

Biblioteca
di Studi
di Filologia
Moderna

a cura di

Enza Biagini

Anna Dolfi

Adelia Noferi

**Attraversamento
di luoghi simbolici
Petrarca, il bosco
e la poesia**

Con testimonianze sull'autrice



BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA

ISSN 2420-8361 (ONLINE)

– 61 –

DIPARTIMENTO DI FORMAZIONE, LINGUE, INTERCULTURA,
LETTERATURE E PSICOLOGIA
DEPARTMENT OF EDUCATION, LANGUAGES, INTERCULTURES,
LITERATURES AND PSYCHOLOGY (FORLILPSI)
Università degli Studi di Firenze / University of Florence

BIBLIOTECA DI STUDI DI FILOLOGIA MODERNA (BSFM)

Collana Open Access “diamante” fondata a e diretta da Beatrice Tottosy dal 2004 al 2020
“Diamond” Open Access Series founded and directed by Beatrice Tottosy from 2004 to 2020

Direttori / Editors-in-Chief

Giovanna Siedina, Teresa Spignoli, Rita Svandrlík

Coordinatore tecnico-editoriale / Managing Editor

Arianna Antonielli

Comitato scientifico internazionale / International Scientific Board

(<http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23>)

Sabrina Ballestracci, Enza Biagini (Professore Emerito), Nicholas Brownlees, Martha Canfield, Richard Allen Cave (Emeritus Professor, Royal Holloway, University of London), Massimo Ciaravolo (Università Ca' Foscari Venezia), Anna Dolfi (Professore Emerito), Mario Domenichelli (Professore Emerito), Maria Teresa Fancelli (Professore Emerito), Massimo Fanfani, Federico Fastelli, Paul Geyer (Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn), Sergej Akimovich Kibal'nik (Institute of Russian Literature [the Pushkin House], Russian Academy of Sciences; Saint-Petersburg State University), Michela Landi, Marco Meli, Anna Menyhért (University of Jewish Studies in Budapest, University of Amsterdam), Murathan Mungan (scrittore), Ladislav Nagy (University of South Bohemia), Paola Pugliatti, Giampaolo Salvi (Eötvös Loránd University, Budapest; Academia Europaea), Ayşe Saraçgil, Robert Sawyer (East Tennessee State University, ETSU), Rita Svandrlík, Angela Tarantino (Università degli Studi di Roma 'La Sapienza'), Nicola Turi, Letizia Vezzosi, Vincent Vives (Université Polytechnique Hauts-de-France), Marina Warner (Birkbeck College, University of London; Academia Europaea; scrittrice), Laura Wright (University of Cambridge), Levent Yilmaz (Bilgi Universitesi, Istanbul), Manuel Rivas Zancarrón (Universidad de Cádiz), Clas Zilliacus (Emeritus Professor, Åbo Akademi of Turku). *Laddove non è indicato l'Ateneo d'appartenenza è da intendersi l'Università di Firenze.*

Comitato editoriale / Editorial Board

Stefania Acciaioli, Alberto Baldi, Fulvio Bertuccelli, Sara Culeddu, John Denton, Alessia Gentile, Samuele Grassi, Giovanna Lo Monaco, Sara Lo Piano, Francesca Salvadori

Laboratorio editoriale Open Access / The Open Access Publishing Workshop

(<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>)

Direttore/Director: Marco Meli

Referente e Coordinatore tecnico-editoriale/Managing editor: Arianna Antonielli

Università degli Studi di Firenze / University of Florence

Dip. Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia

Dept. of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology

Via Santa Reparata 93, 50129 Firenze / Santa Reparata 93, 50129 Florence, Italy

Contatti / Contacts

BSFM: giovanna.siedina@unifi.it; teresa.spignoli@unifi.it; rita.svandrlík@unifi.it

LabOA: marco.meli@unifi.it; arianna.antonielli@unifi.it

Adelia Noferi

Attraversamento di luoghi simbolici
Petrarca, il bosco e la poesia

Con testimonianze sull'autrice

a cura di
Enza Biagini, Anna Dolfi

FIRENZE UNIVERSITY PRESS

2021

Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia : con testimonianze sull'attrice / Adelia Noferi / a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi. – Firenze : Firenze University Press, 2021.

(Biblioteca di Studi di Filologia Moderna ; 61)

<https://www.fupress.com/isbn/9788855184175>

ISSN 2420-8361 (online)

ISBN 978-88-5518-417-5 (PDF)

ISBN 978-88-5518-418-2 (XML)

DOI 10.36253/978-88-5518-417-5

The editorial products of BSFM are promoted and published with financial support from the Department of Education, Languages, Intercultures, Literatures and Psychology of the University of Florence, and in accordance with the agreement, dated February 10th 2009 (updated February 19th 2015 and January 20th 2021), between the Department, the Open Access Publishing Workshop and Firenze University Press. The Workshop (<<https://www.forlilpsi.unifi.it/vp-289-laboratorio-editoriale-open-access-ricerca-formazione-e-produzione.html>>, <laboa@lilsi.unifi.it>) supports the double-blind peer review process, develops and manages the editorial workflows and the relationships with FUP. It promotes the development of OA publishing and its application in teaching and career advice for undergraduates, graduates, and PhD students, as well as in interdisciplinary research.

Editing and layout by LabOA: Arianna Antonielli, Alberto Baldi.

Graphic design: Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

Front cover: © Alberto Pizarro Fernández, Lettera Meccanica SRLs

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI https://doi.org/10.36253/fup_best_practice)

All publications are submitted to an external refereeing process under the responsibility of the FUP Editorial Board and the Scientific Boards of the series. The works published are evaluated and approved by the Editorial Board of the publishing house, and must be compliant with the Peer review policy, the Open Access, Copyright and Licensing policy and the Publication Ethics and Complaint policy.

Firenze University Press Editorial Board

M. Garzaniti (Editor-in-Chief), M.E. Alberti, F. Vittorio Arrigoni, E. Castellani, F. Ciampi, D. D'Andrea, A. Dolfi, R. Ferrise, A. Lambertini, R. Lanfredini, D. Lippi, G. Mari, A. Mariani, P.M. Mariano, S. Marinai, R. Minuti, P. Nanni, A. Orlandi, I. Palchetti, A. Perulli, G. Pratesi, S. Scaramuzzi, I. Stolzi.

 The online digital edition is published in Open Access on www.fupress.com.

Content license: except where otherwise noted, the present work is released under Creative Commons Attribution 4.0 International license (CC BY 4.0: <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode>). This license allows you to share any part of the work by any means and format, modify it for any purpose, including commercial, as long as appropriate credit is given to the author, any changes made to the work are indicated and a URL link is provided to the license.

Metadata license: all the metadata are released under the Public Domain Dedication license (CC0 1.0 Universal: <https://creativecommons.org/publicdomain/zero/1.0/legalcode>).

© 2021 Author(s)

Published by Firenze University Press

Firenze University Press

Università degli Studi di Firenze

via Cittadella, 7, 50144 Firenze, Italy

www.fupress.com

Indice

<i>Nota</i>	
Enza Biagini, Anna Dolfi	7
PETRARCA, IL BOSCO, LA POESIA	
NEL SEGRETO FERMENTO DEL «NON DETTO»	13
LE POETICHE CRITICHE NOVECENTESCHE «SUB SPECIE PETRARCHAE»	
1. La crisi della critica e Petrarca	21
2. Zanzotto e l'effetto Lacan	25
3. Agosti e la critica psicanalitica	27
4. Petrarca e le forme del discorso amoroso	33
5. Marco Ariani: strumenti e ossessioni petrarchesche	34
6. Marco Santagata e il romanzo critico del «Canzoniere»	39
7. Il «Memoriale petrarchesco» di Domenico De Robertis	46
8. Il Petrarca di Rosanna Bettarini	54
9. La «poetica critica» di Carlo Ossola, <i>sub specie Petrarchae</i>	61
IL BOSCO: TRAVERSATA DI UN LUOGO SIMBOLICO*	
I	
1. Il luogo	67
2. La traversata del «luogo»	69

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-417-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-417-5

2.1 Registro «naturale»	70
2.2 Registro retorico: il <i>topos</i> del bosco ed alcune varianti	73
2.3 Registro simbolico-allegorico	80
2.3.1 La Hyle e l'immaginario	81
2.3.2 Simbolismi ed allegorie del bosco	90
II	
3. La foresta-labirinto	
3.1 La «foresta inestricabile» e l'«inextricabilis error»	95
3.2 Labirinti	98
3.3 Il filo, la rete	105
PER ADELIA NOFERI	
<i>Il tono di una voce</i> Anna Dolfi	113
TESTIMONIANZE	
<i>La relatività dell'istante e la «mise en abyme» del testo</i> Piero Bigongiari	121
<i>Adelia Noferi: l'idea del 'metodo' e oltre</i> Enza Biagini	127
BIO-BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTI	
<i>Adelia Noferi. Tracce di vita tra le generazioni</i> Enza Biagini	147
<i>Ricordo di Adelia</i> Angela Levi Bianchini	179
<i>Bibliografia</i> a cura di Enza Biagini	183
<i>L'archivio e la biblioteca di Adelia Noferi presso l'Accademia della Crusca</i> Alberto Baldi	189
Indice dei nomi	195

Nota

In occasione del centenario della nascita si raccolgono in questo libro, in segno di affetto, omaggio e ricordo, due saggi di Adelia Noferi ancora dispersi in rivista (il primo, letto in Palazzo Vecchio a Firenze nel corso di una giornata petrarchesca il 20 novembre 2002, edito su «Nuova Corvina», 2004, 3, pp. 21-27; il secondo su due numeri di «Paradigma»: 8, 1988 e 10, 1992, rispettivamente alle pp. 35-66 e 65-82)* e la prima stesura di un testo, del 2004, servito per preparare una addenda (dal titolo *Postille a Le poetiche critiche novecentesche «sub specie Petrarchae»*) alla ristampa anastatica delle *Poetiche critiche novecentesche* (La Finestra Editrice, Trento 2004, pp. 371-442). Li segue una sezione che si apre su un sintetico profilo firmato da Anna Dolfi seguito da testimonianze (di Piero Bigongiari, di Enza Biagini) stese in occasione dei 70 anni di Adelia e pubblicate, assieme ad altri studi a lei dedicati, sul numero 10 di «Paradigma». Un'ultima sezione bio-bibliografica offre una ricostruzione della famiglia Vicchi-Finzi curata da Enza Biagini, un ricordo dell'amica coetanea scrittrice Angela Levi Bianchini, un quadro completo delle pubblicazioni, mentre Alberto Baldi (che si ringrazia anche per l'ausilio offerto al recupero e digitalizzazione dei testi dispersi e alla verifica e integrazione della bibliografia) chiude il volu-

* I testi sono trascritti in modo conforme all'originaria pubblicazione, salvo i necessari adeguamenti editoriali, minimi interventi sulla punteggiatura, l'inserimento di alcuni rimandi (indicati talvolta tra parentesi quadre), e il completamento di qualche citazione trasferita dal testo nella sezione note. Eventuali, ridotte note esplicative aggiunte recano in calce tra parentesi quadre la sigla dell'integratore: [nota di E.B.] o [nota di A.D.].

me fornendo ragguagli sullo stato del Fondo Noferi depositato presso l'Accademia della Crusca.

Un sentito ringraziamento a tutti i colleghi del Dipartimento FORLILPSI per avere accolto nella collana LabOA questo libro che dedichiamo agli studenti che seguirono i corsi di Adelia nelle aule di via del Parione e ai suoi amici e lettori sparsi in ogni parte del mondo.

Firenze, 18 febbraio 2021

Enza Biagini e Anna Dolfi



Immagine 1 - Adelia Noferi (Antella, giugno 2001). Foto di Anna Dolfi

PETRARCA, IL BOSCO, LA POESIA

Nel segreto fermento del «non detto»

Il mio libro recente *Frammenti per i «Fragmenta» di Petrarca* [2001] è la constatazione e la dichiarazione di un mio fallimento: il fallimento di un commento al *Canzoniere* petrarchesco che Giuseppe De Robertis aveva annunciato di prossima pubblicazione (nella sua collana di Le Monnier) già negli anni Quaranta, quando avevo iniziato di buona lena a esplorare Petrarca; un'esplorazione che è divenuta ben presto quella di un labirinto e di un'ossessione: sua ma anche mia. Ma non mi pento: questo fallimento mi ha fatto capire qualcosa (che non avevo potuto o voluto capire?) tanto dello statuto della poesia, quanto di quello della critica.

Il problema che fin da principio mi incuriosiva e mi stimolava era del come e perché il *Canzoniere* fosse stato subito identificato con la poesia in assoluto: la poesia lirica. E questo per secoli, in culture diverse (l'Umanesimo, il manierismo, il barocco, l'Illuminismo, il simbolismo, la «poesia pura» novecentesca, il surrealismo, il realismo, lo strutturalismo, il decostruzionismo, e non so quali *ismi* di oggi); e in tutta l'Europa prima, e poi anche nelle Americhe.

Come e perché? Eppure il *Canzoniere* è un libro che pare offrirsi nei modi più espliciti, di forme e contenuti interamente codificati, che assume dichiaratamente l'eredità di una tradizione ben precisa: quella cortese-stilnovistica, infarcita e nobilitata dalle ascendenze classiche e bibliche. Un'opera monotematica, insistentemente ripetitiva che «dice» solo, e proclama in tutti i modi possibili, una sola affermazione: «io amo Laura». Un'opera che (apparentemente) non propone alcun problema di interpretazione, di una chiarezza estrema, perfino abbagliante. Perché, dunque?

Leopardi aveva capito il perché, e scriveva: «a chi mi dice che Petrarca non è oscuro, domandando perdono, rispondo che il sole non è chiaro». È una questione, anche questa, che si ripete da secoli.

Poco tempo fa nelle pagine di «Repubblica» dedicate alle lettere al giornale, un ragazzo scriveva: «vorrei parlare di un argomento spinoso, fuori tema: la poesia». Mi sono rallegrata, vista la dilagante ignoranza della letteratura soprattutto poetica che appare in certe trasmissioni di quiz. Ma il ragazzo prosegue: «la poesia dovrebbe essere il modo più semplice per comunicare e ricordare sentimenti, ma di fatto non lo è [...]. Ad un lettore di media cultura il linguaggio poetico è incomprensibile. È diventato difficile scrivere una poesia con parole semplici, che abbiano un significato diretto, univoco? Perché la poesia non è un enigma».

Non «è diventato difficile»: lo è sempre stato, e la poesia è sempre stata un enigma, perché la parola poetica non ha mai un «significato univoco»; possiede un'«eccedenza di senso», da interpretare, o semplicemente (secondo Barthes) da godere. La lettera del ragazzo deve essere assai simile a quella che aveva ricevuto Petrarca da un amico che gli chiedeva di mandargli qualcuna delle sue poesie, aggiungendo tuttavia la richiesta «ut scribam clare», di «scrivere chiaro», alla quale egli risponde: «mi chiedi l'impossibile: la chiarezza che chiedi non può coabitare con qualcosa di poetico»¹.

La chiarezza contiene l'oscurità; come la ripetizione contiene la differenza, l'identità contiene l'alterità, soprattutto nella poesia. È per questo che l'interrogazione sul *Canzoniere* si sposta subito verso l'interrogazione sull'enigma della poesia. È un enigma che i poeti conoscono bene, e ci convivono. Taluni, forse felicemente; altri, forse i maggiori e *in primis* Petrarca, con sofferenze, dubbi, ripensamenti, correzioni, spostamenti, cancellature, riscritture, fino alla disperazione. Nella canzone 127 si legge:

... ad una ad una annoverar le stelle / e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque / forse credea, quando in sì poca carta / novo penser di rontar mi nacque / in quante parti il fior dell'altre belle, / stando in se stessa ha la sua luce sparta; / a ciò che mai da lei non mi diparta: / nè farò io, e se pur talor fuggo / in cielo e 'n terra m'ha racchiuso i passi.

Il «fior dell'altre belle» è, ovviamente, Laura, di cui aveva stoltamente pensato di poter rappresentare e perfino numerare le irrepresentabili e innumerabili proprietà; ma Laura è, sí, la donna amata anche al di là della morte, ma soprattutto è la poesia, è il testo poetico stesso, che, come testo definitivo (al di là delle varianti, degli spostamenti, delle riscritture), resta in se stesso identico, ma il cui senso «si sparge» in ogni direzione, irresistibilmente, imprevedibilmente.

E non perché (e qui sta la stupefacente modernità di Petrarca), non perché sia costruito allegoricamente (cioè con significati precisi e gerarchizzati, come ad esempio in Dante, cfr. la *Lettera a Cangrande*), ma perché «il senso slitta» (come dice Bigongiari), il senso si moltiplica, si dirama, attraverso i diversi e

¹ Francisci Petrarchae, *Familiarium rerum libri*, XIV, 2, vol. III, p. 106.

sconosciuti lettori (cioè tutti i «Voi che ascoltate in rime sparse il suono di quei sospiri [...]» del sonetto introduttivo); ma anche attraverso quel primo lettore che è l'autore stesso, che può mutare nel tempo e che dice (nella *Senile IV, 5*):

Sarà sufficiente estrarre dalle parole un qualche senso, o molti sensi [...] o un maggior numero dei sensi, o un pari numero, o gli stessi, o forse nessuno di quei sensi.

Insomma quella «deriva del senso» che costituisce la cosiddetta «eternità della poesia»: la sua capacità di attraversare i secoli, sempre «stando in se stessa», ma sempre altra. Proprio l'allegoria, nella cultura trecentesca, postulava un realismo di base (quello che Petrarca decostruisce pezzo per pezzo) e difatti Boccaccio, nella sua breve biografia petrarchesca, scriveva:

Soltanto la libidine, senza vincerlo del tutto, molto lo molestò [...] ma per quanto nelle sue numerose poesie in volgare, nelle quali cantò splendidamente, abbia fatto mostra di amare con grande ardore una certa Lauretta, penso che quella Lauretta debba essere intesa allegoricamente per la laurea poetica, che egli poi in fatto ottenne.

Un amore dunque del tutto terreno da un lato, del tutto allegorico dall'altro. Qualcosa di simile gli doveva aver scritto Giacomo Colonna, vescovo di Lombez, alla cui lettera «giocosa» Petrarca così rispondeva:

Tu scrivi che suoli meravigliarti che io, in età ancora giovanile, riesca a gabbare tanto elegantemente il mondo [...]. Che dici? Che ho inventato il bel nome di Laura per poter parlare di lei e perché molti, in questo modo, potessero parlare di me, mentre in realtà non ci sarebbe nessuna Laura nel mio cuore, se non quel lauro poetico [...]. Così che, di questa viva e spirante Laura [...] tutto sarebbe inventato, finti i versi, simulati i sospiri. In questo vorrei proprio che tu davvero avessi scherzato: magari fosse simulazione e non *furor!* [...]. Credimi, affaticarsi a sembrare pazzo senza motivo, sarebbe veramente la maggiore delle follie. (*Fam. II, 9, p. 296, 306*)²

Petrarca, in questo caso, non mente: perché si tratta davvero di *furor*, se è il «furore» dei poeti (che già Platone assimilava ai pazzi): quello dell'*alieniloquium*, del linguaggio 'altro' (non quello della comunicazione); è il furore dell'«accesa voglia», del «gran disio», il desiderio della parola poetica, che, sì, farà parlare di lui e gli darà fama (tanto che di lui stiamo ancora parlando, qui ed ora), ma soprattutto gli darà il doloroso godimento, la *voluptas* della scrittura, se (cito da un'altra lettera: *Senile XVI, 2*) «le altre voluttà fuggono [...], ma la penna, tenuta nella mano ti compiace, e, deposta, ti dona piacere».

Ma è davvero follia (come si fa rimproverare da Agostino nel *Secretum*) «percepire tanta voluttà dalla parola, come quegli uccelli, che, si dice, godono

² F. Petrarca, *Le Familiari*, Libri I-IV, Traduzione note e saggio introduttivo di Ugo Dotti, Urbino, Argalia, 1970.

del loro canto fino a morirne». E come l'io del poeta stesso che nella scrittura poetica «si strugge», sperimenta cioè il proprio annullamento, il vuoto scavato nella propria psiche e nella propria mente da quella pericolosa e stupenda voluttà. Leggo un passo della *Canzone* 73:

Poi che per mio destino / a dir mi sforza quell'accesa voglia / che m'ha sforzato
a sospirar mai sempre, / Amor [...] sia la mia scorta, e 'nsegnimi il cammino,
/ col desio le mie rime contempre: / ma non in guisa che lo cor si stempere / di
soverchia dolcezza, com'io temo ond'io pavento e tremo [...] anzi mi struggo
al suon delle parole.

E infine il congedo:

Canzone, i' sento già stancar la penna / del lungo e dolce ragionar co 'llei, / ma
non di parlar meco i penser miei.

Parlare dunque incessantemente con la propria penna e con i propri pensieri, parlare di lei, Laura, la poesia. Che è anche *l'aura* (l'aria, il vento); è *l'aurora* (la rinascita della luce-vita dopo il buio della notte-morte); è *l'auro*, l'oro dei suoi capelli («a l'aura sparsi») ed anche «l'oro e le perle e i fior vermigli e bianchi» che compongono emblematicamente il suo corpo. È *la lauro*, cioè Dafne, la ninfa che fugge per sottrarsi alla brama di Apollo (Dio della poesia) e che, nel momento in cui lui sta per raggiungerla, si trasforma nell'albero delle cui fronde si incoroneranno i poeti. È Venere, la dea della bellezza e dell'amore, sia terrestre che celeste, che, travestita da Artemide (dea della guerra), e munita di arco e frecce (come il dio Amore), «ferisce e diletta – come scrive Petrarca – e sia il diletto stesso volatile e incostante, e tutto sia della stessa sostanza del vento» (*Senile* IV, 5). Cioè inafferrabile, imprevedibile, sfuggente; come, appunto, la poesia: quel diletto (godimento) della *voluptas scribendi*, intrecciata alla *voluptas dolendi*, se l'amore per Laura-poesia è un amore inesorabilmente frustrato.

Anche questo aveva capito Leopardi, quando, citando il verso petrarchesco (di *Chiare, fresche e dolci acque*) «quante volte diss'io allor pien di spavento», annota in *Zibaldone* 3443-3445: «È proprio dell'impressione che fa la bellezza [...] lo spaventare [...]. E lo spavento viene da questo, che allo spettatore [...] in quel momento pare impossibile di stare mai più senza quel tale oggetto, e nel tempo stesso gli pare impossibile di possederlo come ei vorrebbe, perché neppure il possedimento carnale [...] gli parrebbe poter soddisfare e riempire il desiderio che gli concepisce di quel tal oggetto [...]. Ora a lui pare che quel desiderio non sarà mai soddisfatto e [...] ch'esso non sarà mai per estinguersi da se medesimo».

Il desiderio, dunque, non sarà mai soddisfatto; e proprio la frustrazione lo rende inestinguibile. Il possesso del suo oggetto potrà essere espresso semmai nella figura dell'*adynaton*, l'impossibile (con l'esempio di Arnaldo Daniello), perché: «nulla al mondo è che non possano i versi»: anche imprigionare l'aria (l'aura) in una rete: «in rete accolgo l'aura» (sonetto 239).

