALDO Ah, palpito anch'io.

ARMIDA Che dubbio tiranno!
RINALDO Ma spiegati

ARMIDA Oh Dio!
RINALDO Ma parla.

ARMIDA Non so.
 In tanto periglio

 Tal benda ho sul ciglio,
 Che ben non comprendo
 Che parlo, che fo.

RINALDO Questo arcano funesto
 Spiegami per pietà. Del tuo spavento
 Dimmi almen la cagione;
 Determina, se puoi,
 I miei sospetti in rivelando i tuoi.

ARMIDA Ah, siam perduti! Uno straniero ignoto
 Nell'isola approdò. Lo spazio immenso
 Del periglioso mar che ci divide
 Dal resto de' viventi
 Varcò sicuro, e i fieri mostri, e il giogo
 Dirupato del colle, e il dolce incanto

Delle ninfe lascive; e fin del chiuso
Intricato recinto
Il fier custode in un sol giorno ha vinto.

RINALDO E non sapesti ancora
Come qui giunse, e donde,
A che venne, chi sia, dove s'asconde?

ARMIDA Questa è de' miei spaventi
La più fiera cagion. Poter maggiore
Del mio poter lo guida, e rende vane
Tutte le mie ricerche. Ah, già col piede
Premo l'empia ruina
Dell'incendio crudel che tutto intorno
Strugge, abbatte, divora,
E la fiamma fatal non scuopro ancora.

RINALDO E temi? ...

ARMIDA E che potrei
Altro temer, ben mio,
Dall'irata del Ciel vindice mano,
Che di perderti, oh Dio?

RINALDO Paventi invano.
Ah, questi molli fregi, onde ti piacque
Avvilirmi così, non han sopita
Tutta la mia virtù. Mi pende al fianco (*Strappando le ghirlande di fiori*
Non vil l'acciaro, e inerme ancor saprei *che l'adornavano*)
Non che ignoto guerriero,
Sfidare in tua difesa il mondo intero.

Dilegua il tuo timore,
Serena i mesti rai;
Sai ch'io t'adoro, e sai
Ch'io morirò per te.

ARMIDA Taci, che accresci al cuore
Il suo mortale affanno;
L'ira del Ciel tiranno
Tutta si sfoghi in me.

RINALDO Mio ben.

ARMIDA Mio dolce amore.

a 2 Che barbaro momento,

RINALDO Io tremo al tuo terrore.

ARMIDA L'alma mancar mi sento.

a 2 Né intendo il mio spavento,
Né posso dir perché.

RINALDO Ma il mio soccorso ...

ARMIDA È vano.

RINALDO L'amore ...

ARMIDA È mio periglio.

RINALDO Il cielo ...

ARMIDA Ah, de' suoi fulmini
Già balenar sul ciglio
Mi vedo acceso il lampo.

RINALDO No. Mira al nostro scampo
Qual armi il Ciel mi diè. (*stacca lo scudo e l'imbraccia*)

Vedi. (*lo presenta ad Armida*)

ARMIDA Oh stelle! Che luce funesta. (*ritirandosi spaventata*)
Fuggi, ascondi.

RINALDO Ma senti, t'arresta. (*confuso in atto di trattenerla*)

a 2 Ah, che strana vicenda è mai questa,
No, più orribil la morte non è. (*fugge spaventata*)

RINALDO Ora sì ch'io mi perdo. Ah chi le ispira
Questo nuovo terror? Teme il periglio,
E aborrisce l'aiuto! Il Ciel pietoso
M'arma per sua difesa, e sul suo capo
Il Ciel, se credo a lei, fulmina e tuona!
Di perdermi paventa, e m'abbandona!
Misera! Oh Dio! la rende
Forsennata l'affanno. In questo stato
Lasciarla in preda al suo crudel deliro
Saria ... (*risoluto in atto di seguir Armida*)

Scena sesta

UTALDO trattenendolo, e detto

UTALDO Fermati, incauto

RINALDO Oh ciel! Che miro?

UTALDO Ah, Rinaldo, Rinaldo!

Dove fuggi, che fai? Così del Cielo
Che suo Campion t'elesse
A difender la Fede, a strugger gli empi
Gli alti disegni e i vaticini adempi?
Così da te Gerusalemme aspetta
Libertade e vendetta. Ah, chi ti rende
Così da te diverso,
Sì vile agli occhi miei: beltà fallace,
Che ti guida a perir, che ti prepara
Un laccio ad ogni passo,
Un'angue in ogni fior. Folle! e non vedi
Che quanto in lei di lusinghier t'apparve
Son d'Averno, a sedurti, inganni e larve?
Torna, torna in te stesso,
Sconsigliato che sei. Cogli il momento
Che da te fugge intimorita al lampo
Di quest'arme fatal. Fuggi, deludi
Le lusinghe fallaci.

RINALDO (Misero me).

UTALDO Tu non mi guardi, e taci?

Tu arroscisci nel volto. Ah quel rossore
È il color di virtù. Torna Rinaldo
Alla gloria, all'onor. T'aspetta il campo,
Ti richiama Goffredo,
Per sentier di prodigi il Ciel ti guida,
L'indugio è morte.

RINALDO E ho da lasciare Armida?

UTALDO Ingrato! Ah nel tuo cuore

Chi bilancia il tuo Dio?

RINALDO Ma le promesse,

La fede, amico, i giuramenti miei?

UTALDO Li rompi al Ciel per conservarli a lei?

Sai pur con quante frodi,

Con quant'arti costei de' nostri Duci

I più prodi sedusse, e in rea catena

Gli serbava crudele a duro fato,

Se tu non eri, e tu la piangi? Ingrato!

Trema per te. Tempo verrà che Armida

Sazia del tuo piacer, l'odio funesto

Coll'amor cangerà. Che te lasciando

Su quest'isola ignuda, o in un'oscura

Tormentosa prigion, rimasto in preda

A' tuoi fieri rimorsi,

All'orror di te stesso, a liberarti

Dallo strazio crudel l'amica mano

Ch'or salvar ti potria richiami invano.

Misero! In tale stato,

Oppresso, disperato,

Senza pietà, senza soccorso ...

RINALDO

Ah tac!

Non inaspir la piaga

Che mi lacera il cor. Se tu vedessi

Qua dentro, amico, e quale acerba guerra

Vi fan gli opposti affetti, e qual mi scuote

Di miseria e d'orror scena funesta,

Io ti farei pietà. Più non distinguo

Chi mi parla, ove son; tremo e confondo

Col periglio lo scampo. Amico, oh Dio,

Guida, salvami tu. Fuggiam da questo

Insidioso recinto,

Mi fido a te; più non resisto.

UTALDO

Ho vinto.

RINALDO

Son qual da rea tempesta
Uom che scampato al lido
Si volge al flutto infido
E ancor gli trema il cor.

Dall'orrido soggiorno
D'una prigion funesta
Ritorno a' rai del giorno
Né so mirargli ancor.

UTALDO

Ho vinto. A uscir d'errore
Il primo passo è questo.
I suoi trionfi un core
Comincia dal timor.
(*partono verso il fondo*)

ATTO SECONDO

Scena prima

Grotta d'incanti con ara e tripode

ARMIDA SOLA

Chi sorde vi rende
Al magico incanto,
Potenze tremende
De' regni del pianto?
Son questi, son questi
I carmi possenti
Per cui di Cocito
Sull'orride sponde
Raddoppia il mugito
De' stridi funesti.
Né ancor sanguigna e pallida
Luce coperse il dì,
Né larva informe e squallida
Al suon temuto uscì!
Né ancor si scuote il tripode,
Né sull'offerte vittime
La nera fiamma scende!
Chi sorde vi rende
Al magico incanto,
Potenze tremende
De' regni del pianto?

Misera! Il Ciel m'opprime
M'abbandona l'Abisso.
E Rinaldo ... Ah, il crudel forse congiura
Anch'egli a' danni miei. L'arme fatale
Come in sua mano? Oh Dei! Mi veggo ancora
Quella luce funesta

Sul ciglio balenar, ancor mi sento
Gelare il cuor. Ma qual cagione affretta
Delle mie fide ancelle all'antro ascoso
La truppa sbigottita. (*spaventata, vedendo venire le sue donne affannate*)
Ah, tacete! V'intendo? Io son tradita, (*come dopo aver ascoltato una nuova infausta*)
Fugge Rinaldo? Oh stelle! e i giuramenti ...
Le promesse ... la fede ... In questo stato?
Senza pur dirmi addio? Numi, e che fanno
A queste di perfidia inique prove
I fulmini impotenti in man di Giove?
Vendetta, oh Dei, vendetta. A chi la chiedo?
Da chi la spero, ahimè? No, non mi resta
Altra speme che il pianto. Ah non si perda
Questo soccorso almen. Trionfi il perfido
Di tutto il mio rossor; mi vegga almeno
Supplice a' piedi suoi, chieder mercede,
Inondargli di pianto, e se non sente
Qualche pietà dell'infelice Armida,
M'abbandoni il crudel, ma pria m'uccida.

Ah, mi tolga almen la vita
Il crudel che m'ha tradita
Per pietà del suo dolor.
Se non basta in quel momento
Forse a uccidermi il tormento
Perché almen l'estrema aita
Non la debba a un traditor.

(*parte infuriata*)

Scena seconda

Spiaggia di mare, a cui si giunge dalle scoscese balze d'un alpestre montagna, le di cui falde formano in lontananza un piccol seno dove è una piccola nave governata da una leggiadra donzella che attende alla partenza i due guerrieri.

UTALDO E RINALDO

UTALDO Siam quasi in salvo, eccoci al lido. Osserva

L'amico legno, e quella
Che ne siede al governo, e che a sua voglia
Regola i venti e il mar, sicura guida
Che ne attende al partir.

RINALDO (Povera Armida!)

UTALDO Ma tu sospiri! Il guardo

Fissi smarrito al suol; confuso e mesto
Or ti volgi, or t'arresti, e nel momento
Che affrettar ti dovria, sembri più lento!
Che mediti? Che pensi?

RINALDO Ah tutto, amico,
Svelerotti il mio cor. Fuggir da quella
Che fu l'anima mia, che patria e regno
Abbandonò per me, che resta in preda
All'affanno, al rossor, m'empie d'orrore,
Mi sembra crudeltà. Trionfo, è vero,
Ma il conflitto è crudel. Tutto m'invita,
Se la ragione ascolto,
Sollecito a partir; se ascolto il cuore,
Non parla che di lei. L'onor mi sprona,
La pietà mi trattien. Ma ch'io ritorni
A consolarla almen nel fiero istante
Della partenza amara, e ch'io le dia
Nel suo mortale affanno i pegni estremi
Di tenera amistà, se non di fede,
La ragion non lo vieta, amor lo chiede.

UTALDO Signor, che dici mai? De' molli affetti

Tremi al conflitto, e maggior guerra aspetti?
T'arresta il passo un picciol rio ch'appena
Serba un fil d'onda in faccia al Sirio ardente?
E lo potrai varcar quand'è torrente?
E questo è il tuo trionfo? Ah no, tu gemi
Ancor fra le catene, e per sedurti
Il piacer lusinghiero
Si veste di pietà.

RINALDO No, non è vero,
Son libero, son mio. Ma ch'io la lasci
Ingannata così! Povera Armida!
Non la vedrò più mai. Che amaro pianto
Verserà da' begli occhi! E ch'io non possa
Raddolcirla, placarla,
Darle l'estremo addio ...
Non lo sperar. Troppo trionfo è 'l mio.

UTALDO Vattene, dunque, fuggi!
Va', colma la misura a' tuoi delitti;
Torna alle tue catene. Io solo al campo
Senza te tornerò. Dirò che invano
Impiegò per salvarti
I suoi prodigi il Ciel; che più non curi
Né l'onor, né la fé; che ti lasciai
Dal tuo vil giogo oppresso
Della patria nemico, e di te stesso.

Torna, schiavo infelice,
Alla prigione antica;
D'un'empia ingannatrice
Torna fra' lacci ancor.
Vanne, ma pensa intanto
Che sciorgli un dì vorrai,
Quando sia vano il pianto,
Inutile il dolor. (*scostandosi per partire*)

RINALDO Ah non lasciarmi, no. (*trattenendolo con smania*)
(Che barbaro rigor!)
Quel che vorrai farò.
Perdona a un folle amor
L'affanno mio.
Vorrei partir; vorrei
Darle l'estremo addio.
Poveri affetti miei!
(*si sente in lontananza la voce d'Armida*)

ARMIDA Aspetta traditor!

RINALDO Eccola, oh Dio! (*col massimo trasporto*)
Misera! È già vicina. (*guardando dentro la scena*)
Qual la rende il dolor! Pallida, smorta,
Affannata, tremante ... Ah vedi, amico,
Come corre infelice, e l'aspro gelo
E le scoscese rupi
Sembrano un vano inciampo
Per le tenere piante a' passi suoi.
Ah, non sdegnarti. Io partirò, se vuoi.

UTALDO Non è più tempo. Era prudenza allora,
Debolezza or saria. Ti serba il Cielo
A dar di tua virtù le prove estreme.
Cerca il folle il periglio, il vil lo teme.

RINALDO Deh, non lasciarmi, amico! In questo stato
Più bisogno ho di te! Lo vedi, oh Dio!
Che momento funesto.

UTALDO (Oh ciel, l'assisti. Il tuo trionfo è questo).

Scena terza

ARMIDA *affannata* E DETTI

ARMIDA Fermati, aspetta. Ahime, respiro appena!
Un palpito affannoso
Mi serra il cuor, mi toglie

E moto e voce; e mi abbandona in questi
Brevi istanti fatali
Fin la forza di piangere i miei mali.

UTALDO (Che periglio assalto!)

RINALDO (Ah, sconsigliato,
Qual cimento aspettai!)

ARMIDA Mirami ingratto.

Ah, che ti feci mai
Per ridurmi così? Come a tal segno
Io da te meritai l'odio e lo sdegno?

UTALDO (Tremo per lui).

RINALDO (Resisto appena). Ascolta
E almen per poco, Armida,
Modera il tuo dolor. Pur troppo io sento
I rimproveri tuoi, gemo al tuo pianto,
Mi dispera il tuo affanno, e al solo aspetto
Del tuo presente stato
Io mi sento morir. Vani argomenti
Sarieno alla mia fuga
L'arti tue, l'odio antico, il mio periglio;
Ma a un cittadino, a un figlio
Parla la Patria e il Ciel. Tutto condanna
Il nostro amore, e mi richiama altrove
La giustizia, il dover. Vuoi ch'io tradisca
Tante speranze e tanti voti, e manchi,
Guerrier codardo e cittadin ribelle,
Alla Patria, all'onor?

ARMIDA Perfido! Oh stelle!
Patria e regno ebbi anch'io. Di mille voti
E di dolci speranze anch'io l'oggetto
Fui già gran tempo, e grand'invidia porsi
Dell'emule regine al fasto altero;
Anch'io del vostro impero, e col tuo sangue,
La patria oppressa vendicar stimai
Un consiglio de' Numi, e ti salvai.

Ma son vane memorie. In questo stato
Sol le frodi rammenti, e l'odio antico;
L'amante mi tradì, parlo al nemico:
Tuo prigionier, tua preda,
Chiedo sol di seguirti. Ah dove andrei
Senza te, sventurata, ove non sia
Segno agli scherni altrui la sorte mia?
Teco verrò. La mia beltà negletta
Del tuo trionfo al campo
La gloria accrescerà. Fedele ancella
Nel fervor della pugna a' giorni tuoi
Io veglierò gelosa, e al ferro ostile
Del mio sen farò scudo. Ah non si neghi
L'innocente richiesta al pianto mio.

UTALDO Vacilli forse? (*a Rinaldo*)

ARMIDA Ah, non rispondi?

RINALDO Oh Dio!

Tu nemica? Tu serva? Io te del campo
Al ludibrio esporrei? Deh, qui sia il fine
Del fallir nostro, Armida,
E del nostro rossor. Nel lido ignoto
Ne copra la memoria eterno oblio.
Rimanti in pace. Addio. Gl'impeti acchetà
D'un amore infelice;
Io parto; a te non lice
Meco venir; la gloria tua lo vieta.
Addio. Più che non credi
Atroce nel lasciarti è la mia pena,
Ma seguirmi non dèi.

ARMIDA Dunque mi svena.

Strappami il cuor dal seno,
Perfido, traditor,
Sia questo il premio almeno (*gettandosi a' piè di Rinaldo*)
D'un infelice amor.

RINALDO Sorgi, che dici? ... Oh Dio! (*sollevandola con passione*)

UTALDO Ah ti seduce il cor. (*a Rinaldo con severità*)

ARMIDA (a 2) Che fiero stato è il mio.

RINALDO (a 2) Che barbaro dolor!

ARMIDA Tu vedi il mio tormento.

UTALDO Del Ciel le voci intendi.

A 2 È reo d'un tradimento.

ARMIDA Un fido amore offendì?

UTALDO Oltraggi onore e fé?

RINALDO Questo è crudel cimento.

A 3 Ah, nell'angustia estrema

Il cuor mi trema, e il piè.

UTALDO Vieni. L'onor t'affretta. (*a Rinaldo*)

RINALDO Rimanti in pace. Addio.

No, più crudel del mio

Il tuo destin non è. (*s'incamina con Utaldo*)

ARMIDA Ah barbaro, aspetta. (*smaniosa arrestandoli*)

Ah fermati, ingrato.

O Numi, vendetta

D'un mostro spietato,

D'un'alma spergiura,

Che il pianto non cura

Che fede non ha.

Sprezzata, tradita,

M'opprime il tormento,

Mi manca la vita,

Gelare mi sento,

Oh Numi, pietà. (*cade svenuta*)

RINALDO Misera! (*affannato in atto di soccorrerla*)

UTALDO Ah, dove vai? (*trattenendolo*)

RINALDO A richiamarla in vita.

UTALDO Fuggi la frode ordita.

RINALDO Lasciarla in questo stato

È troppa crudeltà!

UTALDO Ah da' suoi lacci, ingrato,

Sciorsi il tuo cor non sa.

Torna alle tue catene.

RINALDO Sentimi.

UTALDO O vieni, o resta.

RINALDO Ah che barbarie è questa?

UTALDO È colpa la pietà!

A 2 O quanto costa a un cuore

UTALDO Dopo un sì lungo errore

RINALDO Dopo un sì dolce errore

Tornare in libertà. (*montano sulla nave e partono*)

Scena quarta e ultima

ARMIDA sola

Perché ritorno in vita? Ah, colla morte (*rinvenendosi a poco a poco*)

Finisci almeno il mio crudel martiro,

Svenami, traditor. Stelle! Che miro? (*spaventata accorgendosi della fuga di Rinaldo*)

Fugge il crudel, sulla deserta riva

Mi lasciò sconsolata e semiviva!

E non l'inghiotte il mare? e a incenerirlo

Fulmin non piomba? e il duol che mi divora

Mira l'Abisso, e non si scuote ancora?

Sorgete, alfin sorgete

Alla temuta voce, o Furie infeste,

Dalla notte profonda; (*si sentono gli urli e le strida confuse delle Furie e de' mostri*)

Struggete, o Dio, struggete

Queste del mio rossor rive funeste! (*si cuopre di tenebre la scena, e si sente di lontano*

I venti e le tempeste *lo strepito della rovina dell'isola*)

Turbino il cielo e l'onda. Ah più non chiedo

Difesa a un folle amor; voglio vendetta

Della mia fé tradita.

Questa speranza sol mi serba in vita.

Io con voi la nera face

A turbargli i rai del giorno

Al crudel sempre d'intorno

Nuova furia agiterò

Io nel sen tutto d'Aletto
Versetògli il reo veleno;
A quel perfido dal petto
L'empio cuore io strapperò;
E agli ingrati eterno esempio
Nel suo scempio lascerò.

(parte infuriata)

Introduzione

Le circostanze della composizione del *Poema tartaro* sono note: Giovan Battista Casti, passato dalla corte fiorentina del granduca Pietro Leopoldo a quella viennese di Giuseppe II ove ambiva al ruolo di poeta cesareo, viaggiò più volte in Russia tra il 1776 e il 1779 al seguito del principe di Kaunitz, inviato in missione diplomatica a Pietroburgo alla corte di Caterina II. Al ritorno a Vienna, ma soprattutto durante i suoi viaggi nella penisola iberica tra il 1870 e il 1871, anche pensando di compiacere l'imperatore Giuseppe II, si diede a comporre il satirico poemetto in cui, sotto il ben riconoscibile velo di nomi finti e di una trasposizione a un generico passato e a un altrettanto indefinito regno mogollo, volle rappresentare con mordace intento derisorio costumi e personaggi della corte di Pietroburgo, a partire dalla stessa sovrana e dal suo amante, il potente ammiraglio Potemkin. Il poema risulta ormai composto nel marzo del 1783, quando se ne dà in Milano pubblica lettura, se non che il rapido rivolgimento delle alleanze politiche che aveva riavvicinato in chiave antiprussiana Vienna alla Russia fino a disegnare nel 1781 un progetto di alleanza militare, rese molto inopportuna la pubblicazione dell'opera, pubblicazione che Giuseppe II effettivamente proibì, ma senza poterne impedire la circolazione manoscritta e di stampe clandestine (la *princeps*, milanese, nel 1796) che continuarono a susseguirsi ancora per tutto l'Ottocento, accompagnate, dal 1797 da una “chiave generale” che dava qualche indicazione sui personaggi del poema e sulle loro vesti allegoriche, e a partire dal 1842 da una molto più ampia “chiave storico-critica” redatta da Aurelio Bianchi-Giovini che non soltanto delucidava le allusioni e i travestimenti di luoghi e personaggi, ma offre anche notizie sugli eventi storici e sulle varie realtà sociali e antropologiche che fanno da sfondo alla narrazione. E in questi tempi in cui la spudorata vocazione colonialistica britannica (anglo-americana come dicono oggi i russi) vorrebbe quelle terre destinate al governo di una fittizia nazione vassalla, può essere utile leggere nelle pagine del patriota risorgimentale italiano le circostanze della fondazione di Kherson ad opera dell'ammiraglio Potemkin o il divertente racconto della visita della zarina Caterina alle nuove terre strappate all'incuria della dominazione ottomana: “I soldati di guarnigione nei luoghi ov'ella passava erano tutti vestiti di nuovo, e quei medesimi abiti, dopo la partita di lei, si passavano ai soldati della seguente stazione. Le mostravano villaggi popolosi con ben costrutte case, ed abitanti agitamente vestiti, intesi tutti a mestieri diversi, se pure non pascolavano numerosi armenti. Ma giunta appena la sera, villaggi, abitanti, mandre e case (è noto che in Russia le case sono di legno ed amovibili) si caricavano su' carri e trasportavansi per la posta in altro luogo a rappresentare la stessa commedia, la quale era tutta opera

di Potemkin per dare all'imperatrice un'idea della ricchezza della Crimea e dell'importanza di quel conquisto”.