Ma occorrerà una lunga fatica: «Quante volte ho contorto le sillabe, quante volte ho trasposto le parole, infine che cosa non ho fatto perché quell'amore, che, se non mi era dato di estinguere, almeno la verecondia imponeva di na-

scondere, fosse cantato plausibilmente» (lettera al fratello Gherardo: *Fam. X*, 3; dove 'plausibiliter' significa insieme 'convenientemente' e 'degnò di plauso').

Oscar Mannoni, il critico, filosofo, psicanalista della cerchia di Lacan, ha scritto:

Il desiderio di scrivere è anche, più oscuramente desiderio di scrivere sul desiderio, – in fondo: desiderio impossibile di scrivere sul desiderio impossibile. La scrittura contiene sempre, anche se la nasconde, la traccia di un desiderio che non ha un vero nome [...]. Riconosciamolo dunque [...] ogni volta che qualche sorpresa nella scelta delle parole, nel loro ordine o nella loro sintassi, evoca la presenza nascosta di ciò che più è nascosto nel lettore o nell'autore: il desiderio, adesione alla vita, vita.³

Che sembra (e ovviamente non è) una trascrizione moderna di quella lettera petrarchesca.

A chi leggeva Petrarca nell'ottica del desiderio (il gran desio, il disio folle) le teorie di Lacan (nella sua rilettura di Freud) aprivano orizzonti di ricerca estremamente stimolanti: non certo per psicanalizzare l'autore o il testo, ma per scavare nelle dinamiche del desiderio (lo statuto del soggetto e dell'oggetto del desiderio; il godimento e la morte sottratti alla dicibilità; la 'lettera' o 'terminificra' come rappresentazione del desiderio, ecc.). Così è stato per me (ma anche per Agosti e per Zanzotto, ciascuno nei modi propri). Erano gli anni Sessanta, ed io avevo sospeso il mio commento (di quasi un centinaio di testi) perché scontenta dei risultati, legati, allora, alla critica stilistica, che non mi appariva sufficiente ad affrontare Petrarca.

Il saggio che lessi a Palazzo Vecchio nel '74, per la celebrazione del sesto centenario della morte di Petrarca, si intitolava appunto: *Il Canzoniere: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*; un titolo rubato, in certo senso, a Enza Biagini, una finissima petrarchista quasi segreta e una persona umanamente e letterariamente straordinaria, che in un suo studio (*La modificazione in Petrarca*, in «Paragone», 278, aprile 1973) aveva scritto: «il *Canzoniere* non è soltanto la scrittura del desiderio [...], ma è anche la manifestazione del desiderio della scrittura».

In quel saggio osservavo che nel *Canzoniere* tuttavia il desiderio non è affatto nascosto, anzi: è chiaramente, ostinatamente dichiarato e tematizzato.

Un commento ai *Fragmenta* avrebbe dovuto perciò non solo rilevare l'organizzazione tematica nell'insieme del libro e nei singoli componimenti, ma anche le modalità che essa assume: la natura fantasmatica e allucinatoria dell'oggetto del desiderio nella costituzione della sua, molteplice, immagine (e il problema dell'immagine stessa); la funzione delle tracce mnestiche; la mediazione dell'«altro» (Amore, Apollo-Sole, la Morte); la problematicità stessa del «dire», tra la minaccia di afasia e l'ingiunzione alla scrittura, tra il grido e il silenzio, nelle tipiche strutture degli ossimori petrarcheschi. E, al di là della tematica, avrebbe dovuto riconoscere le strutture del 'dire' il desiderio, a partire dalla mancanza

³ O. Mannoni, *Clefs pour l'imaginaire*, Seuil, Paris 1969, pp. 105, 133.

che lo fonda; le torsioni che lo slittamento metonimico del movimento desiderante imprime all'oggetto stesso: dalla donna ai suoi sostituti naturali; dalla sua totalità, comunque inafferrabile, ai frammenti che la compongono, fino ai rapporti con la divinità stessa (Dio, 'Padre del ciel', o la Vergine), identiche nella loro irraggiungibilità. Avrebbe dovuto al di là del livello degli enunciati, distinguere le 'forme' a livello dell'enunciazione e del significante (metriche, ritmiche, timbriche, sintattiche) e le loro interrelazioni, ivi compresa la rete intertestuale sia interna al libro che estesa alle altre opere, ed anche extratestuale; dovrebbe rilevare ed analizzare le funzioni dell'intreccio dei codici; dovrebbe, insomma, seguire e inseguire il farsi del senso: i processi di migrazione, traslazione, disseminazione, condensazione, articolazione, reversibilità dei significanti, attraverso i quali il senso si produce insieme, al di là, ed anche contro i significati espliciti.

È questo che Petrarca intendeva, nel terzo capitolo del *Secretum*, con l' ammonimento che «in ogni discorso grave ed ambiguo si deve fare attenzione non tanto a quello che viene detto, quanto a quello che *non* viene detto»?

Dunque: al non-detto. Ecco: ho capito che il commento a Petrarca che avrei voluto fare è quello che dovrebbe riuscire a far emergere, nel detto, il non detto, nel senso il non senso, che lo sottende, lo nutre (o lo inghiotte). Avrebbe dovuto essere un commento non rassicurante, che non spiegasse il testo, non ne facilitasse la comprensione, ma al contrario la mettesse in crisi, ne scoprisse la complessità fino all'abissalità, forse insondabile. Che non offrisse soluzioni, ma contestasse il concetto stesso di soluzione: nulla si risolve nella produzione di senso del testo poetico, che procede per la propria via, e per quella che imboccano i suoi lettori, nel segreto fermento del 'non detto' che continua a sommuovere il detto del testo.

Ma ho capito anche che un simile commento è forse inattuabile, sia personalmente che editorialmente; diventerebbe una sorta di anti-commento. Meglio rinunciare. E, dunque, ho rinunciato. Ma, in questa esperienza, forse ho capito qualcosa di più sulla poesia.

Vorrei però aggiungere anche un'altra motivazione. Verso la fine degli anni Ottanta erano in preparazione, più o meno prossimi alla conclusione, due commenti «moderni» del *Canzoniere* petrarchesco. I saggi che avevano accompagnato il lavoro si presentavano, e sono, estremamente interessanti, ricchi, stimolanti. Meglio dunque lasciare a loro, al loro coraggio di aver affrontato (e poi portato a termine) la temeraria (e per me disperante) impresa di un commento al *Canzoniere*, capace di darci un Petrarca «moderno», novecentesco, alle soglie e all'inizio del nuovo secolo. Meglio dico, non per mia pigrizia, ma per stima e ammirazione dei due autori.

Parlo del commento di Marco Santagata⁴ e di quello di Rosanna Bettarini (che per ora conosco soltanto nell'ampio 'campione' offerto nella *Antologia*

⁴ F. Petrarca, *Canzoniere*, edizione commentata a cura di M. Santagata, Mondadori ("I Meridiani"), Milano 1996.

della poesia italiana⁵) ma che è già concluso e di prossima pubblicazione. I due commenti ci offrono due Petrarca diversi (e diversi dal mio), ma ambedue 'veri', nell'accezione di Petrarca stesso, nella lettera sul proprio commento a Virgilio (cfr. in questo libro la lettura della *Senile* IV, 5). Quello di Santagata, che direi storicistico, con qualche accenno di psicologismo (certo non di psicoanalisi), è un Petrarca occupato per tutta la vita a scrivere, riscrivere, aggiustare, mutare, un grande autoritratto; a 'costruire', fingendo, un «esemplare documento autobiografico» (dove sembrano confondersi autoritratto e autobiografia, ben distinti da Michel Beaujour⁶); e il commento si pone, in questo senso i «quattro obiettivi principali» che dichiara ed enumera nella prefazione⁷, del tutto chiari, necessari, condivisibili ad eccezione, forse, della «scelta di fare solo saltuariamente osservazioni di carattere stilistico e linguistico».

Quello della Bettarini è un Petrarca assolutamente *non* autobiografico, che raccoglie i «momenti lirici di una vita, senza niente aggiunto di descrittivo, veridico, opaco, esistenziale»⁸, che si colloca «in un luogo ideale, ubiquo, separato dal mondo»⁹ dove depositare («in sequenze instancabilmente frantumate e ricomposte») un «organismo talmente 'finito', concluso, segnato e anche numericamente significante, che la sensibilità moderna riconosce nella somma dei *Frammenti*: il *Canzoniere* per antonomasia». Un Petrarca forse troppo vicino all'ermetismo (ma come era stato interpretato, erroneamente, nella prima metà del Novecento, e anche dopo), cioè: «un poeta di sole forme»¹⁰. Ma anche un poeta che tesse il suo libro come una 'tela di ragno', dove finisce per essere imprigionato anche il commentatore¹¹. Un Petrarca, insomma, visto da un'espertissima filologa, che tuttavia ha letto anche Freud (e, chissà, anche Lacan) e che non si nasconde quanto sia «incredibilmente difficile per il commentatore»¹² aggirarsi nel labirinto di quel libro «tanto letto come poco decifrato», e che «fa infinita resistenza alla lettura lenta di un'interpretazione di ora»¹³. Due poeti dunque non solo diversi, ma opposti.

Come vedete: «il senso slitta», si dirama in sensi diversi; la produzione di senso non si arresta, si frange nei diversi lettori. Resta sempre quel «non-detto», che, talvolta, affiora.

⁵ *Antologia della poesia italiana*, vol. I, *Duecento/Trecento*, diretta da C. Segre e C. Ossola, Einaudi-Gallimard, Torino 1997, pp. 553-656.

⁶ M. Beaujour, *Autobiographie et autoportrait*, «Poétique», 32, 1977, pp. 442-458.

⁷ M. Santagata, *Introduzione*, in F. Petrarca, *Canzoniere*, cit., p. CXCVI.

⁸ *Antologia della poesia italiana*, cit., p. 557.

⁹ Ivi, p. 553.

¹⁰ R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, CLUEB, Bologna 1996, p. 160.

¹¹ Ivi, p. 156.

¹² Ivi, p. 138.

¹³ *Antologia della poesia italiana*, cit., p. 560.



Stefano Ussi, Boccaccio che legge la “Divina Commedia” (1854).
Dono di Adelia Noferi all’Istituto di Letteratura Italiana moderna e contemporanea
dell’Università di Firenze – ora presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia
dell’Università degli Studi di Firenze. Foto di Laura Dolfi

Le poetiche critiche novecentesche «sub specie Petrarchae»

1. La crisi della critica e Petrarca

Nella prima parte di un libro ormai lontano negli anni avevo raccolto alcuni studi sulla critica italiana degli anni Sessanta e, nella seconda parte, brevi saggi sulla critica francese coeva. Al centro avevo posto un capitolo intitolato: *Le poetiche critiche novecentesche «sub specie Petrarchae»*.

Immersa ancora nei miei studi petrarcheschi, mi era venuto in mente di utilizzare Petrarca (da secoli identificato con la poesia) come una cartina di tornasole di una certa critica; la critica cioè del cosiddetto ermetismo e dei suoi vicini (Ungaretti, G. De Robertis, Contini, Luzi, Bigongiari), ed insieme di poter osservare 'quale' Petrarca emergesse da quella critica e da quella poesia.

In realtà, verso la fine degli anni Sessanta la critica europea e americana era già percorsa da intensi fermenti provenienti da culture diverse, ma tutti rivolti ad un profondo mutamento dei cosiddetti «metodi critici» (*la nouvelle critique* in Francia, il *new criticism* in America, la linguistica di Benveniste, la poetica di Jakobson...). Bigongiari se n'era subito accorto e aveva avvertito certe direzioni parallele e certi incroci:

La nuova critica italiana, all'asciutto di ogni crociantesimo, non solo è stata perfettamente coeva, per esempio, al *new criticism* americano, ma

spesso ha anticipato posizioni che la nuova critica francese va esplorando e sistematizzando.¹

Quelle esplorazioni e sistematizzazioni in breve tempo divennero: lo strutturalismo e, quasi subito, il post-strutturalismo, la semiotica e la semanalisi; la lettura paragrammatica, l'intertestualità, la linguistica strutturale, la lettura psicanalitica... fino al decostruzionismo². Insomma, una turbolenta valanga di «metodi» che ha sconcertato persino Cesare Segre, che pur aveva seguito attentamente lo strutturalismo e, insieme a Maria Corti aveva pubblicato il famosissimo libro: *I metodi attuali della critica in Italia* (Torino, ERI, 1970), ed ora arriva a scrivere le *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?* (Torino, Einaudi, 1993), dove si legge: «La crisi c'è e si avverte». Ma perché e come si avverte? Nel primo capitolo Segre si sofferma sui vari 'metodi' facendone emergere i difetti (ciò che manca), ma anche gli aspetti più utili per la comprensione dei testi, o meglio per un trittico che egli considera irrinunciabile nell'operazione critica: «Il fine del critico non è discorrere del testo, ma descriverlo, interpretarlo e, nella prospettiva storica, valutarlo»³.

Dunque: descrizione, interpretazione, valutazione. Un trittico che potrebbe coincidere con alcuni aspetti dell'Estetica crociana, ma che, effettivamente, la «nuova critica» (compresa quella degli «ermetici», magari con diverse motivazioni) ha decisamente rifiutato (soprattutto la «descrizione» e la «valutazione», mentre dell'interpretazione si occupa la nuova ermeneutica). Ma la «crisi» di Segre mi pare nasca, in realtà, dall'intollerabilità di due specifici elementi: il concetto di «senso» e la decostruzione.

La critica fondata su quel trittico può, con qualche dubbio, accettare lo strutturalismo e la semiotica letteraria che possono aiutare ad afferrare il significato del testo e descriverlo, interpretarlo e valutarlo; ma non può accettare il «senso»:

Questo tipo li critica – scrive Segre – tende ad allontanarsi presto non solo dal testo, ma persino dal significato, per muoversi subito nella stratosfera del senso. Lo spazio del senso è davvero libero a qualunque acrobazia se non lo si riferisce al testo di cui il senso è una specie di quintessenza non solo difficilmente formalizzabile, ma persino difficilmente dimostrabile.⁴

Ed ancora:

Il decostruzionismo, che anch'esso si occupa del senso più che dei significati e della loro interpretazione è una specie di neosofistica che, molto brillantemente,

¹ P. Bigongiari, *Barthes e la funzione qualitativa del discorso simbolico* [1966], poi in *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Il Saggiatore, Milano 1972, p. 20, citato anche da Enza Biagini nel libro *La lettura dall'explication des textes alla semiotica letteraria*, Sansoni, Firenze 1979, p. 45.

² Cfr. E. Biagini, *Forme e funzioni della critica*, Pacini, Pisa 1987, cap. I.

³ C. Segre, *Notizie dalla crisi. Dove va la critica letteraria?*, Einaudi, Torino 1993, p. 11.

⁴ Ivi, pp. 9-10.

cerca [...] di mostrare l'intercambiabilità tra affermazioni, affermazioni contrarie e negazioni.⁵

Il fatto è che il senso non si allontana dal testo: il senso è proprio ciò che eccede dal testo; si allontana dai significati, non dal testo, che, nel linguaggio poetico, continua ad emettere sensi al di là dei significati, al di là del tempo e dello spazio, anche al di là delle intenzioni dell'autore. È questa la cosiddetta eternità della poesia. Quanto alla «intercambiabilità di affermazioni e negazioni», la coincidenza e la compresenza degli opposti ha alimentato per secoli la tensione razionale e/o psichica tanto del linguaggio poetico quanto di quello filosofico: si pensi, ad esempio, a Petrarca o a Giordano Bruno.

George Steiner, un dichiarato anti-decostruzionista, ha compreso chiaramente lo statuto del senso:

Sotto ogni strato di significanza lessicale cosciente, giacciono altri strati di senso più o meno realizzati, confessati, mirati. Gli impulsi dell'intenzionalità della significazione dichiarata e segreta di associazioni si prolungano dalla fragile superficie fino alle insondabili strutture profonde notturne o prestrutture dell'inconscio. Nessuna assegnazione di significanza è mai compiuta, nessuna sequenza di associazioni, nessun campo di possibili risonanze è mai definitivamente chiuso [...]. Il senso e le energie psichiche che le enunciano [...] sono in perpetuo movimento.⁶

Anche lui parla di crisi: una crisi, appunto, della significazione, che egli fa coincidere con un profondo dubbio del soggetto su se stesso: una 'crisi dell'io', preparata dalla celebre affermazione di Rimbaud: *Je est un autre*. Siamo al problema dell'alterità.

Ma che cosa tutto questo ha a che fare con Petrarca? Ha molto a che fare, perché egli aveva già individuato e sperimentato sia la compresenza dei contrari – si pensi alla coppia dei sonetti LX e LXI, delle maledizioni l'uno e delle benedizioni l'altro, o all'altra coppia LXXIV («Io son sì stanco...») e LXXV («non mi stanco») – sia il problema della costruzione e decostruzione del significato, e quindi del senso del testo e nel testo. Problema irresolubile, se si chiede una «verità» definitiva.

Nella *Senile IV, 5*, ad un giovane studente che gli chiedeva di svelargli i «veri» significati (allegorici) di un testo virgiliano, Petrarca rispondeva (alle prese, anche lui, con i «nuovi critici»):

La dissimiglianza degli ingegni è infinita, e per contro non vi è nessuno che reprima l'audacia dei nuovi critici; e, d'altra parte, i testi di per sé sono tali che ammettono nuovi e diversi sensi. I quali [...] se la lettera li sostiene, benché forse non siano mai venuti in mente agli autori [...], non saranno da respingere. Chi infatti, fra tante incertezze (*ambages*) [...] osa vaticinare quale verità sia

⁵ Ivi, p. 12.

⁶ G. Steiner, *Le sens du sens*, Vrin, Paris 1988, p. 46 (la traduzione è mia).

nascosta in qualsivoglia cosa, tanto da poter affermare [...] che questo e non altro intendessero quelli mille anni prima? Sarà sufficiente estrarre dalle parole qualche senso, o molti sensi [...] anche se colui che le compose avesse avuto in mente un maggiore o un pari numero di sensi [...] e forse nessuno di quei sensi.⁷

E già nel *Secretum*, l'io-Agostino smentiva elegantemente l'interpretazione (allegorica) del testo virgiliano dell'io-Francesco:

Ammiro questi arcani sensi d'una narrazione poetica, dei quali ti veggio così copioso. Sia infatti, che anche Virgilio, mentre scriveva, ci pensasse, sia che, lontanissimo da qualsiasi siffatta intenzione, abbia voluto in questi versi descrivere una tempesta di mare e nient'altro.⁸

L'intenzione dell'autore, chiaramente, non conta; conta invece la dimensione temporale, la lontananza e il distacco del tempo (l'allora rispetto all'adesso e al futuro, che Petrarca sottolinea con insistenza nella *Senile*) che altera sia la ricezione che la produzione del senso.

De Man affermerà:

Il fattore temporale, così persistentemente dimenticato, dovrebbe ricordarci che la forma non è mai altro che un processo in via di completamento [...]. Questo dialogo tra l'opera e l'interprete è senza fine.⁹

Da parte sua, Bigongiari analizzerà il senso più da vicino, soprattutto nei suoi rapporti col significante, fino a toccare il non-senso come «luogo di tutti i sensi» (che forse è ciò che turba più a fondo quei critici per i quali la decostruzione è il vero motivo della crisi):

Oggi forse sappiamo che non esiste significato che non abbia un *surplus* di senso, che ricostituisce, attivandole proprio nel significato, le caratteristiche, direi fisico-chimiche, o meglio fonosimboliche, del significante. Poiché per noi il non-senso, inteso come luogo di tutti i sensi, è attinto al culmine della parabola significante [...] ma non certo nel plurisenso [...]. L'ambiguità del simbolo novecentesco [...] ha infine non una sua rigida condizione di tomba ideale di senso, bensì una sua inesausta costitutività dinamica.¹⁰

E, in *Il senso della lirica italiana*, si legge: «È attività critica quella che incide sul critico nella stessa misura dell'oggetto criticato»¹¹.

⁷ F. Petrarca, *Senile IV*, in *Opere*, 5, Sebastianum Henricpetri, Basilea 1581 (cfr. A. Noferi, *Lettura della Senile IV, 5: crisi dell'allegoria e produzione del senso*, in *Frammenti per i «Fragmenta» del Petrarca*, a cura e con una nota di L. Tassoni, Bulzoni, Roma 2001, pp. 229-243; già in «Quaderni Petrarcheschi», IX/X, 1991-1993, Le Lettere, Firenze 1996, pp. 683-695).

⁸ F. Petrarca, *Prose*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1955, p. 124.

⁹ P. De Man, *Cecità e visione, Linguaggio letterario e critica contemporanea* [1971], trad. di E. Saccone, Liguori, Napoli 1975, pp. 41-42.

¹⁰ P. Bigongiari, *La voce e il silenzio figurato*, Severgnini, Cernusco sul Naviglio 1986, p. 33.

¹¹ P. Bigongiari, *Il senso della lirica italiana*, Sansoni, Firenze 1952, p. 283.

Come riprenderà De Man: «Il soggetto che osserva non è più costante di quello osservato, e ogni volta che l'osservatore riesce effettivamente a interpretare il suo oggetto, lo cambia [...]. Ma ogni cambiamento del soggetto osservato richiede un conseguente cambiamento dell'osservatore, e il processo di oscillazione sembra senza fine». Che non è altro che il versante letterario del principio di indeterminazione di Heisenberg.

2. Zanzotto e l'effetto Lacan

I mutamenti, fra loro imbricati, della poesia e delle poetiche critiche mutano i testi (pur identici nei secoli) e le loro letture. Per Petrarca, il mutamento radicale primonovecentesco avvenne con la lettura di un poeta-critico: Giuseppe Ungaretti. E, apparentemente, bastò poco: il rovesciamento della formula della sua poesia da «il poeta della memoria» a *Il poeta dell'oblio* (1943)¹². Un oblio che non è dimenticanza: è «rottura delle tenebre della memoria», per attingere, nelle fessure dei frammenti, ad un'altra luce. Ma di questo si è già parlato nel libro.

Una decina di anni più tardi Ungaretti scrive un breve saggio su un poeta ancora sconosciuto, cui la giuria del premio San Babila (nella quale era anche lui) aveva conferito il premio. Si trattava di Andrea Zanzotto, per il libro *Dietro il paesaggio*. E Ungaretti scrive: «Che cosa ci presenta in *Dietro il paesaggio*, Andrea Zanzotto? Il segreto di un panorama, e lo scopre tutte le mattine, nell'ora meridiana, e la sera e di notte, lo scopre ogni momento [...] sempre stupefacente come avesse ogni volta per noi un volto straniero [...]. Presenta località che gli sono sempre presenti, e che sono sempre le stesse, e gli basta abbassare o alzare un po' il lume perché tutto cambi, perché per via d'una ombra s'apra un abisso [...]. Monet cercava di fermare il paesaggio [...]. Non si tratta di questo. Penserei piuttosto al *Canzoniere* del Petrarca dove da sonetto a sonetto appare sempre lo stesso fantasma, mal'animo da sonetto e sonetto si modula a un grado diverso»¹³.

Ungaretti vedeva lontano: non sapeva che proprio Zanzotto avrebbe scritto su Petrarca un saggio destinato ad essere una pietra miliare per i «mutamenti» del sempre identico suo *Canzoniere: Petrarca tra il palazzo e la cameretta* (1976). Ma si era inserita un'altra circostanza dirimente: l'«Effetto Lacan»¹⁴. Quel Lacan che dapprima lo aveva sconcertato e traumatizzato («Le prime letture parziali [...] prima che uscissero gli attesissimi *Écrits*, mi provocarono veri traumi»), ma nel quale andava scoprendo un'intrigante vicinanza tra la psicanalisi e la poesia, per cui «nonostante tutto, Lacan ha forse qualcosa da dirci in proposito anche tuttora».

Ed ecco, nel saggio, un Petrarca «dal timbro inafferrabilmente complesso», che vive e scrive ogni possibile contraddizione, «fino alla follia più tenace e produdente, quella che s'incetra sul falso e sul vero di un rapporto con la donna

¹² G. Ungaretti, *Saggi e interventi*, Mondadori, Milano 1974, pp. 399-422.

¹³ Ivi, p. 698.

¹⁴ P. Bigongiari, *La voce e il silenzio figurato*, cit., p. 33.

(con l'*eros*) in apparenza limitativo e invece forte delle più enigmatiche implosioni e viscosità, come delle più ardue spinte centrifughe: il campo psichico in cui si costituisce il *Canzoniere*¹⁵.

Perciò, la «evasività» del linguaggio petrarchesco (indicata da Contini) va accettata, ma precisata: «L'evasività, ben lungi da essere sterile evasione, è indizio della sempre rinnovata postulazione di un senso che chiama da altrove, e appare dunque connaturata alla poesia [...]; nella constatazione di un insanabile mancamento, che è dell'io perduto nell'oggetto del suo desiderio, e che è del mondo ugualmente negato al corrispondere»¹⁶.

È un Petrarca che «si ostina di fronte all'alterità come irrimediabile rifiuto e silenzio, per cui ogni accenno di dialogo, ogni illusione d'interscambio ricade nel monologo. "Che fai, che pensi?": questo celebrato inizio di un sonetto del *Canzoniere* (CCLXXIII) ne è forse la parola portante, rivolta dal poeta a sé, all'alterità, a tutto. L'esperienza del *Canzoniere* si risolve in questi interrogativi che possono avere mille risposte, destinati a rientrare in un'unica non risposta»¹⁷.

È il sonetto che Zanzotto parodierà in *Ipersonetto di Galateo in Bosco*, nel sonetto XI: «Sonetto del che fare e che pensare»¹⁸:

Che fai? Che pensi? E a chi mai chi parla?
 [...] Che pensi tu, che non fosti, mai
 né pur in sogno, in sogno di fantasma,
 sogno di sogno, mah di mah, che fai?
 Voci d'augei, di rii, di selve, intensi
 moti del niente che per sé a niente plasma,
 pensier di non pensier, pensa: che pensi?

Tassoni¹⁹ riporta opportunamente il breve auto-commento zanzottiano:

È la voce che torna su se stessa ed è necessitata ad autoparodiarsi: «Che fai? Che pensi?». Nonostante tutte le dissacrazioni [...] par poi ritornare al vero tema – quello dell'assenza della donna intesa come immagine di lontananza infinita – mi sembra che il celebre sonetto petrarchesco sia più che mai 'imminente': direi che l'*incipit* riassume sempre quella profonda aspirazione umana rivolta all'alterità.²⁰

È vero, dice Tassoni, che Petrarca giace e affiora largamente come ipotesto della poesia zanzottiana, ma è anche vero che Zanzotto critico scopre o immette in Petrarca strati di senso rimasti a lungo inesplorati dai critici più tradizionali. Come ad esempio, quando scrive: «Ma la frustrazione senza fine, che è anche connes-

¹⁵ A. Zanzotto, *Petrarca tra il palazzo e la cameretta*, in *Fantasie di avvicinamento*, Mondadori, Milano 1991, p. 263.

¹⁶ Ivi, p. 269.

¹⁷ Ivi, p. 264.

¹⁸ Cito da A. Zanzotto, *Ipersonetto*, a cura di L. Tassoni, Carocci, Roma 2001, p. 110.

¹⁹ Ivi, p. 111.

²⁰ AA.VV., *La voce frustrata*, La Casa Uscher, Firenze 1985, pp. 396-397.

sa ad una spasmodica (eppure controllata e mirata) ricerca di identità, conduce, nel suo dirsi, ai territori dove la poesia della negazione di ogni fondamento trae il proprio fondamento e la propria autorità». «È una vicenda che si svolge come insistita continuità nel discontinuo di una disseminazione di attimi che sembrano nutrirsi dei loro stessi detriti, del loro angoscioso e coattivo autoannullarsi [...]». Ed offre così un'ulteriore motivazione al titolo stesso dei *Fragmenta*.

Il saggio si chiude con la citazione della lettera a Boccaccio, dove Petrarca dice che «mentre tutti cercavano il palazzo», egli cercava il bosco o riposava nella sua stanza, tra i libri. E Zanzotto aggiunge: «chiama quella stanza *Thalamus* [...]. È un talamo certamente sterile e fatto per nozze con la negazione, con il dolente nulla [...]. Ma in quel talamo si generava col mai spento sangue del *Canzoniere* [...] un sostanziale approccio all'autocoscienza della poesia [...], con tutte le sue implicazioni».

Ma Petrarca, nel *De Vita Solitaria*, fa comparire un altro Talamo: non un'accogliente cameretta, ma un luogo inquietante, serrato, oscuro. Sta dicendo di sentire il suo ingegno più pronto e fecondo nella solitudine dei boschi e fra i monti, e cita Cipriano (citato da Agostino) che descrive il luogo migliore per esercitare l'ingegno e *non ait hunc thalamum*, non lo chiama Talamo: «stanza appartata, cinta di mura, rafforzata da serrature, buia e nascosta da una corazza di marmo, o qualcosa di simile; ma invece che cosa? Rechiamoci, dice, in questa sede: ci accolgono i vicini recessi, dove i tralci vagabondi con penduli intrecci [...] hanno fatto un portico di vite, tetti di fronde [...]. Ecco il portico, ecco la sede [...]: viti, tralci, fronde, canne e tra queste la solitudine [...]»²¹.

Ci si può chiedere: il talamo (positivo) della lettera a Boccaccio è lo stesso talamo (negativo) di Cipriano: una stanza paurosa, oscura, soffocante, «nascosta da una corazza di marmo», come una tomba? Io credo di sì: credo che siano due facce di una stessa *voluptas* e di uno stesso orrore: la morte. Forse lo crederebbe anche Zanzotto, che parlando dei sonetti di Foscolo scrive: «I pochi sonetti, quasi rubati all'immenso mare arcadico e all'immenso mare petrarchesco, stanno come segno di una forma che somiglia alla lapide, del sepolcro e non»²².

E Petrarca, nella propria «pietrificazione», ma vivente nella scrittura:

[...] Poi quando il vero sgombra
 quel dolce error, pur li medesimo assido
 me freddo, pietra morta in pietra viva
 in guisa d'uom che pensi e pianga e scriva.²³

3. Agosti e la critica psicanalitica

In *Notizie dalla crisi*, Segre ha dedicato largo spazio all'analisi della serie di sonetti petrarcheschi cosiddetta «dell'aura» (CXCIV, CXCVI, CXCVII,

²¹ F. Petrarca, *Prose*, Ricciardi, Milano 1955, p. 369.

²² A. Zanzotto, *Fantasie di avvicinamento*, cit., p. 312.

²³ RVF, CXXIX, vv. 49-52.

CXCVIII), forse una delle più frequentate dai critici del *Canzoniere*. Si tratta ovviamente dei «bisticci sull'aura e il lauro» (Contini) per cui Laura è anche l'aura (vento, sospiri...); è il lauro (l'incoronazione d'alloro per i poeti, ma anche, nel mito di Apollo e Dafne, la metamorfosi della fanciulla in albero di alloro; e Apollo è dio della poesia, ma anche Apollo-Sole, e quindi Laura-sole); è Laura – l'auro: l'oro: «Erano i capei d'oro a Laura sparsi»... L'analisi è estremamente precisa e corretta, sotto il segno dello strutturalismo, utilizzando il concetto di isotopia formulato da Greimas²⁴, malgrado le diversità che lo dividevano dal critico-teorico francese.

Il termine e il concetto di isotopia era comparso, già nel 1972, nel libro di un critico-teorico di formazione totalmente diversa e particolarmente complessa, che tratterà lo stesso argomento in un volumetto dal titolo *Gli occhi, le chiome. Per una lettura psicanalitica del Canzoniere di Petrarca*. Il critico è Stefano Agosti, il libro del '72 è *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi* (dove già compare Petrarca). La complessità della sua critica risiede non solo nell'uso dell'aspetto teorico insieme alla pratica dell'analisi testuale, ma soprattutto nella capacità di amalgamare diversi metodi provenienti da diversi 'maestri' (Saussure, Contini, Lacan, Benveniste, Greimas, Jakobson...), in modo da poter scrutare i testi da tutti i lati, dall'esterno e dall'interno, e traversarli in tutte le direzioni. Si presentava forse il primo vero Petrarca 'moderno' (ben oltre quello, pur fondamentale, di Contini), se Agosti, che sta parlando di «messaggi formali» (cioè della «produzione di valori di senso [...] non razionalizzabili, da ascrivere unicamente alla struttura formale»²⁵), avviandosi alla conclusione, scrive: «Il poeta oggi articolerebbe non tanto la menzogna del canto, quanto la verità della parola [...]. Cosicché è probabile che la conquista più alta del poeta contemporaneo consista proprio in questo: nell'aver egli invertito consapevolmente la *physis* del verbo, la cui struttura autentica è riposta e indicata là dove è assenza di corpo [...]. Ma veniamo senza più all'esame dei campioni. Il primo che intendo proporre è Petrarca, e precisamente il sonetto CCCXXXVIII in morte di Laura».

Sull'analisi di quel sonetto ho avuto modo, altrove, di proporre qualche dubbio²⁶. Ma questo non ha alcuna importanza: come già diceva Petrarca, le letture di un testo possono essere molte e diverse. L'importanza della «poetica critica» di Agosti è stata e resta fondamentale proprio per quei suoi attraversamenti dei testi in ogni direzione, che possono sembrare lacerazioni della loro compattezza, mentre ne testimoniano, al contrario, la consistenza: quella di un «tessuto», intreccio di fili, rete, o reticolo di significanti (e magari anche di significati), omonimie e sinonimie, assonanze, allitterazioni, paronomasie..., nella continua produzione di senso, o meglio, come scrive Agosti, «l'autogenerazione inces-

²⁴ Cfr. A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, Larousse, Paris 1966, pp. 69 e sgg.

²⁵ S. Agosti, *Il testo poetico. Teorie e pratiche d'analisi*, Rizzoli, Milano 1972, p. 12.

²⁶ A. Noferi, *Lettura del sonetto 338, la doppia espropriazione*, «Paradigma 3», La Nuova Italia, Firenze 1980, pp. 39-49 (ora in *Frammenti per i «Fragmenta» di Petrarca*, cit., pp. 163-174).

sante del testo»²⁷. E, nel differenziare l' 'analitico' dal 'poetico', precisa: «Quella che abbiamo nominato "infinitezza del testo" [...] è il prodotto della totale semantizzazione del testo medesimo [...]. Nel poetico il senso insiste addirittura anche dove non si danno né linguaggi né segni: e cioè nelle pause, negli spazi vuoti, nei margini bianchi che circondano o tagliano l'opera»²⁸.

Mi vengono in mente le pagine bianche e gli spazi vuoti che Petrarca aveva lasciato alla fine (provvisoria) delle due parti del libro, come scrive nella lettera a Pandolfo Malatesta (*Ep. Varie*, 9), là dove dice:

Ho presso di me ancora molte altre poesie volgari di questo genere, in schedole vecchissime e così consunte dal tempo che appena si possono leggere. Da queste, se un giorno o l'altro si presenta luminoso di ozio, sono solito estrarne ora una, ora un'altra *pro quodam diverticulo laborum* (per distrarmi in qualche modo dagli affanni), ma raramente. Per questo ho ordinato di lasciare buoni spazi alla fine dell'una e dell'altra parte: se qualcosa occorresse, te la manderò chiusa per lo meno in un foglio di carta.

Questa è certo la ragione delle pagine bianche, ma è anche un modo per non chiudersi in un libro (tutti o quasi i suoi libri sono stati interrotti), forse per non chiudere nemmeno il *Canzoniere*, di cui pure già aveva scritto il testo finale (la canzone alla Vergine, accompagnata dalla postilla: *in fine libri ponatur*), comunque per lasciare a sé e al libro una porta aperta alla «autogenerazione incessante del testo».

Ma torniamo ad Agosti, che scrive: «[...] la poesia parla l'Altro linguaggio. Basti pensare all'incidenza delle forme sui contenuti [...] per rendersi conto che il contenuto razionalizzabile di un testo poetico non è mai il vero contenuto»²⁹. Occorre cioè rovesciare «l'idea sino a ieri universalmente acquisita del processo creativo inteso come progressione da un nucleo oscuro e informe di senso, verso la chiarezza consapevole della forma significante; la creazione è esattamente l'inverso di questo processo, in quanto sospinge contenuti razionali [...] verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme [...]. Se il poeta, allineando allitterazioni e istituendo rime, capovolgendo l'ordine abituale delle parole o costringendole entro speciali misure di sillabazione, sembra intento a un gioco, egli sta in realtà scoprendo il senso del mondo»³⁰.

Quel «gioco» Petrarca già lo conosceva e lo aveva sperimentato; al fine non tanto di scoprire il senso del mondo, quanto, dichiaratamente, di dire l'indicibile e l'interdetto, di dirlo con l'Altro linguaggio: *l'alieniloquium*.

In una lettera al fratello Gherardo, che aveva trovato la pace nel convento, e ricordando la gioventù come il tempo degli amori (anche illeciti) e della poesia, si legge: «Quante volte abbiamo contorto le sillabe, quante volte abbia-

²⁷ S. Agosti, *Cinque analisi, Il testo della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982, p. 178.

²⁸ Ivi, p. 179.

²⁹ S. Agosti, *Il testo poetico*, cit., p. 42.

³⁰ Ivi, p. 43.

mo spostato le parole, infine cosa non abbiamo fatto perché quell'amore, che se non riuscivamo a estinguere, almeno la verecondia imponeva di nascondere, fosse cantato plausibilmente (*plausibiliter*)!» (*Familiari* X, 3: *plausibiliter*: nella doppia accezione, di «convenientemente», «accettabilmente» e di «degnoplauso»). Si trattava dunque di un discorso (o un canto) su una materia inestinguibile («se non ci era dato di estinguerlo») e sottoposto a interdetto e censura, ma che può avvalersi della complicità degli «altri» (quelli che l'ascoltano e plaudono) nel diventare «favola delle genti», ed ottenere anche la fama. Una trappola per i lettori; ma anche per il poeta stesso: quell'«Amore» non dicibile, perché vietato eticamente e socialmente, copre (nasconde e insieme svela) un'altra indicibilità: quella del desiderio: il desiderio che non ha un vero nome (come ha scritto Mannoni).

Oggi, dopo 'l'effetto Lacan', si può tentare di nominarlo come desiderio del desiderio, oppure desiderio di desiderio dell'altro, oppure desiderio della morte, del silenzio, o del «vuoto», della *béance*, nella quale sprofondare per raggiungere il «dolce di morir desio» della chiusa della canzone CCCXXIII. Perché è il linguaggio dell'uomo (il 'simbolico' lacaniano), che condanna il soggetto parlante alla separazione dalle cose: «Così il simbolo si manifesta in primo luogo come uccisione della cosa e questa morte costituisce nel soggetto l'eternalizzazione del suo desiderio»³¹ – citazione di Agosti, che aggiunge: «o della sua sofferenza, o del suo pensiero, o delle sue rimembranze, in quanto non sono più sue, ma del linguaggio, il quale finirà ora per rappresentare quel *marginale al di là della vita* che esso *assicura all'essere per il fatto stesso che parla*»³². E, in *Il testo poetico*: «Nuclei [...] ricorrenti di fonemi o nuove manipolazioni di significanti [...] custodiscono l'oggetto del desiderio, ne restituiscono la presenza come modalità del dire [...] il cui discorso non rappresenta altro che il supporto per quel recupero *ab imo* dell'identità originaria tra le parole e le cose»³³. Questo, appunto, è il desiderio dei poeti (forse anche della poesia), ma che i filosofi e i linguisti, da sempre (o almeno dal *Cratilo* di Platone) hanno loro negato: l'identità tra la parola e la cosa; che i poeti hanno tentato di realizzare cercando di «cosalizzare» la loro parola, dare alla parola lo statuto e la sostanza della cosa: al prezzo di una definitiva espropriazione. Oppure, al contrario, come scrive Agosti, hanno concesso ogni libertà alla «dimensione separata del linguaggio», ma «attraverso la loro negazione del vissuto, dentro il loro processo ("gioco") di esautorazione radicale della realtà»³⁴.

Petrarca oscilla tra le due opzioni; perciò fra i suoi contemporanei sono nati subito i dubbi: realtà o finzione? La ben nota Lettera IX del II libro delle *Familiari* è iscritta sotto la rubrica: *Responsio ad quandam iocosam epystolam Iacobi de Columna, Lomberiensis episcopis*, e in questa tarda risposta (Giacomo Colon-

³¹ Trovo il riferimento in S. Agosti, *Critica della testualità*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 372.

³² *Ibidem* (in corsivo le citazioni letterali da J. Lacan, *Écrits*, Seuil, Paris 1966, p. 803).

³³ S. Agosti, *Il testo poetico*, cit., p. 42.

³⁴ S. Agosti, *Cinque analisi*, cit., p. 176.

na era morto da tempo) alla lettera «scherzosa», Petrarca oppone una (scherzosa?) indignazione:

Che dici? Che ho inventato il bel nome di Laura per poter parlare di lei e perché molti, in questo modo, potessero parlare di me, mentre, in realtà non ci sarebbe nessuna Laura nel mio cuore, se non forse quel lauro poetico, cui, quanto io vi aspiri, è testimoniato dal mio lungo e infaticato studio. Così che, naturalmente, di questa viva e spirante Laura, della cui bellezza sembro essere preso, tutto sarebbe inventato, finti i versi, simulati i sospiri. In questo vorrei che tu davvero avessi scherzato: magari fosse simulazione e non frenesia! (*simulation esset utinam et non furor!*).

Boccaccio, suo grande amico, nell'operetta *De vita et moribus Domini Francisci Petrarchi de Florentia*, non aveva scherzato:

La libidine [...] molto lo molestò. Però, se talvolta gli accadeva di soccombere, quando non riusciva a comportarsi castamente, si comportava [...] con cautela e riservatezza. E per quanto nelle sue numerose poesie in volgare, nelle quali cantò splendidamente, abbia fatto mostra di amare con grande ardore una certa Lauretta, ciò non fa difficoltà, a mio parere, perché ritengo che quella Lauretta vada intesa allegoricamente per la laurea poetica, che egli poi effettivamente ottenne.³⁵

Ancora una volta: verità o finzione? Forse, nel *Canzoniere*, Petrarca attesta (contorcendo le sillabe, spostando le parole) la verità del desiderio: indimostrabile, perché appunto «senza nome», o con troppi nomi.

Lacan ripete, in più occasioni, che il desiderio è anche «il desiderio di far conoscere il proprio desiderio»; «il desiderio vuol dirsi in pubblico [...]: questa volontà di manifestazione è la sua essenza più propria: vuole rappresentarsi, porsi dinanzi a sé, sapersi e vedersi facendosi vedere»³⁶. Petrarca, nel *Canzoniere*, ha fatto di tutto per «farsi vedere» (per potersi vedere), ma proprio vedendosi e facendosi vedere, allarga sempre di più la propria scissione.

L'acutissimo Gérard Genot osserva che quanto più Petrarca si accampa come personaggio centrale del libro, tanto più il testo si rivela come «doppiamente decentrato: anzi tutto perché è largamente un discorso sul discorso e quindi presenta l'uomo e il suo doppio: lo scrittore; e perché presenta al suo centro un personaggio, il cui centro è se stesso: quell'altro personaggio che ha nome Laura, certo, ma più ancora nella parola che lo nomina [...]. Se il poeta è il centro della sua opera, egli costituisce un centro *creux* (vuoto, cavo), una specie di punto di attrazione di un vortice che fa gravitare intorno a sé tutto ciò che lo costeggia [...] fino a organizzare [...] un mondo parallelo dove tutto è simile ed insieme diverso, dove ogni gioia, ogni dolore dell'esistenza richiama immediatamente

³⁵ Citato da M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel "Canzoniere" di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1992, pp. 91-94.

³⁶ M. Borch-Jacobsen, *Lacan, il maestro assoluto*, Einaudi, Torino 1999, p. 148.

l'espressione e, di conseguenza, il suo contrario; un contrario che acquisisce una realtà compensatoria della perdita di realtà che subiscono i fatti 'reali' dell'esistenza per effetto della loro inserzione in un discorso»³⁷ (vale a dire nel linguaggio).

Agosti va oltre. In *Gli occhi le chiome* (Feltrinelli, Milano 1993), utilizzando la psicanalisi freudianolacanianiana, innestata sul Contini di *Préhistoire de l'aura*³⁸ (là dove parlava di Arnaldo Daniello come colui che «ha insegnato a Petrarca a elaborare parole praticamente "vuote" e perciò spesso suscettibili di venir riempite di allusioni semantiche»), egli dichiara che «solo tramite questa parola vuota [...] poteva essere circoscritta [...] la realtà psichica del Soggetto [...], ciò che di tale realtà costituisce la struttura originaria: cioè la separazione del Soggetto dall'oggetto del desiderio o, in altri termini, la struttura del desiderio in quanto reazione a una mancanza fondamentale». E, immediatamente, la citazione di Lacan: «Il desiderio è un rapporto di essere a mancanza [...]. Non è mancanza di questo o di quello, ma mancanza di essere [...]. L'essere viene a esistere proprio in funzione di tale mancanza [...]. In questa mancanza di essere (il Soggetto) si accorge che l'essere gli manca, e che questo essere è là, in tutte le cose che non sanno di essere»³⁹. E subito il critico individua in Petrarca quelle 'cose' dotate di pienezza di essere, ma che non sanno di essere: «fior, frondi, erbe, ombre, antri, aure soavi», il celebre verso del sonetto CCCIII.

Questa è, mi sembra, la «poetica critica» di Agosti: selezionare i testi e/o le parti di testi in cui avverte particolari effetti di senso (espresso o non espresso); proiettare su di essi citazioni da Lacan (o Mannoni, o Greimas, o Derrida...); osservare e analizzare molto attentamente, in ogni particolare, le reazioni del testo a questi 'contatti'; lasciare emergere il senso o i sensi (anche se ignoti all'autore, come già aveva detto Petrarca stesso) che con altri, più tradizionali, sistemi di lettura non si sarebbero mai manifestati. Perché: «La lettera [...] è chiarissima. Ma quali voragini di senso essa è chiamata ad articolare appena al di sotto della sua manifestazione di superficie!»⁴⁰.

Così, ad esempio: la natura fantasmatica di un «vedere» non percettivo, nel sonetto CXV; la rappresentazione della «finestra vuota» del sonetto C come casella vuota che, in quanto tale, può liberare i processi di sostituzione che nel *Canzoniere* si moltiplicano in vari modi; tutta la fenomenologia del *corps morcelé* (il corpo a pezzi) nella impossibile descrizione di Laura «intera»⁴¹; la serie degli «oggetti sostitutivi»; la funzione di feticcio delle «Chiare fresche e dolci acque»⁴²; la «pulsione di morte» del sonetto CXC VII, il sonetto della

³⁷ G. Genot, *Introduction a "Il Canzoniere / Le Chansonnier"*, Aubier-Flammarion, Paris 1969, pp. 27-31. Si tratta di un'edizione bilingue (italiano e francese) del *Canzoniere*, l'introduzione è in francese, la traduzione dei passi citati è mia.