La prospettiva da cui il Bianchi-Giovini guardava alla Russia non era in sostanza molto diversa da quella del Casti che nell'invenzione del suo poema, ambientato in un tempo indefinito in cui si volevano fusi eventi del secolo XIII e del XVIII, intendeva appunto descrivere l'impero “mogollo” come un mondo di perenne barbarie incapace di evolvere, un mondo con i caratteri di un medioevo perpetuo e molto più incline a modi di governo e di organizzazione sociale asiatici che non europei, al di là della volontà di ammodernare il paese attribuita da tutti gli osservatori alla politica della zarina. Come ha ben scritto Krzysztof Zaboklicki in quello che a tutt'oggi resta il contributo critico meglio informato sul *Poema tartaro (La Russia cateriniana nel Poema Tartaro di G. B. Casti)*, «Giornale storico della letteratura italiana», CXLIX, 1972, pp. 363-386), “la «veste mongolica» del poema è qualcosa di più di una semplice allegoria”, dal momento che il Casti seppe riconoscere che “fra la storia dell'impero duecentesco dei khan e quella dell'impero settecentesco degli zar esiste un certo parallelismo”, così che nel poema seppe formare “un curioso amalgama” fra “la storia della Russia settecentesca e quella della Mongolia medievale” (cit., pp. 367-368). L'intento principale di tale “curioso amalgama” restava comunque denigratorio, tanto che, conclude Zaboklicki, il poema “è in larga misura una galleria di ritratti, per lo più poco lusinghieri, delle varie personalità del mondo politico russo nel Settecento, con particolare riguardo alla corte di Caterina II” (p. 371).

Altrettanto curioso è che al giudizio del Casti sulla grande Caterina, dipinta invece come despota dissoluta e capricciosa, ma sostanzialmente in balia del suo favorito ammiraglio Potemkin, “il personaggio più antipatico tra i tanti personaggi antipatici che riempiono le pagine del poema castiano” (p. 377), non corrispose affatto un eguale atteggiamento da parte di lei, che anzi apprezzò nel Casti non soltanto l'autore delle pruriginose *Novelle galanti* ma anche il librettista per le musiche di Paisiello e di Salieri, e in particolare pare che avesse manifestato uno speciale gradimento per *Il re Teodoro in Venezia*, ove era messa in burla la spilorceria del grande nemico della Russia, re Gustavo III di Svezia. Nemmeno risulta che Caterina II si risentisse per il ritratto poco lusinghiero che di lei si legge nel *Poema tartaro* e peraltro vari sono gli aneddoti che la dipingono incurante delle maledicenze e delle insinuazioni relative alla sua condotta; si racconta ad esempio di una circostanza in cui salvò la vita a un soldato che la aveva apostrofata con un termine irrispettoso riguardante l'eccessiva licenziosità dei suoi costumi sessuali, giustificandolo col dire che poteva aver detto la verità. Nell'opera del Casti Pietroburgo/Caracorum diviene appunto una barbara capitale orientale retta da una dispotica femmina sempre dedita al soddisfacimento del piacere sessuale con gli amanti procuratile dal suo stesso ministro Potemkin/Toto: alla lettura del poema peraltro pare evidente che Casti polemizza soprattutto con la diffusione della nuova cultura illuminista adeguandosi in pieno alle esigenze della reazionaria corte viennese e avversando insieme

a Caterina/Cattuna – Turrachina – Toleicona (tutti pseudonimi dell'imperatrice) anche Federico II di Prussia/Azodino e Voltaire/Pier delle Vigne, che anzi il Casti riteneva proprio personale nemico e che, da parte sua, con tutt'altro discernimento ben diverso giudizio diede dell'azione di governo di Caterina la Grande. E devo confessare che nella nostra epoca di democratico oscurantismo, di governi espressi dal più corretto metodo democratico e interpreti di politiche tanto beceramente reazionarie da sfiorare talvolta la pura demenza, l'età del dispotismo illuminato non può che suscitare un certo qual moto di ammirazione e di rimpianto.

In ogni caso nel brano che qui si pubblica poco o nulla rileva la questione politica e le idee in materia professate dall'autore che soltanto dà libero sfogo al suo estro di scrittore licenzioso. Su tale aspetto della sua poesia non posso che ribadire quanto già detto nel n. 10 dello *Stracciafoglio*, ove pubblicammo una novella delle sue, ovvero di concordare con i dubbi già espressi da Apollinaire sulla legittimità dell'iscrizione del Casti nel repertorio dei pornografi, ove a più degno titolo figura Domenico Batacchi, tra l'altro molto più simpatico anche come persona e per le sfortunate occorrenze della sua esistenza. Mentre nei versi licenziosi del Batacchi si avverte sempre un'atmosfera gioiale e una disposizione giocosa e pacificata che giustamente ha fatto parlare di fiabe per adulti, quando la musa del Casti si indirizza a varcare il perimetro del lecito la sensazione alla lettura è che sia mossa da un astioso malanimo, che prevalga nella composizione non il divertito piacere della narrazione ma una sorta di intima riprovazione: la rappresentazione di comportamenti dissoluti volta a suscitare biasimo e non una rasserenata aspirazione a liberarsi da ogni turbamento. Qui, nel canto quarto del *Poema tartaro*, il protagonista Tommaso Scardassale, personaggio di pura fantasia, è rappresentato mentre entra nelle grazie dell'imperatrice Cattuna: da un ospite bizantino della corte imperiale, Siven (in allegoria lo stesso Casti), che lo ha preso a ben volere, è invitato a presentarsi al potente Toto (l'ammiraglio Potemkin) che, con non poca sorpresa da parte di Tommaso, lo tratta familiarmente e lo introduce nei ricchi bagni dell'imperatrice, ove insieme si spogliano e godono di tutti gli agi del luogo, un 'centro benessere' lo si direbbe oggi; la circostanza permette a Toto di esaminare con tutta comodità la ... complessione fisica del nuovo arrivato e, restandone pienamente soddisfatto, lo conduce agli appartamenti di Cattuna/Caterina, ove, secondo le previsioni, il giovane Tommaso saprà dare buona prova di sé, non senza aver prima superato una più concreta verifica della sua valentia con Turfana, la confidente della sovrana deputata appunto a saggiare preliminarmente gli aspiranti da introdurre nell'alcova imperiale. È appunto il disegno di una corte ove convivono la dissolutezza 'orientale' ("il lusso perso e la mollezza assira") e i modi assai spicci di costumi rimasti quelli del medioevo barbarico, il bersaglio polemico cui mirava il Casti.

DOMENICO CHIODO

NOTA AL TESTO

Riproduco il testo dell’edizione londinese del 1842, quella che riporta la “chiave storico-critica” di Aurelio Bianchi-Giovini. Dell’opera esiste ora un’edizione critica e commentata, che è la tesi di dottorato discussa all’Università di Padova da Alessandro Metlica; tuttavia, per me, tale edizione è risultata assolutamente introvabile: G. B. CASTI, *Il poema tartaro. Edizione critica e commento di Alessandro Metlica*, Milano-Verona, Associazione Aurasia – Fondazione Feltrinelli, 2014.

da *Il poema tartaro*
di Giovan Battista Casti

Canto quarto
ottave 6-29

Candido farsettino indosso avea¹
Con nastri di gentil roseo colore,
Bianca fascia la fronte gli cingea,
Un ciuffo in testa, e sopra il ciuffo un fiore:
Polifemo istessissimo parea,
Ma Polifemo in abito d'amore:
Tommaso riguardò con l'occhio lusco,
E raddolcì e compose il muso brusco.

Poscia gli disse: Amico, buona sera:
M'è noto il tuo valor, la tua virtù,
Onde un uom per aver della tua sfera
T'ho chiesto in grazia al marescial Battù;²
Sarà fra noi un'amicizia vera:
Io sarò tuo sostegno, e sarai tu
Aiutante maggiore e colonnello,
E t'assicuro ch'egli è un posto bello.

Sappi che questa è l'ora in cui mi soglio
Ogni giorno bagnar: tu vieni meco,
Finché insieme saremo usar non voglio
Ritegni mai, né mai riserve teco.
Tommaso, che in un uom di tanto orgoglio
Tal dolcezza vedea, pensava al greco:³
E ciò, fra sé dicea, che mai vuol dire?
Stiamo a vedere come andrà a finire.

¹ Il personaggio qui descritto è Toto, l'ammiraglio Potemkin, “senza alcun dubbio – come scrive Zaboklicki nell'articolo citato – il personaggio più antipatico tra i tanti personaggi antipatici che riempiono le pagine del poema castiano” (p. 377).

² Si tratta del nipote di Pietro il Grande, ma nella voluta confusione tra le vicende duecentesche mongole e la corte settecentesca di Pietroburgo il personaggio richiama anche il principe mongolo Batu, nipote di Gengis-khan.

³ Il “greco” è il bizantino Siven che nel canto precedente aveva accolto a corte Tommaso illustrandogli uomini e usanze che circondavano la zarina Caterina; di fatto un *alter ego* dell'autore, “Siveno-Casti” come scrive Zaboklicki, ma come è già dichiarato nella *Chiave generale*: “Sotto questo nome il poeta ha voluto nascondere se medesimo, e darci dei discorsi di Siveno un'idea delle osservazioni fatte da lui durante il suo soggiorno nella capitale e alla corte dell'impero russo.

Toto intanto ei seguia, che alfin si rende
 In solitaria parte ad altri ascosa:
 Nel tranquillo silenzio ivi risplende
 Copia d'acceso faci, e dilettosa
 Sensazion soave al cor discende
 In quella oscurità misteriosa:
 Pregno è l'aer d'odori, e tutto spirà
 Qui il lusso perso e la mollezza assira.

Ogni piacer qui regna altrove ignoto,
 Se stessa qui la voluttà raffina:
 Sacro a Venere è il loco, e a quel remoto
 Recesso mai profano s'avvicina,
 E n'è permesso sol l'adito a Toto:
 Questi li bagni son di Turrachina,⁴
 Né mai simili a questi, a parlar serio,
 Capri voluttuosa offrì a Tiberio.

Cristalli nitidissimi e perfetti
 Pendon sopra le vasche, e col riflesso
 Van raddoppiando del piacer gli oggetti,
 Ed in leggiadre camerette appresso
 Ergonsi intorno in varie foggie i letti
 Ove giacer vorrebbe Amore istesso:
 Toto a Tommaso allor fece un sogghigno
 E in tuon parlògli affabile e benigno:

Spogliati tu che anch'io mi spoglierò
 E lavati anche tu mentr'io mi lavo;
 E tosto che Tommaso si spogliò:
 Bravo, Toto dicea, ma per Dio, bravo!
 E poi complimentandolo esclamò:
 Colonnello Tommaso, io ti son schiavo.⁵
 Restà qui alquanto, e con Tommaso poi
 Toto tornò ne' gabinetti suoi.

⁴ Turrachina, Toleicona e, soprattutto, Cattuna sono tutti pseudonimi di Caterina II, modellati sul nome di Törögänä-katun, sovrana mongola che regnò tra il 1241 e il 1246.

⁵ Si tratta di una delle tante allusioni alle dimensioni del membro virile del protagonista che così viene descritto al principio del poema: “Era grande e bel giovine, e dell'aio / Dalla tutela uscito era di poco: / Forte, complesso, capel biondo, e un paio / D'occhi di nobiltà pieni e di fuoco; / Un carattere franco, un umor gaio / E colle donne avea sempre un buon giuoco; / E se qualche difetto era in Tommaso, / Fu che un po' troppo grosso avea il naso” (I 5). Si ricordi che il nesso tra le dimensioni del naso e del pene è *topos* consolidato nella tradizione della letteratura giocosa, a partire almeno dalla *Nasea* di Annibal Caro, scherzosa “diceria” dedicata a Giovan Francesco Leoni, segretario prima di Benedetto Accolti e poi dei cardinali Alessandro e Ranuccio Farnese.

E andò in disparte ed un viglietto scrisse,
 E quel che scrisse investigar non voglio,
 Indi a Tommaso consegnollo e disse:
 Va', porta a Turrachina questo foglio,
 E tien le mie parole in mente fisse:
 Turrachina altr'è in camera, altra in soglio,
 E deve un cavalier nelle lor brame
 E prevenire e compiacer le dame.

Quindi con volto imperioso e fiero:
 Pensar, soggiunse, e rammentar tu dèi,
 Qualunque sia tua sorte in quest'impero,
 Che solo a Toto debtor ne sei,
 E non t'abbagli un lampo passeggero:
 Pende tua sorte dai voleri miei.
 Poi ripigliando un tuon più mite e umano
 Nel congedarlo strinsegli la mano.

Vassen Tommaso, e volge in sé per via
 Ora di Toto i non ambigui accenti
 Ed ora di Siven la profezia
 A cui conformi son gli avvenimenti;
 S'arma alfin di coraggio acciò gli sia
 Di scorta in tutti i suoi non visti eventi:
 Giunto intanto al quartier della sovrana,
 L'annunzia il gentiluom di settimana.

Per introdurlo sul vestibol viene
 Turfana, venerabile matrona,⁶
 Che i favor primi e i primi onori ottiene,
 E presso l'immortal Toleicona
 Fida compagna al fianco ognor si tiene
 Ed a nuovo piacer sempre la sprona,
 Agguerrita d'amor nella palestra,
 E nelle scuole sue dotta maestra.

Quest'è Turfana tanto nominata
 Amazzone di Venere e d'Amore,
 Che in mille incontri avendo già fiaccata
 Di più atleti la lena ed il vigore,
 Restò alfin di Battù vinta e sforzata
 Ad implorar mercé dal vincitore:
 È noto il fatto, e ne parlaro ancora
 I galanti giornal di Caracora.

⁶ Nel personaggio di Turfana, che Casti dipinge alla stregua di una *maîtresse* nel bordello della corte imperiale è rappresentata, secondo quanto è detto nella *Chiave generale*, “l'intima confidente di Caterina II [...], la contessa Bruce, moglie del generale Bruce, e sorella di Romanzoff”.

Dunque incontro venutagli costei,
Introdusse Tommaso a Turrachina,
Che il ricevè benignamente, ed ei
Profondissimamente se le inchina,
Ed il foglio le dà di Toctabei:⁷
Ella il prende e mentr'ei le si avvicina
Con maggior agio contemplò Tommaso,
E poi si confermò ch'egli era al caso.

E mentre che leggea quei scarabocchi
Facea spesso a Turfana un cotal atto,
E parea s'intendessero cogli occhi
Ghignando alla furtiva e di soppiatto;
Dissegli poi: Pria che con lui m'abbocchi,
Ritiratevi seco, infin che fatto
Abbia riflession sulla proposta,
E che ritorni poi con la risposta.

Turfana, a cui la cura ella commise,
In un bel camerin ch'era là presso
Seco menò Tommaso, e ivi s'assise
Sovra un agiato canapè con esso,
E girato il discorso in varie guise,
Lo fece poi cader sopra lui stesso
E disse: Io credo in ver che fortunato
Voi siate colle dame, e da esse amato.

Veramente io non son di quell'impasto,
Sorridendo Tommaso soggiungea,
Di cui dicon che fu Giuseppe il casto,⁸
E non amo di far com'ei facea
Colle galanti femmine contrasto.
E chi è questo Giuseppe? Ella chiedea;
Ed egli in breve e come meglio seppe
La storia raccontòle di Giuseppe

Ebben, Turfana ripigliò, fingete
Che la consorte io sia di Putifarre,
E si vedrà se voi Giuseppe siete.
E intanto, non avendo egli tabarro,
Nel cinto presso alle parti segrete
L'afferra con lascivo estro bizzarro:
Era costei, benché in età un po' seria,
Tuttavia un bel tocco di materia.

⁷ Altro pseudonimo di Toto-Potemkin.

⁸ Il personaggio biblico che resistette indomito ai tentativi di sedurlo messi in atto dalla moglie di Putifarre, che infine se ne vendicò accusandolo di averla stuprata e provocandone l'incarceramento.

Con Tommaso in siffatte occasioni,
A vero dir, non era necessario
Adoperar gli stimoli e gli sproni,
Onde a colei mostrò quanto divario
Fosse tra lui, per tutte le ragioni,
E quell'ebreo coglion celibatario:
Eccoti, Turrachina, un gran sussidio,
Esclamava Turfana, io te l'invidio.

Poi soggiungeva: O cavalier valente,
Tu il campione sarai di Turrachina,
Ed io far soglio precedentemente
Saggio di quei cui suo favor destina,
Per riconoscer se coll'apparente
Aspetto il merto radical combina,
Né la carica ottien chi da me stato
Non è prima provato ed approvato.

Seguimi e intanto ascolta i detti miei,
Ch'io ti farò la cerimonia nota:
A Cattuna baciar la man tu dèi,
Ed essa allor ti bacierà la gota:
Ardisci e fa' tu ancor lo stesso a lei,
E se la scorgerai starsene immota,
Prenditi tutta allor la libertà,
Ch'insiem non stanno amore e maestà.

Poi, tornati a Cattuna, un tal ghignetto
Le fe' Turfana, ch'ella ben comprese,
E con una cert'aria di diletto
Guardò Tommaso, indi per man lo prese
E 'l menò seco in un bel gabinetto
Superbamente ornato a la chinese,
Perché fra gli altri gusti Turrachina
Avea pur anche il gusto della China.

Sculti qui si vedean gruppi lascivi
In peregrine forme e posture,
E davano al desir caldi incentivi
Voluttuose lubriche figure:
Quivi il campion vinse se stesso e quivi
Diè d'invitto valor prove sicure,
E di sua memorabile e sublime
Sorte gettò le fondamenta prime.

Cattuna fu di lui contenta a segno
Che atleta incomparabil reputollo,
Né alcun stimò del suo favor più degno
Nell'impero calmucco e nel mogollo,
Onde di sua riconoscenza in segno
Carco d'oro e di gemme rimandollo,
Il comando aggiugnendo alla preghiera
Di ritornar da lei mattina e sera.

Lasciando indietro il tartaro, il chinese,
Era di già passato il dio di Delo
A illuminar l'europeo paese
E la notte, ammantata in fosco velo,
L'ombre su Caracora avea distese,
E ardean lampade in terra e stelle in cielo,
Quando Tommaso affaticato omai
Sì partì dalla vedova d'Ottai.⁹

⁹ Ottai è lo pseudonimo di Pietro III, che lasciò vedova Caterina II nel 1762; anche in questo caso con esatta rispondenza nella storia mongola e riferimento al khan Ögödai che lasciò vedova ed erede del trono Törägänä-katun.

Introduzione

In un dotto articolo pubblicato sul «Giornale Storico della Letteratura Italiana» (*Introduzione alla «Russiade» di Carlo Denina*, CXXXII 2015, pp. 502-516), Arnaldo Di Benedetto ha passato in rassegna da un lato gli esemplari di quella bizzarra invenzione (che per fortuna in Italia ebbe ben pochi seguaci) del “poema in prosa”, dall’altro le opere letterarie della tradizione europea ispirate alla storia della nazione russa. Entrambe le rassegne perseguiavano lo scopo di introdurre il discorso sulla *Russiade* di Carlo Denina, discorso che alla fine resta relegato alle ultime pagine dell’articolo in toni abbastanza sbrigativi e senza entrare nel merito di un giudizio di valore.

Non farò certo di meglio nella presente circostanza, e anzi devo confessare qualche imbarazzo nel trattare di un’opera che lascia alla lettura un certo sconcerto dando piuttosto l’impressione di trovarsi di fronte ad appunti per un progetto di poema che non a un’opera compiuta; tale sconcerto doveva temere lo stesso Denina che tanto nella *princeps* pubblicata a Berlino nel 1796, quanto nella seconda edizione, pavese, del 1799, intese spacciare l’opera come un abbozzo di traduzione da un originale poema inedito in lingua greca, e soltanto nell’ultima edizione pubblicata in vita, a Parigi nel 1810, rinunciò al mascheramento di un esercizio traslatorio e ammise di avere intrapreso, primo in Italia, l’esperimento del poema epico in prosa. A mio giudizio l’esperimento fu fallimentare e non incontrò gran favore tra i letterati italiani, né era certo un caso se, come fa notare Di Benedetto, uno dei principali esempi di poema in prosa della tradizione francese, il *Numa Pompilius* di Jean-Pierre Claris de Florian, venne in Italia tradotto in versi da Cristoforo Boccella; e in versi vennero tradotti i ben più famosi poemi di Ossian (Melchiorre Cesarotti) e gli idilli di Gessner (Aurelio de’ Giorgi Bertola).