³⁸ G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970, p. 193.

³⁹ Da J. Lacan, *Le Séminaire*, livre II, Seuil, Paris 1978, pp. 261-262 (la traduzione italiana è di Agosti).

⁴⁰ S. Agosti, *Gli occhi, le chiome*, Feltrinelli, Milano 1993, p. 23.

⁴¹ Ivi, p. 38.

⁴² Ivi, pp. 39-45.

metamorfosi per pietrificazione per il tramite del paragone di Medusa⁴³, dove compare la citazione da Lacan: «La vita, quando è coinvolta nel simbolico, risulta frammentata, decomposta. L'essere stesso è in parte fuori della vita: esso partecipa dell'istinto di morte»⁴⁴.

È che il testo, messo a contatto (quasi elettrico, in corto-circuito) con la psicanalisi, «dimostra di saperla molto più lunga di chi lo fa» (*l'auctor*); si tratta di stimolare «l'immanenza, nel testo, di un sapere del testo»⁴⁵. E l'operazione critica di Agosti è appunto quella di immettere nel testo questo sapere.

4. Petrarca e le forme del discorso amoroso

Anche Giuliano Gramigna⁴⁶, negli anni Ottanta (i più implicati nella questione del rapporto tra psicanalisi e letteratura), proponeva: «La domanda: qual è il sapere del poeta? [...] Che cosa sa il poeta, individuato in quel punto di vacillazione fondamentale fra affermazione e perdita, che è la scrittura? Sapere che non tanto il poeta costituisce e afferma, quanto piuttosto che *lo* costituisce, lo fa esistere come tale, ossia come poeta ...»⁴⁷. Quindi, è il sapere del testo che costituisce il poeta e comunque, anche per Gramigna, «il testo [...] qualche volta *sa* più di quanto non sappia suo autore»⁴⁸. Ma allora: «Bisogna cercare altro: inseguire il *sapere testuale*, quello che, di là dalle singole figure [...], ne raccoglie il senso, come si dice senso di una strada o di un vettore. Allora "l'ombra del sapere" s'identifica con il momento in cui il poeta "porta la parola", cioè si fa sostegno, luogo di comparsa di una parola piena. La porta nel senso che non sa fino in fondo che cosa venga a dire nell'incontro con il lettore [...]. È in questo punto che c'è comunicazione fra il poeta e il lettore»⁴⁹. E qui il critico dà la parola a Lacan: «Perché la risposta che egli dava al soggetto era la stessa parola in cui lui stesso trovava fondamento, e perché per unire due soggetti nella sua verità, la parola deve essere una parola vera per l'uno come per l'altro»⁵⁰. Se mai si possa trovare una parola «vera», aldilà della famosa attestazione di Lacan: «La verità parla», dato che «le tangenze fulminee di suono e senso garantiscono che nessuna parola, anche identica in apparenza, è *mai la stessa*». E, riferendosi a Lotman: «Per il lettore di poesia, non esistono sinonimi. Qualsiasi ritorno d'identità (la rima, per esempio) è il ritorno di qualcosa di nuovo»⁵¹. Il «sapere» del testo diviene così anche la «voce» del

⁴³ Ivi, p. 19.

⁴⁴ Ivi, p. 20.

⁴⁵ Ivi, p. 77.

⁴⁶ G. Gramigna, *Le forme del desiderio. Il linguaggio poetico alla prova della psicanalisi*, Garzanti, Milano 1986.

⁴⁷ Ivi, p. 101.

⁴⁸ Ivi, p. 39.

⁴⁹ Ivi, p. 110.

⁵⁰ Ivi, p. 111.

⁵¹ Ivi, p. 59.

testo e il «lavoro» del testo: un lavoro che si esercita nella modalità di discesa e risalita dall'inconscio al preconcio, dal freudiano «processo primario» al «processo secondario». È in questo andirivieni che si generano le forme di senso (e di non-senso), come le forme del desiderio. E Gramigna aggiunge: «Se la contrapposizione fosse tra una poesia che si forma secondo i canoni di un senso logico, “comunicativo”, e una poesia che rifiuta il senso, sceglie [...] il non-senso, il mio presupposto di lettura cadrebbe; e del resto tutta una larga fetta di produzione poetica nei secoli resterebbe tagliata fuori (faccio un nome solo: Petrarca)»⁵². Ma quale Petrarca? Quello del *Canzoniere*, ovviamente, quello del «discorso amoroso». E: «Qual è l'intenzione del discorso d'amore?». Gramigna non ha esitazioni: «di dare in atto, di là da ciò che appare il mero referto di una situazione sentimentale, il codice del *parlare amore*». Precisando: «S'intende che, usando il termine “codice”, non penso a quelle che possono essere le specifiche convenzioni [...], ma allo schema profondo, alla catena significante che struttura il rapporto del soggetto con le sue pulsioni. L'amante parla il discorso amoroso – si noti: parla *il*, non parla *nel*; dico, supponiamo: io amo, sono disperato, “ardo e sono un ghiaccio”, enunciati con i quali tuttavia non descrive, non rappresenta, o comunque non comunica uno stato, una vicenda, una psicologia; ma attualizza [...] dei significanti attraverso i quali [...] organizza dei paradigmi espressivi»⁵³. Insomma, la sua vuole e deve essere una «lettura paradigmatica e non drammatica né psicologica, semmai metapsicologica»⁵⁴. Ed ancora, nella lettura del sonetto 134: «Da che luogo viene predicata la serie dei “temo”, “spero”, “ardo”, “volo”, “giaccio”, “grido”, “cheggio aita”? Dal luogo dell'esistenza o della verità, sia pure la verità del discorso?»; cui segue la risposta: «Il “temo” o “spero” non propongono l'atto dello sperare e del temere, ma quello di proferire: io temo, io spero»; che, nella linguistica di Benveniste, si chiamano verbi «delocutivi», «il cui tratto connotativo è il trovarsi in rapporto di “dire”, con la base nominale, e non in rapporto di fare [...]». La poesia d'amore potrebbe qualificarsi, nell'insieme, come delocutiva, in quanto non allineerebbe *facta* ma *dicta*, pronuncerebbe “locuzioni di discorso”»⁵⁵; in opposizione agli atti di parola danteschi, di carattere performativo, come aveva illustrato nelle precedenti pagine⁵⁶. La psicanalisi più la linguistica puliscono così Petrarca da ogni tentativo di psicologismo.

5. Marco Ariani: strumenti e ossessioni petrarchesche

Lo psicologismo (dominante nella critica su Petrarca dal Quattrocento all'Ottocento ed oltre) viene evitato da un'altra poetica critica, lontana dalla psican-

⁵² Ivi, p. 65.

⁵³ Ivi, p. 93.

⁵⁴ Ivi, p. 94.

⁵⁵ Ivi, pp. 94-95.

⁵⁶ Ivi, pp. 90-93.

lisi e dal decostruzionismo, che, alla domanda ripetuta: «Verità o Finzione?», potrebbe rispondere «verità della finzione»:

Il personaggio [Petrarca], collocatosi al proscenio, si è preoccupato innanzi tutto di dotarsi di strumenti comunicativi assolutamente efficienti, inconfutabili, esemplari [...] alla scrittura, e solo ad essa, ha affidato il compito di crearne e divulgarne l'immagine [...]. Quanto di mistificatorio o di narcisistico si coglie anche laddove Petrarca sembra denudarsi e confessarsi senza reticenze [...] è del resto il portato più affascinante di una capacità strategica di autopromozione impareggiabile [...] che ha anche istituito il vario gioco delle ambiguità, dello sdoppiamento, dell'impostura.⁵⁷

Sono le parole pressoché conclusive di una splendida monografia: quella di Marco Ariani, critico acutissimo, esperto medievista, che si propone di lavorare anzi tutto sugli «strumenti» che Petrarca ha inventato ed usato per raggiungere i propri fini, tra i quali strumenti il primario non è la «poesia», ma la «scrittura», sia in prosa sia in versi. Così, il primo Petrarca che compare nel libro è quello giovanile del maniacale e vorace cercatore di testi, l'appassionato filologo «con strumenti ecdotici raffinatissimi», della «grande operazione di restauro filologico di Livio», la distinzione tra i due Terenzi, «capolavoro di filologia» (a detta di Billanovich), «con un'ansia onnicomprensiva che lo porta a escogitare un vero e proprio “metodo combinatorio”»⁵⁸, per cui «l'esercizio di limatura, autocorrezione, spostamento, ricucitura, autocommento, applicato alle rime italiane, risente di un rovello perfezionistico che si è maturato nell'analogo lavoro sui classici: il metodo è lo stesso»⁵⁹.

Il giovane Petrarca filologo appresta, insomma, gli strumenti di «scrittura» per il maturo Petrarca poeta, se «armarsi di un'eloquenza duttile e raffinata, approntare strumenti di comunicazione particolarmente ficcanti – il poema eroico, la missiva, la poesia volgare, la filologia e l'erudizione – significa costruire un proprio personaggio per gli altri, [...] la novità dell'intellettuale Petrarca consiste appunto in questa ingegnosa strategia»⁶⁰. Analizzando le *Familiari*, Ariani scrive: «Mai, come nei *Familiarum Rerum*, i problemi della scrittura sono stati affrontati con una tale acuta attenzione agli strumenti di un'officina esibita, dall'autore, come tecnicamente impeccabile»⁶¹. Ne emerge un Petrarca che, nel *Secretum*, «ha puntato [...] a costruire un'immagine interessata di sé», anche se «un'immagine drammaticamente conflittuale, irrisolta, fluttuante»⁶², ma alla quale la presenza della figura della *Veritas* ha «la funzione di garantire al *Secretum Meum* il valore

⁵⁷ M. Ariani, *Petrarca*, Salerno, Roma 1999, pp. 356-357.

⁵⁸ Ivi, pp. 63-65.

⁵⁹ Ivi, p. 68.

⁶⁰ Ivi, p. 355.

⁶¹ Ivi, p. 180.

⁶² Ivi, p. 113.

di un'esperienza veridica, assoluta ed esemplare»⁶³. E, scrivendo del *De Remediis*: «Il dialogo interiore e l'accumulo degli exempla – dal *Secretum* al *De Vita Solitaria* – sono gli strumenti formali privilegiati da Petrarca per oggettivare le sue drammatiche antitesi esistenziali e scandirne i termini in una dialettica culta e ricca di implicazioni simboliche»⁶⁴. Ed anche la «perenne *fluctuatio*» degli opposti «è chiaramente non soltanto un modulo retorico, ma uno strumento di autoanalisi»⁶⁵. Fino alla straordinaria vicenda dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, «dove finalmente memoria ed introspezione si offrono come strumenti di una “ricostruzione dell'anima”, devastata dalla passione»⁶⁶.

In questa totale «strumentalizzazione» della scrittura, Ariani non manca di includere, più o meno esplicitamente, anche la nota obituaria registrata da Petrarca sul primo foglio del Virgilio Ambrosiano alla notizia della morte di Laura, in cui si legge: «Ho ritenuto di scrivere questa nota, ad acerbo ricordo di tale perdita, e tuttavia con una certa amara dolcezza [...], affinché mi venga l'ammonimento [...] che non c'è nulla in questa vita in cui io possa ormai trovare piacere [...]». Mentre osserva: «È un documento privato, destinato a rimanere gelosamente custodito in un libro che, in vita, Petrarca non avrebbe mai dato a nessuno [...]: tanta più forza ne trae dunque una tematica [...] talmente introiettata nel vissuto e di tale conformità alle ossessioni della scrittura da costituire una testimonianza impressionante dell'identificazione tra vita e letteratura, perseguita implacabilmente da un *auctor* che soppesa con estrema attenzione gli eventi anche più tragici, come stazioni significative di un *iter vitae* che gli si chiarisce, sempre più, come progetto autobiografico»⁶⁷.

Nel capitolo sugli scritti polemici (le *Invective in Medicum*), laddove Petrarca difende la poesia contro il disprezzo del medico, Ariani sottolinea un altro, «fondamentale», strumento, scrivendo: «La rivendicazione di un nesso inscindibile tra retorica e poesia e l'uso spregiudicato dell'eloquenza [...] servono a Petrarca per rompere [...] con la scolastica medievale, senza con questo rinunciare al fondamentale strumento esegetico dell'allegoria, intesa [...] come *intementum*, seducente involucro di profonde verità»⁶⁸.

Dunque, l'allegoria non costituirebbe per Petrarca un obiettivo, una meta (come quella dantesca – dell'*Epistola a Cangrande* –: costruzione di una complessa struttura di significati distinti e stratificati secondo un ordine preciso), bensì uno strumento esegetico (quello, del resto, più diffuso nella cultura neoplatonica duetrecentesca), per raggiungere una «verità» assoluta, ma nascosta. Di questo «strumento» Petrarca si servirà largamente, negli scritti latini e volgari, anche (o soprattutto) per ostentare la propria acutezza e sottigliezza

⁶³ Ivi, p. 116.

⁶⁴ Ivi, p. 144.

⁶⁵ Ivi, p. 177.

⁶⁶ Ivi, p. 126.

⁶⁷ Ivi, pp. 47-48.

⁶⁸ Ivi, pp. 160-161.

nello scoprire (o inventare) i «significati profondi», gli «arcani sensi» occultati sotto la «corteccia» della superficie testuale. Ariani, espertissimo di allegoria⁶⁹, non manca di notare la sottigliezza con la quale Petrarca insinua, quasi inavvertitamente, la decostruzione di quella stessa allegoria che sta magnificando. Ad esempio nel passo del *Secretum* già citato, dove Agostino si complimenta con Francesco per la sua esegesi allegorica di Virgilio, aggiungendo: anche se Virgilio fosse stato «lontanissimo da siffatta intenzione»⁷⁰. Ariani ne parla come di «un'ipotesi ironicamente avanzata»⁷¹, ma di fatto Agostino delegittima l'intenzione dell'autore: uno dei fondamenti delle «verità nascoste» che lo strumento allegorico dovrebbe decrittare. E Ariani lo sa bene: «Se l'intenzione del poeta non può condizionare l'atto ermeneutico del lettore, se la nozione stessa di "vero" implica una molteplicità di "possibili" esegetici, ne consegue che la *littera* del *textus* è polisemica, offre *sensus* molteplici ed è "aperta" a ricevere altrettanti, diversi movimenti di decrittazione»⁷². Riguardo alla polisemia, Bigongiari (come abbiamo già visto) non sarebbe stato d'accordo, mirando non alla polisemia ma al «non-senso come luogo di tutti i sensi», e lasciando al lettore il compito non di una decrittazione, ma di una nuova «produzione» di senso. Ma Ariani, con la sua grande competenza dell'ambito delle poetiche medievali, guida il lettore a tener conto di come l'allegoria si possa sottilmente trasformare, e quasi sciogliersi, «con gli strumenti di una retorica della "visualizzazione dell'astratto"»⁷³: nella *Fictio Fabulosa* o nella *obliqua figuratio*, o nel «visibile parlare», o nella *visio in somniis*⁷⁴, fino alle figure della metafora, della metonimia, della similitudine⁷⁵, insomma, nella «molteplicità dei registri di cui è capace la scrittura petrarchesca»⁷⁶, se «Petrarca non rinuncia mai alla possibilità di giocare sull'ambiguità e il paradosso» e ad «aprirsi ad avventure formali inaudite»⁷⁷. E, a proposito dell'Ecloga XI del *Bucolicon Carmen*, Ariani conclude: «Il quadro complessivo, come sempre in Petrarca, è comunque ambiguo: se da una parte [...] non prescinde dall'esegesi allegorica [...] dall'altro [...] sigilla [...] un vero e proprio manifesto umanistico [...], dove i poeti greci e latini sono i *praedecessores* di una nuova poetica, alleggerita da responsabilità allegoriche e piuttosto filologicamente avvertita come alto esercizio retorico»⁷⁸.

A questo punto, se l'allegoria finisce per identificarsi con un complesso sistema di tropi, si avvicinerrebbe molto alla moderna, o post-moderna, «allegoria»

⁶⁹ Basti pensare che ha portato a termine l'immane lavoro di traduzione e commento al *Polifilo!*

⁷⁰ *Prose*, p. 124.

⁷¹ Ivi, p. 74.

⁷² Ivi, p. 85.

⁷³ Ivi, p. 289.

⁷⁴ Ivi, pp. 80-86.

⁷⁵ Ivi, p. 327.

⁷⁶ Ivi, p. 254.

⁷⁷ Ivi, p. 331 e 330.

⁷⁸ Ivi, p. 212.

del decostruzionismo e soprattutto di De Man, sia dalla parte della scrittura (dei testi), sia da quella della lettura (dei critici), e la critica diverrebbe l'Allegoria della Lettura⁷⁹, fondata sulla dimensione retorica o tropologica del linguaggio. Anche per un'interessante osservazione di De Man, che ben si attaglia a Petrarca e al libro dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*: «La colpa è sempre centrata sulla lettura e sulla scrittura [...]. Questa connessione tra colpa e metafora è uno dei temi più ricorrenti nelle narrazioni autobiografiche: [...] non è possibile alcuna decisione di fronte all'alternativa tra l'invenzione delle metafore come conseguenza del sentimento di colpa e la dichiarazione della propria colpevolezza come fruizione specifica delle metafore stesse. Poiché l'unica, ed irriducibile, "intenzione" del testo è quella che concerne la sua stessa costituzione, la seconda ipotesi pare essere più pertinente della prima»⁸⁰.

Nei primi due capitoli della sezione dedicata al *Canzoniere*, Ariani passa all'analisi dei «criteri» di questo processo ed all'«organizzazione e struttura del libro». Ne emerge una scrittura petrarchesca visitata da continue «ossessioni» (documentate da citazioni ampie dei testi) che finiscono per ossessionare anche un critico così distaccato e disincantato: una «ossessione riassuntiva e sinottica, l'ossessione degli *sparsa fragmenta* di una vita da ricostruire nella scrittura»⁸¹; «il rammemoramento ossessivo-iterativo», a forza del quale viene costruito il libro-diario⁸², e quindi l'ossessione diaristico-memoriale⁸³; «l'ossessione della *recollectio* di sparsi frammenti esistenziali-testuali»⁸⁴, passando al capitolo successivo: «Così facendo anche l'oggetto del desiderio, Laura, da ossessione deviante [...] diviene [...] guida alla *conversio*»⁸⁵. Per cui: «L'ossessiva dinamica attrazione-fuga connota il discorso amoroso come paradossografia, come ossimoro permanente [...] che fissa in *exempla* emblematici una perdita irrimediabile, dell'oggetto d'amore [...] e [...] dell'atto poetico, inetto ad afferrare la sua ossessione mitica e a ridirne i *mirabilia*»⁸⁶. E ancora: «Laura [...], *senhal* [...] scomposto e polverizzato fonicamente nella scrittura secondo prolungamenti ad eco altrettanto ossessivi»⁸⁷. Oppure: Laura (o il suo fantasma) «come un'*image* non più ossessiva e ustionante, ma luce-guida all'*iter* celeste»⁸⁸. Oppure, ancora, poco oltre: «[...] compresenza di vita-morte, prodigio-annientamento, a connettere le due parti in un unico formulario ossessivo»⁸⁹; se «i cento

⁷⁹ P. De Man, *Allegoria della lettura: Proust*, in J. Culler, P. De Man, N. Rand, *Allegorie della critica* [1987], a cura di M. Ajazzi Mancini e F. Bagatti, Liguori, Napoli 1990.

⁸⁰ Ivi, p. 114.

⁸¹ M. Ariani, *Petrarca*, cit., p. 214.

⁸² Ivi, p. 221.

⁸³ Ivi, p. 223.

⁸⁴ Ivi, p. 227.

⁸⁵ Ivi, p. 233.

⁸⁶ Ivi, pp. 238-239.

⁸⁷ Ivi, p. 242.

⁸⁸ Ivi, p. 243.

⁸⁹ Ivi, p. 247.

componenti “in morte”, appendice moralizzata di un’ossessione che resta irrisolta»⁹⁰, concludono il libro con «l’estrema figura sostitutiva di Laura, una Vergine Maria il cui fantasma ossessivo sembra incarnarsi davanti ai sensi spiritualizzati del pellegrino»⁹¹.

Ma Ariani ribadisce: «Ai *Triumph*, non ai *Fragmenta*, Petrarca affiderà l’estremo sforzo di sanare la contraddizione, semplicemente abolendo, nel finale, ogni palinodia: è Laura che trionfa, non il Paradiso»⁹². E, proprio in prossimità della conclusione del bellissimo capitolo sui *Trionfi*, sostiene che «i *Triumph* sono costruiti per confutare l’idea stessa del trionfo: chi vince è destinato ad essere vinto. Che l’unica eccezione a questa legge universale sia Laura, conferma che Petrarca è scrittore di un’unica ossessione. Il poeta chiude su un auspicio del tutto privato: “or che fia dunque rivederla in cielo?”, che demotiva (secondo un procedimento di denegazione poetica [...]) alle fondamenta l’immane complesso trionfale, che risulta un grandioso pretesto per risillabare [...] l’ossessione dei *Fragmenta* [...] la sequenziale linearità autoriflessiva dei *Fragmenta* e la tautologia dei *Triumph* sono le disperate geometrie escogitate per intrappolare un oggetto del desiderio inafferrabile quanto prevaricante»⁹³.

6. Marco Santagata e il romanzo critico del «Canzoniere»

Marco Santagata, in preparazione del suo maxi-commento al *Canzoniere* petrarchesco⁹⁴, ha scritto diversi libri importanti⁹⁵, ma qui seguirò in particolare l’ultimo: *I Frammenti dell’Anima. Storia e racconto nel «Canzoniere» di Petrarca*, che mi sembra estremamente esplicito nel disegnare un duplice ritratto: quello di Petrarca e quello di se stesso come critico. La Premessa al volume si apre con un esergo tratto da De Sanctis:

Eponendo il *Canzoniere*, mi pareva di aver trovato un filo logico, un prima e un poi o, per dir meglio, un *post hoc ergo propter hoc*. E feci una specie di romanzo critico.

E Santagata scrive: «Questo libro racconta la storia di un libro. Ne spia la nascita in un difficile periodo del suo autore; ne segue la crescita, contraddittoria e altalenante, durante il quarto di secolo che separa il progetto iniziale dalla redazione definitiva»⁹⁶. Già il sottotitolo del volume aveva dichiarato di che cosa si trattava: di «storia», del *Canzoniere*, certo; ma proprio come «libro», la

⁹⁰ Ivi, p. 248.

⁹¹ Ivi, p. 244.

⁹² Ivi, p. 248.

⁹³ Ivi, pp. 307-308.

⁹⁴ «I Meridiani», Mondadori, Milano 1996.

⁹⁵ *Petrarca e i Colonna*, Pacini Fazzi, Lucca 1988; *Dal sonetto al “Canzoniere”*, Liviana, Padova 1989; *Per moderne carte*, Il Mulino, Bologna 1990.

⁹⁶ M. Santagata, *I Frammenti dell’anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 9.

forma-libro, l'oggetto-libro; e di «racconto», di che cosa? Proprio di quel libro e della sua storia.

Un critico che scrive un libro su un libro di un autore che diventa il personaggio del libro del critico prima ancora di diventare il personaggio del proprio libro, se ambedue i libri devono essere storia e racconto. Il Petrarca di Santagata non viene presentato come poeta, ma come un letterato che vuole (o deve) attuare un difficile progetto: quello di un «monumento autobiografico eretto a se stesso», fondato sulle «rime sparse» volgari, le *nugae*, che «poteva essere letto come documento autobiografico solo a patto di organizzarsi in un racconto che delineasse un processo, reale e simbolico, psicologico ed etico, dell'«io» narrante [...]. Ecco perché raccontare le storie del *Canzoniere* significa soprattutto raccontare i tentativi del suo autore di dotarlo di una storia, di tradurre un vissuto nebuloso e lontano in racconto»⁹⁷.

Ma chi decide che solo a patto di organizzarsi in racconto l'autore poteva «costruirsi in personaggio ideale ed edificarsi, in vita, un mausoleo capace di vincere gli insulti del tempo»? L'autore del libro-*Canzoniere* (non ancora libro, ma soltanto «rime sparse» e qualche raccolta di esse)? O il critico che scrive il libro sul libro come racconto di una storia? I due autori si sovrammettono, si confondono. Perché il critico non assume la funzione di interpretare o di analizzare i testi dell'autore, ma piuttosto quella di suggeritore, di guida dei comportamenti dell'autore (mettersi nei suoi panni, nelle sue difficoltà; e, soprattutto, «mettere ordine» nel suo disordine). Santagata scrive: «Mettere ordine potrebbe essere il motto sotto il quale schierare le opere allora ideate [dopo il 1348] e poi lavorate, attraverso continui ripensamenti, per ordine». E per decenni anche il critico «mette ordine» nei fogli del cosiddetto *Codice degli scartafacci* (il *Vaticano Latino 3196*), nei vari stadi delle «raccolte» di rime, nella travagliata vicenda redazionale del *Canzoniere*, quasi identificandosi col poeta, appropriandosi dei suoi dubbi, le sue difficoltà, le sue ragioni, che sono le ragioni della difficile storia del *Canzoniere*.

Si veda ad esempio il capitolo sull'ultima redazione vaticana: «Non erano bastati gli intoppi e le contraddizioni accumulatisi in un ventennio [...] di lavoro, a far cambiare idea al Petrarca. Ora però [...] egli sembrava prendere coscienza che il suo programma era più sfaccettato e complesso [...] di quanto forse non avesse pensato»⁹⁸. E il critico gli viene in soccorso: «L'«errore» non consiste nella sovversione dei valori cristiani, ma nel prevalere delle istanze irrazionali [...]. Di conseguenza, la conversione (o guarigione) si manifesterà [...] come riconquista di razionalità, di autocontrollo, cioè nella ricomposizione dell'«io» diviso e alienato». Una riflessione «che a Petrarca deve essere apparsa come il modo per uscire finalmente dall'*impasse* strutturale»⁹⁹. «La salvezza consiste

⁹⁷ Ivi, p. 210.

⁹⁸ Ivi, pp. 313-314.

⁹⁹ Ivi, p. 315.

pertanto nel mettere ordine [...], che significa, in concreto, raccogliere le rime sparse e dare loro una forma: il libro»¹⁰⁰.

Ma c'è qualcosa che fa resistenza ad ambedue: a Petrarca e al critico. È che il critico scrive, anche, romanzi; l'autore è filologo, storico, erudito, cacciatore di libri, ma anche, e in primo luogo, poeta:

Il *Canzoniere*, nella sua genesi, è il libro più interamente coinvolto nel progetto autobiografico ma, nello stesso tempo, [...] esso sconta una resistenza del mezzo letterario più forte di quella opposta dagli epistolari, in prosa o in verso [...]. Ciò richiedeva di fare violenza alla natura tendenzialmente atemporale ed assoluta di "frammenti" lirici, di introdurre la dimensione del tempo nel chiuso universo della poesia, di tracciare sentieri in un panorama di per sé aperto in tutte le direzioni.¹⁰¹

Questo è il punto: la poesia come «universo chiuso», o come «panorama aperto» in tutte le direzioni? La risposta di Petrarca è senza dubbio per la seconda opzione: l'apertura (in tutte le direzioni e verso tutti i tempi) alla produzione del senso al di là dei significati. La risposta di Santagata sembra esitante, quasi dispiaciuta, scrivendo: «Il libro che, alla fine, Petrarca consegna ai lettori corrisponde solo in parte agli intendimenti del suo autore. Tuttavia, al di là dell'ambiguità degli esiti, resta [...] un'immagine bifronte affascinante nella sua contraddittorietà. Anche se il miracolo di trasformare la lirica in narratività non gli riuscì a pieno»¹⁰². Petrarca, nella *Senile IV, 5*, aveva detto che il testo ammette diversi sensi, ammissibili anche se non fossero mai stati pensati dall'autore. Santagata invece cerca, segue ed anzi stimola l'intenzione dell'autore, lo spinge a che le sue intenzioni siano più forti e solide ed egli operi di conseguenza. Talvolta quasi si arrabbia se questo non accade; a proposito della questione complessa della partizione in due parti del libro (le rime «in vita» e quelle «in morte» di Laura): «Petrarca avrebbe dovuto eradere i tre componimenti [...], siccome non poteva [...], avrebbe dovuto sostituirli [...]. Petrarca preferì mantenere un ordinamento che a noi sembra incongruo»¹⁰³. Ed ancora, a proposito della morte di Laura e dell'amico-protettore cardinale Colonna: «Per tanti lutti concentrati in così breve lasso di tempo, la morte di Laura e [...] del cardinale Colonna lo colpirono davvero? Furono tra quelle dolorose? [...] La passione per Laura risaliva ad anni ormai remoti [...]. Né l'una né l'altra [morte] furono accadimenti sconvolgenti [...]. Essi imposero a Petrarca di prendere coscienza [...] di essere giunto a un tornante della vita e di dover prendere delle decisioni»¹⁰⁴.

¹⁰⁰ Ivi, p. 316.

¹⁰¹ Ivi, p. 10.

¹⁰² Ivi, p. 11.

¹⁰³ Ivi, p. 320.

¹⁰⁴ Ivi, pp. 14-16.

«La morte di Laura [...] per il poeta fu quasi provvidenziale»¹⁰⁵, alimentando «il proposito di mettere ordine negli scritti e nell'immagine di sé ad essi affidata»¹⁰⁶.

Quello che il critico ritiene fondamentale nella produzione poetica petrarchesca «consiste nell'introdurre entro la rimeria coeva la disciplina, l'ordine, la pulizia formale»¹⁰⁷. E precisa ciò che poteva/doveva essere il pensiero di Petrarca: «Cosa importa [...] se gli eventi transeunti di una vita individuale vengono manipolati e mistificati, dal momento che la letteratura consente di costruire una vita esemplare più vera?»¹⁰⁸. Eppure la «presenza» di Laura doveva essere mantenuta, dal momento che: «A Petrarca interessava parlare dell'amore per Laura perché il suo vero scopo era quello di collocare in posizione eminente, dentro l'edificio autobiografico, quella produzione volgare legata al nome di Laura e, siccome [...] fin dall'inizio, avendo cancellato le tracce, la sua produzione amorosa si identificava con quella per Laura, l'intera trattazione delle colpe [nel *Secretum*] [...] è ridotta, di fatto, all'analisi per la passione per quella donna»¹⁰⁹. E il critico coinvolge anche i lettori in precisi «doveri»: «In tal modo di procedere è implicita una concezione "realistica" del fatto letterario, che impone ai lettori [...] di essere ben coscienti della dimensione fittizia dei testi»¹¹⁰. Che sarebbe un'ottima reazione alla concezione «romantica» (molto diffusa) della lirica come sincerità e immediatezza, ma in realtà cancella il fatto poetico nel fatto puramente letterario. Il critico non può che riconoscere «l'ambiguità di fondo di questo libro [...]. A patto di riconoscere che si tratta di un contrasto (tra morale e desiderio) non come lacerazione psicologica, ma nei termini propri della petrarchesca razionale scienza dell'anima»¹¹¹. Aggiungendo una concessione: «Le pulsioni e le inquietudini profonde (che ancora fanno moderna gran parte della sua poesia e che costituiscono un legittimo oggetto di analisi da parte dei critici letterari) sfuggivano anche a una coscienza così duttile e attrezzata da coglierne le sfumature».

Dunque: i critici sono legittimati a riferirsi agli strumenti della psicanalisi, ma la scienza e coscienza dell'anima di Petrarca deve restare assolutamente razionale; egli non avrebbe mai potuto «cogliere le sfumature» di quanto scoprono quei critici¹¹². «L'io» non è dunque un imprevedibile fascio di forze e di contraddizioni, ma un punto di riferimento sicuro, esplorabile con gli strumenti della

¹⁰⁵ Ivi, p. 18.

¹⁰⁶ Ivi, p. 19.

¹⁰⁷ Ivi, p. 33.

¹⁰⁸ Ivi, p. 84.

¹⁰⁹ Ivi, p. 93.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ Ivi, p. 106.

¹¹² Nella *Introduzione* al *Canzoniere* mondadoriano, Santagata è anche più esplicito (ma confondendo un po' la psicologia con la psicanalisi): «Niente impedisce di interpretare l'io petrarchesco in chiave psicologica e di analizzarne i dinamismi pulsionali con i moderni strumenti della critica psicanalitica» (e qui cita l'Agosti di *Gli occhi, le chiome*, che abbiamo già visto).

logica e della filosofia»¹¹³. Ed anche «corregge» in certo senso la «modernità» che «quella» critica conferisce a Petrarca: «Moderno è il suo comportamento nei confronti della tradizione letteraria [...]. Moderna è la sua lingua [...]. Moderna è la sua metrica»¹¹⁴. Ma niente di più.

I pilastri sui quali si fonda, e ai quali ritorna spesso il lungo e difficile lavoro del critico, sono due: il sonetto introduttivo e il *Secretum*. Nel sonetto proemiale, Petrarca ammette il suo «primo giovanile errore», dichiara il pentimento, chiede perdono, si vergogna, riconosce la vanità di tutto; e il critico scrive: «L'autore, da soggetto di scandalo, si è fatto moralista. E il lettore? [...] Ai suoi destinatari Petrarca sembra chiedere solo di "ascoltare", di essere pubblico [...]. I lettori del suo libro accoppieranno ad un negativo giudizio etico [...] un altrettanto negativo giudizio estetico sul modo in cui l'amore, allora, di esprimeva in poesia. Al massimo potranno provare "comprensione"»¹¹⁵.

A quella di Santagata si potrebbe opporre una lettura ben diversa. Perché quel pubblico, quel «voi» («Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri...») è proprio quello che legge le rime sparse, che diffonde la fama del poeta (anche se è una notorietà riprovevole), che ascolta la voce-sospiro del poeta: un pubblico non ostile nel giudizio, semmai, piuttosto, «complice» del poeta. Anni fa, nel '93, avevo riflettuto su quel senso di «vergogna dello scrivere» in Baudelaire, Valéry, Ungaretti, Montale, e in Petrarca¹¹⁶. Mi permetto qui di riprenderne qualche citazione. Nel *De remediis utriusque fortunae*, Petrarca fa parlare la *Ratio* che dice: «Voi [...] che coprite con un onesto velo sentimenti di cui dovrete vergognarvi (*pudendos affectus*) chiamate amore la libidine e lo venerate e, *fandi licentia* («per così dire», ma, letteralmente: «col permesso che concede la parola») ne fate addirittura un dio! Mirabile è questa follia degli amanti (*amantium amentia*). È noto infatti che anche i poeti greci e nostri hanno scritto *plausibiliter* molte cose sui loro amori e hanno conseguito la gloria dell'eloquenza da ciò per cui meritavano un giudizio d'infamia per i loro costumi [...]. Platone stesso molto ha scritto licenziosamente dei suoi turpi amori [...] e non ne è arrossito, vincendo ogni remora ed ogni timore con l'impeto della passione [...] e con la dolcezza dello stile che eccita la penna, e che è tanta, anche in una turpe e vergognosa materia» (I, 49).

Qui, i poeti classici, greci e latini, ed anche un filosofo come Platone, sono esempi, introdotti dalla Ragione, non di «giudizi negativi», come pensa Santagata, bensì, come pensa Petrarca, della «positività» che i poeti possono ricavare dalla «dolcezza dello stile» (cioè dal linguaggio poetico e dal significante: il suono dei sospiri), che eccita la penna alla scrittura, anche se la materia (il significato) fosse vergognosa. È, insomma, lo scrivere *plausibiliter* che procura la

¹¹³ Ivi, pp. LIV-LV.

¹¹⁴ Ivi, pp. XXXIII-XXXV.

¹¹⁵ M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, cit., p. 110.

¹¹⁶ A. Noferi, *Soggetti e oggetti nel commento*, in *Soggetto e oggetto nel testo poetico*, Bulzoni, Roma 1997, pp. 261-270.

gloria e attrae gli ascoltatori rendendoli complici del godimento formale offerto dalla poesia. Questo, qualche secolo dopo Petrarca, l'aveva capito anche Freud:

[...] L'adulto si vergogna delle sue fantasie e le nasconde agli altri [...]; in genere preferisce confessare le proprie colpe [come Petrarca nel *Secretum*] piuttosto che comunicare le proprie fantasie [che nascono da «desideri erotici»]. Quando invece il poeta ci rappresenta o ci racconta [...] i suoi personali «sogni ad occhi aperti», noi proviamo un vivissimo piacere [come i lettori delle rime che plaudono]. Possiamo supporre i mezzi per questa tecnica: il poeta addolcisce il carattere della sua fantasticheria [...] attraverso modificazioni o velamenti [l'«onesto velo» petrarchesco] e ci seduce mediante il godimento puramente formale [...]. Il poeta ci mette in condizione di gustare le nostre fantasie senza vergogna.¹¹⁷

E il Petrarca-Agostino diceva al Petrarca-Francesco nel *Secretum*: «Non so davvero cosa ci sia [...] di più insano che spendere tanto tempo nello studio delle parole [...] e nel trarre tanta voluttà dal discorso»¹¹⁸; e, nella *Familiare* XIX, 16: «[...] Leggo e scrivo: nessun diletto da altro, nessun'altra dolcezza di vivere». È la «dolcezza», la voluttà che non solo superano la vergogna, ma nascono da quello stesso superamento: la vergogna senza vergogna.

Ma torniamo a Santagata, che segue un'altra strada e, pensando quello che deve pensare Petrarca, scrive: «Petrarca pensa di avere colto quelli che sono gli elementi tematici che caratterizzano i prologhi delle raccolte [...] dei poeti augustei e li riutilizza nel suo prologo inserendoli dentro una struttura retorica [...] di ispirazione classica»¹¹⁹, anche se deve ammettere che «il libro non sembra rispondere fino in fondo alle esigenze del Petrarca»¹²⁰. Comunque, il suo rapporto con i lettori diviene sempre più stretto; come, ad esempio, nella dichiarazione: «Ho fatto mie le attese del lettore [...]. È vero che il lettore ha incontrato anche un cospicuo numero di segnali di tutt'altro tipo [...], ma, se conosce il *Secretum*, quel lettore penserà che il libro di versi segua una strategia analoga a quella del dialogo [...]. Non stupisca se ipotizzo un lettore che conosce il *Secretum* [...], mai pubblicato dall'autore, ma l'operazione complessiva di Petrarca richiede che alla conoscenza del primo *Canzoniere* si associ quella del dialogo»¹²¹. E prosegue: «il lavoro sul libro delle rime comportava quasi necessariamente la ripresa di quello sul *Secretum* [...], è naturale, infatti, – penserà l'ipotetico lettore –, che il pentimento e la condanna vengano espressi nelle rime in morte [...]. Ma ciò, per l'appunto, non si verifica»¹²².

¹¹⁷ S. Freud, *Il poeta e la fantasia*, in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, vol. I, Bollati Boringhieri, Torino 1969, pp. 50-51.

¹¹⁸ F. Petrarca, *Prose*, cit., p. 75.

¹¹⁹ M. Santagata, *I frammenti dell'anima*, cit., p. 115.

¹²⁰ Ivi, p. 119.

¹²¹ Ivi, p. 195.

¹²² Ivi, pp. 195-196.

Il critico, che studia con grande attenzione e competenza filologica le diverse, successive, redazioni del «libro», non si stupisce: sa bene che «la coesistenza degli opposti, la negazione di ciò che è appena stato affermato, la riabilitazione di ciò che è stato negato sono parte integrante [...], costitutiva della scrittura petrarchesca», ed ammette che la sua «ricostruzione, sino ad ora, ha proceduto, in modo assai poco petrarchesco, lungo direttrici univoche»¹²³, ed anche che «la contraddizione del primo *Canzoniere*, sino ad ora descritta come dissidio ideologico, ha radici più profonde». Ma non della profondità delle ragioni del linguaggio poetico; essa «è insita nella natura stessa di un libro di versi che [...] voglia raccontare la storia di un unico grande amore»¹²⁴. Dunque, «radici profonde» che pescano in ragioni strutturali: quelle della narratività; e non resta che constatare che «l'idea complessiva che il lettore ne ricava è quella di una grande, seppur strutturata, contraddizione»¹²⁵. Che non sarebbe per il lettore un acquisto da poco, poiché la contraddizione è effettivamente la struttura portante della poesia petrarchesca, il suo «ossimoro permanente». Ma non per il critico, che avrebbe preferito il «superamento» di quella contraddittorietà: «E la stessa tormentata vicenda del *Canzoniere* [...] nasce anche dalla perplessità di affidare il dibattito interiore ad un veicolo, la poesia, che racchiude in se stesso la contraddizione di cui dovrebbe rappresentare il superamento»¹²⁶. Nessun superamento, dunque, per colpa della poesia; e Santagata ne è quasi irritato: definisce «moralistica» la poesia petrarchesca e, ancor peggio, essa da quel finto moralismo trae come esito ultimo «la mondanissima valorizzazione del canto in sé»¹²⁷. Che, abbiamo visto, è la non «mondanissima» valorizzazione del significante; anche del significante «asemantico» che, scrive un altro critico: «È più dell'ordine del godimento che del senso [...]. La scomposizione di una parola, la valorizzazione del suo carattere puramente fonemico [...] s'impone fuori dall'orbita del senso, come [...] godimento»¹²⁸.

E siamo tornati alla *voluptas*, da quella della scrittura (*voluptas scribendi*): *Scribere cupio, nec quid nec cui scribam scio; et tamen – ferre voluptas – papyrus, calamus, atramentum nocturneque vigilie somno mihi sunt et requie gratius* («desidero scrivere, senza sapere né cosa né a chi scrivere, e tuttavia – imperiosa voluttà – la carta, la penna, l'inchiostro e le veglie notturne mi sono più grate del sonno e del riposo»: *Familiari* XIII, 7); fino a quella del dolore stesso (*voluptas dolendi*): «E per piangere ancor con più diletto...» (*Canz.* XXXVII, 97), «Si dolce è del mio amaro la radice» (CCXXIX, 14), e la catena di ossimori snocciolata nel *De*

¹²³ Ivi, pp. 198-199.

¹²⁴ Ivi, p. 125.

¹²⁵ Ivi, p. 123.

¹²⁶ M. Santagata, *Introduzione* a F. Petrarca, *Il Canzoniere*, cit., p. LVII.

¹²⁷ Ivi, p. LVI.

¹²⁸ M. Recalcati, *Amplificazione e riduzione significativa nella parola analitica e in quella poetica*, «Il Verri», gennaio 2003, 21 (*Parola associativa, parola poetica*), p. 34.

Remediis: Gratum vulnus, sapidum venenum, dulcis amaritudo, delectabilis morbus, iocundum supplicium, blanda mors (*De Remediis*, I, 49).

Ma tutto ciò non rientra nel compito che la critica di Santagata si è assunta. Del resto nel suo *Canzoniere* commentato dichiara: «Questo commento si prefigge quattro obiettivi principali: 1) Fornire un'esegesi puntuale della lettera [...]», [quindi: una 'spiegazione'], «2) Rendere conto [...] degli elementi retorici, diegetici, strutturali e simbolici che nelle intenzioni dell'autore dovrebbero fare dei *Fragmenta* un libro unitario», [quindi, stabilire le intenzioni dell'autore, seguire la storia del libro], «3) Documentare la trama intertestuale [...] e il continuo emergere di temi, moduli, immagini, giunture linguistiche e tic espressivi [...], 4) Documentare la vastità della memoria del Petrarca [...]» [cioè il rilevamento delle «fonti» e la collocazione culturale].

Ogni indagine sulla «poesia» come linguaggio poetico resta esclusa. L'imponente lavoro di Santagata, utilissimo per la ricchezza della bibliografia, per i penetranti e minuziosi studi della cronologia dei testi (ma non della loro elaborazione), delle diverse redazioni del libro, della sua collocazione nell'ambiente culturale trecentesco, dei rapporti con i suoi interlocutori, e di tutto ciò che concerne le modalità e le ragioni del libro, resta orientato verso un solo scopo: raccontare la storia di un libro che racconta la storia di un progetto difficile da realizzare ma che, alla fine, si realizza. I due «racconti» avanzano in parallelo, talvolta si sovrappongono; ciascuno ha il suo «personaggio principale». Ma qual è il predominante? Petrarca o non piuttosto il critico: colui che imposta il progetto, ne segue le fasi, tiene le fila del doppio racconto, ne suggella la soluzione?

«Gli ultimi componimenti chiudono effettivamente il cerchio. Le premesse del sonetto iniziale si inverano nel momento in cui la storia finisce. L'attesa del lettore è ripagata»¹²⁹. Ma, anche il critico: è sicuro di questa «chiusura»? Gli ultimi capitoli de *I Frammenti dell'anima* la mettono in dubbio. Non solo nel confronto tra la canzone *Alla Vergine* e la conclusione dei *Trionfi*¹³⁰, ma perché «da questo punto [...] il discorso sarà incentrato sull'«io» narrante»¹³¹, e persino la «chiusura» sarà messa in forse. Alla figura della Vergine immacolata torna a sovrapporsi quella della donna (anche se ridotta a «poca mortal terra caduca»), amata «con sì mirabil fede». L'io (e il «desiderio») tornano a proporsi come i veri protagonisti coinvolti ambedue nella «apertura», abissale e inconoscibile, della morte.

7. Il «Memoriale petrarchesco» di Domenico De Robertis

Domenico De Robertis è un critico filologo; ma (lo vedremo) un filologo assai particolare. Da un capitolo del suo libro *Editi e Rari*¹³² si potrebbe subito

¹²⁹ Ivi, p. XCII.

¹³⁰ Ivi, pp. 330-333.

¹³¹ Ivi, p. 337.

¹³² D. De Robertis, *Editi e Rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Quattrocento*, Feltrinelli, Milano 1978. Il capitolo è intitolato *Problemi di metodo nell'edizione dei Cantari* (datato 1960).

ricavare una sorta di autoritratto, leggendo quanto scriveva in apertura del saggio *Problemi di metodo all'edizione dei Cantari* (datato 1960):

Nessuno si aspetterà [...] che io sia qui per tracciare le linee generali di una metodologia [...]. Sono sempre più convinto che i problemi di metodo sono quelli che via via il nostro lavoro ci presenta; e quel po' di mestiere di filologo l'ho imparato giorno per giorno attraverso l'esperienza concreta degli altri e mia.