Quel che qui interessa e quanto qui si propone non è però un riesame delle qualità letterarie dell’abate Denina, ma semmai della sua lungimiranza di storico, il suo interesse per il mondo russo e la curiosità colma di simpatia per l’impegno con cui quel mondo tentava di avvicinarsi alle nazioni europee più evolute per assimilarne usi e costumi e progredire così nell’incivilimento della propria popolazione. La consapevolezza del Denina che riconosceva nella cultura europea l’apporto di tre componenti, latina germanica e slava, e nella crescita in armonia di tali tre componenti la chiave dello sviluppo futuro di tale civiltà, è del tutto assente oggi, soprattutto tra la classe dirigente della sedicente Unione Europea, che, lungi dal muoversi per unire sembra invece aver maturato una passione sfrenata per i muri, le barriere, i confini, anche quando i tracciati dei medesimi sono oltre modo incerti. Ecco allora che le pagine del Denina dedicate ai viaggi europei del Bojaro Volodimero (toh, il nome dell’attore ingaggiato dalla Nato per distruggere il proprio paese!), inviato dallo zar

Pietro per istruirsi sulle altre nazioni europee, offrono l'occasione per discostarsi dal bellicismo della propaganda anti-russa, lasciando i rumori di un presente idiota per richiamare nel passato una lunga tradizione di rapporti d'amicizia e di reciproca curiosità. In particolare la pagina che si propone alla lettura è tratta dal canto IV, ove sono narrati appunto i viaggi di Volodimero in Europa, ed è il racconto dell'arrivo del boiaro a Venezia, proprio nel mentre si disputa la regata sul Canal Grande, una regata che, a sorpresa, vede il trionfo di un gondoliere russo, "Ivannino il biondo", anni prima inviato insieme ad altri barcaioli suoi connazionali ad apprendere l'arte dei gondolieri veneziani, un'arte assai ben appresa e utile al ritorno in patria nella navigazione degli impetuosi fiumi delle regioni russe. Vi è poi il racconto delle feste veneziane, le immancabili maschere e lo speranzoso auspicio che Volodimero esprime tra sé e sé, "di vedere una volta" anche a Pietroburgo "modi ed usanze" più simili a quelle delle feste veneziane.

DOMENICO CHIODO

Canto Quarto

Festeggiavano ancora i Veneziani l'esaltamento di Nicolò Cornaro al soglio Ducale. Il Bojaro viaggiatore è appena dalla barchetta, che da Trieste il portò, smontato alle sponde del gran canale, e già vede da ogni parte gran gente affollarsi alle medesime sponde, e ode di qua e di là vociferarsi: 'or ora da Sant'Antonio prendon le mosse'; 'più non debbon tardare, che questa è l'ora prefissa'. E già infatti partiti nel medesimo istante sei gondolieri battono gagliardamente coi remi le torbide e salse acque, e lunghe righe vi fanno, d'onde quel giuoco ebbe già il suo nome. Ciascuno a tutta forza s'adopera per arrivare il primo a Foscari, a Pepoli, e a Santa Lucia. Come nel roman Circo, e nelle olimpiche arene i Greci cocchieri dai cancelli a dato segno usciti fuori sferzano a gara i veloci corsieri, perché prima degli altri giungano alla meta, ciascuno per guadagnar campo s'ingegna d'attraversare il corso al concorrente, d'incepparne o i cavalli o le ruote, così non da carrette, ma da leggieri navicelle portati, solcano costoro le onde salse. Proclo comparve il primo, ma già Cristoforo lo raggiunge, e restano indietro a gran tratto Spiridione e Leo. Ed ecco in mezzo a questi farsi avanti Ivannino il biondo, che del suo padrone Marcone conduce la gondoletta. Già quattro se ne lascia addietro; già ha passato Cristoforo; già raggiunge quella di Proclo, e dalla sinistra spingendo il remo l'urta nel destro fianco, e le fa dar volta. La gente, che da' palchi, dai terrazzi e dalle sponde sta ansiosa a vedere chi a Pepoli arrivi il primo, ode gridar, e grida anch'essa: 'il Russo, il Russo Ivannino ha vinto'. Stupì a tal voce il Bojaro, che ancor non avea potuto de' Russi barcajuoli domandar novelle; ma tosto intese che Ivannino era un di quelli che Pietro avea mandati fra' Veneti nocchieri a praticarsi in quell'arte, e che fattosi scorgere giovane robusto e destro era stato dal padrone mandato in vece sua a far prova in quella corsa. Gioì Volodimero ciò udendo, e appena quel marinaresco spettacolo ebbe fine, che mandò a cercare e d'Ivannino e de' compagni, e diè loro ordine e provvisione perché verso Petropoli s'avviassero. Seguono altri sollazzi, altri spettacoli la mattina ne' templi e ne' teatri, e ne' ridotti la sera. Il russellan Bojaro con bianca maschera al viso e nera cappa sul dosso, per seguitar l'usanza, è introdotto nella casa del Principe nuovamente eletto, e mentre gli uni danzano, altri giocano, ed altri lietamente in varj ragionamenti trattengosi, ed al Bojaro, che a questi e a quegli è presentato, fanno varie domande. [...] Così passa della festevol notte gran parte; poi nel vegnente giorno incontra per le superbe logge e le piazze, e tutto intorno al mag-

gior tempio che di Marco si chiama, non altra gente no, ma altri visi; né alcun riconosce di quelli con cui parlò nella passata sera, e va tra sé considerando quanto è diverso il Veneto costume da quel di Mosca; ma non dispera di vedere una volta in Petropoli modi ed usanze dall'Italo costume men differenti.

Francesco Filippi Pepe

*Imperatoris Caesaris Divi
Petri Primi Monumentum*

Introduzione

Piuttosto curiose sono le circostanze note della vita di Francesco Filippi Pepe, nato a Civitella del Tronto il 23 marzo 1737 e morto a Teramo il 18 dicembre 1812. Il padre, ingegnere comasco, si trasferì in Abruzzo convinto di poter esercitare colà con maggior profitto la professione e si trovò invece costretto ad abbandonarla e a ridursi a esercitare il mestiere di muratore per poter mantenere la moglie e i due figli. Dopo la morte del fratello primogenito, Francesco dovette seguire il padre nei cantieri di lavoro, ma uno zio materno ve lo sottrasse e lo affidò al collegio gesuitico di Ascoli Piceno, al fine che ne si curasse l’educazione, convinto delle buone doti del giovane nipote, che in effetti giunse a laurearsi negli studi di medicina, oltre a coltivare vivi interessi tanto nelle discipline umanistiche quanto in quelle scientifiche.

Per tutta la vita esercitò la professione di medico, “in mediocre fortuna” come sottolinea il suo biografo Aurelio Saliceti, sia in ragione della condizione di endemica povertà della regione abruzzese sia a causa della sua personale disposizione filantropica che talvolta lo induceva a procurare a proprie spese quanto necessitava per le cure ai suoi malati. L’esercizio letterario fu comunque per lui uno svago dalle cure dell’esistenza, condotto nella lingua di Virgilio studiata in gioventù, laddove l’uso del volgare non gli era affatto congeniale, dal momento che il dialetto abruzzese era per lui la lingua di comunicazione. Il poema dedicato al *Monumentum* che la zarina Caterina fece erigere a San Pietroburgo per onorare la memoria dell’avo, Pietro il Grande, fondatore della città, è l’opera sua più rilevante, la cui ispirazione non è tanto indotta da un intento encomiastico quanto piuttosto dal desiderio di cimentarsi nell’esametro per trattare una materia descrittiva di carattere scientifico. A muovere l’ideazione del poema pare infatti che fosse stata la lettura di articoli di gazzette che illustravano l’impresa ingegneristica del trasporto dell’enorme masso di granito che venne scelto a fare da base alla statua bronzea dello zar Pietro, un trasporto, da un terreno paludoso in Finlandia ove il masso era stato trovato fino alla foce della Neva, che impiegò circa un migliaio di uomini e soprattutto la predisposizione di mezzi meccanici di nuova invenzione, geniali trovate dell’ingegnere Marinos Kharvuris, nativo di Cefalonia, e quindi cittadino della Serenissima che,

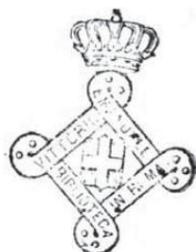
dopo gli studi in Padova e una precipitosa fuga da Venezia in seguito a un fatto di sangue che lo vide coinvolto, aveva trovato impiego alla corte di Caterina II.

Del poema di Filippi Pepe si propone qui il brano finale, la chiusa del libro IV, nell'ultima edizione uscita a stampa, postuma: remoto presagio neolatino del pushkiniano *Cavaliere di bronzo* (1833), *Del Monumento a Pietro il Grande. Poema di Francesco Filippi-Pepe Colla giunta di carme inedito dello stesso. Prima versione italiana di Aurelio Saliceti, colla vita dell'autore, argomenti, annotazioni, ec.*, In Teramo, nella tipografia di Ubaldo Angeletti, MDCCCXXVI. La *princeps* fu sempre in Teramo, nel 1789 “ex typographia Bonolis”; il già citato Saliceti ricorda altre due ristampe, a Napoli nel 1790 e all’Aquila nel 1818, ma entrambe risultano sconosciute all’opac-sbn.

MASSIMO SCORSONE

D E L
MONUMENTO
A
PIETRO IL GRANDE

P O E M A



DI
FRANCESCO FILIPPI-PEPE

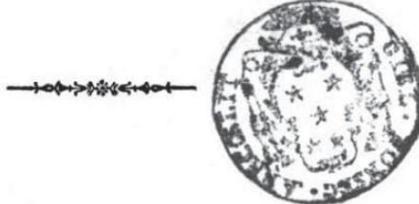
COLLA GIUNTA DI CARME INEDITO DELLO STESSO

PRIMA VERSIONE ITALIANA

DI

AURELIO SALICETI

COLLA VITA DELL'AUTORE, ARGOMENTI, ANNOTAZIONI CC.



IN TERRAMO

NELLA TIPOGRAFIA DI UBALDO ANGELETTI.

MDCCXXXVI.

*Imperatoris Caesaris Divi
Petri Primi Monumentum*

IV, 307 ss.

Sistitur interea magna laetabile monstrum

Urbis fatalis platea: supereminet ingens

Montis apex: fertur iuga per sublimia diae

Sidereum monumentum artis, Vulcania moles,

310

Fama est effigiem Divi tunc esse locutam,

Os movisse sacrum, vocemque dedisse sonoram;

Aethereas claris implesse hinnitibus auras

Quadrupedem, ac patulis afflasse e naribus ignes,

Inflexumque pede attritum infremuisse draconem.

Qualia Phoebeis simulacra accensa fauillis

Flagrantemque animam, flammamque hausere supernam,

Et spirare nouo ceperunt pectora motu.

Ad superos reseratur iter, qua contrahit Arctos

Brachia, et ardantis stellantia limina Coeli

320

Panduntur; Petrus e Diuum penetralibus altis

Descendit, longamque emittit tramite lucem,

Quae sese extendens summi ad fastigia saxi

Aes sacrum accedit, diuinaque lumina fundit,

Sed caligantes hominum fugientia sensus.

Candidus assiduo cursu Deus ille micantem

Itque, reditque viam: atque Urbem consortia visunt

Numina magna Deum: resonat clangoribus aether,

Atque alti conuexa poli: risere benigni

Telluris vultus: diuina urbs inclyta laude

330

Nomina Alexiadum, famamque, et tempora rerum

Concelebrat; cantuque refert, ut prima sororis

Dirae monstra premens casus euaserit omnes,

Monumento dello Zar Pietro I il Grande

IV, 307 ss.

Grande e radiosso portento si erge
nella piazza della città fatale – vertice immenso
di monte vi grandeggia. Supera valichi eccelsi,
celeste prova di divina perizia, vulcanica mole¹.

310

Si dice che la sacra effigie dell'uomo divino abbia
parlato, che voce sonante ne abbia schiuso il labbro,
e che l'etere vasto abbia colmato di alti nitriti
il suo destriero, vampe gittando dalle ampie froghe
mentre sotto lo zoccolo l'attorto serpente sibilava.

315

Quali statue animate dai raggi di Febo,
trassero un'anima ardente di superno fuoco,
mentre il petto loro prendeva a palpitare di vita!

Un varco si apre sino ai celesti, là dove l'Orsa stringe
le branche, e la soglia stellata del firmamento ardente
si spalanca: dai sublimi recessi dei numi Pietro
discende, per ampio tratto emanando viva radianza
che, diffusasi fino ai vertici di quell'alta rupe,
accende il sacro bronzo, circonfuso d'un chiarore
divino, impervio ai sensi ottusi dei mortali.

320

Immerso nel candore, in costante moto, quel dio il fulgente
sentiero percorre e ripercorre, e la città le schiere congiunte
dei numi contemplano: squille echeggiano per l'etra,
empiendo la volta dell'alto polo. Sorrise allora benevolo
il volto della Terra, e con encomio divino l'illustre città
celebrò il nome degli Alessiadi e la fama, e le gesta
una per una; e canta come, mandando a monte i primi
nefandi piani della malvagia sorella² abbia stornato

325

330

¹ La cosiddetta “pietra-tuono” (Камень-Гром), il basamento granitico della statua equestre, opera dello scultore francese Étienne Maurice Falconet (1716 – 1791). La mole colossale, del peso di quasi 1.250 tonnellate, fu trasportata per 16 km con l'ausilio di slitte e di chiatte dal Golfo di Finlandia a San Pietroburgo.

² Varie le congiure di palazzo ai danni di Pietro ripetutamente tentate dalla sorellastra dello zar, la principessa imperiale (*zarevna*) Sof'ja Alekseevna Romanova (1657 – 1704), sempre scoperte e sventate per tempo.

Insidias, irasque truces; ut turbine belli
 Immanes acies, magnas disiecerit urbes
 Ut potuit victor Sueuum contundere Martem.
 Heu terra infelix ! Quae melle, et lacte fluebat,
 Foeda cadaueribus, taboque perhorruit atro!
 Sanguinei exundant crescentes undique riui.

Infandum ! sistunt amnes tot caedis aceruos, 340

Nec reperire viam, atque euoluere funera possunt;
 Gurgitibus rapuere cauis, refluuntque, gemuntque.
 Mors, et ubique Furor. Sociis at saucius ille
 Omnibus absumptis spumas agit ore cruentas,
 Seque Borysthenium praeceps, resonantibus armis,
 In fluuium dedit: hinc Thracum tellure potitus
 Ferrea tecta petit: pudor una, iraeque sub alto
 Ignescunt corde: insedit dolor ossibus imis.

Conscia quem virtus mulcet: sed foedera vellet
 Oblata, et secum bellum exsecratur iniquum. 350

Finitimae interca ponunt insignia terrae
 Mille Duci: infractae penitus cecidere phalanges,
 Et subito excussi pallent terroribus hostes.
 Inde iugum soluit populis, requiemque malorum,
 Auxiliumque tulit, Regemque in regna remisit
 Inuidia solio expulsum, coecoque furore,
 Fortunam insontis lapsam miseratus amici.

Hinc canit, ut gentes valuit frenare rebelles,
 Aurora penetrare domos, roscumque cubile
 Tithoni crocei trans septem flumina Gangis,
 Utque redux Patriae tot signa, tot oppida capta 360
 Ostendens, meritae toties sollemnia pompa
 Rettulerit Diuis, cognataque Numina poscens:

Pannoniae indomitae ut Regni despexerit alto
 Sceptra supercilio, quaeque ardens obtulit ulti
 Seditio infelix. Cuncta admiratur, et illum
 Paciferum, Iustumque vocat, Magnumque, Piumque
 Praesentemque Deum. Adsis, o decus addite Coelo,

ogni sciagura, le trappole e le ire funeste, e come guerresco
turbine immense falangi abbia disperso e gran città distrutto,
e come, infine trionfatore, lo svedese Marte abbia atterrato.³

335

Ahi, terra infelice! Già irrigata da fiumi di latte e di miele,
sordida ora di cadaveri fremi d'orrore tra putridi miasmi!
Ovunque traboccano torrenti gonfiati da rivi di sangue.

O empietà indicibile! I fiumi stessi, ostacolati da masse atroci
di membra, non possono più ritrovare il proprio corso, né trarre
con sé tante salme tra i flutti, e dilagano, e gorgogliano.

340

Ovunque Morte, ovunque Furore. E l'invasore ferito, privo
ormai di ogni alleato, le labbra schiumanti di sangue,
tra clangori d'armi si getta a capofitto nell'onde del Dnepr.

345

Quindi, guadagnati i confini turchi, trova infine rifugio
tra ferree mura. Di sdegno e di collera gli ardono i profondi
precordi, e gli s'insinua fin nelle ossa il dolore che solo
la coscienza del suo valore consola, ma i patti vorrebbe
rispettati, e maledice tra sé e sé l'inausta campagna.

350

Mille vessilli le genti confinanti levano al grande
condottiero; le falangi spezzate infine si sbandano del tutto,
ed ecco che un subito terrore fa impallidire i nemici provati.
Egli allora libera i popoli dal giogo, dando fine alle sciagure
e recando loro soccorso, e restituisce il regno al sovrano⁴

355

strappato al suo trono dall'invidia e dalla cieca furia,
commiserando i rovesci di fortuna dell'amico innocente.

E canta ancora di come egli seppe sedare le tracotate genti⁵,
e come penetrò fin nelle dimore d'Aurora, e nel rosato
talamo di Titono, oltre i sette rami del croceo Gange,

360

e come, tornato in patria mostrando le bandiere di tante città
conquistate, abbia offerto solenni trionfi ai celesti, preci
levando al consesso dei numi. E ancora canta come

l'invitta Ungheria con sguardo superbo avesse sdegnato
lo scettro del regno, e tutti i misfatti che rea rivolta da sé
sola procurava. Ogni gesta celebra, ammirata, e a lui
dà nome di Pacificatore, di Giusto, e Grande, e Pio,

365

Vicario di Dio. Assistici, o Splendore novello del Cielo,

³ Allude sinteticamente alla sconfitta di Carlo XII di Svezia nella Battaglia di Poltava (27 giugno 1709 secondo il calendario giuliano, 8 luglio per il calendario gregoriano), scontro decisivo nella Grande Guerra del Nord tra l'esercito russo di Pietro il Grande e le forze svedesi (passate rapidamente in rassegna attraverso succinti ma puntuali richiami ai principali fatti d'arme, le vicende del conflitto vengono rievocate nei versi successivi).

⁴ Augusto II re di Polonia (1670-1733), già duca e principe elettore di Sassonia con il nome di Federico Augusto I.

⁵ Gli argomenti del pomposo encomio si fondano *ad abundantiam* su un altro e maggiore monumento alla gloria di Pietro: la volterrana *Histoire de l'empire de Russie sous Pierre le Grand*, 1759-1763 (e cfr. in partic. gli *Anecdotes sur le czar Pierre le Grand*, t. 46).

- Monstrorum domitor, Regum fortissime, salve.
 Tu veterum heroum laudes, memorandaque facta 370
 Exsuperas: quod enim ipsa tibi fortuna, genusque
 Obtulit Imperium, spatiosaque regna parentum,
 Magnanimumque Ducum, ardenti virtute parasti
 Ipse tibi occulta sub maiestate refulgens,
 Haud secus ac oriens obducto nubibus astrum
 Ore diem referens sparsurum lumine magno
 Aereasque plagas, pelagumque, atque undique terras:
 Nec graue Martis onus primaeuo flore iuuentae,
 Aut te poenituit duros subiisse labores:
 Praemiaque, ac titulos meritis, curisque secutus 380
 Tu varios hominum mores addiscis, et urbes.
 Nos genus incultum, atque inter spelaea ferarum
 Dispersum, saeuisque feris immanius ipsis,
 Nesciaque humano mansuescere sanguine corda
 Te colimus legum sanctissima iura, fidemque;
 Te primum e Coelo rediens his fulsit in oris
 Iustitia, ac Pietas: mentesque animosque furentes
 Exsuimus: populi placito iunguntur amore.
 Qua prius obscoeni degebant fontibus hydri,
 Et sterili squalebat humus late obsita iunco, 390
 Quaque latebrosis siluae, et nemora aspera saxis
 Horrebant scopolique et nudatae undique cautes,
 Et pelagi rupes, desertaque littora longe,
 Nunc Cerealis agri glebas inuertit arator,
 Moenia desurgunt, turres, immania templas,
 Portus, aere cauo munimina tuta, minaeque
 Tu freta, tu terras omnes, et inhospita saxa
 Montes, intactos saltus, fluuiosque, lacusque
 Sideraque emensus: tibi Caspia regna subacta;
 Et videre tuas primum saeuia aequora classes 400
 Antea inaccessa Europaeque, Asiaeque colonis.
 Sub tua iura vias Titan oriensque, cadensque
 Aethereas currens menses, ac diuidit Annos.

Vincitore di mostri, Valentissimo tra i monarchi, salve!

Tu superi i vanti e le imprese memorabili degli eroi

370

d'un tempo: ciò che infatti la sorte stessa, e il lignaggio
tuo ti offrirono in dote - l'Impero, i vasti reami degli avi
e di magnanimi condottieri - tu con fervido valore

lo hai ottenuto da te, splendente di maestà, seppur celata,
non altrimenti che il volto velato da nubi dell'astro nascente

375

quando ridona il giorno, pronto a inondare di gran fulgore
le plaghe celesti, e il mare, e tutte per ogni dove le terre:
né del gravoso fardello di Marte nel fiore della giovinezza,
né di sopportare duri travagli ti sei mai pentito.

Tu, che per i tuoi meriti e le tue imprese ti acquisti premi
ed onori, tu i vari costumi degli uomini apprendi, visitandone
le città. Noi, stirpe rozza, e dispersa tra tane di fiere,
anzi schiatta più selvaggia delle stesse belve crudeli,
e cuori incapaci di ammansirsi colmandosi di umano sangue,
ti veneriamo, eletto fonte di ogni diritto e di fede.

380

385
Per te per la prima volta, quando ridiscendesti dal Cielo,
su queste piagge brillarono giustizia e pietà, sicché le anime
spogliammo di furia, e ora i popoli mutuo amore congiunge,
e là, ove un tempo orribili serpi covavano nelle sorgenti,
e orride di sterili canne si stendevano lande a perdita d'occhio;
là ove, tra rupi scoscese, dense foreste e inospiti boschi
nereggiano irti, e sassi, e ovunque all'intorno nudi macigni,
e ancora scogliere marine, e sterminati lidi deserti
ora rovescia le porche feconde l'aratore in onore di Cerere,
e sorgono urbiche mura, e moli turrite, e templi maestosi,

390

e porti, e bastioni capaci di resistere alle cannonate, e fortezze.