Ed aggiunge:

Quel plurale [...], «problemi di metodo», [...] va preso nel senso indefinito di una molteplicità, come dire, esistenziale, [...] dettata, e limitata, dall'esperienza personale.¹³³

Dunque, in primo luogo: rifiuto di una metodologia prescelta e prefissata (proprio nel tempo in cui i «metodi» andavano innalzati alla sommità del problema critico, e si stavano preparando appunto *I Metodi attuali della critica in Italia*¹³⁴); e, al contrario, il primato conferito all'«esperienza personale» (addirittura, «esistenziale») nell'individuare ed affrontare i problemi posti dai testi. Le regole della filologia persistono: lo studio, le ricerche sui codici, gli stemmi, le tradizioni, le trascrizioni, le varianti... insomma, tutto ciò che costituisce il compito del filologo; ma questo compito viene vissuto in prima persona, come «esperienza personale», magari di dubbi e di difficoltà, ma che condurrà alla «scoperta» delle soluzioni (e forse anche di se stesso). E questa «scoperta» (parola-chiave in Domenico De Robertis) sarà soprattutto una «scoperta del valore di un'esperienza», una «scoperta piena e cosciente», «scoperta di una nuova ragione di canto», «la scoperta anzi tutto della poesia»¹³⁵.

Perché Domenico ha lavorato su moltissimi e diversi testi (quattrocenteschi, cinquecenteschi, ottocenteschi, ed anche novecenteschi), ma è e resta in particolare un dantista, precisamente del Dante della *Vita Nuova* e delle *Rime*, alla ricerca, sempre, della poesia:

La poesia è la chiave dell'interpretazione delle cose, è forma e ragione della conoscenza, [...] la poesia ha in sé le proprie ragioni.¹³⁶

Non gli occorrerà, per «scoprire» queste «ragioni» interne ai testi, né lo strutturalismo, né il post-strutturalismo, né il decostruzionismo, né la psicanalisi (anche se qualcosa, poco a poco, si infiltra nella sua critica, non foss'altro il concetto di «desiderio»); il suo «mestiere» di filologo gli basta. Uno dei suoi ultimi libri, difatti, si intitola: *Leopardi – La Poesia*¹³⁷, e nella premessa si legge:

¹³³ D. De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, Bulzoni, Roma 1997, p. 91.

¹³⁴ A cura di M. Corti e C. Segre, Eri, Torino 1970.

¹³⁵ D. De Robertis, *Il Libro della Vita Nuova*, Sansoni, Firenze 1970, pp. 260, 16, 14, 257.

¹³⁶ In *Carte d'identità*, Il Saggiatore, Milano 1974, p. 75.

¹³⁷ Edizioni Cosmopoli, Bologna-Roma 1996.

Questo libro non vuol essere altro che la riaffermazione [...] dell'anteriorità, del primato [...] della poesia [...]. Non dunque poesia in funzione di pensiero, [...] al contrario, e al limite, pensiero in funzione di poesia, nel senso almeno [...] che ogni scoperta di verità è una scoperta della (non di) poesia [...]. E ciò vale anche, e soprattutto, per quanto è il nostro compito, la nostra riflessione sulla poesia; il nostro mestiere.¹³⁸

Ma quella «anteriorità» della poesia rispetto alla prosa e al pensiero ha una radice lontana: quella del lungo studio (e lunga dimora) sulla e nella *Vita Nuova*¹³⁹. Quando aveva scritto:

L'anteriorità della poesia rispetto alla prosa è esplicitamente dichiarata, i due tempi sono tenuti ben distinti; e dal primo istante è sottolineato questo carattere di ritorno sulla propria esperienza, di sguardo rivolto al passato, [...] di dialogo con se stesso.¹⁴⁰

E la poesia, ovviamente, è poesia d'amore:

L'amore è il fine, [...] amare è quest'atto di conoscenza, è il riconoscimento di quest'unica realtà [...]. Il valore della verità poetica qui proclamata sta, secondo me, nell'aver fatto partecipare direttamente la poesia di quell'ideale all'interno della poesia [...]. La poesia era l'atto e la figura di questa perfezione.¹⁴¹

Ed ecco che (tramite il Contini prefatore alle *Rime* di Dante) dal libro sulla *Vita Nuova* affiora, anzi s'impone la presenza di Petrarca («Il tradizionale e quasi ossessivo confronto con Petrarca»¹⁴²):

Perfino in Petrarca, quello della poesia è il grande mito [...] che dà ragione e luce all'immortale fedeltà al «Bel desio».¹⁴³

Così si verifica in Domenico De Robertis una sorta di trasferimento delle «scoperte» critiche su Dante verso la «scoperta» di Petrarca: si pensi al rapporto tra la parola e i versi che diverrà (tra le *Epistole* e il *Canzoniere*), «lo sguardo rivolto al passato» (la memoria), l'immagine dell'amore, lo «specchiarsi senza fine», il «dialogo con se stesso»... Ma soprattutto l'affermazione importante, ed assai precoce:

L'impossibilità ontologica di distinguere rime in vita e rime in morte, prima che nel *Canzoniere* di Petrarca, si verifica già nelle rime della *Vita Nuova*.¹⁴⁴

¹³⁸ Ivi, p. VII.

¹³⁹ Cfr. D. De Robertis, *Il Libro della Vita Nuova*, Sansoni, Firenze 1961; *Il Libro della Vita Nuova*, seconda edizione accresciuta, Sansoni, Firenze 1970; D. Alighieri, *Vita Nuova*, a cura di D. De Robertis, Ricciardi, Milano-Napoli 1980.

¹⁴⁰ D. De Robertis, *Il libro della Vita Nuova*, Sansoni, Firenze 1970, p. II.

¹⁴¹ Ivi, p. 103.

¹⁴² Ivi, p. 244.

¹⁴³ Ivi, p. 136.

¹⁴⁴ Ivi, p. 78.

fino al tema-motivo dell'«idoleggiamento», che poi sarà una delle più idoleggiate «scoperte» derobertisiane in Petrarca:

È immaginabile che [...] lo stile della lode toccasse [...] una musicalità di pronuncia e di idoleggiamento eccezionali.¹⁴⁵

Possiamo dunque, a questo punto, prendere in mano il *Memoriale petrarchesco* e leggere subito il *Pro Memoria*, dove Domenico dichiara:

[...] Raccoglio i miei *Fragmenta* petrarcheschi [...] in anni tardi, dal più regolare e assillante itinerario dantesco e, mi accorgo ora, fortemente legati a tale impegno, [...] per l'oggettiva, istante, vitale dipendenza di Petrarca da Dante [...]. E sarà per essermi fatto strada a mio modo, la tentazione è stata, gli scritti che qui ripresento, d'intitolarli *Petrarca in Dante*.¹⁴⁶

Una tentazione alla quale non ha resistito, se il capitolo II s'intitola: *Petrarca interprete di Dante (Ossia leggere Dante con Petrarca)*¹⁴⁷. Così, facendo a modo suo, ha operato un duplice rovesciamento rispetto alla pur dichiarata e, in quegli anni¹⁴⁸, largamente condivisa ed accertata dipendenza di Petrarca da Dante (soprattutto della *Vita Nuova*): quello, prettamente filologico, di ricostruire la silloge dantesca delle *Rime* in base alla presenza nei *Rerum Vulgarium Fragmenta*¹⁴⁹, e quello di «cercare» Petrarca in Dante. E, ricordando il detto che «i migliori critici di poesia siano i poeti», aggiunge tuttavia una condizione: «Che tale critica sia esercitata attraverso la poesia, [...] abbia nella poesia la sua sede». E porta il massimo esempio: «Il riconoscimento in particolare di Dante da parte di Petrarca, ossia della poesia di lui da parte della propria [...]. Come indice, nonché della penetrazione di Dante in Petrarca, della penetrazione dell'intelligenza di Petrarca [...] nei confronti di Dante»¹⁵⁰. Che è un'impostazione ben diversa e assai più lungimirante e stimolante della ormai secolare questione del «debito» di Petrarca verso Dante.

Si veda ad esempio il raffronto della petrarchesca canzone «in morte» di Laura CCCXXV («Tacer non posso»), con quella dantesca in morte di Beatrice («E m'incresce di me»), dove il critico scrive:

È sintomatico segno di un'intuizione geniale, ossia dell'altissima qualità della lettura petrarchesca di Dante, prima e suprema per tutti i secoli, che essa sia chiamata a far da ponte o traccia alla nuova materia [...]. Che si tratti di

¹⁴⁵ Ivi, p. 136.

¹⁴⁶ D. De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, cit., p. 7.

¹⁴⁷ Ivi, p. 45.

¹⁴⁸ Le date dei saggi vanno dal 1983 al 1996, ma De Robertis avverte che le date dell'effettiva pubblicazione sono molto ritardate.

¹⁴⁹ Ivi, p. 156.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 47-48.

un'operazione non fortuita, di sola memoria, della memoria senza fine di Petrarca, s'induce dal fatto [...].¹⁵¹

E qui entra in scena il filologo nell'esame delle diverse redazioni nel corso dell'elaborazione del testo «che dunque può essere percepita in tutta la sua portata solo all'esame delle varianti»¹⁵². E: «Non sarà inutile completare il quadro dei riscontri danteschi rimasti sepolti sotto le nuove lezioni»¹⁵³. L'ampia e precisa analisi e riflessione derobertisiana si allarga anche ad altre occorrenze, e intanto si avvia alla conclusione, che afferma il «chiaro riconoscimento da parte di Petrarca di uno spazio poetico aperto da Dante»¹⁵⁴.

Proprio in questo «spazio» è forse la più importante «scoperta» di De Robertis, certamente la più innovativa rispetto alla tradizione critica che vuole un Petrarca chiuso in un suo spazio ristretto: uno spazio, sì, aperto a Dante, ma che resta aperto, e anzi si dilata sempre più. Così Domenico «corregge» anzi tutto Contini, se nei *Preliminari sulla lingua di Petrarca* (come *Introduzione al Canzoniere* di Einaudi, 1964) si trovano, per Petrarca, giudizi come: «assenza di moto»¹⁵⁵, una «stasi e inattività petrarchesca»¹⁵⁶, «sostanze sottratte all'azione»¹⁵⁷, ecc. Mentre nel *Memoriale petrarchesco* si legge:

Se ora prendo, ad esempio, la prima sestina di Petrarca, [...] la sensazione è di un moto di tutte le cose, di una vicenda infinita, di un passaggio, e della natura come scena di una continua avventura della mente, come oggetto di una perpetua scoperta.¹⁵⁸

Ed ancora:

Proprio dai versi che definiscono l'immutabilità, oltre l'umano, del proprio destino d'amore, [...] s'espande l'incontenibile infinità del desiderio, in una proiezione mentale che include anche la dimensione del mito, che varca [...] i confini della vita.¹⁵⁹

La lacanianiana funzione del desiderio è stata dunque assimilata; ma Domenico va oltre e «scopre» la ragione puntuale, linguistico-retorica di quella sorta di moto perpetuo, e dell'«apertura» petrarchesca:

Per contro al fondamentale realismo dantesco [...] di natura essenzialmente metonimica, [...] l'identità petrarchesca – per cui il significato della parola è

¹⁵¹ Ivi, pp. 162-163.

¹⁵² Ivi, p. 163.

¹⁵³ Ivi, p. 165 (nota 33).

¹⁵⁴ Ivi, p. 168.

¹⁵⁵ G. Contini, *Preliminari sulla lingua di Petrarca*, cit., p. XX.

¹⁵⁶ Ivi, p. XXV.

¹⁵⁷ Ivi, p. XXIII.

¹⁵⁸ D. De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, cit., p. 36.

¹⁵⁹ Ivi, p. 37.

esclusivamente di ordine contestuale [...], dunque essenzialmente metaforico – implica che tutto è dissimiglianza, e che le cose sono l'immagine di una continua trasformazione.¹⁶⁰

Che non significa, per il critico-filologo, limitare l'apporto dantesco a Petrarca (a quel Petrarca Petroso, che ha scovato e illustrato con la massima acribia), ma riconoscere e dimostrare in Petrarca una «apertura», un «ripercorrimento dell'universo», che il *Canzoniere* «ha spalancato»¹⁶¹, e che per lungo tempo gli era stato negato dai critici ed anche dai poeti.

Si pensi a quanto scriveva Luzi in *L'inferno e il limbo*: «[...] Tutta la poesia italiana è stata, dopo Petrarca, privata dell'orgoglio della scoperta, [...] questa avventura è stata abolita, elisa per sempre dalla grande trasposizione lirica petrarchesca [...]. L'universo petrarchesco appare straordinariamente conchiuso». Ma ora Domenico lo «spalanca». E va oltre: quello stesso «mutamento» e lo spalancarsi di uno spazio immenso investe anche l'oggetto d'amore: «Anche Laura, il termine del proprio piacere, sembra risolversi in qualcosa di mutevole e fuggitivo [...], e non si tratta di una rappresentazione emblematica, se collocata nel tempo e fuggitiva»¹⁶². Dove viene messa in discussione addirittura quella nozione di «emblema» che, a partire da Bigongiari e da Contini, è divenuta il marchio costante della poesia petrarchesca. Anche sul piano delle attribuzioni stilistiche De Robertis opera spostamenti decisi:

Dire che la morte, sopprimendo uno dei due contendenti, ha tolto ogni ragione di guerra [...] per cui tra il poeta e la sua donna si stabilisce un rapporto tutto spirituale, [...], dir questo è [...] applicare a Petrarca proprio quella soluzione stilnovistica alla quale egli si è esplicitamente sottratto [...]. Ora il fatto è che in Petrarca tutto sia tolto, tutto sia mutato, è [...] una prova del suo sostanziale non-stilnovismo.¹⁶³

Non-stilnovismo avvertito anche da Suitner, in *Petrarca e la tradizione stilnovista* (Firenze, Olschki, 1977).

Ma, intanto, qui la Morte è comparsa. E nel *Memoriale* si legge:

L'Eden che nel vecchio sonetto CXCVI («L'aura serena») era ha suggestione letteraria di un tempo senza tempo, eternamente ritrovato, ora ha un suo luogo e tempo nell'itinerario e nella memoria petrarchesca, fa parte della sua «ricerca» [...]. Il ponte è quello gettato dalla riva della morte verso la vita perduta.¹⁶⁴

Siamo alla serie dei sonetti dell'aura, tutti presenti nelle carte del *Vaticano Latino 3196*, sul quale i filologi hanno potuto esercitare tutti i loro strumenti, e

¹⁶⁰ Ivi, p. 39.

¹⁶¹ *Ibidem*.

¹⁶² Ivi, p. 38.

¹⁶³ Ivi, p. 42.

¹⁶⁴ Ivi, p. 79.

così pure De Robertis, che li esercita in vista di un fine ben preciso, che porta a una risolutiva conclusione:

Si comprende cosa significhi la conservazione delle carte 1-2 del *Vaticano Latino* 3196 per l'individuazione delle procedure compositive petrarchesche e per il riconoscimento [...], nella costituzione del *Canzoniere*, delle ragioni della morte. Il *Canzoniere* si costituisce a partire e in forza della morte di Laura, che vuol dire, paradossalmente, della morte dell'oggetto e della ragione stessa della poesia.¹⁶⁵

Proprio da quella «riva della morte» e da questo paradosso, Domenico lega il motivo della morte allo statuto stesso della poesia in Petrarca:

Nello stesso lavoro che lo costruisce e lo fa crescere, il *Canzoniere* petrarchesco si riconosce un unico canzoniere «in morte».¹⁶⁶

Per il critico, cioè: «È in questione la ragione stessa della poesia. Gli strumenti, ora, ci sarebbero; ma non c'è Laura. Per Laura morta, *cedere manus* [...]. Il *Fragmentorum Liber* è esattamente quello che dice il titolo: i relitti di un naufragio totale»¹⁶⁷. Per Leopardi, nel bellissimo saggio sul *Coro dei Morti*¹⁶⁸, aveva scritto:

La poesia è comunicazione del non-umano, della morte, ossia del nulla: del non-essere [...], poesia dell'annullamento [...] d'ogni ragion d'essere. Soltanto la poesia, come per Manzoni, viola il silenzio della i parola, raggiunge l'indicibile [...]. La poesia, collocata su quell'orlo, è questa consapevolezza.

Ma, nel pensiero critico di De Robertis, Petrarca, proprio con l'aiuto del Dante «Petroso», non soccombe a quel naufragio né in quel silenzio:

L'esperienza petrosa viene incontro e fa da rivelatore a quella che è l'immagine fondamentale (ed eccezionale) dell'*eros* petrarchesco: l'Idolatria dell'oggetto amato.¹⁶⁹

E ritrova così quell'«idoleggiamento» (anch'esso «eccezionale») che aveva trovato nella *Vita Nuova*, un'idolatria che può rendere di pietra (o di legno) sia l'amata che l'amante, rendendoli, in certo modo, immuni ed eterni¹⁷⁰. In quel passo della *Vita Nuova*, oltre all'«idoleggiamento» compariva anche una «musicalità» altrettanto «eccezionale». Ebbene, qui adesso si legge: «Fatto è che la presenza e direi l'essenza acustica, vocale e musicale di Laura si costituisce dopo la sua morte, e in rime scritte dopo la sua morte: come una realtà incorpo-

¹⁶⁵ Ivi, p. 86.

¹⁶⁶ Ivi, p. 83.

¹⁶⁷ Ivi, p. 138.

¹⁶⁸ Ora in D. De Robertis, *Leopardi – La Poesia*, cit., pp. 149 e sgg.

¹⁶⁹ D. De Robertis, *Memoriale petrarchesco*, cit., p. 40.

¹⁷⁰ Cfr. ivi, pp. 52, 72, 75, 108, 158, 160.

rea, [...] l'idolo puramente mentale e perciò stesso suscettibile di poesia, anzi realtà, poetica esso stesso»¹⁷¹. E seguono le ricche esemplificazioni nell'analisi degli stupendi sonetti dei fruscii, delle acque e dei silenzi¹⁷², intessute sul lavoro filologico di datazione, collocazione, varianti, ricordi danteschi e virgiliani, ecc.

Ma occorre rilevare un'altra «scoperta» derobertisiana, che «corregge» un altro luogo comune della critica petrarchesca: quello della sua cosiddetta «monotonia». Mi avvalgo, come esempio, del capitolo *La Traversata delle Ardenne*. Si tratta di una coppia di sonetti (più uno) e di due lettere delle *Familiari* (più una). Domenico scrive: «La coppia di sonetti [...] non è di per sé caratteristica in quanto variazione, ossia indizio di persistenza di un tema. Ma è Dante che l'adopera come minima sequenza [...], come verso la fine della *Vita Nuova*». E, dopo aver rinnovato il tributo a Dante e alla (sua) *Vita Nuova*, prosegue: «Il fatto è che i due sonetti disegnano, abbastanza insolitamente, ed esplicitamente, anch'essi un racconto [...] e racconto [...] come rinarrazione di qualcosa altrove narrata e in una prospettiva di memoria narrativa come suggestione immaginativa»¹⁷³. De Robertis dunque non scopre un Petrarca narratore (come, al contrario, Santagata, che pure egli cita, assai spesso in accordo), bensì la sua capacità di tornare sulle proprie «esperienze» per rivalutarle, rivederle, ricomprenderle: «Da primo a secondo sonetto, insomma, si stabilisce un rapporto di "traduzione", analogo a quello [...] fra rime ed epistole, [...] di ripensamento, di ricordo, di rilettura, in altri termini, di una, diciamo così, "esperienza", di un'esperienza poetica [...]. Non si trattò comunque in Petrarca di [...] letteratura (o prosa) contro la poesia [...]. Fu semmai [...] una capacità di riconoscere la propria storia, e di rinarrarsi»¹⁷⁴.

È appunto questo continuo tornare sui propri passi (sui propri testi; per ri-conoscersi, ri-pensarsi, che «apre» il *Canzoniere* ad ogni ripensamento, ri-considerazione, rilettura, reinterpretazione, non solo dell'autore, ma di tutti gli (sconosciuti) lettori futuri (tutti i «Voi ch'ascoltate...»), rendendolo, nella sua immobile identità, sempre diverso e sempre «moderno»; e la sua poesia una «perenne variazione, ossia riproposta dell'immutabile»¹⁷⁵.

(Non è questo vero decostruzionismo? Forse no; o almeno non riconosciuto da Domenico. Pur avendolo, di fatto, riconosciuto nelle nostre divergenze¹⁷⁶ in

¹⁷¹ Ivi, p. 108.

¹⁷² Ivi, pp. 102-112.

¹⁷³ Ivi, p. 95.

¹⁷⁴ Ivi, pp. 113-114.

¹⁷⁵ Ivi, p. 118.

¹⁷⁶ A chi non conoscesse già quelle «divergenze», e ne fosse curioso, posso dare qualche minima indicazione. A parte l'interpretazione totale del *Canzoniere*, per cui cfr. *Il Canzoniere del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, in A. Noferi, *Il gioco delle tracce*, La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 43-67; una divergenza si può notare sulla questione del «dettare confuso» dei vv. 4-6 della canz. CXXVII, per cui cfr. A. Noferi, *Frammenti per i Fragmenta* cit, p. 180; per la *Vita Nuova*, cfr. *Rilettura della Vita Nuova*, ora in A. Noferi, *Riletture dantesche*, Bulzoni, Roma 1998, pp. 55-89. Per il senso della chiusa del sonetto

qualche interpretazione petrarchesca, che non hanno minimamente intaccato la nostra lunga amicizia e il nostro «sommesso colloquio»).

8. Il Petrarca di Rosanna Bettarini

In attesa del commento al *Canzoniere* (di prossima pubblicazione), Rosanna Bettarini ci ha regalato un libro bello e prezioso: *Lacrime e inchiostro nel «Canzoniere» di Petrarca*. Il primo capitolo porta il titolo *Verborum Dulcedo*, e lo presenta così:

Di come la *dulcedo* e la *sonoritas* delle parole dei classici latini, che incantano il poeta bambino fino a fargli sentire roco e dissonante ogni altro suono, passino in vari modi nel libro senza età del *Canzoniere*. Di come anche lo stile delle *Litterae sacrae* sia soave e di come gli scrittori cristiani, non meno di Cicerone e di Virgilio, siano padri e fratelli.

Ogni capitolo avrà questo tipo di presentazione, che è un'ottima e originale trovata: in poche righe il lettore viene adescato e comunque fortemente stimolato a vedere che cosa accada veramente nel capitolo e come la promessa venga mantenuta.

In questa, la prima del libro, l'autrice, sotto un'inaspettata immagine familiare (un bambino con fratelli e padri), promette un *Canzoniere* «senza età» (insieme antico e moderno; eterno?), di un Petrarca che affida il suo linguaggio poetico soprattutto al significante fonico. Le parole latine avvertono tuttavia che si tratta di citazioni dal Petrarca latino, e difatti Michele Feo (che ha suggerito alla Bettarini il titolo del I paragrafo: *Classicità del Canzoniere*) aveva già indicato il passo del *Secretum* dove Petrarca ricorda di aver letto da *puer* il passo virgiliano sul bivio pitagorico¹⁷⁷.