Tu hai errato per flutti e per ogni terra, oltre vette inaccessibili,
e per giogaie, e per forre intonse, lungo fiumi e oltre paludi;
e sotto altri cieli; a te s'inchinano i regni del Caspio,
le cui acque tempestose, giammai saggiate da colonizzatori

395

d'Europa o d'Asia, per la prima volta han solcato le tue chiglie.

Sotto il tuo dominio il sole, da oriente a occidente, percorre
l'etere attraverso i segni dello zodiaco, e suddivide gli anni,

400

Caspia quinetiam Euxini cum gurgite ponti
 Iungitur unda, sinu exceptit quem Finnica Tethys,
 Vinculaque innectunt porrectis magna lacertis
 Flumina, Sarmaticum, quo non ingentior alter,
 Rham scindentem agros, et pinguia culta, reflexis
 Cornibus effusum, Tanain, Neuaeque fluenta:
 Attonitusque nouos stupuit Nereus hymenaeos.

410

Baltica decurrunt victricibus aequora velis
 Asidis acreo prognatae vertice quercus,
 Atque per immensum spatiantur deinde profundum;
 Oceanique patris, complet qui et numine terras,
 Vestigantque domos, sedesque, ac regna reposta.
 Persidas, Armeniasque tua dulcedine gentes
 Allicis, extremique colunt quae littora Eoi,
 Et quae diuerso penitus sub sidere degent.

Quidquid diues Arabs, et odoris mittit arenis

India ', et ignoti parit indulgentia Coeli

420

Sole sub occiduo, totum quae sita per orbem

Quaeque refert celer externa compendia pinu

Nauita merce graui, ac praestans sollertia rerum,

Quidquid habet Tellus, quidquid fouet aequor, et aer,

Hic reperire licet: tua sunt haec omnia dona.

Sed quodcumque nocet, quodcumque impendet acerbi,

Finibus auertis, quos nunc decernere nullum

Perfidia valeat tempus, vel ponere metas;

Caucaseasque fugas volucres, mactasque nefanda

Prodigia: at gelida soluis de rupe Promethea

430

Tristia paenarum, longaeuaque signa gerentem:

Sanguine rorantes crudeles diruis aras

Crudelesque ignes: Sanctorum ignara Deorum

Vana supersticio deuoluens pectora coeca,

Atque hominum miscens nigra caligine mentes

Te Chaos obscurum repetit, noctemque profundam`.

Verum diua Fides Coelo caput exerit alto

Aeternae ostendens felicia munera vitae.

e più ancora: l'onda del Caspio unita ai vortici del Mar Nero
 viene accolta nel proprio seno dal Golfo di Finlandia;
 e a braccia distese intrecciano vincoli i fiumi immensi:
 il Sarmatico Volga, senza pari per vastità, che le campagne
 spartisce, e le terre feconde, per poi curvare il cornuto vertice
 confluendo nel Don e nelle acque della Neva: sicché
 sbalordì attonito il mare alla vista di quelle nozze singolari.

405

Fra i baltici flutti si avanzano, sospinti da vele vittoriose,
 legni cresciuti sulle pendici di ardite giogaie d'Asia
 per correre dipoi sopra il salso abisso d'interminate distese,
 fino a penetrar le dimore e le sedi, e i reconditi regni del padre
 Oceano, che con la sua potenza abbraccia i continenti.

410

Tu i popoli di Persia e d'Armenia con mite governo
 ti acquisti, e quelli che d'Oriente abitano le coste estreme,
 e che, sotto stelle a noi aliene, vivono in terre lontane.

Tutto ciò che, generato dalla clemenza di climi ignoti,
 da fragranti arene l'Arabo opulento, o l'India stessa spedisca,
 ovvero ciò che sotto l'occiduo sole per tutto il mondo
 hanno cercato, e che veloce il nocchiero trasporta a bordo
 di legno straniero, stipato delle merci preziose che avidità
 di beni brama per prima; tutto ciò che terra, o mare, o cielo
 in sé cova, qui si raccoglie: sono tutti doni a te dati.

420

Ma qualunque sciagura incomba, qualunque aspra minaccia
 si levi, tu l'allontani dai tuoi confini, che mai alcuna perfidia
 d'ora in avanti potrà più far tremare né limitare.

425

Tu gli avvoltoi del Caucaso discacci, tu trucidi gli empi mostri
 e liberi Prometeo dalla gelida rupe, infrangendo le tristi
 insegne del supplizio di cui tuttora era carco,
 e annienti infine, grondanti sangue, gli empi altari
 e le crude vampe; tu mondi i cuori ottenebrati da vana,
 superstizione, ignara della santità degli dèi, la quale
 per te all'oscuro Caos fa ritorno, che l'alme in atra caligine
 affoga, e alla notte profonda; però ora la divina fede mostra
 dall'alto cielo il suo volto, di vita eterna così rivelando.

i fulgidi doni. Eppure ormai tu, accolto tra i beati cori

430

435

61

- Nunc vero gaudes Diuorum adscripte quietis
 Ordinibus magno Catharinae nomine vinci, 440
 Quae tua principio vestigia magna secuta est.
 Gaude hominum sortes, et res qui respicis aequis
 Luminibus: tibi cura eadem, ac dum vita manebat,
 Inserere aethereis Urbem cum ciuibus oris
 Et dedit omnipotens tibi Rex quam condere, gentem
 Quis tua gesta sacro, famamque attollere cantu
 Posset, quamquam olli longe maiora reseruant
 Fata Deum, atque noua ostendunt miracula Mundo.
 Certe magna tuae nequeunt contendere laudi
 Saecula, et aequare incassum conantur honores 450
 Ingentes, non heroum, quae deuehit Argo,
 Agmina, non Tiphys, non raptor velleris aurei,
 Nec vagus Alcides, non audax Bellerophontes,
 Nec satus Inachio altiuolans de sanguine Perseus
 Aut Laertiades, aut armis fortis Achilles,
 Aut Mars, aut Liber, Scyticus vel Iuppiter ipse,
 Quemue colit Memphis clara, et miratur, Osiris,
 Seu quos Romulidae, seu quos sibi Graecia quondam
 Effinxere Deos, tibi certent; omnia vincis.
 Ecquis enim tantum dexter telluris obiuit 460
 Totque urbes longe, totque aspera regna subegit
 Legibus emendans humanae incommoda vitae
 Per maria, ac montes magnos, siluasque profundas?
 Iam uero septemgemini trepida ostia Nili,
 Tigris, et Euphrates, et littora rubra tremiscunt:
 Bosphora sanguineos mirantur feruere fluctus:
 Odrysia extremos patitur iam Luna, labores:
 Nigranti ruit ecce polo, collisa cruenias.
 Vertitur in guttas: vanescunt cornua dira:
 Et Constantinus patrio processit ab astro, 470
 Haeredemque vocat, soliumque reposcit auitum,
 Sacraque concussis trepidarunt ossa sepulcris,
 Ora Palaestinae exultat sanctissima terrae

dei celesti, gioisci di esser superato dal nome augusto
di Caterina, colei che sin dal principio ha seguito
l'orme tue gloriose. Gioisci dunque, tu che con sereno
sguardo contempli i destini e i casi degli uomini! Ti è stato
affidato il medesimo ufficio, che già in vita fu tua cura:
innalzare con i suoi cittadini sino alle eteree sfere la tua città
e fondare la nazione che l'Onnipotente sovrano volle affidarti.

440

Chi mai tra i sacri vati le gesta tue, e la fama potrebbe
esaltare? Benché a lei i Fati divini serbino assai maggiori
meraviglie, e prodigi inauditi rivelino al mondo.

Certo, quest'epoca gloriosa non potrà mai sfidare la grandezza
del tuo nome, e invano cercherebbe di eguagliare il lustro
tuo immenso: non la ciurma eletta d'eroi che la nave Argo,
imbarcava, né Tifi, né colui che il vello d'oro trafugò,
né l'errante Alcide, né Belleroonte animoso,
né Perseo altivolante, prole d'Inachio lignaggio,
né l'astuto figlio di Laerte, né Achille valente al duello,
o Marte, o Libero, o lo stesso Giove di Scizia,
ovvero Osiride, il nume che Menfi illustre venera e adora,
o gli iddi che la prosapia di Romolo, o che la Grecia un tempo
s'era inventata potranno mai starti a fronte: tu li superi tutti.

450

né l'astuto figlio di Laerte, né Achille valente al duello,
o Marte, o Libero, o lo stesso Giove di Scizia,
ovvero Osiride, il nume che Menfi illustre venera e adora,
o gli iddi che la prosapia di Romolo, o che la Grecia un tempo
s'era inventata potranno mai starti a fronte: tu li superi tutti.

E chi mai sì accorto visitò tanta parte del mondo,
e tante vaste città, tanti barbari regni assoggettò
riformando con giuste leggi le miserie dell'umana vita
di là da mari e da alte montagne, e da profonde foreste?

455

E invero ormai pavido il Nilo per le sette sue bocche,
e il Tigri, e l'Eufrate, e cruento ne tremano le sponde;
il Bosforo stupisce al ribollire dei suoi flutti di sangue,
E già la luna ottomana patisce l'ultima eclisse,
ed ecco, precipita dal cielo tenebroso, e frantumandosi
piove giù in stille di sangue: dileguano i truci suoi corni.

465

Pure Costantino si avanza dall'astro in cui ha ora dimora
proclamandoti suo erede, e rivendica il trono degli avi.
Nelle arche irrequiete tremano i resti dei martiri,
ed esulta la Palestina, la più santa fra tutte le terre,

470

Coelicolum Regis vitali aspersa cruore.
O sator, o Patriae columen, rerumque Répertor,
Aeternum salve: ex alto tua munera serua,
Serua Urbem, praesensque tuos ad sidera tolle;
Talia carmini bus memorat; queis maximus orbis
Assonat: aerei tractus, et coerula ponti
Lata silent rutilus concussit sidera Mundus. 480
Interea Pater omnipotens ter clarus ab alta
Intonuit laeuum Coeli regione sereni
Aeternum firmans inuicto his numine foedus:
Stet pietatis opus, soliumque attingat Olympi
Imperium magnum magnis virtutibus auctum.
Ingentis monumenta Petri, atque immobile Saxum
Quod neque fas igni cuiquam, nec laedere ferro,
Stent visura tuos centum, Catharina, triumphos.

FINIS.

irrigata dal sangue vivificante del celeste sovrano.

O fondatore e sostegno della patria, e scopritor del mondo,
vivi in eterno! saluto: assicuraci dall'alto i tuoi doni,
conserva la Città, ed eleva sollecito i tuoi sino alle stelle!"

475

Tali lodi intesse col canto, di che l'orbe immenso
riecheggia. Gli spazi celesti e le azzurre distese marine
ammutoliscono; l'aureo mondo oscura gli astri.

480

Subito, raggiante dall'alto dei cieli, il trino Onnipotente
dalla regione a mano manca dell'etere sereno tuonò,
confermando così l'eternità del patto con il suo volere
incrollabile: "Si erga saldo il sacro bronzo, e dal cielo
tragga sua gran possa il trono, da gran gesta incrementato.

485

Che la statua di Pietro il Grande, e la base sua inconcussa
che mai sarà possibile a fiamma alcuna o a ferro intaccare,
si erga per ammirare cento dei tuoi trionfi o Caterina".

Da Madonna Intelligenza alla “angioletta” di Lapo

In Toscana la stagione dell’omaggio a Madonna Intelligenza come credo filosofico non fu lunga (si può ipotizzare un decennio nel momento della sua massima esplosione a cavallo tra gli anni Ottanta e Novanta), ma essa lasciò una profonda impronta nel decorso dell’evoluzione letteraria, e soprattutto preparò il terreno per successivi svolgimenti nella stessa direzione trascendentalista, prima trasformandosi in vero culto religioso, e poi rimanendo come orientamento di pensiero nel senso platonico di tendenza all’elevazione spirituale al di sopra della basezza del mondo terreno. In questo senso assistiamo all’affiancarsi accanto ai nomi più noti alle storie letterarie, Guido Dante Lapo Gianni Cino da Pistoia, di una personalità oggi di ben minore risonanza, ma che godette di grande prestigio al suo tempo e particolarmente segnalabile per la rilevante influenza che esercitò sulla compagine della cerchia stilnovista. Mi sto riferendo a Francesco da Barberino, il quale ebbe una sua fase stilnovista di cui restano sparse tracce desumibili dai *Documenti d’Amore* in cui sono incorporate (nel commentario latino), ma presto evolvette in proprio convergendo su temi nuovi desunti da dottrine mistico-filosofiche. Ed evidentemente egli seppe trovare gli argomenti per convincere gli altri aderenti della cerchia, perché troviamo l’impiego degli stessi temi particolarmente in Dante e Lapo Gianni; mentre in Guido non ne abbiamo traccia, e se è affermato da Dante (nel son. *Amore e monna Lagia e Guido ed io*) che anch’egli ne fosse stato contagiatò, dovette stancarsene molto presto e defilarsi da quei programmi. Dopo la fiammata del contagio barberiniano comunque ciascuno prese la sua strada, Dante tornando alla sua Beatrice (ma la data del 1290, della sua conseguita trascendenza, non fa fede perché interessata dalla numerologia dantesca), Lapo radicalizzandosi ulteriormente, e Barberino continuando a perseverare addirittura nei decenni attendendo alle sue opere maggiori.

Potrà sorprendere che si parli qui di un’influenza esercitata dal Barberino sulla cerchia dei poeti stilnovisti, perché, a proposito delle analogie tra l’opera barberiniana e quella dantesca, la critica, già fin dall’Ottocento, ha sempre immaginato semmai una direzione inversa, e in effetti le notizie che allora si avevano sulle opere del Barberino erano ancor più incomplete e frammentarie di quelle che abbiamo oggi e gli studi che vi si dedicavano erano, quale più quale meno, tutti condizionati dall’interesse strumentale a ricavare lumi sulla cronologia del poema dantesco. *Reggimento e costumi di donna* e *Documenti d’Amore*, opere maggiori di Francesco da Barberino, hanno entrambe una struttura particolare e hanno avuto una particolare genesi compositiva, passando attraverso un’elaborazione lunga e travagliata. Entrambe sono costituite di un nucleo originale i cui contenuti

¹ Anticipo qui un capitolo di un mio prossimo libro, ancora in fase di elaborazione.

e le cui figurazioni allegoriche, nonché quello che Giovanni Melodia² definì il loro “pensiero morale” (avvertito molto vicino alla *Vita Nuova* e alla *Commedia*), sono comuni: nel *Reggimento* il racconto dell’incarico attribuito da Madonna Intelligenza allo scrivano Francesco, pur sapendolo di “ingegno un po’ grosso”, di redigere un manuale di comportamento ispirato, o ‘dettato’, dalle Virtù, nei *Documenti* un analogo decalogo di istruzioni, “documenti” appunto, che Amore commissiona al suo “fedele”, sempre in esecuzione delle lezioni magistrali delle Virtù. A tali nuclei originali nel corso degli anni si aggiunsero, nel *Reggimento*, una farragine di novellette, bizzarrie di vario genere, istruzioni di vivere pratico talvolta di un’ovvietà sconcertante talaltra più enigmatiche; nei *Documenti* una traduzione latina del testo volgare e un amplissimo commento che, lungi dall’essere effettivamente esplicativo, desta il sospetto di servire a mascherare il contenuto dell’opera nonché talora a veicolare, in un contesto molto confuso, temi e affermazioni poco ortodosse. Sono tali aggiunte a determinare, insieme ad altre circostanze pratiche legate ai continui spostamenti del Barberino, il dilatarsi dei tempi di composizione fino a quel secondo decennio del Trecento che è abitualmente indicato come l’epoca di realizzazione delle opere barberiniane. Se non che in calce ai *Documenti* già conclusi Barberino pubblica un misterioso scritto, il *Tractatus Amoris*, e dà notizia che i testi e il disegno che lo compongono già avevano avuto un’esposizione pubblica, una prolungata esposizione, in Firenze: di tale esposizione vi è testimonianza di cronaca per l’anno 1293, ma la sua notorietà poteva forse risalire già a qualche anno prima, e dunque al periodo che costituisce il nucleo generativo anche della *Vita Nuova* nella sua prima versione, di altra intenzione da quella che abbiamo oggi, e contemporaneamente parallelo al momento di conclamata affermazione della poesia cosiddetta stilnovista. Dal momento che il *Tractatus Amoris* pare essere pienamente consonante con il “pensiero morale” su cui si fondano *Documenti* e *Reggimento*, nonché sorprendentemente prossimo, per il tenore entusiastico della venerazione per Madonna Intelligenza (nel già molto precoce fondamento originario del secondo, cioè nella cornice) e in genere comune per invenzioni, temi e figurazioni alle tematiche della temperie stilnovista, o dei Fedeli d’Amore, tale rapporto non può più essere letto nei termini di un’imitazione letteraria in cui l’incerto neofita prende a modello l’inarrivabile esito della poesia dantesca, ma costringe a interrogarsi sull’esistenza di un repertorio comune di immagini e simboli ricorrenti che non sono invenzioni personali ma patrimonio allegorico condiviso, se non addirittura codificato in determinati significati esoterici ben noti a chi è giunto ad essere Fedele d’Amore “in simil grado” a quello che Dante rivendica per sé e per Guido nel noto passo della *Vita Nuova*: e in questo senso l’opera del Barberino rappresenta effettivamente una chiave fondamentale per penetrare il cifrario stilnovista.

² Cfr. G. MELODIA, *Dante e Francesco da Barberino*, in «Giornale dantesco», IV (1896), pp. 97-109.

Giova perciò qui fare un'anticipazione di quella che sarà una lunga trattazione sul Barberino. In testa al *Tractatus Amoris et operum eius* è una miniatura allegorica di oscuro significato, composta di due serie di figure: contornate agli estremi da due coppie, a sinistra di religiosi, a destra dei loro corrispondenti morti, vi sono quattro figure femminili sulla sinistra e altrettante maschili sulla destra, che culminano al centro in una figura composita (con due teste) che unifica il femminile e il maschile nella coppia denominata “moglier e marito”. Le figure sono tutte colpite da un dardo (ma i religiosi da due e i morti da tre) fino alle due più centrali che sono prossime, a sinistra e a destra, alla coppia mediana androgina e che come quella recano in mano, la femminile (la “vedoa”) due rose, e la maschile (il “cavalier meritato”) una soltanto (anche la prima femminile a sinistra però, la “fanciulla”, oltre al dardo ha già anche la rosa, la rosa che segnala che da questa parte è già aperta la via del risveglio operato da Amore, ma per ora sua è la “gobula” detta nel commento della “puelle nunc incipientis aliquid cognoscere”, come quella che “poco ancor cura” il richiamo di Amore). Le due serie sono sovrastate da Amore giovinetto e alato in piedi su un cavallo bianco mentre “lancia dardi co’ la man directa, e rose alquante coll’altra sua getta”, come lo illustra l’autore stesso, autore anche dell’incisione originale (che compare nel ms. B). Le figure hanno ciascuna rubrica relativa (in versi); da sinistra a destra: Religioso, religiosa, fanciulla, donzella compiuta, maritata, vedoa, moglier e marito, cavalier meritato, uomo comune, donzel che non cura, fanciullo, morto, morta. Seguono l’esposizione della descrizione della figura di Amore, il commento latino alle cobbole sottoscritte a ciascuna figura, e infine, introdotta alla fine del commento come non pertinente “ad corpus libri” ma riferita alla coppia morto-morto, la “extensa cantio” *Madonna, allegro son per voi piagere*, in cui il “miles” amante ottempera con la propria morte al desiderio della sua donna. Delle misteriose figure sottostanti ad Amore, il quale nella sua didascalia le dice “figure” delle “ovre ch’io faccio”, il commento del Barberino dà esplicazione seguendo l’ordine della successione da sinistra a destra, ingannando il lettore, ma Luigi Valli per primo ne trovò la vera chiave di lettura: le figure “devono essere prese a due a due secondo la simmetria, così che la prima a sinistra corrisponda all’ultima a destra, la seconda a sinistra alla penultima a destra, e così di seguito” fino a che “le due serie, la maschile di destra e la femminile di sinistra, si fondono in una *figura unica con due teste*, che si chiama «Moglier e marito»”³. Il senso della rappresentazione che nel prosieguo si verrà a interpretare è una lettura della stessa come progressione per gradi di un’ascesi mistica che deve giungere fino alla morte ‘temporale’, nel venir meno dei sensi, della corporeità materiale, prigione dello spirito, soffocata dalla *trance* estatica, e sarà quindi una lettura della corrispondenza tra le due parti come disposizione che lascia intendere che la parte destra esempli la parte terrena dell’uomo, il corpo e l’anima che l’avviva e ne governa le funzioni, mentre la parte sinistra è quella divina (segnalata dal-

³ L. VALLI, *Il linguaggio segreto di Dante e dei “Fedeli d’Amore”*, Roma, Optima, 1928, pp. 248-249.

la spia della rosa che già accompagna, oltre al dardo, la prima figura femminile della “fanciulla”), destinata a tornare nella sfera superna, ormai rivificata nella sua controparte terrena la traccia dell’origine celeste e fatta essa stessa puro spirito ottenuta la liberazione dal peso del corpo: le figure femminili configurandosi come le controparti trascendenti della soggettività interiore degli aspiranti via via loro contrapposti, adepti che ad esse anelano ricongiungersi nel compimento dell’ascesi, ciò che avviene nella coppia centrale di “moglier e marito”. I religiosi sulla sinistra insegnano la via mostrando morte le loro controparti terrene e le figure seguenti (ordinate in successione progressiva), ammaestrate della necessità della morte della propria parte mondana, rinascono allo stadio di fanciulli che devono ancora percorrere i gradi successivi del percorso iniziatico necessario per giungere attraverso la morte temporale al ricongiungimento con la propria controparte divina, nel quale si compie il ricongiungimento finale con l’iperuranio dello spirito promosso dall’opera di Amore, il cui nome vela la reale identità di Cristo redentore. Ad un’approfondita analisi del misterioso *Tractatus Amoris* sarà dedicata un’ampia parte di questo libro, per ora cominciamo a coglierne la fondamentale importanza rilevandone alcuni accenni nell’opera del meno nobile dei poeti succitati, Lapo Gianni, direttamente a contatto col Barberino nella sua professione di notaio e quindi possibile tramite di trasmissione, e insieme testimone opportuno nella sua scoperta elementarità a introdurci a curiosare in questa cricca segreta e a scoprirlle le carte imbrogliate dalla voluta (e necessaria) cripticità.

Prima occorre però premettere un altro necessario preambolo che ci guiderà a dipanare l’intricata matassa, e cioè affrontare l’altro mistero, speculare a quello di cui sopra, contenuto nel citato sonetto dantesco *Amore e monna Lagia*, di interpretazione letterale incomprensibile ma vera traccia storica delle diatribe ideologiche svoltesi nella cerchia. Il sonetto si direbbe collegato ai precedenti da Guido inviati a Dante, *Dante, un sospiro messenger del core* (XL) e *Se vedi Amore, assai ti priego, Dante* (XXXIX): se nel primo (che senz’altro precede l’altro) non è ancora messa in dubbio l’attendibilità di Lapo, l’autenticità del “su’ tormento” né la bontà della ‘donna’, ma soltanto si menziona la sua disperazione di non essere accolto da lei, il secondo è invece incentrato sulla “sofrenza” individuata come chiave dell’esame di Lapo e in esso Guido chiede a Dante di verificare se il suo comportamento è di retto osservante di Amore, se questi lo riconosce “amante” e se è degna di approvazione la donna cui “e’ si le mostra vinto fortemente” (vv. 5-6); un sospetto già c’è, “ché molte fiate così fatta gente / suol per gravezza d’amor far sembiante” (con cui si prendono le distanze con uno sdegnoso “così fatta gente”, allusione però probabilmente a una “gente” precisa che Guido ha in mente), un sospetto che attraverso un’esaltazione della sofferenza (“per”, attraverso la “gravezza”) si simuli l’amore che intendiamo noi, quello dei suoi Fedeli, per cui nella “corte” di Amore non può “servire” uomo “che sia

vile ... / a donna che là entro sia renduta”, cioè votata⁴, perché l’adunanza che si raccoglie intorno al nome di Amore (il “convento / d’Amor” è anche nel *Detto d’Amore*, 138-139) abbraccia un definito sistema di idee e di regole condivise dalla comunità, in una sorta quasi di arruolamento o monacazione in un ordine. Da Amore stesso, cioè dalla nostra dottrina, verrà il chiarimento se davvero “la soffrenza lo servente aiuta”. Insomma Guido diffida, e chiede a Dante se condivide le sue perplessità.

La formulazione di disgusto del dantesco *Amore e monna Lagia*, ben si può dire collegata alla richiesta di Guido, ma in una fase ulteriore (di una eventuale serie) della quale a noi mancano importanti tasselli: nelle acide parole del sonetto Amore stesso e monna Lagia, l’interessata, nonché Guido e Dante, gli esaminatori e capi della setta, hanno concepito una tale repulsione per l’esaminato, rimpicciolito (riducendo a spregiativo il suo titolo di notaio) a “un ser costui” come dappoco, tanto da essersi allontanati, e in particolare i primi tre, che “più non v’hanno disio” (v. 5), e qui è la reticenza, “sapete da cui?/ nol vo’ contar per averlo in oblio”; ‘da Amore’, dovrebbe essere, del quale “eran serventi” tutti (ma Amore servente di se stesso?), non meno di quel che Dante dice di sé, tanto da ‘immaginalo iddio’. O meglio ancora, accogliendo “sapete da cui”, con De Robertis, “non interrogativo, come nella tradizione editoriale. Per dir anzi: sapete bene chi”, verrebbe a imporsi una fasulla personificazione di Amore con contorni molto definiti – e perciò noti e riconoscibili da tutti i fedeli, destinatari di questa comunicazione riservata, come connotanti qualcosa di preciso, di reale – e distanti dalla consueta prosopopea indicante il complesso di valori che salda l’unione della compagnie riunita nel suo nome e dedita al suo ‘servizio’. Dobbiamo pensare a una dottrina d’Amore altra da quella dei Fedeli, che ora si è rivelata fallace, pur avendo quell’Amore già soggiogato tutti gli interessati dell’*incipit*, dei quali i primi tre “eran serventi di tal guisa a lui, / che veramente più di lor non fui / imaginando ch’elli fosse iddio”: tutti dunque si sono spinti a immaginalo “iddio”? di una simile ipotesi non verremo mai a capo con certezza, eppure è il testo che la suggerisce; e quanto a Guido, perché di lui si tratta – gli altri due, Amore e monna Lagia (con *senhal* escogitato da vera acribia di notaio formato delle iniziali del suo servente) non essendo reali persone fisiche –, e del suo essere stato toccato da quella dottrina, questo è comunque ciò che pensa Dante, il quale, come si vede, non nasconde il proprio entusiasmo per la passata infatuazione, ché quanto gli “piacque, no ’l si crede forse”; né si può sospettare in lui una consapevole intenzione di esagerare i fatti, visto il tono solidale e risoluto nel dire Guido (almeno lui senza riserve) ora “del tutto fore”, di pieno rispetto e amicizia e senza ancora alcuna ombra di inquinatura.

Se bene han fatto Amore (?), primo ad accorgersi dell’errore, evidentemente dalla finta o impropria devozione di Lapo, “poi la donna saggia, / che ’n quello punto li ritolse il core; / e Guido ancor”, che si è del tutto liberato di quel servaggio e ora “n’è del tutto fore”, e infine lui stesso che scrive, e a sua

⁴ Per cui Maggini nota “*Rendersi* valeva ‘darsi a vita religiosa, farsi frate’; cfr. *Inf.*, XXVII 83 [...] *Purg.*, XX 54”.

volta ‘n’è del tutto fore’⁵, è fuori dal rischio di poter ancora ricadere in potere di quel che si è rivelato il falso Amore – benché quanto già gli “piacque” non si crederebbe – ‘da cui’ insomma risulta reticente sull’enormità della devianza e allude a una falsa figurazione di Amore che lo stesso vero Amore (quello nel nome del quale si intona il canto poetico dei suoi Fedeli) rigetta, una figurazione che lo esaltava propriamente immaginandolo “Iddio”: questo evidentemente credeva Lapo, e la sua dedizione alla falsa credenza ha avuto il potere di mostrare a tutti l’errore. Ma si tratta di errore insito nella possibile confusione tra l’ipostasi in figura poetica e la vera credenza, che ha mostrato nella labilità di quel confine tra prosopopea e ipostasi l’inopportunità dell’insistenza sulla personificazione di Amore (ma Amore – quello vero – figurato è il primo membro del quartetto), conducente a una fallace sua divinizzazione? Ossia, siamo di fronte a una ritrattazione di *Amor che movi*, alla situazione rispecchiata nel capitolo XXV della *Vita Nuova* nel riferimento a quanti potrebbero ‘dubitare’ che Amore sia entità vera, che addirittura parla come se fosse uomo, “come se fosse persona umana”, mentre si tratta della personificazione di quello che è in realtà un ‘accidente’ che tocca un individuo umano reale, difesa come necessaria al poeta ma svelata nella sua inconsistenza di verità immediata? e l’attenzione odierna concentrata sulla ‘sustanzia’ e l’‘accidente in sostanzia’ avrebbe di molto sviato dalla comprensione dell’intenzione prima dell’autore, di riferirsi, per negarla, a una molto più concreta deificazione di Amore alludente, sia pur sempre metaforicamente, a una vera fede, effettivamente appartenuata e ‘creduta’ in seno ai fedeli? Ovvero, si tratterà propriamente di credenza “ch’elli fosse Iddio” in quanto credenza eretica secondo una falsa dottrina, e, soprattutto, una ‘falsa chiesa’ nominata sotto metafora d’Amore? Insomma è da vedere se l’intervento dottrinale del cap. XXV della *Vita Nuova* non rappresenti un contraddittorio condotto al solito sotterraneamente, cioè al riparo dell’equivoco della personificazione in senso pagano mitologico di Amore, ma che invece si riferisca a qualcosa di pericolosamente reale in una concreta attività di militanza dissidente dall’ortodossia cattolica. Ma anche a prescindere dalla pertinenza o meno del cap. XXV, resta che il sonetto *Amore e monna Lagia* contiene questa verità, pur restando per noi oscuro nel delineare vicende di diatribe settarie che non conosciamo.

Una traccia che al sonetto di repulsa sia preceduto un periodo di diatribe dottrinali si vede nella canzone di Lapo *Donna, se ’l prego de la mente mia* (VI), la canzone della “Soffrenza” che può essere stata lo spunto del sonetto cavalcantiano *Se vedi Amore*, e che si apre con un lungo lamento rivolto alla donna dei “tormenti” patiti “aspettando che da voi si mova / una dolce pietà, se ’n voi si trova, / in farmi grazia d’empier lo disio” (vv. 10-12, con la riserva che in lei ‘pietà si trovi’), poi ribadendo la

⁵ ‘Ed io ancora (sono del tutto fuori) dal cadere in suo potere’: così mi pare si legga il v. 13 (“ed io ancor che ’n sua vertute caggia”), il cui costrutto brachilogico è forse dovuto all’inflessione di una stesura di getto dettata dall’impulso del momento; lettura, per quanto non sicuramente inoppugnabile, almeno possibile e rispondente a un significato coerente, ma non so come evitata dai commentatori, ostinatamente sordi a eventuali sensi che escano dagli schemi (da loro) previsti e ammessi plausibili, pronti piuttosto a dichiararsi vinti dal “passo più buio” dell’“oscuro” sonetto (Contini).

propria speranza “d’aver la grazia bella e nova” viene un’altra sottolineatura limitante la “valenza” di lei, “se vertù d’Amore in voi riposa” (vv. 13-14): e sì, perché “per ragion”, secondo quel che è giusto, “Amor non dé voler … ch’io / merito perda per lo buon servire, / poi lungo tempo m’ha fatto languire” (vv. 16-18); la “Soffrenza” è stata lunga ed egli ha ormai espiato, è tempo della remunerazione. In tale collegare la remunerazione al “merito” guadagnato “per lo buon servire” è riscontrabile un formulario singolarmente vicino, se non direttamente improntato, all’*exemplum* codificato nel detto *Tractatus Amoris*, in questo caso quello del “cavalier meritato”, che reca la rubrica “Ringrazio la tua gran potenza Amore, che m’hai degnato far servo in piagere di quella cui ti potevi tenere”, ancora più da vicino ricalcato nei versi della ballata *Questa rosa novella* nel ringraziamento riguardante il ‘servizio’ alla donna cui Amore destina il seguace che l’abbia meritato: “Ond’io ringrazio assai, / dolce segnor, la tua somma grandezza, / ch’i’ vivo in allegrezza / pensando cui alma mia hai fatt’ ancella” (XI, 21-24). E un analogo della stessa professione di fede del Barberino è nella canzone dantesca *Io sento sì*: “e io son tutto suo: così mi tegno, / ch’Amor di tanto onor m’ha fatto degno. // Altri ch’Amor non mi potea far tale / ch’eo fosse degnamente / cosa di quella che non s’innamora” (vv. 63-67). Lapo ribadisce che solo con la speranza della “grazia” meritata col “buon servire”, “ciò disiendo, mi mantegno” (v. 26), perché protesta di non riconoscere “altro regno / fuor che ’l ben, donna, che da voi aspetto⁶, / il qual sarà mirabile diletto / che mi terrà gioioso sempremai” (vv. 27-28)⁷; e poi viene la preghiera ad Amore “che mi doni suo ’n gegno, / sì ch’i’ non manchi per alcun difetto, / e ’l ben ch’attendo mi faccia perfetto / aver da vo’ ” (vv. 31-34). Dove con quel “perfetto” comincia ad affiancarsi insieme alla penitenza della “Soffrenza” una terminologia riconoscibile cataro-manichea. Dei suoi “disiri” (v. 39) egli può “dir ched e’ sian poderosi / per lo durar c’hanno fatto soffrendo / in ciascuna battaglia, voi vincendo, / sì che per uso non curan tormento, / né son di ciò tementi o paurosi” (vv. 45-49); benché, poi che “Donna, voi li gabbate sorridendo [è questo il gabbo? il non remunerare ancora?], / e vedete la lor vita morendo”, cioè benché li vediate ormai venir meno, essi “con Soffrenza faran riparamento” e continueranno impavidi a sopportare il “penare” (vv. 52-53). Lapo non dimostra poi però di aver proprio la stoffa remissiva del penitente, e qui si affacciano le prime minacce : se il “penare” non dovesse mai cessare, e “Sofferenza mi venisse meno, / sappiate, donna, che le mie forze / non dureranno contra vostr’ altezze”, e “la Morte avrà di me pietate”, con la conseguenza che “Voi rimarrete al mondo, mia nemica; / io sconsolato me n’andrò in pace” (vv. 59-66). E ora segue la vera inimicizia: la “legge” di Amore potrà anche ritorcersi contro la donna, “Amor, veggendo vostra crudeltate, / vorrà servare una sua legge antica: / che qual donn’ a buon servo non è amica, / le sue bellezze distrugg’ e

⁶ Nuovamente con singolare coincidenza con Dante dell’arcaica canzone *Lo doloroso amor*, nella quale al ricordare “la gio’ del dolce viso [...] niente par lo paradiso” (curiosamente anche qui i vv. 27-28), anzi l’anima non paventa i tormenti meritati nell’aldilà perché rimanendo intenta a “imaginare colei per cui s’è mossa [...] / nulla pena avrà ched ella senta” (vv. 39-40).

⁷ Circostanza di gioia che ancora ricorda il *Tractatus Amoris*, nella cobbola di moglier e marito.

disface/ onde, se ciò vi tornasse in dispregio, / sarebbe per ragione a me gran pregio" (vv. 67-72), se Amore vi castigasse il punto sarebbe mio. Lapo pretende, vuole essere esaudito in tempi brevi, e in questo suo pretendere fa pensare che a un interlocutore materiale si rivolga, a qualcuno in carne e ossa da cui dipendono la sua sorte e i tempi della sua realizzazione, e il cui operato può essere criticato e perfino impugnato e condannato, e che perciò può essere minacciato; e quindi così viene a concludere seccamente: "Donna, dunque vi piaccia provedere / al vostro stato e 'l mio 'n tal manera, / che nostra benvoglienza mai non pèra; / e s'i' ho 'l torto, Amor dea la sentenza" (vv. 73-76). Sappia la donna che non servare la "nostra benvoglienza" e dargli morte non sarebbe onorevole per lei ("nulla vertù sarebbe a darmi morte", v. 82), anche quando ritenesse lui "più forte", perché, le ricorda, "da voi no mi difendo" (v. 84): dunque potrebbe addirittura essere lui il più forte, se volesse difendersi da lei? Egli può vantare una propria posizione di forza (di prestigio per la propria condizione sociale?), che però non fa valere. La minaccia si fa concreta, da par suo, e il giudizio è rimesso ad Amore: "Qui riconosca Amor vostra valenza: / se torto fate, chiudavi le porte / e non vi lasci entrar nella sua corte, / data sentenza in tribunal sedendo, / sì che per voi non si possa appellare / ad altro Amor, che ve ne poss' atare" (vv. 85-90). L'Amore che intende il nostro notaio è quello che emette sentenza inappellabile nel tribunale consacrato, davanti al quale non vi è altri che possa ambire allo stesso titolo. Il congedo si addolcisce più conciliante nella rinnovata preghiera che la canzone reca a madonna di concedere il conforto; deve prima in atteggiamento remissivo (alla canzone, "quando davanti le sterai gecchita", umile e sottomessa, v. 96) contarle di sua "pena infinita" e del suo "misero stato", per concludere con l'esortazione a dare soddisfazione alla sua fretta di essere avanzato di grado nella militanza, ritenendo di aver già abbastanza 'meritato' come "buon servo", e poi la canzone deve passare alle vie spicce e dirle aperto: "Dunque vi piaccia che sia confortato; / che se prima si mor, vostr'è 'l peccato, / e non vi varrà poi aver pietate; / che se per voi servendo e' fosse morto, / poco varrebbe poi darli conforto" (vv. 104-108); cioè, come detto al v. 66, egli morirebbe "sconsolato", dove fa indirettamente la sua apparizione il termine nella canzone aggitato con quello meno specifico "conforto", per 'consolamento'. Ma questo è il *consolamentum* cataro! senza del quale la morte coglie senza aver ricevuto la salvezza, il ritorno dell'anima alla condizione divina originaria e alla comunione con il regno dello Spirito – e infatti il *consolamentum* era dispensato anche ai semplici "credenti" in *articulo mortis*. Ciò che sta invece chiedendo Lapo è il *consolamentum* a riconoscimento del grado di "perfetto" (il bene "perfetto" del v. 33), l'ammissione a entrare nella gerarchia dei ministri catari del culto dopo il lungo tirocinio di noviziato sostenuto, il "penare" che non sembra mai cessare e venire al riconoscimento del merito acquisito. Bisogna riconoscere che, al di fuori dei massimi, la poesia per la massa dei poetanti che vi facevano ricorso era sentita allora come vero strumento di comunicazione, in questo caso un appello a un superiore, al ministro di un culto, e la canzone sembra mal collocata nell'ordine della raccolta nel suo rappresentare già la fine di un lungo processo. È questo il "ben [...] perfetto" ch'egli

attende “aver da vo’ ” (vv. 33-34), entrare nei ‘perfetti’ di un’organizzazione catara attraverso il sacramento da essa riconosciuto abilitante a quello stato, al di sopra della massa dei semplici ‘credenti’. Tutto ciò, ovviamente, dissimulato, e quindi parlando genericamente di ‘conforto’ da ricevere anzi la morte (perché in punto di morte, come l’estrema unzione, il *consolamentum* era generalmente dispensato a tutti i credenti pena la necessità della reincarnazione), ma avendo prima, immaginando di morire “sconsolato”, introdotto velatamente il termine proprio⁸: il cfrato della canzone cerca di nascondere ai compagni della cerchia l’immediata realtà della sua richiesta, che deve essere chiara invece ai veri destinatari.

Sotto il paludamento amoroso non si può evitare di riconoscere che di cose estremamente concrete si stia parlando: Madonna può essere scacciata, ovvero può non mostrarsi all’altezza del compito richiesto, è messo in dubbio che in lei si trovi “una dolce pietà” (v. 11), se non addirittura la “vertù d’Amore” (v. 13); e negare il compenso dovuto al lungo “buon servire” è contrario alla giustizia di Amore, che vuole che ne sia reso “merito” (vv. 16-17). Questa madonna è una semplice rappresentante di Madonna Intelligenza, si tratterà di una ministra del culto, e solo come a interposta persona in carne ed ossa agente nel rito a lei si indirizzano le profferte di fede, non v’è “altro regno / fuor che ’l ben [della salvezza], donna, che da voi aspetto” (vv. 27-28), quello cioè che è il fine anche del *Tractatus* del Barberino, la ricongiunzione col divino già in vita, nello stato “gioioso” della morte temporale nel quale l’anima, pur ancora legata al corpo, è però libera dalle sue catene nel raggiunto distacco dal mondo: l’accezione dell’ascesi prospettata dal Barberino sembra però in Lapo configurarsi più specificatamente nella particolare coloritura di una fede catara, se ciò che egli sta richiedendo è la condizione di perfetto, il battesimo del *consolamentum* a coronamento del duro periodo di prova superato. Ma la donna ‘gabba’ con dileggio la sua impazienza, e allora il neofita minaccia che per estenuazione la morte possa avere il sopravvento sulle sue “fortezze”, lasciando invece “al mondo” lei sua “nemica” (v. 65; che si conferma persona viva e reale e soltanto rappresentante della divina Intelligenza). Viene allora l’aperta contestazione: di fronte alla palese “crudeltate” patita provvederà Amore a dargli ragione e a punire la donna che “a buon servo non è amica” e le negherà di poter continuare a rappresentare le “bellezze” superne di Madonna Intelligenza; ma prima di giungere a questo Lapo ancora chiede in ultima istanza che la donna provveda senza indugio a dargli soddisfazione, e altrimenti si ricorra al tribunale di Amore, il solo tribunale di Amore, il quale se la riconoscerà colpevole, la smaschererà e bandirà dalla sua corte; Lapo si sente il più forte (v. 83) e nel giusto delle sue pretese, che per l’ultima volta, chiudendo, pretende esaudite come dovuto, mentre sarebbe “peccato” della donna, negandole, esporlo a una morte senza salvazione.

⁸ E lo stesso trucco è nella ballata *Amore, i’ prego* (VIII), in cui “l’alma piange sconsolata” ma “l’ha alquanto confortata” (vv. 20-21) lasciandole intravedere una prossima “umiltate” (v. 24) della donna in luogo della sua consueta “asprezza” (v. 13).