Ma non va dimenticato anche il passo della *Senile* XV, 1, dove si legge: *Siquidem, ab ipsa pueritia, quando ceteri omnes aut Prospero inbiant aut Aesopo, ego libris Ciceroni incubui [...]. Et illa quidem aetate, nihil intelligere potero, sola me verborum dulcedo quedam et sonoritas detinebat*. Ecco da dove viene il titolo. Ed aggiungerei¹⁷⁸: *Erat in oculis mihi aetas florentissima, lumemque iuventae purpureum, ut ait Maro, sed legebam apud Flaccum [...] legebam apud Satyricum [...]. Haec et his similia legebam, non ut mos est aetatis illius, solis inhians grammaticae et verborum artificio, sed nescio quid aliud illic abditum intelligens* (*Fam.* XXIV, I). (E sarà proprio quell'«alcunché di nascosto» ad ossessionare i lettori, diciamo, almeno «curiosi»). Quanto ai padri e ai fratelli, dobbiamo spostarci alla *Fam.*

Almo Sol, cfr. *Per Domenico De Robertis. Le ragioni di un'amicizia*, «Studi Italiani», gennaio-giugno 1995, I, pp. 134-135.

¹⁷⁷ M. Feo, *Petrarca Francesco*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. IV, Treccani, Roma 1988, p. 53. Il passo del *Secretum* è nel cap. III, I, p. 150 dell'ed. Ricciardi delle *Prose*.

¹⁷⁸ Anzi, avevo aggiunto quando avevo citato quel passo della *Senile*, nel vecchissimo libro *L'Esperienza poetica del Petrarca*, Le Monnier, Firenze 1962, p. 117 (ma il saggio ha la data del 1949).

XXII, 10, dove si legge: *Amavi ego Ciceronem, fateor, et Virgilium amavi [...] ita quasi ille mihi parens fuerit, iste germanus*; ma «mescolando» il profano al sacro, ora che il tempo è passato, aggiunge: *Legi quae delectabant; lego quae prosint*: e gli autori che legge sono Ambrogio, Agostino, Gregorio, Paolo, David... Insomma, «gli scrittori cristiani». Riempiti i vuoti lasciati strategicamente ed elegantemente dall'autrice (un po' di allusività fa sempre bene e stimola i lettori), andiamo a vedere, o almeno a intravedere, quale sarà il Petrarca di questo libro.

Quasi subito¹⁷⁹, presso la citazione dei versi che contengono una delle straordinarie «ombre» petrarchesche, si legge: «[...] Tanto quell'ombra è sottratta alla sfera della naturalità ed è divenuta un significante puro, autosufficiente». E, molto più avanti nel libro¹⁸⁰, questa volta scrivendo di Laura: «Laura, poco consistente personaggio di questo libro [...] è anche aldilà del nome: è un significante puro». Così come del *Canzoniere* si legge che è «una narrazione quasi algebrica di pure forme»¹⁸¹ e, di Petrarca, che è uno che «mette su [...] un sistema numerico, una matematica di forme»¹⁸².

Questi «significanti puri» e l'algebra o la matematica delle «pure forme» sembrerebbero ricondurre ai tempi della «poesia pura» (anni Quaranta-Cinquanta), quando si parlava della poesia «autoreferenziale» e in Petrarca si vedeva lo «sforzo di trasfigurare un'immaginazione umana in una astrale architettura»¹⁸³. Ma non è così. Anzi: quel significante (puro e autosufficiente) forse si avvicina piuttosto a quello di Agosti che parla di Zanzotto: «Il significante non è più collegato ad un significato o a molteplici significati possibili, ma si istituisce esso stesso come depositario e produttore di senso»¹⁸⁴.

Perché la Bettarini (filologa non-pura) impasta la sua attentissima filologia con una critica letteraria che può chiamare in causa non solo Proust, ma addirittura Freud. Prospettando infatti un possibile commento, scrive: «La tela di ragno del *Canzoniere*, dove tratto tratto un'allacciatura può essere sciolta, un nodo slegato, un segmento di tessuto illuminato in quel particolare e quasi mai nell'insieme, è tutto sommato meno remota della grandiosa macchina e dell'assunto poetico della *Recherche* di Proust»¹⁸⁵. Quindi: una possibilità di risolvere, tramite gli strumenti filologici, le singolarità dei problemi, ma sentirsi invischiati nella «tela di ragno» del *Canzoniere*, come nella «macchina» grandiosa di Proust. Con una differenza: che la «macchina» petrarchesca non è «grandio-

¹⁷⁹ R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, CLUEB, Bologna 1998, p. 12.

¹⁸⁰ Ivi, p. 147.

¹⁸¹ Ivi, p. 27.

¹⁸² Ivi, p. 137.

¹⁸³ A. Seroni, *Apologia di Laura*, Bompiani, Milano 1948, p. 17.

¹⁸⁴ S. Agosti, *Introduzione alla poesia di A. Zanzotto*, in A. Zanzotto, *Poesie*, Mondadori, Milano 1993, p. 18. Da collegare all'importante saggio di Luigi Tassoni sul sonetto petrarchesco XVIII: *Laura come referente*, in *Senso e discorso nel testo poetico. Un percorso critico da Petrarca a Zanzotto*, Carocci, Roma 1999, pp. 15-28, e cfr. anche S. Agosti, *Il testo poetico*, cit., p. 65.

¹⁸⁵ R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel Canzoniere di Petrarca*, cit., p. 137.

sa» come quella proustiana, bensì quasi invisibile, sottilissima, lacerata ma subito ricomposta, mortale per chi vi si addentri, come, appunto, una tela di ragno.

E non basta:

Si potrà dire che il *Canzoniere* è una specie di poema, un poema non fatto ma raccolto, tessuto di tutti i momenti lirici di una vita senza niente aggiunto di descrittivo, veridico, opaco, esistenziale [...]. Sottratto alla lingua come comunicazione, ai sentimenti come psicologia, quel poema del *Canzoniere* [...] diventa incredibilmente difficile per il commentatore [...] più pronto a riconoscersi nell'esegesi della *Commedia* con tanto di problemi reali, storici, concettuali, letterali, transletterali, ecc.¹⁸⁶

Che riprende e ribadisce ciò che Guido Almansi, con la sua bruciante ironia, aveva provocatoriamente proclamato (nel Convegno petrarchesco di Avignone del '74) con il titolo *Petrarca o dell'insignificanza*:

L'uomo amante, [...] fantasma immune da qualsiasi degradante caratterizzazione psicologica, soffre e spesso confonde queste due differenti operazioni psico-biologiche, con preoccupanti confusioni fra le lacrime degli occhi e le gocce d'inchiostro [...]. Il *Canzoniere* è un testo *en train de s'écrire* che esclude ogni molesta interferenza di un autore con velleità autobiografiche o di un lettore con aspirazioni empatiche [...]. Testo cristallino e incontaminato, di fronte al *Canzoniere* ogni altra opera sembra volgare, legata alla terra, intollerabilmente mondana, sconciamente realistica, turpemente informativa. La *Divina Commedia*, pensate? Che ci racconta quello che la gente fa, pensa, dice, [...] che richiede una nostra partecipazione sentimentale!¹⁸⁷

Raddrizzando l'ironia di Almansi e tornando alla Bettarini del primo capitolo, che stava sciogliendo alcuni dei «nodi» petrarcheschi (quello dell'usignolo che piange e quello della cerva ferita), rileviamo nel suo discorso qualcosa che smentisce le «nude forme»: cioè «emozioni» e «pulsioni» attribuite proprio a Petrarca. Ad esempio: «[il] passaggio tra quello che è nascosto e pressoché illeggibile nel mondo della Natura (Proust direbbe *l'essence des choses*), e quello che è percepibile nel regno delle pulsioni una volta messe in circuito con le *choses*. Se questa è la classicità di Petrarca, si capisce dove va il quotidiano commercio [...]. Non verso i Classici come serbatoio di *auctoritates* [...], ma verso i Classici come produttori di *essences* letterarie [...], portatori di emozioni parallele e di verità nascoste»¹⁸⁸. Oppure, parlando dei rapporti con le *Metamorfosi* ovidiane: «Un libro che è già di per sé una metafora dello stato amoroso come impulso di trasformazione dell'amante nell'amato, entrambi piagati dalla speciale schizofrenia erotica che Mallarmé [...] chiamerà la malattia di essere due, *ce mal d'être deux*»; e cita il finale del sonetto LX.

¹⁸⁶ Ivi, pp. 137-138.

¹⁸⁷ «Paragone», ottobre 1974, 296, pp. 68-70.

¹⁸⁸ R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro...*, cit., p. 14.

Oppure ancora, per venire al dunque, citando dalla canzone CXXV i versi sul «bel piede» di lei che ha lasciato i «be' vestigi sparsi / ancor tra' fiori et l'erba», aggiunge: «Sono orme e tracce che Virgilio chiama anche, cuciamo più freudianamente, *exuviae* [...], ossia spoglie e cose, erbe e fiori ad esempio, che sono state a contatto con il corpo desiderato»¹⁸⁹. Ed ecco che emerge addirittura Freud (non so se direttamente o attraverso Agosti), perché quelle virgiliane *exuviae* non sono altro che gli oggetti-feticcio, gli «oggetti sostitutivi parziali»¹⁹⁰ di Freud e di Lacan, dei quali Agosti, in *Gli occhi, le chiome*, scrive: «La pienezza di essere delle cose può investire altresì le parti del corpo sottratte alla totalità: [...] le parti di un corpo *morcelé*: chiome, occhi, fronte, fianco, membra, ecc. [...], ciò che in psicoanalisi si designa come situazione feticistica [...]. La grande canzone “Chiare, fresche, dolci acque” è, appunto, la canzone dei feticci»¹⁹¹.

E la Bettarini, citando quella stessa grande canzone, scrive che il «novello Orfeo», cioè Petrarca, «nomina le *exuviae* di lei [...] su un asse di sostanze sostitutive che potentemente s'incrocia con l'asse della corporalità, poco riconosciuta dagli esegeti [ad eccezione, almeno, di Agosti] e di fatto evasiva, [...] ma comunque dà *membra, fiancho, occhi*. Un sistema che restituisce a brani il corpo dell'amata, immedesimato in quelle stesse cose»¹⁹². Dunque: corpo *morcelé* ed oggetti sostitutivi. Osservazioni giustissime e aggiornate.

Ma particolarmente giuste ed originali sono quelle che seguono¹⁹³, nel ricordare le *exuviae* alla prima strofe della canzone CXXVII, là dove Petrarca si domanda, sgomento, come disporre le sue rime nel testo che sta componendo: «Quai fien ultime, lasso, e quai fien prime? / Colui che del mio mal meco ragiona / mi lascia in dubbio, si confuso ditta».

Rosanna Bettarini cerca, anzi tutto, e trova, le possibili «fonti» di questo dubbio (Stazio, Virgilio); passa ad esaminare le successive, mirabili strofe; ma poi torna su quel dubbio per dichiarare:

Su questa intonazione si muove tutta la canzone, o, se si vuole, tutto il *Canzoniere* [...]; sono anche le rime «sparse», i frammenti dei *Fragmenta*, che non s'inquadrano in una storia razionale e temporale narrabile dentro una forma organica [...], tanto meno autobiografica [...]. Così l'iniziale sovversione anticipa tutti gli slittamenti della canzone, ivi compreso il contrappunto stilnovistico al tema dantesco circa l'infalibilità di Amore come *dictator* (*Purg.* XXIV, 52-4).¹⁹⁴

Tempo addietro (nel 1982), in una «lettura» della canz. CXXVII, avevo anch'io rilevato come quel dettato «confuso» non solo si opponesse al dantesco Amore come veridico dettatore, ma anche cancellasse ogni possibilità

¹⁸⁹ Ivi, pp. 19-20.

¹⁹⁰ S. Agosti, *Critica della testualità*, cit., pp. 246-247.

¹⁹¹ S. Agosti, *Gli occhi, le chiome*, cit., pp. 38-39.

¹⁹² R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro...*, cit., p. 20.

¹⁹³ Ivi, pp. 21-22.

¹⁹⁴ Ivi, p. 22.

di struttura logico-cronologica, lineare e progressiva di una «storia», e tanto più se autobiografica¹⁹⁵. Ma non avevo colto quello che la Bettarini invece ha colto (e me ne rallegro): cioè che, se, come dice Saussure, il fondamento della struttura linguistica è quello della «separazione del soggetto» dalle cose, la struttura della situazione feticistica, al contrario, come dice Bettarini: «fonde e confonde le cose con le persone». Non è frequente che la filologia si coniughi così opportunamente alla critica cosiddetta psicanalitica. Ma andiamo avanti. Il terzo capitolo del libro, *Lo Specchio dell'anima*, viene così presentato: «Di come l'io-auctor si fonda e confonda con le sostanze naturali. Di come l'ombra e l'acqua d'un silenzioso paesaggio interiore si sovrappongano alle cose passate [...] nel libro della memoria [...]. Di come i fiumi possano essere un'immagine e un doppio di sé [...]». Il sonetto da cui si parte è appunto il cosiddetto sonetto dei fiumi (CXLVIII), che ammassa ben ventiquattro nomi di fiumi nella prima quartina e cinque nomi di alberi nella seconda. «Come mai tanta ressa?» si chiede la Bettarini, e si risponde: «La risposta al quesito è chiusa nell'ultimo verso: "Ne la dolce ombra al suon dell'acque scriva": [...] una sonorità esaltata [...] nell'intreccio psico-fisico di natura e di emozioni, [...] il tutto in opposizione all'ombra silenziosa di un unico *arboscel* (l'alloro) e all'assiduo mormorio di un solo *bel rio* (la Sorgue), [...] a chiusa di tanto intrico»¹⁹⁶.

E, dopo aver riconosciuto Petrarca come «grande librettista di se stesso»; aver richiamato altri testi (petrarcheschi e virgiliani) con analoghe «enumerazioni di sostanze sovrapposte, vocalmente sconfiniate»; dopo aver chiamato a raccolta intorno a quei fiumi James Joyce (con Anna Livia del *Finnegans Wake*), Montale (e *L'Arno a Rovezzano*), Lapo Gianni, Dante, Plinio, Seneca, Foscolo, Ungaretti¹⁹⁷, per tornare poi a Valchiusa¹⁹⁸, finisce per dichiarare: «Dunque siamo già avvertiti che Petrarca tratterà il fiume come altro da sé ma parte di sé (somiglianza come indizio di essenza) potenziando l'onnipresente alterità di tutto il *Canzoniere* tra l'Io e il suo Doppio»¹⁹⁹.

Di questo tipo sono le pagine, straordinariamente efficaci, della «anomala» filologia della Bettarini, che, parlando di Petrarca con grande precisione filologica, coinvolge tutta la questione della letteratura, di tutti i paesi, e, di fatto, attesta così la «modernità» della poesia petrarchesca in tutte le epoche, prossime o remote. Non basta: essa esemplifica (o dimostra) quella «Alterità» con un'ulteriore, incalzante enumerazione, questa volta di «nomi» e/o di «figure» dell'Altro:

Un Altro che può essere via via chiamato «cuore», separato e diviso [...] come nello straordinario sonetto al fratello Gherardo, CXXXIX; oppure chiamato «pensieri» o «sospiri» [...] con anafora in fine liberatoria nel sonetto CLIII;

¹⁹⁵ Bettarini, riguardo alla canz. 127, in nota alla p. 21, indica i «contributi» di A. Noferi e di C. Berra, con relative collocazioni e datazioni.

¹⁹⁶ R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro...*, cit., pp. 88-89.

¹⁹⁷ Ivi, pp. 91-92.

¹⁹⁸ Ivi, p. 94.

¹⁹⁹ Ivi, p. 95.

un Altro fisicamente chiamato «occhi» [...] oppure chiamato «anima» («Che fai, alma? che pensi?») nel sonetto CL, [...] dove la seconda persona, l'Altro, non dà colloquio, ma un infinito monologo, e dove la domanda è l'intonazione portante del *Canzoniere*, rivolto dal poeta a sé, all'alterità, a tutto, come dice Andrea Zanzotto, epigrafico e congeniale lettore del Petrarca.²⁰⁰

I nomi qui richiamati sono (cavalcantianamente) le parti frammentate del soggetto (cuore, pensieri, sospiri, occhi, anima) che attestano la scissione del soggetto stesso: il freudiano-lacanian Io diviso e tema fondamentale del *Canzoniere*; ma quando l'Altro è un oggetto di natura, lo statuto dell'alterità è più complesso; poiché il soggetto può identificarsi nell'Altro come specchio («Tanto l'acqua è specchio e immagine di sé», scrive la Bettarini, a p. 97), ma deve anche misurare la distanza invalicabile dall'Altro, se è il fiume (il Po) che può «portartene la scorza / di me con tue possenti / e rapide onde», mentre l'Io diviso «torna volando al suo dolce soggiorno», moltiplicando così la sua doppia scissione. La critica-filologa conclude: «Fiumi del *Canzoniere*. Il Rodano e il Po carichi di attributi dell'Io, [...] la stessa Sorgue che sommessamente piange col protagonista del Libro dentro il fragore d'acque già fluite via [...]: tutti fiumi delle rime sparse che non portano a nudo [...] l'antica metafora classica e cristiana dell'acqua che corre veloce col tempo e con la vita, ma fiumi come immagini d'un uomo non mai uguale a se stesso, che si sdoppia e si moltiplica specchiandosi e ascoltandosi, sottratto alla solitudine e alla frustrazione della somiglianza con l'Altro [...], scambiando con lui la velocità, potenza, pulsioni, al quale porre nella lontananza, come a se stesso, una delle tante domande di non-risposta del *Canzoniere*: "E tu corrente e chiaro gorgo, / ché non poss'io cangiar teco viaggio?" (CCXXVII)»²⁰¹.

Gli esempi di questa penetrante scrittura critica potrebbero moltiplicarsi, insieme alle scoperte o correzioni o innovazioni interpretative che essa comporta e ci propone. Ma vorrei indicarne un altro aspetto: quello del tracciare, a poco a poco, un ritratto di Petrarca non solo poeta, ma anche persona, nei suoi tratti caratteriali, le sue abitudini, le sue impazienze, le sue ossessioni. E proprio attraverso il lavoro filologico: attraverso cioè le attentissime e talora rivoluzionarie osservazioni sul famoso *Codice Vaticano Latino 3916* (pur studiatissimo, soprattutto negli ultimi decenni), nell'operazione di tradurre e interpretare, in primo luogo, le postille disseminate su quei preziosi fogli, o le «varianti ossessivamente datate nelle interlinee»²⁰².

In questo caso le interlinee sono quelle dei versi della tormentata canzone *Che debb'io far...?* (CCLXVIII), il primo grande *planctus* per la morte di Laura, di cui i fogli del *Codice degli Abbozzi*, scrive la Bettarini, «documentano una storia travagliata nel tempo», che lei ricostruisce punto per punto. A cominciare dalla postilla citatissima *Non videtur satis triste principium*; poi la postilla della secon-

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ Ivi, p. 103.

²⁰² Ivi, p. 47.

da redazione; poi quell'inserzione nella carta 14 di «uno spezzone di ballata», e, «nella stessa carta 14, che è poi un foglio già usato e lacerato, come se per il dettato dell'«ispirazione» non si fosse potuto trovare un foglio sano», un'altra ballata. La ricostruzione continua: «Ballata e canzone vivono per un certo tempo in commistione, certo fino al 1356, quando l'autore, rimettendole entrambe sul tavolo, deve aver notato l'eccessiva comunanza verbale [...]; e chiude la ballata in un cassetto»²⁰³. Una ricostruzione difficile e importante per la storia e la datazione dei testi, ma condotta con una piacevolissima disinvoltura che oggi si direbbe, credo, «postmoderna», e che ci presenta un Petrarca disordinato, impaziente e un po' isterico, come nella «traduzione» di un'altra postilla, forse del 1348: *Alibi scripsi, sed non vacat querere*, che diviene: «L'ho scritto da un'altra parte, non lo trovo, ma non ho tempo di cercare»²⁰⁴.

E non sono eccezioni: l'attenzione della Bettarini è costantemente allertata a cogliere il senso dei momenti nevrotici di Petrarca tra le pagine dei suoi «scartafacci», guidato da un «propellente emotivo»²⁰⁵ che travalica il tempo, per cui, ad esempio, si legge: «Infine Petrarca squaderna il vero libro dei ricordi e in una notte insonne ripescava un sonetto *vetustissimum ante XXV annos*» e «sulla nuova carta 2v. degli scartafacci, il vecchio sonetto va a combaciare con la sua emozione primigenia [...]»²⁰⁶. Oppure: di fronte alla postilla *Scripsi hoc ne elaberetur in totum* («L'ho scritto perché non si perdesse del tutto»), si chiede: «E cosa scrive? Scrive un sonetto incompleto [...] perché non gli sfuggisse di mente [...]. È dunque una fuga mentale, un appello alla memoria [...]. Come ogni buon psicanalista, [Petrarca] raccoglie tutto, si libera, scrivendo, dei suoi fantasmi [...]»²⁰⁷. Oppure ancora, davanti a un'altra postilla simile, «[...] C'era lo sciame di quei pensieri che Petrarca, perché irrequieti non fuggissero, plasma e lega il 13 ottobre 1368». E, prendendo a scrivere «a colpi di penna», Petrarca «entra nel vivo, se così si può dire, della sua ossessione funeraria»²⁰⁸. «C'è infine l'invenzione più petrarchesca di tutte, il sentimento del tempo che si esprime in «ogni cosa al fin vola»; ma questa è una lezione che non si trova negli abbozzi, nasce probabilmente in quella notte d'ottobre»²⁰⁹. Così, disegnando il ritratto del Petrarca-persona, si arricchisce anche il ritratto del poeta, fino a toccare direttamente la sostanza della sua poesia: «Tutto il *Canzoniere* è un'unica straordinariamente

²⁰³ Ivi, p. 52.

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ Ivi, p. 114.

²⁰⁶ Ivi, p. 116.

²⁰⁷ Petrarca doveva essere ossessionato che qualcosa gli sfuggisse di mente: anche nella *Familiare* IV, I, la famosa lettera con il racconto della salita al monte Ventoso, scrive che, tornato a casa, «mentre i servi erano affaccendati a preparare la cena, mi sono ritirato [...] in un angolo della casa per scrivervi in fretta *ne si distulissem* [...] *scribendi propositum deferveret* [si perdesse il fervore]». Cfr. *Le Familiari*, Libri I-IV, a cura e traduzione di U. Dotti, Argalia Urbino, 1970, p. 500.

²⁰⁸ R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro...*, cit., p. 120.

²⁰⁹ Ivi, p. 130.

moderna monomania proiettata nella labilità del tempo, una macrovariante d'un unico stato sentimentale»²¹⁰; in quel suo modo che «non sperimenta opposizioni, ma piuttosto ossimori dialettici, e che non distingue tonalità dolci e tonalità aspre, ma tutto fonde in tonalità sotterranee e complesse»²¹¹.

E soprattutto vengono rivelato quegli aspetti della poesia petrarchesca che eccedono o addirittura smentiscono la figura stereotipata di una certa critica tradizionale: «Così aumentano i segni di una sintassi segmentata, dominata dalla figura della *mise en relief* [...], certo non proprio coincidente con la “grazia” e l’“armonia” acclamata dagli esegeti»²¹². E, dichiaratamente: «Vorrei richiamare l'attenzione su un Petrarca difficile, poco liquido, avventuroso, insomma il contrario di quanto si suole pensare di lui», scegliendo la canzone 29 (*Verdi panni...*): «Un caso limite, certo, ma non un'eccezione, un limite che inquadra a meraviglia aspetti affascinanti del più grande Petrarca»²¹³. E, a conclusione della lunga e ricchissima analisi: «In “Verdi panni” [...] tutto questo, [...] nella crisi di realtà di Petrarca, è scaraventato nel più profondo abisso a scandagliare il labirinto dell'Io, e nella fattispecie a rappresentare l'ostacolo di una donna salutare che è insieme causa di malattia, causa di quella monomania amorosa che sotto forma di scrittura tiene tenacemente insieme gli sparsi *Fragmenta*»²¹⁴.