La pretesa che la donna non si possa appellare ad altro Amore svela e mette in risalto ciò che pareva un'incongruenza inspiegabile del sonetto *Amore e monna Lagia*: ci sono effettivamente due Amori, dei quali uno è quello di Lapo e Barberino, il liberatore dal peso terreno attraverso la morte temporale, che lo stesso sonetto definisce “iddio” (v. 8), l’altro è quello cui ridimensiona la realtà sostanziale VN XXV, riducendolo a figura metaforica in uso dei poeti, personificazione che ne fa l’interlocutore dei tormenti dell’innamorato, onnipresente e sempre invocato ma non più che come simbolica presenza che testimonia un sapere e una tradizione che conta già come dice la *Vita Nuova* ormai due secoli (un po’ riduttivamente Dante dice “cento e cinquanta anni”) e a cui si fa riferimento ricordando i “libri d’Amore” o anche (ma più per l’evocazione della tradizione trobadorica che per la sostanza che gli conferisce l’autore, che è criticata e sostanzialmente rigettata) il libro di Gualtieri, il *De amore* del Cappellano; un mentore, una guida, ma senza venir meno alla classica raffigurazione dell’arciere della mitologia antica, il cieco fanciullo alato che ammala l’anima e il cuore delle sue vittime. Proprio questa canzone di Lapo potrebbe essere già di per sé motivo sufficiente per essere causa scatenante del livore verso il “ser costui” che ha messo in luce col suo tono minaccioso e pretenzioso, e per la qualità e la perentorietà delle sue richieste e insieme per il fidare nell’appoggio e nella protezione dell’Amore al momento più forte (si dovrà pensare a un capo dell’organizzazione? e il Barberino che ruolo avrebbe?), una verità che ha aperto gli occhi agli amici e compagni d’avventura su questo terreno nuovo e ancora dai risvolti ignoti, che si è infine rivelato malfido e pericolosamente eterodosso. Che sia stato Amore “che se n’accorse / primeramente” e “poi la donna saggia”, a questo punto non è più sorprendente, è proprio quell’Amore, quella dottrina nell’amata Lagia rappresentata, cui Lapo si riferisce escludendo che ci si possa appellare ad “altro Amor” nel suo attacco recriminatorio, che se da un lato è richiesta per sé riguardante l’Amore del quale è “buon servo”, è allo stesso tempo ripulsa dottrinaria delle tesi troppo timide e limitate dei Fedeli d’Amore, mentre per lui la gerarchia consacrata catara dei perfetti si mostra in grado di ristabilire sulla terra l’ordine divino liberando le anime dalle catene del corpo cui pure rimangono legate, in quanto esse, battezzate col *consolamentum*, sono potute tornare alla condizione originaria divina. Tale decisa virata verso il manicheismo in accezione catara sembra però più personale di Lapo che originata dal Barberino, il quale in generale sembra attenersi a una formulazione gnostica più filosofica e meno popolare, più radicata nel templarismo monastico iniziatico, rigoroso per quanto amico ai Catari: ma forse proprio questo è il punto, l’aver Lapo mostrato per quella strada dove si poteva arrivare, non a una personale ascesi ma a una congrega dominata da una rigida organizzazione gerarchica concorrente a quella cattolica con a capo per ogni diocesi un vescovo referente della ritualità e detentore dogmatico della corretta dottrina.

Lo stesso Lapo a questo dovette però essere giunto per gradi: se confrontiamo la canzone *Era 'n quel giorno che l'alta reina*⁹ con quella contro Amore, *Amor, nova ed antica vanitate*, abbiamo come in sequenza, in *Era 'n quel giorno*, un primo aderire alla dottrina catara, e tuttavia ancora inserito nello schema di transizione¹⁰ tra il vecchio culto dell’Intelligenza e il culto barberiniano di Amore: ma il primo rinnovato nella nuova “giovenetta” (v. 26) di cui si benedice “l’ora il dì e l’anno, / che prima” (vv. 59-60) fu vista “per grazia divina” apparire “agli occhi piena de vertute, / vestita di celestial colore” (vv. 5-6), appunto, con coloritura mariana, nel giorno della natività dell’“alta reina”, con cui condivide la veste celestiale; mentre il secondo, l’abbracciato credo della dottrina barberiniana di Amore salvifico, è ancora ammantato, sotto le spoglie del “dolcissimo signore / che delle belle donne altrui inamora” (vv. 7-8), degli effetti del “tremar sì forte” d’“uno spirto nel core” (vv. 11-12; cfr. *E' m'increse*, vv. 57-69, e la stanza di Lapo *Sì come i Magi*, vv. 11-12), una folgorazione dell’“amorosa luce” (v. 10), nel caso di Lapo, per “colei che mi chiamò per nome” (v. 16; dove l’origine del nome dell’amata, forgiato con le iniziali di quello del suo cultore, La-Gia, denuncia da sé la realtà fittizia della donna). Di lei, secondo il canone stilnovista, egli vide “che parea un altro sole / il lume che da’ suoi begli occhi vene, / che raggia e spande, come si convene, / amor nel cor a chiunque la vede” (vv. 21-24), perché “Natura mise in lei perfetto bene” e di lei si compiace “l’alto Signor” credendo “mara-vigliar ciascuna criatura: / tanto la fece Idio benigna e pura” (vv. 30-32). Di tale leggiadra “giovenetta” in cui è “perfetto bene” innamorò Lapo “con la licenza dell’anima” sua, “che l’adorava / per volontà del Divino Intelletto” (vv. 37-40; volontà che si specifica come quella di Amore nella ballata *Questa rosa novella*, già senz’altro improntata al modello del *Tractatus* del Barberino: “Costei / mi piace segnoreggi ’l tuo valore, / e servo a la tua vita le sarai”, vv. 18-20); e intanto “gli spiriti” suoi che muovevano “nel suo cospetto” chiedendo “l’saluto della nostra pace” (v. 47), poi ricevutolo, gettandosi “a’ piè di questa bella luce” la ringraziano “dicendo «Donna, tu ci hai consolati»” (vv. 55-58), paghi di mirare “tutto ben” nel “suo bel viso” (vv. 63-64). Che gli “spiriti” ringrazino di esser stati “consolati” testimonia già una credenza catara, cui si aggiunge la preghiera del congedo alle “madonne che vita amorosa / portate per onor del dolze sire” (vv. 65-66) che impetrino per lui dalla donna la “sua amistate”, apertamente apportatrice della “salute che mi dona vita, / senza la qual non si può gir a vita, / né aver pace nel beato regno” (vv. 72-74): così “l’alma mia fia d’ogni ben vestita / sì che sarà d’ogni alegreza un segno” (vv. 77-78), la caratteristica ‘gioia’ della coppia riunita di moglier e marito, culmine del processo di ascesi del *Tractatus Amoris* barberiniano, perché l’esser ‘consolato’ è aver “la

⁹ Considerata dubbia (D.I) perché adespota nell’unico manoscritto che la trasmette, il Magliab. VI 143, ma perfettamente coerente alla scrittura e alle tematiche di Lapo; nonché, per così dire, ‘firmata’ dal v. 16.

¹⁰ Transizione che, peraltro, è nello stesso Barberino, tra il *Reggimento* e i *Documenti*, nei quali l’unica donna che abbia un risalto speciale rispetto alle altre Virtù che via via salgono ammaestratrici in cattedra, come supremo esempio di eccezionale perfezione è Costanza che, al coperto di un’ostinata reticenza, poi nel gioco dei rimandi interni risulta essere essa stessa l’Intelligenza che ha commissionato il *Reggimento*, cfr. I 34.

salute” che rende alla primitiva purezza (la “vita” spirituale del v. 72), portando al ritrovamento della propria origine divina, necessario presupposto per adire all’altra “vita” (v. 73) nel “beato regno”.

In questa fase di transizione, ancora in bilico tra ‘stilnovo’ e nuovo vero credo salvifico, Lapo deve anche aver cercato di irretire i compagni nel culto misterioso da lui propugnato, nelle ballate che si direbbero precedenti, indirizzato a una *Angioletta in sembianza* (ball. IX) che “novament’ è apparita”, la cui “giovinezza”, se Amore le “farà sentire / per li suo’ raggi della sua dolcezza, / tempo mi dà conforto” (vv. 5-7), potrà da lui essere temperata nella sua fierezza; ma lo stesso Amore non pare aver potere su di lei, su “esta novella cosa, / ché selvaggia tuttore / la trova con sì nova leggiadria / contra di lui sdegnosa” (vv. 27-30). Laonde, insiste Lapo, non potrà “gioi’ aver compita, / se ’l tempo non m’aita” (vv. 36-37). È introdotto così il motivo della “giovinezza” della “angioletta novamente apparita” e della necessità di aspettare “tempo” perché se ne mitighi la selvaticezza. Ma già la ballata seguente (*Novelle grazie*, X) è un invio “a quella che m’ha ’n signoria / e dispogliato de l’antica noia” (vv. 3-4), per dirle che “il vostro fedel servo [...] / lo scoglio [scorza] di doglienza / ave gittato” (vv. 7-10) e si offre a lei totalmente, “ché ’n voi ricorre tutta sua speranza” (v. 13). E torna il ringraziamento “che m’ha fatto degno de l’onore” (v. 17) e la dichiarazione di fede in “lei sposa novella d’Amore” (v. 20) nella consapevolezza che nessun altro “amadore, / sia quanto vuol di gentile intelletto” può avere “tanta allegrezza, ch’apo me non moia” (vv. 21-24): non è altra donna “che tanto degna sia da onorare” perché a lei “gentilezza ed ogni ben s’appoggia” (vv. 26-28) – con la quale ballata è ribadito che solo in questa “sposa novella d’Amore” è riposta tutta la “speranza”, perché da lei discende “ogni ben”¹¹, nonché che per raggiungerla è richiesto “amadore” ben dotato di “intelletto”. Lapo ancora nella ballata seguente, di inizio cavalcantiano, *Questa rosa novella* (XI), ricorda la “gaia giovinezza” di lei, “maraviglia nova”, e porge il ringraziamento del “servente” ad Amore “ch’i’ vivo in allegrezza / pensando cui alma mia hai fatt’ ancilla” (vv. 23-24). Ma si risale ancora all’indietro nel percorso della sua evoluzione dallo stilnovismo alla propria nuova personale elaborazione con la ballata grande XII,

¹¹ Per inciso si nota che queste professioni prudenti e cautamente mimetiche, e in particolare quella già più scoperta della canzone VI che non riconosce “altro regno / fuor che ’l ben, donna, che da voi aspetto” (vv. 27-28), inevitabilmente richiamano le altrettanto, e molto più spericolate, singolari dichiarazioni della canzone dantesca *Lo doloroso amor*, la sola delle rime che faccia apertamente il nome di Beatrice (“Per quella moro c’ha nome Beatrice”, v. 14): lamentato che “mi sia così tolta” (v. 47) la luce dei suoi occhi, perdita che lo farà “sì magro” (v. 18) da morirne, vi è immaginato ciò che ne sarà dell’anima “che sen girà sì trista” (v. 25), ma “sempre mai [...] / ricordando la gio’ del dolce viso, / a che niente par lo paradiso” (vv. 27-28, curiosamente gli stessi numeri di versi – una convenzione? – di quelli di Lapo della canzone *Donna, se ’l prego*, “che non m’è aviso che si’ altro regno / fuor che ben donna, che da voi aspetto”). Contro ogni ortodossia l’anima infatti “non chiede altro diletto” che “quel che d’Amore ho provato”, “né il penar non cura il quale attende” (vv. 29-31), e dopo la morte andrà con quell’“amor che m’ha sì stretto” davanti a “Quel ch’ogni ragione intende; / e se del suo peccar pace no i rende, / partirassi col tormentar ch’è degna, / sì che non ne paventa; / e starà tanto attenta / d’imaginare colei per cui s’è mossa, / che nulla pena avrà ched ella senta; / sì che, se ’n questo mondo l’ho perduto, / Amor ne l’altro men darà trebuto” (vv. 33-42). Figurarsi l’anima in presenza del giudizio divino, e anche davanti alla prospettiva della condanna al tormento dell’inferno, “imaginare colei” le impedirà di sentire “nulla pena”, e ricordare “la gio’ del dolce viso” tutto compenserà perché rispetto ad essa “niente” pare lo stesso “paradiso”; iperboliche proteste sacrileghe veramente sconcertanti in Dante, di fronte alle quali varrà ricordare l’arcaicità del componimento.

di *incipit* con topica assegnazione ad Amore della sua fattura, “Ballata, poi che ti compuose Amore / ne la mia mente ove fa residenza”, e “la tua vista ne fa perfetta prova” (v. 8): essa è tutta un messaggio (“ambasciata”, v. 9) inviato alla donna, dalla quale andrà a offrirle i suoi servigi (“Se l’è ’n piacer d’avermi in potestate”, v. 21), e mentre darà corso al suo “dire amoroso”, prendendo “la sua mente” li vedrà “con paura” il “pensoso membrar ch’Amor le dona”¹² e resterà spaventata dalla profondità del suo pensiero, che è un rimembrare perché è un farsi presente alla mente ciò che da sempre sa; cioè resterà intimidita dalla vastità del mondo ideale dei pensieri che leggerà in quella “mente” largiti da Amore; un “pensoso membrar” che sembrerebbe suggerire, per l’uso del verbo “membrar”, che Lapo abbia qui presente la teoria platonica della reminiscenza dell’anima umana del mondo iperuranio delle idee cui originariamente ha appartenuto prima di incarnarsi, e che per sua suggestione lo abbia applicato all’Intelligenza stessa: ciò che spaventerà il “dire amoroso” della ballata penetrato in quel pensiero è scoprirvi una “mente” in cui si vedono direttamente le forme ideali intellibili. Infine alla ballata si annuncia che troverà “accoglienza / nel cerchio delle braccia ove Pietate / ripara con la gentilezza umana; / e udrai sua dolce intelligenza” (vv. 35-38), dove quel “cerchio delle braccia” rende quasi l’immagine di tante pittoriche rappresentazioni mariane medievali nelle quali il manto teso dalle braccia allargate contiene e protegge i fedeli raccolti sotto di esso, mentre il cerchio delle braccia in cui la Pietà, la Carità divina alberga in forma umana (della “gentilezza umana”) sembra alludere all’incarnazione, ma qui parrebbe, piuttosto che riferita a Cristo, al *Logos*, che spetti invece, se pure a livello metaforico e non in competizione col dogma, all’Intelligenza, alla *Sophia*, e infatti da lei la ballata avrà il privilegio di udire “sua dolce intelligenza”, di ascoltare la parola dell’Intelligenza: già in epoca antica, nel tentativo di sintesi di Filone Alessandrino tra il pensiero greco e la dottrina biblica, il *Logos* era portato a quasi identificarsi con la Sapienza veterotestamentaria mediatrice nella creazione del mondo, ma nel corso dello sviluppo delle rispettive sistemazioni nella teologia cristiana occidentale prevalse l’attenzione sul *Logos*, mentre quella orientale si incentrò piuttosto sul ruolo della *Sophia*. È questo un elemento sorprendente, l’infiltrazione di temi orientali nelle dottrine di riferimento di poeti stilnovisti, ma come si vedrà più avanti c’è una spiegazione; anticiperei qui soltanto a mo’ di esempio il ricordo, dalla cornice del *Reggimento* del Barberino, delle frequenti discese di Madonna Intelligenza dal cielo sulla terra, sempre in territori d’Oriente, la donna che il suo fedele sempre cerca, e può incontrare, parlarle, fin vederla ‘svelata’, e che si offre alla venerazione del popolo nella piazza di una città, sempre d’Oriente, raggiunta da Francesco dopo aver intrapreso per trovarla il viaggio d’Oltremare. E poi segue un altro *topos* stilnovista nell’invio molto discreto e privato, “senza far sentore” (v. 45), con la raccomandazione alla ballata “no mi donar di gelosia orrore” (con significato gerale di “gelosia”, riferita al rischio che, suscitando sospetto, lo privi di tutto il suo bene), stia attenta a

¹² Questo mi sembra il senso dei vv. 25-27: “Appresso che lo tuo dire amoroso / prenderà la sua mente con paura / del pensoso membrar ch’Amor le dona”.

non essere scoperta - e se i suoi significati sono realmente quelli detti, davvero era consigliabile la segretezza¹³. Anche più compromettente, ma ancora legata alla temperie stilnovista, la stanza *Sì come i Magi a guida de la stella* (XVI), che appunto a quelli ricorre per analogia con la propria esperienza: “così mi guidò Amore a veder quella / che ’l giorno amanto prese novamente, / ond’ ogni gentil cor fu salutato” (vv. 4-6; fu beneficiato della salvezza), a vedere quella il giorno (con anastrofe: “l giorno che amanto …”) in cui essa era nata (come i Magi si erano recati “inver’ le parti d’Oriente / per adorar lo Segnor ch’era nato”, vv. 2-3). Dopo aver un poco esitato timoroso (“I’ dico ch’i’ fu’ poco dimorato”, v. 7) ancora a una certa distanza (“Quando mirai, un po’ m’era lontana”, v. 10), ma confortato da Amore che gliela mostrava (appena nata!) ‘venire’ benevola, “umile e piana”, egli è colto da turbamento e si deve far forza, “allora m’afzai per non cadere; / il cor divenne morto, ch’era vivo” (vv. 11-12): e allora “Io vidi lo ’ntelletto su’ giulivo, / quando mi porse il salutario sivo” (vv. 13-14). La circostanza è quella della canzone dantesca *E’ m’incresce*, che pur presenta tinte più passionate di “paura”: “Lo giorno che costei nel mondo venne, / [...] / la mia persona pargola sostenne / una passion nova, tal ch’io rimasi di paura pieno; / ch’a tutte mie virtù fu posto un freno / subitamente, sì ch’io caddi in terra, / per una luce che nel cuor percosse / [...] / lo spirito maggior [della vita] tremò sì forte / che parve ben che morte / per lui in questo mondo giunta fosse” (vv. 57-69). Folgorato dalla “luce che nel cuor percosse”, è la caduta a terra di Paolo folgorato dalla luce dal cielo che precedeva la voce divina, la caduta nella *trance* estatica circonfusa dalla luce celeste, la sùbita sottomissione alla prima rivelazione al mondo di lei, una natività segnata dalla illuminazione beatificante di una rinascita alla grazia¹⁴. Nello stesso modo il tramortimento di Lapo prelude allo svelamento dello “’ntelletto su’ giulivo”, gioioso di luminosa letizia in quanto nuova rappresentanza in terra della suprema Intelligenza, rispecchiante la sua serena, onnisciente tranquillità: e infatti l’“intelletto” porge a Lapo “il salutario sivo”, il ‘suo’ salvifico ‘saluto’ (con “voce dotta, dal lat. eccles. *salutare* [suum]” che il GDLI riconosce “tratto dall’introito della Messa”), ossia la sua benedizione pronunciata secondo la formula rituale liturgica. Ecco come in questa uscita alla scoperta di Lapo viene alla luce l’importanza della grazia del saluto della Beatrice. Questa che è appena nata è apparsa sulla terra come manifestazione della divina Intelligenza: “ond’ogni gentil cor fu salutato” e non il solo Lapo, il quale narrando la propria personale esperienza illustra il ceremoniale che ne accompagna l’esposizione ai fedeli, che trascorrono l’uno

¹³ Nel discutibile ordinamento del *corpus* seguono le canzoni *O Morte, della vita privatrice* e *Amore, nova ed antica vanitate* (XIII-XIV) probabilmente prove della fase di approdo di Lapo dallo stilnovo alla propria dottrina, ed espressioni di una personalità prepotente, se non tracotante, e riottosa, condotte come esercizi di ricercatezza stilistica (la seconda fin in forma di *quaestio* scolastica intesa a liquidare l’Amore tradizionale dei poeti). Mentre la ballata *Nel vostro viso* (XV) e il sonetto *Amor, eo chero* (XVII) sembrano mal collocati nell’ordinamento e giovanili, la prima genericamente stilnovista e di imitazione cavalcantiana, il secondo svolto con gli stilemi del *plazer* e del *souhait*, un analogo di *Guido, i’ vorrei*.

¹⁴ Rinascita di carattere battesimale, secondo l’interpretazione data già dal Mandonnet, con sprezzo da Contini riportato per “mera curiosità”. E forse non è un caso che di *E’ m’incresce* la quinta strofa, della nascita di lei e del suo effetto prodigioso sulla “persona pargola” del poeta, non compaia (censurato?) in un ramo rilevante della tradizione del testo (g), che ha solo la seguente, della sua prima fatale ‘apparizione’, corrispondente a VN II 5-7.

dopo l'altro, come nella comunione, a ricevere il saluto della salvezza, un rito che nella nuova apparizione sacralizzata configura il fulcro di quella che sembrerebbe una devozione, e un rito, che non avvengono in seno alla Chiesa romana, degradata a istituzione ecclesiastica temporale e gerarchicamente organizzata, ma in una novella chiesa incontaminata e opposta alla Chiesa dei Papi: il ceremoniale della natività della donna salvifica sembra essere il rito di fondazione della nuova chiesa, attorno alla quale si raccolgono i nuovi credenti.

La vicinanza con Dante è molto stretta, come si è visto nella canzone *Era 'n quel giorno che l'alta reina*, ascritta come dubbia (D. I) nella raccolta, ma che di Lapo reca quasi la firma: nella sua prima apparizione, accompagnata da Amore, si ripetono le circostanze descritte da Dante nella canzone *E' m'increse*, “Giuンsemi un lume nella mente allora / dell'amorosa luce sì possente, / ch'io senti' uno spirito nel core / tremar sì forte, / che della paura / si fuggì quel che 'l viso mi colora / [...]. / Allor mi si mostrò Amor, sì come / piacque a colei che mi chiamò per nome” (vv. 9-16). La venerazione immediata alla folgorazione di luce dell'apparizione passa per l'intercessione di Amore, “il dolcissimo signore / che delle belle donne altrui inamora” (vv. 7-8), e cioè per la mediazione della figura della donna amata, “sì come piacque a colei”, Lagia, “che mi chiamò per nome”, che attraverso il suo chiamò il mio nome (nelle sue iniziali, La-Gia). E ancora la canzone richiama Dante di *Donne ch'avete*: l’“angelica voce” della donna apparsa “per grazia divina” la “formò il ciel” (vv. 17-18), “il lume che da' suoi begli occhi vene, / ... raggia e spande ... / amor nel cor a chiunque la vede” (vv. 22-24), “Natura mise in lei perfetto bene / [...] / e del suo bel piacer ancor si crede / l'alto Signor, che con lei si diletta, / maravigliar ciascuna criatura: / tanto la fece Idio benigna e pura” (vv. 27-32) – e intanto, di sfuggita, essa è detta “leggiadra onesta giovenetta” (v. 26). Tutti i temi noti come più specificamente danteschi, quelli programmatici di *Donne ch'avete*, il saluto, gli effetti miracolosi, l'essere fattura divina, fino all'esaltazione di una donna amata definita dalla giovinezza (la pargoletta), tradiscono il loro significato nella lingua poetica meno alta di Lapo. Ma poi viene la nota propria di Lapo, i suoi “spiriti” che muovevano “nel suo cospetto” chiedendo “l saluto della nostra pace” (v. 47), ricevutolo e gettatisi “a' piè di questa bella luce”, la ringraziano “dicendo: «Donna, tu ci hai consolati»; / poi benedicon l'ora il dì e l'anno / che prima vider questa ch'è lor duce” (vv. 55-60), nel cui “bel viso” possono “tutto ben ... mirar fiso” (vv. 63-64). E infine la preghiera alle “madonne che vita amorosa / portate per onor del dolze sire” (vv. 65-66), che intercedano per lui presso la donna, per averne “la salute che mi dona vita, / senza la qual non si può gire a vita”, dove non è una rima identica, perché in un caso “vita” significa la vita spirituale portata dal saluto della donna nella ritrovata consapevolezza della propria origine divina, nel secondo propriamente la vita eterna. Come è evidente qui è un culto posto non più che per stabilire un'analogia nel segno mariano dell'*incipit*, dell’“alta reina” che già “venne al mondo per nostra salute”, ma quest'altra alta “donna”, che venne alla vita “per grazia divina” nello stesso giorno in cui nacque la prima donna della salvezza, è espresa

sione di una religiosità non ufficiale e ortodossa ma settaria, con connotazioni speciali come la giovinezza, perché essa è “leggiadra onesta giovenetta”, la denominazione di “perfetto” al “bene” che in lei si contiene, il richiamare il “Divino Intelletto”, l’alludere alla ‘consolazione’, “tu ci hai consolati”, il riferirsi a un inizio preciso del culto, di cui si dà “l’ora il dì e l’anno” (come della morte di Beatrice), e poi tutti i *topoi* stilnovisti, dell’amore per una donna, indicata da un *senhal*¹⁵, che è tramite attraverso Amore del passaggio all’unica, per tutti i fedeli, donna della salute, cioè in definitiva il repertorio che tassello dopo tassello mette insieme le nozioni della dottrina consegnandoci la chiave del linguaggio segreto coperto dal codice amoroso (laonde spesso nei testi la confusione che sovrappone le due donne), del saluto, della fattura da parte di Dio di tanto perfetta creatura, del raggiare amore in “chiunque la vede”. Particolarmente quello della giovinezza apparenta Dante a Lapo, personalità forte ed esaltata, di un carisma capace di influenzare gli altri (ma da Guido osservato con sospetto e curiosità di indagarne il più riposto sentire testimoniata dal sonetto *Se vedi Amore*). Sorprendente per il motivo della ‘giovinezza’ come freschezza di nuova meraviglia la somiglianza con la canzone dantesca *Amor che movi* della ballata *Angioletta in sembianza* (IX): “S’Amor farà sentire / per li suo’ raggi de la sua dolcezza, / tempo mi dà conforto, / menomerà il martire / che mi saetta la sua giovinezza, / ond’eo son quasi morto” (vv. 5-10), versi che richiamano i vv. 54-57 di *Amor che movi*: “Falle sentire, Amor, per tua dolcezza, / il gran disio ch’i’ ho di veder lei; / non soffrir che costei / per giovinezza mi conduca a morte”. Nonché per somiglianza, con quel riferimento al “tempo”, che passando può maturare l’acerbità di quella “giovinezza”, sono richiamati i vv. 46-47 di *Io sento sì*: “e se merzé giovinezza mi toglie, / io spero tempo che più ragion prenda”; e non di meno si affaccia, con questa “angioletta [...] novamente [...] apparita” (IX 1-2), l’altra “angioletta che ci è apparita” (v. 19) che è la Pargoletta “bella e nova”, le cui “bellezze sono al mondo nove” (v. 13), dell’altra ballata dantesca *I’ mi son par-goletta*. Ma più ancora, contestualizzando la ballata *Angioletta in sembianza* con le seguenti che insieme ad essa (IX-XII)¹⁶ costituiscono un unico discorso ben definito se pur per noi ostico per la sua cripticità, si viene a determinare la natura non comune dell’amore cantato: si insiste sulla “giovinezza” nel senso che essa stessa sia “novella cosa” (IX 27), “rosa novella / che fa piacer sua gaia giovinezza” (XI 1-2), “maraviglia nova” (XI 6), ma nello stesso tempo nuova è anche la “ballata giovenzella” (XI 25) e la devozione del fedele, suo autore, grato alla “grandezza” di Amore “pensando cui alma mia hai fatt’ancella”, v. 24 (verso gemello di *Amor che movi* 18). Anche la ballata grande XII, la cui ispirazione è direttamente imputata ad Amore, è detta “nata d’Amore ancella nova” (v. 5), e si presenta “ornata” sì da far “perfetta prova” (v. 8) della propria fede, e nella ballata X, si direbbe logicamente seguente, *Novelle grazie a la novella gioia* si rendono a Madonna “poi che m’ha fatto degno de

¹⁵ Nel caso di Lapo paleamente non realistico, mentre gli ipocoristici “monna Vanna e monna Bice” di *Io mi senti’ sveglier* testimoniano di una prima fase in cui il *senhal* era ancora voluto credibile per i non iniziati.

¹⁶ La XII, di composizione imputata ad Amore, forse da anticipare piuttosto tra la IX, in cui l’angioletta è ancora ritrosa, e la X, di ringraziamento dell’onore ricevuto di essere accolto in sua “signoria” per “fidel servo”.

l'onore” (v. 17) di accoglierlo in sua “signoria” avendolo “dispigliato de l'antica noia” (vv. 3-4; dove “noia” si costituisce come termine gergale indicante il gravame dell’errore che pesa su una vita condotta all’oscuro della verità), e si proferisce “l'anima e ’l core” del “fedel servo”, che dichiara che “lo scoglio [scorza] di doglienza / ave gittato come face ’l cervo” (vv. 9-10) - la rinascita, spogliate le vecchie corna, del mistico cervo degli iniziati (in questo caso forse l’abbandono della patina fittizia del canto nella forma del lamento amoro) - avendo riposto “tutta sua speranza” (v. 13) in lei, donna che altra non v’è che “tanto degna sia da onorare” (v. 26): “lei sposa novella d’Amore” (v. 20). E questa ‘novella sposa’ di Amore, è quella che nella stanza di canzone XVI *Sì come i Magi a guida de la stella* ha fatto la sua recente apparizione dove Amore guida l’aspirante a vederla appena nata, e come la Chiesa è sposa di Cristo, così essa, ‘novella sposa di Amore’, è la nuova rappresentanza in terra della superna Intelligenza e “lo ’ntelletto su’ giulivo” porge il “salutario sivo” (vv. 13-14). Qui Amore non è più il travestimento amoro, o meglio, è diretto travestimento che significa in se stesso una verità segreta, il suo nome copre il nome vero che si intende, che è quello di Cristo. Quando la poesia è meno alta, (un po’) più scopertamente si riconoscono significati riposti di questi temi comuni ‘stilnovisti’¹⁷: dell’“angioletta che ci è apparita”, che è la “pargoletta bella e nova” di Dante ma sembra pur ancora la stessa “angioletta” di Lapo che “novament’è apparita”, chi “non se ne innamora / d’amor non averà mai intelletto” (vv. 6-7) perché le sue bellezze “di là su [...] venute [...] non posson esser canosciute / se non da canoscenza d’omo in cui / Amor si metta” (vv. 14-17)¹⁸, da un adepto a lui votato edotto e consacrato dalla sua dottrina, che è la dottrina di un Amore-Cristo cui si accompagna una divina Sapienza che va oltre quella della tradizione giudaica e cristiana, ed è l’oggetto della “canoscenza” di un credente nella *nuova* manifestazione in cui è apparsa sulla terra per volontà divina l’incarnazione delle bellezze “di là su” (“quando Natura mi chiese a Colui / che volle, donne, accompagnarmi a vui”, vv. 9-10), proprio, parrebbe, la pargoletta figura sacralizzata della nuova chiesa dei cristiani perfetti che hanno intelletto d’amore. La deduzione è inevitabile, sebbene sconcertante, nella canzone *Era ’n quel giorno* Lapo ci dà la chiave per comprendere il senso di tutte le varie ‘giovanette’ e ‘angiolette’ e ‘pargolette’, e anche per Dante esse rimandano alla stessa Intelligenza, il sapere sovrumano cui anela ogni singolo fedele, che qui in modo prodigioso e soprannaturale (e cioè decisamente più irrealistico di come si vuole presentare Beatrice, almeno fino a che non ne è inscenata la morte) improvvisamente appare, “venuta per mostrare altrui / de le bellezze del loco ond’io fui”, tor-

¹⁷ Come si vede l’operazione compiuta da Dante nell’incontro con Bonagiunta del XXIV del *Purgatorio*, di ridurre a fenomeno letterario le “nove rime” del “dolce stil novo”, pur perfettamente riuscita (e fino ad oggi non messa in discussione) secondo le sue intenzioni di rinnegare e coprire i significati segreti e compromettenti che quelle contenevano, risulta del tutto interessata e ingannevolmente menzognera. Tuttavia i termini “stilnovo” e “stilnovista” per ragioni di comodo e di immediata evidenza si continueranno qui a impiegare per indicare l’ambito di riferimento dei temi enucleati nella ricerca.

¹⁸ Con verbo, ‘mettersi’, che ha già sentore di ceremoniale liturgico e che Contini ricorda usato nei testi antichi “con la sfumatura di «rinchiusersi» (si dice per esempio dell’incarnazione)”.

nata “pargoletta bella e nova” ad “accompagnarmi a vui [donne]”, e corrispondere, individualizzata, al suo amante, personalizzata come la sua controparte divina allo stesso modo che nelle figure del *Tractatus* del Barberino. Questo dice Lapo della sua Lagia, immagine terrena e fatta a sua misura ma donna che, “per grazia divina, / aparve agli occhi piena di vertute, / vestita di celestial colore” (vv. 4-6) e di cui i suoi spiriti “benedicon l’ora, il dì e l’anno / che prima vider questa ch’è lor duce” (vv. 59-60). Per Lapo, che già propende all’inclinazione catara, è come la discesa in terra dell’Intelligenza, della Sapienza divina come ipostasi femminile mediatrice tra il mondo terreno e Dio Padre, fondatrice di una nuova chiesa di salvezza (cfr. *Sì come i Magi*). E per Dante? La transizione che si è detta, dal culto dell’Intelligenza a quello dell’Amore del Barberino, avviene con l’integrazione nel primo dello schema del *Tractatus* del progresso di ascesi innescato dalla controparte femminile divina destata da Amore, che risveglia il frammento divino silente nella sua metà terrena. Cioè per Dante è lo stesso: la pargoletta è insieme universale, e sua propria: ella, “venuta per mostrare altrui / de le bellezze del loco ond’io fui” è “colei che fu nel mondo nata / per aver segnoria / sovra la mente d’ogni uom che la guata” (*Amor che movi*, vv. 73-75), “e chi mi vede e non se ne [“de la mia luce”] innamora / d’Amor non averà mai intelletto” (*I’ mi son pargoletta*, vv. 6-7; Dante tiene a mantenere la continuità con la stagione di *Donne ch’avete*) perché le sue bellezze “non possono esser canosciute / se non da canoscenza d’omo in cui / Amor si metta” (vv. 15-17), in cui Amore si interni in comunione con lui. Ma egli è “preso più ch’altro” (*Perché ti vedi giovinetta e bella*), “fu tra l’altre la sua vita eletta / per dare esempio altrui” e “destinata *gli* fu questa finita, / da ch’un uom convenia esser disfatto” (*Chi guarderà già mai senza paura*): la pargoletta infine è sua, come il predestinato a vivere l’esperienza che passa attraverso la morte temporale. La pericolosità della pargoletta consiste infatti nel mettere “a rischio di perder la vita” (*I’ mi son pargoletta*, v. 21) perché in lei opera la forza di Amore, che proprio questo vuole, la rinuncia alla vita terrena. Si tratta della morte temporale nel *Tractatus* affermata necessaria perché l’uomo interiore, liberato dal fardello delle cure materiali, si possa ricongiungere alla sua parte divina: “Orgogliosa se’ fatta e per me dura, / po’ che d’ancider me, lasso, ti prove” (*Perché ti vedi*) e Dante, che si dice esser stato “così ratto / in trarre a me ’l contrario de la vita” (*Chi guarderà*), è tuttavia ancora come l’“uomo comune” dello stesso *Tractatus*, “concio sì che non s’aspetta / per me se non la morte, che m’è dura”, ed è recalcitrante ad affrontare la prova, per quanto riconosca “destinata mi fu questa finita”; e in *Amor che movi*, riconoscendo “ben ch’io sono / là ’v’io non posso difender mia vita” (vv. 63-64), come se i suoi “spiriti” non potessero più reggere per molto “sancta finita” prega Amore che acceleri il processo di ricongiungimento di moglie e marito, e riscaldando anche lei, le faccia sentire la sua potenza, “che n’è degna: / ché par che si convegna / di darle d’ogni ben gran compagnia” (vv. 70-72). La canzone finale del *Tractatus*, *Madonna allegro son per voi piagere* (III 415-17), aveva ben mostrato, mentre il “miles” morto per amore adempie i voleri della donna portando “a compimento il gran desio / che sempre avete di mia morte avuto”, come si può ‘adattare’ il si-

gnificato spirituale nell'uso allegorico poetico: la pargoletta è la superiore coscienza del Sé celeste del proprio essere divino (una gnosi personale, e in questo senso rinvia all'Intelligenza suprema) il cui influsso sull'io interiore dell'individuo terreno che le corrisponde deve giungere a scioglierlo dalla materialità, ed è sollecitata a questo fine da Amore, che allegoricamente in poesia continua ad essere "il dolcissimo signore / che delle belle donne altrui inamora", ma fuori metafora è Dio stesso. Dunque Dante, con la pargoletta, aderiva allo schema del *Tractatus*, della "fanciulla" che deve ancora essere destata dal suo sonno dall'"opera" di Amore e "poco ancor" cura le promesse di "gioia" che egli le prospetta se si rassicura "d'intrar" a far parte del disegno della sua opera; ed è per questo che in *Amore e monna Lagia* egli si dice stato 'servente' più che mai all'Amore-“Iddio” del Barberino. Ed è per questo che Beatrice, ormai custode del carro della Chiesa, *Sponsa* del Canto e Sapienza divina (*Purg.*, XXX 11), può nel XXXI del *Purgatorio* rimproverare Dante e rinfacciargli d'aver amato, dopo lei, "o pargoletta / o altra novità" e aver così deviato dalla vera depositaria della Rivelazione, "per via non vera, / immagini di ben seguendo false" (*Purg.*, XXX 130-131)¹⁹, "serene" che udite ebbero potere di volgerlo in "errore" (termine appropriato alla devianza ereticale), mentre la "contraria parte" era quella da lei indicata: mai non gli fu dato in terra vedere altrettanta bellezza "quanto le belle membra" sue: il linguaggio a prestito dalla poesia amorosa giova ancora nel mondo di là a descrivere il confronto tra la Sapienza Santa e le altre 'donne' che le contendono lo stesso titolo.

La sfrontatezza scoperta delle pretese di Lapo ha avuto l'esito di 'partire' dall'Amore del Barberino tutti gli interessati del primo verso, che ora "più non v'hanno disio" mentre pure prima già eran stati "serventi di tal guisa in lui" che nemmeno lui stesso, Dante, "più di lor non fui / imaginando ch'elli fosse iddio": in realtà era stato certo più fervido di Guido, il quale, già poco convinto se espri-meva dubbi su Lapo, evidentemente fu il primo ad accorgersi – e attraverso di lui la dottrina passata del culto della Sapienza, scortata da Amore a prendere le fattezze simboliche dell'amata di Lapo Lagia – della insidia latente nell'Amore propugnato dal Barberino, un inganno ben nascosto che portava dritto all'apostasia. Le perplessità di Guido sulla fede di Lapo non erano nuove (cfr. i sonn. *Dante, un sospiro messenger del core* e soprattutto *Se vedi Amore, assai ti prego, Dante*, XL e XXXIX), e che egli avesse avuto intenso "disio" verso le tesi del Barberino è Dante a dirlo, forse più per non restare isolato e, coinvolgendo anche lui con se stesso ben altrimenti infatuato (ora si stringe a Guido, ma dopo essere stato più vicino a Lapo), diminuire la propria responsabilità. In ogni caso ora Guido "n'è del tutto fore": eccome, sta elaborando ben altre teorie; mentre, se Dante dice lo stesso di sé, a

¹⁹ E l'assiduo operare di Dante intorno alla costruzione della propria personale mitologia, che ogni tassello disseminato riconduce a un unico senso, inserisce in questa fase del 'traviamento' le "ispirazion" con le apparizioni "in sogno e altrimenti" con le quali Beatrice tentò di 'rivocarlo' (*Purg.*, XXX 133-135), le visioni evidentemente ricondotte, se non pensate, a questo fine della *Vita Nuova*.

quell'Amore ancora riconosce una soggiogante "vertute" ("che 'n sua vertute caggia") e a malincuore si congeda col rimpianto "se poi mi piacque, nol si crede forse"²⁰.

Tuttavia Dante sembra essere stato irretito dalla formulazione di fede di Lapo ma intendendo una setta evangelica che senza deviare dal cattolicesimo si prefiggesse il ritorno alla purezza perduta dalla Chiesa temporale, senza spingersi (e senza nemmeno figurarselo) in territorio ereticale, segnatamente cataro, come sembrerebbe di Lapo, seppure in un'accezione non pura ma contaminata di un fondo neoplatonico, data la sua sottolineatura dell'"intelletto". La personale evoluzione di questo neofita compie la sua parabola nella canzone XIV, *Amor, nova ed antica vanitate*, che individua l'affiancarsi alla "antica vanitate" la "nova" che è ora proposta dal Barberino, ed è una raffica di violente recriminazioni denigratorie dell'Amore diventato fulcro del credo dei poeti della cerchia, e in essa egli si mostra ormai diviso da loro e decisamente passato a condividere la dottrina catara rigidamente dualista nell'opposizione di materia e spirito che contrappone il Bene a un Male rappresentato in ogni forma di vita materiale, nell'uomo rappresentata dal corpo prigione dello spirito, e che drasticamente condanna e proibisce l'unione sessuale (anche nel matrimonio, e fino all'interdizione dei cibi derivati da riproduzione sessuata). Sulla stessa linea Lapo imputa ad Amore "Principio naturato in questo regno [appunto quello terreno della materia] / se' d'ogni reo" (vv. 62-63) e lo fa corruttore del "ben" in "ogn'uomo ... / cui corrompi in diletto carnalmente, / poi vero lume gli spegni nel viso" (vv. 30-32), poiché gli togli la vista del vero lume. La canzone, che è un congedo definitivo da Amore è sorprendente nell'ambito stilnovista per essere lamento e imprecazione contro di lui che mette capo a una rotura senza appello²¹. Lapo denuncia che Amore, il privatore di "senno", l'abbia spogliato di "savere e

²⁰ Inspiegabile il trincerarsi di Contini ai vv. 13-14 dietro "il passo più buio del sonetto", di cui fornisce parafrasi altrui (Corbellini e Di Benedetto) da lui stesse dette concepite "del tutto impersuasivamente", per venire in proprio al colmo dell'incomprensione nel dire con sicurezza: "Ma *nol si crede* ha certo per soggetto *l'elli* del v. 8", cioè l'Amore rinnegato ("imaginando ch'elli fosse iddio"), e "forse converrà ammettere l'anacoluto", cioè non riconoscendo l'espressione "ben dantesca" (De Robertis) *nol si crede* impersonale, cfr. *Sì lungiamente*, VN XXVII, "e sì è cosa umil, che *nol si crede*".

²¹ Ciascun inizio delle cinque stanze della canzone contiene la proposizione di uno dei caratteri della rappresentazione tradizionale di Amore, ignudo, alato, cieco, fanciullo, arciere, piegata a produrre una sua critica che si viene man mano, nel secondo piede di ciascuna stanza, a costruire, facendone il privatore di "senno" (prima stanza), il quale fa "angosciare" la gente che "vaneggia" di appoggiare "a la tua fede [...] sua speranza" (seconda), spegnendo, col "lume" degli occhi, la "ragion" e corrompendo "in diletto carnalmente" (terza), mettendo nel "corpo umano" il suo "defetto", la mancanza di "stabilitate" (quarta), e denunciandosi non onorevole "guerrero" ma "scheran", brigante che 'ruba' i cuori che saetta (quinta). Parallelamente, introdotta come l'argomento dimostrativo di una vera *quaestio* ("Provo ciò", "Provolo"), ogni sirma svolge la vicenda personale di Lapo nel suo rapporto con Amore: prima come seguendolo si fosse trovato spogliato "di savere e di bene in poco giorno", preso solo dalla vista di "madonna" e, fuori dalla sua "vista", nel tormento (prima stanza), poi il lamento di avere da Amore "sofferto più ch'i non dovea" e la decisione di non voler "più difendere" l'accordo ("tu convenente") convenuto con lui, anzi la voglia di ribellarsi e 'offenderlo' (seconda); e ancora la descrizione dello stato cui si era ridotto "teco dimorando", privato della "ragion" e "sì 'nfralita" la "memoria" che "come 'n tenebre andava palpando", e fin non "conoscea" più la sua donna (terza): era uscito di "salute" per avere "l debole cor sorviziato" dal "senno pargoletto" di Amore, e "l'alma [...] e l'altre membra" in preda a una furia priva di senno, da lui 'forsennate' (quarta); sì che la risoluzione finale culmina nel desiderio di vendetta dei colpi avuti da Amore, sconfessato come dio buono e riconosciuto "principio" per natura di ogni male in terra (v. 63 "d'ogni reo", sostantivo: il rovesciamento di *Amor che movi*), propriamente dio del male che è la materialità carnale, e nella volontà di lasciare la sua signoria di "giovane essenza", non più suo "fanciullo" egli stesso, palesemente sfidandolo "come campion" ad aperta guerra, "a mazza e scudo".

di bene in poco giorno” e che per lui egli abbia “sofferto più ch’i’ non dovea” (una ‘sofferenza’ mal spesa), che ne abbia subito la privazione della “ragion” e l’indebolimento della “memoria” avvolta nelle “tenebre”, il “defetto” che viene dalla mancanza di “stabilitate” di Amore, che gli ha “l’alma forsenato” lasciandolo in preda a una furia priva di senno, e senza speranza di “salute” per avere “l’debole cor sorviziato” dal suo “senno pargoletto”, venendo alla conclusione di volerlo offendere rompendo la sua soggezione, “non vo’ che m’abbi ormai più per fanciullo: / come campion ti sfido a mazza e scudo” (vv. 71-72), sfida in cui prende le distanze dall’Amore del Barberino nel rifiuto di essere ancora di lui “fanciullo”, con riferimento, si direbbe, (più che a un significato di ‘sciocco’, ‘sprovveduto’, alla tua mercé) al primo grado dell’ascesi del *Tractatus*, dell’adepto appena entrato nel percorso di iniziazione, cioè al pubblico dei discenti cui si rivolgono le lezioni magistrali delle Virtù nei *Documenti d’Amore*. Egli mostra di essere passato per tale esperienza per rigettarla ora, non credendo più nella bontà di quell’Amore cui si era votato e che l’aveva portato fino a non conoscere più la sua donna, tanto che all’incontrarla nemmeno l’avrebbe riconosciuta (v. 39); quello che egli ora respinge è che l’esperienza mistica sia condotta nel nome di Amore, cioè nelle forme della finzione amorosa, già velame del culto dell’Intelligenza, un’esperienza fuorviante perché artificiosamente letteraria, che ha esito finale nel perdere di vista il vero oggetto (nel ‘non conoscere più la sua donna’) che si esalta, mentre Amore, rappresentando il ‘diletto carnale’, è il corruttore dell’anima, cui toglie la “stabilitate” disorientandola e mettendola in frenesia, cioè “mettendo in corpo umano il tuo defetto” (v. 45), che è promuovere il sopravvento della materia, del corpo, sullo spirito: è giunto a ritenere blasfemo adombrare Cristo sotto il nome di Amore come consegnato dalla tradizione pagana, con i suoi attributi che la sua imprecazione contro di lui stanza per stanza smonta e vilipende; e che sono propriamente ancora i medesimi attributi che lo stesso Barberino gli conferisce nel suo *Tractatus Amoris*, e perciò col suo stesso maestro entra in rotta, ripudiandone la dottrina. E stando al sonetto *Amore e monna Lagia* si trattrebbe dello stesso Amore in cui avevano creduto insieme con lui anche Guido e Dante, che ora egli respinge, e non per abbandonare una posizione settaria ma ancora al limite dell’ortodossia come il culto dell’Intelligenza, bensì per radicalizzarla, fino al fanatismo, in vero credo eterodosso; cioè per deviare in una direzione che ai sodali Guido e Dante doveva sembrare ormai non più percorribile e tale da disgustarli per sempre di ciò che quell’Amore aveva significato e che ora mostrava la sua pericolosità conducendo alla china che portava Lapo a una credenza manichea che imputava ad Amore di corrompere “in diletto carnalmente” (stanza terza), perché commetteva l’esistenza stessa della materia a un dio esecrabile e principio del male, lo portava all’adesione alla credenza dualistica delle dottrine catare. E in questo senso trova spiegazione la “Soffrenza” che aveva caratterizzato Lapo, sulla quale si è visto Cavalcanti sollevare qualche dubbio nel sonetto a Dante *Se vedi Amore*, rimandando a quest’ultimo la questione della valutazione “se la sofrenza lo servente aiuta”: nella prolissa canzone *Donna, se ’l prego* (VI) Lapo, già dalla ballata precedente entrato nella “nuova segnoria” di

un “angela” che par “d’Amor sorella” e “servidore” riconosciuto e “scritto nel libro d’Amore” (V), metteva avanti la sua lunga e “faticosa” (VI 9) Soffrenza come merito a cui degna “Mercé” ormai spettava nel ‘ben perfetto’ del “conforto” di madonna. Ora la “Soffrenza” (v. 52) presso cui riparano i “disiri”, che affrontano tutti “li tormenti [...] pur aspettando che da voi si mova [...] la grazia bella e nova” (vv. 7-14) che nel congedo è chiamata “conforto” (v. 93), trova rispondenza nel rigoroso regime di ascesi (che prevedeva tra l’altro digiuni e norme nutrizionali vegetariane, nonché castità assoluta) cui si sottoponeva chi voleva essere ammesso tra i ‘perfetti’ con la cerimonia del consolamento, il battesimo spirituale cataro apportatore della salvezza eterna (ricevuto il quale la pratica di purificazione poteva spingersi fino al rifiuto della nutrizione nell’*endura*), concesso anche ai semplici “credenti”, dispensati dalla più stretta disciplina, solo in punto di morte; perciò la canzone, inviata a chiedere il “conforto” da madonna per il suo autore, cioè presumibilmente il ‘consolamento’, conclude: “Dunque vi piaccia che sia *confortato*; / che se prima si mor, vostr’è ’l peccato” (vv. 104-105).

Il momento finale è rappresentato dalla canzone *O Morte, della vita privatrice* (XIII), che si direbbe l’ultimo atto della raccolta: a tutta prima essa sconcerta per il tono di acredine, per la veemenza del vero odio di Lapo contro la Morte, fino a immaginarsi di poter egli stesso aggredirla (“Oh, come di distruggerti ho gran sete!”) e, nell’ora della riscossa contro di lei, “per mia vendetta i’ vi porrò le mani”), o che gli altri “di gentil core e di gran nobeltate” del congedo, significativamente i suoi opposti (“que’ che sono in vita”), possano “contestarla forte” e farne “la vendetta che dovranno”, se ne avranno l’occasione, “se visibil la vedranno” (vv. 101-103). È questa una ‘visibilità’ fisica veramente curiosa se pensata della morte naturale, e altrettanto curiosa è una simile resistenza di un mortale che possa passare a vie di fatto contro di lei, a menar le mani, mentre tutto diventa più verosimile se si pensa questa morte piuttosto come un alludere ad altra cosa, pestifera e nociva, a una Morte che è “di ben matrigna ed albergo di male / [...] / ... fonte d’ogni crudeltate, / madre di vanitate” (vv. 35-38), di cui intanto si porta all’evidenza la realtà fisica di effettivi visibili responsabili di una sopraffazione, di rappresentanti di quel male, come suggeriscono anche i versi 51-52, “desidro che visibile ci vegni, / perché sostegni sì crudel martire”, la punizione che metterà fine alla sua “possanza” nell’ora della giustizia, “quando fie data la crudel sentenza / di tua fallenza dal Signor superno” (vv. 41-44) e “nel dì giudicio” essa avrà giusto “guiderdone” (v. 71). Si individua così una Morte “fatta del mondo vicara” (v. 69), cui toccherà nel giorno del Giudizio “la crudel sentenza” del “Signor superno” e il suo “loco” sarà “in foco sempiterno” (vv. 43-45), che riceverà cioè da Dio stesso, del quale solo appunto è “vicara”, la punizione meritata per la sua “malizia” (v. 76), per aver “di tanto arbitro ... preso manto, / e contra tutti ’l guanto” con cui il suo potere sfida ogni uomo (vv. 53-54), potenza della cui incrollabilità essa va sicura, “Ben par nel tu’ penser che sempre regni” (v. 55); il che certo della morte naturale non si può negare, mentre quel che segue è incongruo con tale evidente realtà, “Tu non ti puoi, maligna, qui covrire, / [...] / che non trovassi più

di te possente, / ciò fu Cristo, potente a la Sua morte, / che prese Adamo ed ispezzò le porte, / incalciandoti forte: / allora ti spogliò della vertute, / ed a lo 'nferno tolse ogne salute" (vv. 57-64), affrancò ogni anima degna della salvezza: allora tolse ogni potere alla morte perché vinse la morte eterna, liberando il genere umano dalla schiavitù di Satana, "spogliò" la Morte della sua "vertute" sottraendole la parte divina dell'uomo, la sua anima, strappata e liberata dal dominio satanico sulla materia; la Morte non poté più essere condanna alla morte spirituale, essa può solo più infierire sui "corpi umani" (v. 79)²², che le sono lasciati come quelli che non sono destinati a essere ripresi nella resurrezione, la materia restando l'elemento demoniaco, ciò che si salva è il puro spirito. Quella che nel mondo è "vicara" e di cui solo Dio è più potente, e perciò può punirla, non può essere che la Chiesa²³, rea della "malizia" di non indirizzare le anime a solo cercare di ricongiungersi con l'essenza divina, rinnegando la materia, anzi promettendo di riammetterla nella finale resurrezione della carne (nella dottrina catara vigeva il rifiuto – oltre che dei sacramenti e dei suffragi – della resurrezione dei corpi, nonché della facoltà della Chiesa di condannare e punire)²⁴. E a questa Morte, alla Chiesa, Lapo orgogliosamente lancia la sua sfida: di averla "offesa" e "ripresa" non fa rittrattazione, "non mi t'inchino a' piè merzé chiamando, / ché, disdegnando, io non chero perdono" (vv. 81-84), e chiama nel congedo alla riscossa i compagni (le anime 'nobili e gentili', quelle che "sono in vita" perché viventi nello spirito, vittoriose sulla prigione del corpo), che "sempre si rimembrin de la Morte / in contastarla forte" e, se potranno, in farne "vendetta", quei compagni colpiti dalla Morte "nemica di canto" (v. 50) e tirati "a fondo" (con riferimento alle perquisizioni inquisitoriali) quando si sono appena uniti alla "novella sposa", la novella sposa di Cristo che è la setta dei Fedeli. La Morte che con la sua "malizia" calpesta l'insegnamento di Cristo della redenzione dalla materia, pur essendo sua "vicara" in terra, è la Chiesa figlia di Satana: e questo è il succo della dottrina catara; siamo al punto finale della progressiva radicalizzazione di Lapo. Se egli facendosi cataro disegnò i fin ad allora compagni Guido e Dante, tuttavia non si può non ricordare come nel verso finale del sonetto *Amore e monna Lagia* Dante ammettesse ancora con qualche rimpianto quanto tuttavia già gli fosse 'piaciuto' questo dio di Barberino, probabilmente più di tutti patrocinato da Lapo come il più acceso tra i compagni della cerchia, e nel distaccarsene forse già si riprometteva di riempire quel vuoto senza allontanarsi dalla vera fede; non si può non ricordare quanto la stessa idea rigidamente dualistica di Lapo del congedo dai compagni stilnovisti di *Amor, nova ed antica vanitate* fosse penetrata in lui, che in *Io sento sì* pone a sua volta i due netti schieramenti dei "buon" (se non altro uniti, al di là

²² Il sintagma "corpo umano" già si è visto comparire come caratteristica sottolineatura di Lapo della corporeità materiale dell'uomo nella canzone *Amor, nova ed antica vanitate*, al v. 95, dove designava l'oggetto primo bersaglio di Amore, cardine della sua entrata nell'individuo, e della sua presa su di lui.

²³ Nell'interpretazione del gergo stilnovista di Valli ho trovato precisamente la medesima associazione (p. 161), proprio da questa canzone muovendo la sua deduzione.

²⁴ Con riferimento in particolare le lettere paoline, da cui i Catari desumevano l'accentuazione dell'ingombro limitante del peso terreno della carne: "Scio enim quia non habitat in me, hoc est in carne mea, bonum", *Rom. 7 18*.

dei distinguo particolari di diverse dottrine, dall'opposizione alla Chiesa) contro i “malvagi” in aperta “guerra”, la stessa guerra contro il “mal” (“ogni reo”) inaugurata da Lapo nel congedo della sua canzone.

Da quello che lascia trasparire l'oscurità del sonetto *Amore e monna Lagia e Guido ed io* sembra di dover cogliere “da cui” riferito al creduto “iddio”, indicante però allo stesso tempo una reale persona fisica: il ceremoniale descritto da Lapo nella natività della donna della salute sembra prevedere persone fisiche e in particolare un Amore che guida i nuovi credenti e una rappresentante materiale della donna che dà il saluto benedicente. Si dovrà pensare a un personaggio che in veste di Amore stia a capo dell'organizzazione? Il tono di complice intesa dell'elusiva espressione “da cui” potrebbe proprio alludere al Barberino, sul quale veramente si può dire che sia sceso l'oblio comminato dal sonetto, atteso che, pur presentando evidenti attinenze di tematiche la sua prima produzione poetica (per esempio le rime per Costanza, come tutte le superstite da lui stesso riportate nei *Documenti*) e soprattutto avendo lasciato visibili segni della sua influenza, non si trova il suo nome menzionato tra quelli degli stilnovisti, né vi è traccia di menzione o scambio con alcuno di loro. Liquidato da Lapo l'amore coltivato dai poeti, pure in quel nome egli continua a richiamare il giudice che può chiamare e condannare in “tribunal”, estromettendola dalla “sua corte”, la stessa donna che si dimostri “fera / ver’ lo su’ servo che non ha potenza” (VI 79-80) e stranamente è data l'eventualità che Amore possa moltiplicarsi in altri suoi rappresentanti, escludendo la minaccia di Lapo che ella si possa “appellare / ad altro Amor che ve ne possa atare” (VI 89-90). Dunque figurante di Amore avrebbe potuto essere chiunque volesse contendere il titolo di primo a chi presiedeva la setta. Ma stando al sonetto *Amore e monna Lagia* ciò che questo Amore impersonato rappresentava era per Lapo veramente “Iddio”, e della sua idea avrebbe anche per qualche tempo convinto gli amici, i quali, inteso di che si trattava, si sarebbero “partiti” inorriditi da tale convinzione. Il sonetto sembra di datazione abbastanza alta, mostrandoci un Dante che è ancora sincero nel dirsi ingannato in una fede che non si crede quanto gli piacque e perciò lontano da quella volontà di autopromozione che metterà in atto nel riadattamento della *Vita Nuova*. Il suo credo è da pensare che, pur configurandosi come partecipazione a una setta reale, si fermasse a un livello simbolico e che la scoperta di una vera chiesa organizzata, alternativa e contrapposta alla Chiesa romana, cui come istituto fu sempre fedele pur criticandone i rappresentanti, lo avesse scandalizzato e offeso, avendo egli creduto di far parte di una setta sì, ma di dissidenza ideologica e di impegno nella ricerca filosofica e mistica delle verità più recondite e pur sempre, prima di tutto, di poeti che credevano che la poesia questo dovesse fare, ricercare la verità, una sorta di accademia come secoli dopo fu quella dell'Arcadia, che nelle sue prime intenzioni si prefiggeva di spingersi, oltre il piano letterario, su quello delle idee. Che il saluto della sua Beatrice diventasse la liturgica benedizione a tutti i partecipanti di un rito che li accoglieva nella novella chiesa d'Amore lo sedusse per un attimo, assimilandone forse quella novella formazione al “convento d'Amor” del *Detto d'Amore*, alla “corte” in cui

sono donne, ovviamente quelle che hanno “intelletto d’amore”, cioè adepti, “là entro rendute” di *Se vedi Amore*, ossia un collegio di gente scelta unita da un credo comune, quasi un ordine monacale.

Con tutto ciò avrebbe allora a che fare l’attacco un po’ sconcertante della prosa XXV della *Vita Nuova*, quando, di seguito al sonetto della “immaginazione d’Amore” *Io mi senti’ sveglier*, entra una digressione che formalmente si propone come trattazione di poetica: “Potrebbe qui dubitare persona degna da dichiararle onne dubitazione”; e di che cosa potrebbe dubitare? (spogliando il testo delle dotte sovrastrutture, che se ostentate a compensare una prevenuta accoglienza del suo giovanile intervenire in sede teorica su questioni di retorica, forse anche avevano lo scopo di depistare da un suo reale intento) che egli parli di Amore “sì come se fosse uomo”: “Dico che lo vedi venire”, come se si potesse muovere, e “Dico anche di lui che ridea, e anche che parlava; le quali cose paiono essere proprie de l’uomo” (2). Poi la tirata sull’uso de “li poete” di approfittare della “maggiore licenza di parlare” loro concessa dando la parola alle “cose inanimate [...] e non solamente cose vere, ma cose non vere” (8), con copiosa serie di esempi classici. Ma davvero v’è la possibilità che “persona degna”, in grado di leggere le sottili disquisizioni, anche filosofiche, che seguono potrebbe dubitare? Nel fare riferimento a quanti potrebbero essere venuti a ‘dubitare’ che Amore sia entità vera, la prosa sta dicendo che ve ne sono veramente di simili ‘dubitatori’, confusi dalla piega presa nel discorso poetico da Lapo e da lui stesso, Dante, che ora si è però ravveduto e, considerando tali dubiosi ‘persone degne da dichiararle onne dubitazione’, ritiene necessario smentire ogni deificazione di Amore e tornare a un discorso realistico e razionale che metta fine alla situazione creatasi in cui, di quello che è un’affezione sentimentale che tocca l’individuo umano reale, si è pericolosamente fatto il paramento metaforico di una credenza ereticale – che veramente “elli fosse Iddio” – oggetto di un vero culto in una nuova falsa chiesa militante in dissidio con l’ortodossia cattolica. Tale intervento sarebbe seguente al distacco da Lapo del son. *Amore e monna Lagia*, in un periodo, a giudicare dell’introduzione dei concetti di ‘accidente’ e ‘sostanza’, in cui sarebbe già in corso, almeno per Guido, un passaggio dal misticismo alla filosofia razionale, e cioè ad Aristotele.

Cercando di determinare i tempi di questo momento di passaggio si osserva che in esso Guido e Dante sono ancora pienamente solidali, di cui fa prova la chiusa del capitolo, liquidatoria “di quelli che così rimano stoltamente” che poi non sanno “denudare le sue parole da cotale vesta [retorica], in guisa che avessero verace intendimento”, la “persona grossa” – e il bersaglio è l’ampollosa (e boriosa: la “baldanza” appunto della detta “persona grossa”) oscurità di Guittone – di cui “questo mio primo amico e io ne sapemo bene”; un periodo che potremmo ipotizzare sul volgere degli anni Ottanta o sui primissimi dei Novanta. Il sonetto *Amore e monna Lagia* testimonierebbe nella cerchia stilnovista che l’impegno filosofico di ricerca del ‘vero’, incentrato sulla neoplatonica madonna Intelligenza, sarebbe passato attraverso una fase influenzata dal Barberino e caldeghiata da Lapo in cui si sarebbe trasformato in vero culto religioso, probabilmente convergendo, con la contaminazione dal secondo introdot-

ta, sulla critica e opposizione alla Chiesa temporale, dominante sulla scena politica anche grazie all'alleato angioino (e tale atteggiamento e presa di posizione di entrambi, Guido e Dante, contro il predominio clericale si legge aperto e inequivocabile nella battaglia poco tempo prima arditamente condotta nel *Fiore*), in nome di una purezza di fede intesa all'affermazione del Bene, fine di una militanza attiva e combattiva spesa nella “guerra” dei “buon” contro i “malvagi” come dice il congedo di *Io sento sì*, nel quale, fidente che “l buon col buon sempre camera tene”, cerca di attirare i compagni, e anzitutto (secondo congedo) i “tre men rei di nostra terra” – ma era ormai tardi per il destinatario dell'appello “che 'l buon col buon non prende guerra, / prima che co' malvagi vincer prove”, ossia Guido, tiratosi del tutto fuori dal progetto evangelico della novella sposa di Amore e secondo Dante già infilatosi nella “mala setta” dei miscredenti. Quanto a lui, Dante, quell'influsso si sarebbe invece protratto più a lungo, e nella stessa canzone egli si mostra ancora fieramente acceso della “giovinezza” (v. 46) di colei di cui è “servente”, per la quale si impegna in un “adoperar” (v. 30) interamente a lei votato, un “adoperar” militante per una donna la cui “giovinezza” indica ancora in lei la “pargoletta bella e nova” per ammissione dello stesso Contini, la stessa “angioletta” di Lapo che “novament’ è apparita”, che è per lui la figura sacralizzata della nuova chiesa dei cristiani perfetti, l'organizzazione nata nel segno di un culto che si prefiggeva la purezza del distacco dalla vita terrena in opposizione alla chiesa mondana, corrotta dall'esercizio del potere politico, e al suo clero, minacciosamente corporativo a sua difesa. Da ciò si dovrebbe concludere che *Io sento sì* sia stata scritta ancora nella fase di fervore nella nuova fede promossa da Lapo e che sia perciò anteriore al sonetto di repulsa di questa, *Amore e monna Lagia*, e alla prosa XXV della *Vita Nuova*, in cui è ritrovata l'unità di intenti tra gli amici.

ROSSANA SODANO

Proposte di correzioni e aggiunte al GDLI

Grossobeventi, agg. pl. m. Creduloni, facilmente ingannabili, privi di senso critico; con un accentuato richiamo a una disposizione di sudditanza nella sfera politica. Amadeo Bordiga, *Vomitorium Montecitorii*, in “Il programma comunista”, n. 9, 26 maggio 1960: “Quando si pone, come risolutiva, la domanda: da quale parte sono i porci? la risposta giusta è sempre quella: da ambo le parti! Per il marxista la domanda risolutiva è quella delle posizioni di classe, e sempre abbiamo sostenuto che per porla dialetticamente si deve dire: ammesso che dalle due parti siano non porci, ma puliti ed onesti, quale delle parti va combattuta? Questa formola sola ci avrebbe salvato dallo scandalo mefitico italiano, vecchio di un secolo, e tra l’altro dalla sua folle impostazione della questione meridionale (regionale in genere, oggi di moda). Un nobile paese, la Sicilia, dal grande passato rivoluzionario, è presa oggi per unità di misura della corruzione. L’esempio dei disgustosi episodi serve bene per illustrare la formola: quali i porci? Tutti e due! Le bombe scandalistiche sono scambiate in 48 ore. Il democristiano Santalco annunzia (da mammoletta) che lo volevano comprare perché lasciasse la D.C.: il denaro lo aveva offerto il milaziano Corrao e il comunista Marraro. Come far capire alle grossobeventi masse che non è vera l’accusa di corruzione? Controscandalo, contro bomba: Santalco non è una mammoletta, è un porco, un intrallazzatore concussore nella amministrazione comunale messinese. Colpo parato! Ah, poveri proletari, quanto è debole la parata! Se Santalco è venale, ben verosimile che proprio lui fosse scelto per comprare quel voto o due, che invertivano la maggioranza incerta. E la formola va proprio bene: gara morale? Porci da tutti e due i lati!”. (u.c.)