Meglio non si poteva concludere questo libro, e noi lettori concludere la nostra lettura.

9. La «poetica critica» di Carlo Ossola, *sub specie Petrarcae*

Carlo Ossola, nel suo bellissimo libro *Figurato e Rimosso. Icone e interni del testo* (Bologna, Il Mulino, 1988), dichiara subito: «Questo libro vorrebbe compaginarsi come una “topica storica”; secondo il disegno di Curtius [...]».

Ernst Robert Curtius, l'autore del volume ancora fondamentale *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*²¹⁵, nel cap. V, intitolato *Topik*, definisce la topica come «la cantina – e il fondamento –» per i cultori della letteratura il «mazzettino di provviste» per l'insegnamento della retorica. Aristotele la definiva un «luogo retorico» (luogo = *topos*), nell'ambito della *inventio*. Cicerone la chiamava *argumentum a loco*, o *sedes argumentorum*, nella quale si possono facilmente riporre, conservare e ritrovare cose *quae absconditae sunt* (che vi sono nascoste).

La «topica storica» di Ossola, dunque, è una storia di *topoi* («luoghi comuni»: temi, motivi, immagini), la cui composizione, scrive il critico: «Permette di figurare [...] non soltanto gli abissi figurali dei mistici [...], bensì, [...] quelle scritture che incessantemente descrivono per nascondere, si fanno trovare in

²¹⁰ Ivi, p. 170.

²¹¹ Ivi, p. 171.

²¹² Ivi, p. 153.

²¹³ Ivi, p. 177.

²¹⁴ Ivi, p. 185.

²¹⁵ Franke Verlag, Bern, II ed., 1954.

“luoghi comuni” per non manifestare dov’è la loro “dimora”. [...] Paradossalmente questo libro è dedicato all’ostensione dell’invisibile»²¹⁶.

Questa è già una poetica critica assai allettante, e che propone problemi di grande spessore: quelli di scoprire ciò che si nasconde nella scrittura (o nella figura) per giungere alla «ostensione dell’invisibile»; che, trattandosi di letteratura, significa la dizione dell’indicibile, o la scrittura del non-scrivibile. Ma la poetica di questo critico comporta un altro elemento fondamentale: cioè che la direzione del percorso, nella ricerca, sia dall’esterno, «verso il continente interiore [...], dalla corteccia alla midolla [...], poiché, soprattutto, dall’interno muove il “punto di vista” dei testi presi in esame»²¹⁷.

Un simile percorso verso l’interno era già stato indicato da Bigongiari²¹⁸: «Decisi a non dichiarare specializzata l’attività dell’intelletto che intende [...] di non vivere fuori di quelle cose, ma anzi di porle, dal di dentro, in discussione e in crisi (*krino* vuol dire [...] separare, distinguere), decisi dunque a dichiarare l’attività critica un’operazione oggettiva proprio perché [...] è penetrata nell’oggetto [...]».

Ma Ossola si muove in vista di una meta diversa: quella dell’occhio-sguardo nell’operazione critica. L’occhio del critico non deve fermarsi a ciò che si vede dall’esterno (la critica stilistica, o quella strutturale), ma deve penetrare nel «continente interiore» (che non è certo il significato, piuttosto il significante, o l’immagine, e soprattutto il «senso»), in quegli «interni», cioè, «che nella civiltà letteraria moderna hanno le pareti affrescate dal sogno»²¹⁹. Ed aggiunge:

Guardare all’interno significa *guardare dall’interno*: un occhio ci guarda, ci spia; l’arte non riproduce, ma interroga; non illustra, ma inquieta.²²⁰

Che può essere anche *L’Œil Vivant* di Starobinski (Gallimard, Paris 1961), il cui secondo volume è dedicato proprio alla critica (*La Relation critique*, 1970). Questo occhio che guarda dall’interno del testo e che «spia» chi guarda dall’esterno (il lettore, il critico o l’autore stesso), che cosa spia? Spia, cioè cerca di scoprire, quello che il testo stesso nasconde e che forse i lettori potrebbero scorgere. Proprio nella prima pagina di *L’Œil Vivant* si parla del fascino del «nascosto»: «Il nascosto affascina [...]. I racconti di fate [...] non conoscono che tesori nascosti, chiusi in qualche profondità oscura [...]. La fascinazione [...] ha il potere di farci lasciare tutte le prede, per il solo fatto che essa è ombra e che suscita in noi un’attesa senza nome [...]. Ci lasciamo abitare dall’imperioso appello dell’assenza». Ciò che è nascosto è avvolto nel segreto, così come le cose conservate

²¹⁶ Carlo Ossola, *Figurato e rimosso*, Il Mulino, Bologna 1988, p. 7.

²¹⁷ Ivi, pp. 6-7.

²¹⁸ Nel *Poscritto di Il Senso della lirica italiana*, Sansoni, Firenze 1952, p. 281.

²¹⁹ Cfr. *I Linguaggi del sogno*, a cura di V. Branca, C. Ossola, S. Resnik, Sansoni, Firenze 1984; cui Ossola ha contribuito con il saggio *Oculus Subsanguineus* (ora in *Figurato e rimosso*, cit., pp. 119-171).

²²⁰ C. Ossola, *Figurato e rimosso*, cit., p. 9.

nella «cantina» o nel «magazzino» di Curtius. E Ossola orienta la sua «topica storica» appunto verso il segreto nel saggio *Verbum et Secretum (dei Padri della Chiesa e di Petrarca)*²²¹.

Si tratta della doppia storia di due *topoi*, connessi dalla loro opposizione: la Rivelazione e il Segreto. A partire anzitutto dai Testi Sacri e dai Padri della Chiesa e dall'esergo posto al primo capitolo:

Quia non facit Dominus verbum
nisi revelaverit secretum suum
ad servos suos prophetas.²²²

«Nella tradizione ecclesiale (osserva il critico), tutta la storia della salvezza non è che una manifestazione, un'approssimazione alla/della *Parousia*», anche se «la Scrittura non ha avuto, almeno fino al Medio Evo, il senso prioritario di un'iscrizione, di un libro da interpretare; ma piuttosto il carattere di un Annuncio (*Ἐὐαγγέλιον*), di una rivelazione da diffondere»²²³; e cita i versi di Gautier de Chatillon: *Res nova geritur; panduntur vetera: iam nihil relinquitur clausum sub littera* (Accade una cosa nuova; le cose vecchie si rivelano, già nulla resta chiuso sotto la lettera²²⁴). Ma qualcosa resta chiuso e, nel linguaggio dell'Antico Testamento, questa chiusura nel segreto rappresenta il dominio dei Re e dei Giudici, cioè del «potere» di una «saggezza profana», che verrà sconfitta dalla «manifestazione» della gloria di Dio. E Ossola osserva: «Ma di quel segreto rimane qualcosa di concreto, più che una relazione esso è un oggetto, lo spessore opaco di una realtà non penetrata dalla luce della gloria: la "parte maledetta" della storia e di noi stessi»²²⁵; e ricorda il Leviatano del libro di Giobbe: «Il simbolo della Bestia che incarna le forze opposte a Dio fin dall'origine, e che vive *in secreto calami* [...], interpretato da Girolamo come allegoria primordiale del Maligno, poiché *in peccatis* [...] *habitat et requiescit in secreto cogitationum*»²²⁶.

Le sue ostinate e puntuali ricerche sulla storia del *Topos* lo conducono così alla doppia articolazione del «segreto»: «Segno della separazione del potere [...] e residuo escrementizio [...] per stabilire una reciprocità tra *scrutinio* e *secrezione*, tra lo sguardo di Dio e il peccato dell'uomo», di cui «il libro di Giobbe è il centro e l'emblema più denso»²²⁷.

A questo punto, il critico invita il lettore a tener conto anche degli studi psicanalitici in questo campo: la «Nouvelle Revue de Psychanalyse», 14, automne 1976, dal titolo *Du Secret*, e sarà bene seguirne il consiglio, a cominciare dal sag-

²²¹ Nella rivista «Versants», 1982, 3, pp. 23-43. Il saggio è in lingua francese; nelle mie citazioni traduco in italiano.

²²² *Amos*, III, 7.

²²³ C. Ossola, *Verbum et secretum (Des Pères de l'Eglise et de Pétrarque)*, «Versants», 1982, 3, p. 23.

²²⁴ Ivi, p. 24.

²²⁵ Ivi, p. 25.

²²⁶ *Ibidem*.

²²⁷ Ivi, pp. 26-27.

gio di Arnaud Lévy, *Valutazione etimologica e semantica della parola «segreto»*²²⁸. Questa «valutazione» copre un'area vastissima. Partendo dall'etimologia, sappiamo che *secretum* viene dal verbo *secernere* (separare), che a sua volta viene da *cernere* (vagliare, ad esempio il grano), da cui «distinguere» (il bene dal male; il vero dal falso...); ma il verbo *secernere* dà anche *excernere*, da cui viene *excrementum*, e dunque si stabilisce la parentela tra «escremento» (la funzione anale), «secrezione» e *secretum*²²⁹.

Partendo invece dalla semantica, Lévy viene subito all'aspetto psicanalitico: «Il segreto è un sapere trattato sulla modalità anale». Che, su un altro piano, può definirsi come un «sapere nascosto agli altri», oppure «un rifiuto di comunicazione di un sapere», oppure: «mostrare qualcosa, ma mascherata, imbellettata, un *maquillage*»²³⁰. E ciò può essere un piacere: il piacere di possedere un segreto e di negarlo agli altri; ma può essere anche l'opposto: l'oppressione di dover mantenere un segreto pesante, o l'ansia di doverlo mantenere perché vergognoso; se un simile segreto venisse scoperto, sarebbe una tremenda ferita all'amor proprio²³¹. E Lévy conclude: «Il segreto, con tutto il suo corteggio, il suo potere, la sua funzione protettrice, la sua necessità di essere conservato [...], non manca di evocare l'oggetto-feticcio. La questione che si pone è di sapere se ogni segreto non abbia sempre, poco o molto, la funzione di feticcio»²³².

L'oggetto-feticcio l'abbiamo già trovato (ad esempio, nella critica di Agosti) in rapporto a certi «oggetti» petrarcheschi: ma anche il «nascondimento» il «piacere» o «dispiacere» e la «vergogna» ci avvertono che ci stiamo avvicinando a Petrarca, fin dal sonetto introduttivo.

Se poi notiamo che il primo saggio della rivista, a firma di Guy Rosolato, si intitola *Il Non-detto*, e che il contributo di Jean Claude Lavie si intitola *Le Soupir et la catastrophe*, dove il segreto come non-detto o come non-dicibile, o soltanto come malamente dicibile, è rappresentato nei «sospiri» («che notificano una catastrofe nel rapporto del soggetto al suo dire»²³³), allora noi siamo certi di essere già qualcuno dei «Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono / di quei sospiri...»; sospiri che, scrive Lavie, «compensano l'impossibile, l'inevitabile, l'interdetto, l'indicibile: [...] il segreto di ciascuno e di tutti [...] che fa accettare l'inaccettabile senza renderlo accettabile»²³⁴.

Difatti, Ossola lascia le Sacre Scritture e giunge direttamente al Petrarca del *Secretum*, come in *abdito dictum* («detto nel nascondimento»). O meglio: giunge all'opposizione fra Dante e Petrarca: cioè il Dante della «visione» come ma-

²²⁸ Il contributo di Starobinski in quel numero della Rivista: *Un herbier de fleurs secrètes*, pp. 335-348, potrebbe anche aver suggerito ad Ossola la *Conclusione* di *Figurato e Rimosso*, che insegue il *topos* della rosa.

²²⁹ «Nouvelle Revue de Psychanalyse», automne 1976, pp. 118-119.

²³⁰ Ivi, p. 120.

²³¹ Ivi, p. 121.

²³² Ivi, p. 129.

²³³ J.C. Lavie, *Le Soupir et la catastrophe*, «Nouvelle Revue de Psychanalyse», cit., p. 219.

²³⁴ Ivi, p. 229.

nifestazione divina, e il Petrarca che scrive il libello «affinché a quel modo che tu registrasti tutto ciò che in segreto fu detto, in segreto tu me lo rammentassi» (*ut unumquodque in adbito dictum meministi, in adbito memorabis*):

Petrarca è il primo a porre [...], rivendicare e subire un rapporto di «necessità» tra la ricerca del segreto e il luogo della scrittura: poiché si deve cercare l'uno per trovare l'altro [...]. Infatti la novità di Petrarca risiede meno in una priorità «laica» che sarebbe in accordo con le dimensioni culturali [...], quanto in questa messa in scena della relazione – la finzione dell'io – che ordina la scrittura [...]. Si tratta, mi sembra, di verificare che ciò che separa la «autorizzazione» donde deriva lo stile assoluto della *Comedia*, dalla «interiorizzazione» che implica questa riflessività della scrittura petrarchesca, non è tanto una questione di poetica o di itinerario biografico, ma una differenza, in profondità, sul modo di raggiungere la Verità [...], in una parola, la *Visio Christi*, ricercata, sperata da ambedue i poeti.²³⁵

Ma, appunto, in modi diversi, se Petrarca è più vicino alla formula di Agostino: *Visio ista [Dei] secretum desiderat*, e il suo percorso «non è orientato verso un'ascensione epifanica, ma verso una introiezione, un ripiegamento – sin dall'esperienza del segno – *in parte abdita*»²³⁶. S. Agostino, lo sappiamo, è il suo grande maestro, e il critico invita alla lettura del capitolo IV del *De Vita Solitaria*, dedicato proprio all'esempio e alla vita di Agostino, che diverrà, nel *Secretum*, il suo interlocutore e giudice. E si dovrebbe anche leggere, o rileggere, il cap. I, 5, quando Petrarca esorta a costruirsi una immaginaria *solitudo* dove il nostro pensiero possa trovare un luogo appartato (*secretum*) anche tra la folla, o in viaggio, e persino durante i banchetti:

In turba, in itinere, conviviis etiam, cogitatio ipsa faciat sibi secretum.

Chi vive una «vita solitaria» sta «come in un posto di vedetta [...] e vede ogni cosa – e particolarmente se stesso – passare con tutto l'universo», che significa «vagabondare con l'animo per tutti i tempi, per tutti i luoghi, [...] accendere con la meditazione il desiderio, accostando al suo cuore già in fiamme le fiaccole, per così dire, delle parole ardenti [...] e frattanto [...] dedicarsi alla lettura e alla scrittura, alternando l'una come riposo dell'altra, leggere ciò che scrissero gli antichi, scrivere ciò che leggeranno i posteri, [...] trarli fuori dalle macerie del tempo [...], averli sulle labbra come una dolce cosa»²³⁷.

²³⁵ C. Ossola, *Verbum et secretum (Des Pères de l'Eglise et de Pétrarque)*, «Versants», cit., pp. 29-30.

²³⁶ Ivi, p. 30.

²³⁷ *Ibidem*. Si veda anche il passo a p. 345: «[...] E tuttavia so io forse più esattamente quale sia l'intima condizione della vita solitaria? Antri, colli, boschi [...]. Ma [...] che mi giova aver perlustrato le foreste [...] se il mio animo mi segue ovunque io vada [...]? Questo dovevo abbandonare [...], questo dovevo lasciare a casa [...]. Allora avrei penetrato finalmente i segreti della vita solitaria: ché questa [...] è solitudine, non è propriamente la vita solitaria [...], pur somigliandole moltissimo nell'aspetto: è altrettanto appartata dalla folla, ma non

Ossola, inoltre, lucidamente osserva che Petrarca, in realtà, cerca la consistenza stessa del proprio io nella lettura-scrittura (ed ecco il «desiderio della scrittura»), poiché: «È lo statuto dell'emittente e non il contenuto dell'emissione che unifica l'esperienza [...]: uno spazio di significazione di cui ormai il soggetto è la misura e la referenza»²³⁸. Ed aggiunge: «Così questa individualizzazione del discorso [...] favorisce non soltanto la rinuncia al modello profetico, ma produce [...] l'isolamento della scrittura in *soliloquium*»²³⁹.

Che è il grande *soliloquium* del *Canzoniere*.

altrettanto libera dalle passioni». *De vita solitaria*, cito e uso la traduzione da F. Petrarca, *Prose*, Ricciardi, Milano-Napoli 1955, pp. 357-359.

²³⁸ C. Ossola, *Verbum et secretum (Des Pères de l'Eglise et de Pétrarque)*, «Versants», cit., p. 31.

²³⁹ *Ibidem*.

Il bosco: traversata di un luogo simbolico*

I

1. Il luogo

Il bosco che ci accingiamo a traversare è un luogo insieme uno e triplice:

- è un luogo naturale, uno di quei boschi, cioè, nei quali andiamo o siamo andati una volta a passeggiare, freschi, ombrosi e fruscianti, oppure una di quelle foreste folte ed impervie nelle quali spingiamo lo sguardo dai loro bordi, senza osare penetrarvi;
- è un «luogo» retorico, cioè un *topos*, collocato da Aristotele nell'ambito dell'inventio, la ciceroniana *sedes argumentorum*, nella quale si possono facilmente riporre e ritrovare le cose *quae absconditae sunt*, dunque uno spazio (analogo a quello delle «stanze della memoria») da cui estrarre ciò che è nascosto, ma anche una griglia attraverso la quale far transitare il discorso per guidarlo lungo il percorso accidentato della quaestio, ed insieme un *locus communis* (parte codificata dell'*argumentum a loco*, e cioè

* Come accade a tanti di noi, molti studi di Adelia Noferi sono nati da riflessioni a margine di lezioni universitarie o di partecipazione a convegni (spesso organizzati da Anna Dolfi). La scrittura, il più delle volte e per sua ammissione, rappresentava un passaggio ulteriore, successivo alla spiegazione orale e alla lettura dei testi commentati in seminario sui quali costruiva, di approssimazione in approssimazione, il proprio discorso critico. Questa volta no. Era venuto l'argomento a sollecitarla. Adelia Noferi, che amava molto passeggiare in boschi

del *topos* del paesaggio): costellazione di stereotipi altamente stilizzati, a disposizione del parlante e dello scrivente, dispositivo di significanti precostituiti con funzione di filtro rispetto alla «realtà»¹;

- è infine un luogo simbolico-allegorico, vale a dire un dispositivo, anch'esso precostituito, di significati, atto a produrre effetti di polisemia o iper-significanza attraverso sovrapposizioni o slittamenti del senso.

«freschi, ombrosi e fruscianti» e non aveva mai guardato con diffidenza le «foreste folte e impervie», una mattina era arrivata in Istituto (in Via di Parione 7, sede dell'allora Facoltà di Magistero) per la lezione con un braccio fasciato e vistosi graffi in viso. Raccontò di una sua caduta, seria e piuttosto rovinosa, nei boschi del Casentino che pure conosceva molto bene. Nel momento del contraccolpo della caduta, circondata dal mormorio immutato degli alberi, ebbe la percezione che, in un istante, lo scenario del *locus amoenus* non fosse più tale, si era trasformato in un luogo inquietante ed estraneo proprio come nelle storie fantastiche dell'infanzia. La caduta si risolse con abrasioni e venne superata senza troppe conseguenze con l'aiuto del marito medico. Al suo rientro si era però sorpresa a meditare di aver continuamente praticato boschi nella natura e nell'arte senza essere mai stata tentata di farne un esteso *locus argomentorum*; e, soprattutto, senza fare chiarezza sulla radice ossimorica che fa coesistere luce e ombra, il bello e l'orrido, nella non sempre armonica «foresta di simboli» cara a Baudelaire. Il risultato è stato che, per qualche misteriosa alchimia o movente dell'inconscio, la vicenda si è tematizzata, dando l'avvio a una straordinaria esplorazione dell'immaginario sul e del bosco, dove, nel costruire il suo percorso, si era sentita sempre più accerchiata oltre che dal mormorio dei simboli, da schiere di racconti, di personaggi, voci di scrittori che, sul filo dei secoli, dalla doppia, in realtà molteplice, natura del bosco (come è qui mostrato), hanno tratto motivo di ispirazione per immagini artistiche e opere poetiche memorabili (materialmente sono quelle voci e racconti che il lettore trova il lungo e lussureggiante cammino che ha reso inevitabili i «continua»). Restava da sciogliere il nodo del tracciato tematico ben noto ad Adelia Noferi che, sin dalla sua lettura precoce del «tempo umano» di Georges Poulet, aveva segnalato il rischio di fare del tema «uno strumento generale da applicare dall'esterno». Qui l'anticipazione del percorso tripartito in tre sentieri logici maggiori (naturale, retorico, simbolico-allegorico), alternati alle frasi esplicative che si inoltrano a vari livelli nella «bosaglia» dei sensi, offre anche la prova di una rinnovata validità dell'antico brocardo (*in claris non fit interpretatio*) su cui si basa ogni patto interpretativo. Il fatto notevole è che in questa massima, che sembra quasi costruita ad arte da Adelia Noferi, il «tema» della foresta finisce per diventare una sorta di «metafora continuata» di natura meta-interpretativa, e realizzare un perfetto «metabosco ermeneutico». Un procedimento, questo, che ritroveremo in altri approcci tematici (sull'altro, sull'identità, sull'infanzia, sulla malinconia) dove – alla stregua di Georges Poulet – anche per Adelia Noferi, si è trattato di immergere «continuamente il proprio «tema» in una sostanza ricca e molteplice», un autentico «metabosco» dove occorre procedere di «radura» in «radura», sfrondando e ricreando fronde, alternativamente [Nota di E.B.].

¹ Sul *topos* oltre al sempre fondamentale E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter*, Francke Verlag, Bern 1948, si tengano presenti i paragrafi ad esso dedicati in R. Barthes, *L'ancienne rhétorique*, «Communications», 16, 1970, trad.: *La retorica antica*, Bompiani, Milano 1972, pp. 74-82 (dove la topica viene storicamente e funzionalmente esaminata come «1) un metodo, 2) una griglia di forme vuote, 3) una riserva di forme piene»); le preziose osservazioni teoriche e metodologiche di P. Zumthor, *Essai de poétique médiévale*, Seuil, Paris 1972, trad.: *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano 1972, pp. 84-98; ad un livello più latamente teorico-filosofico, il capitolo *Il luogo comune come nostro luogo quotidiano* in P. Valesio, *Ascoltare il silenzio. La retorica come teoria*, Il Mulino, Bologna 1986 (soprattutto le pp. 65-71); ed infine «Poétique», 1985, 64, dedicato a *Du thème en littérature*.

Ma questo «luogo», insieme naturale, retorico e simbolico, è anzitutto una rappresentazione dell'immaginario (individuale e collettivo), che fonda, struttura e connette fra loro i tre registri; più precisamente, nel nostro caso (poiché potrebbero – e dovrebbero – essere esaminate anche altre rappresentazioni, ad esempio quelle figurative, filmiche o musicali), di un immaginario discorsivo e testuale (favola, mito, sogno, storia, discorso filosofico, narrativo, poetico), costituito dall'intersecarsi e connettersi delle tracce intertestuali (del già detto, già scritto), ma anche pulsionali e fantasmatiche, in uno spazio che non è tanto quello della superficie terrestre sulla quale sorgono le foreste, quanto quello del linguaggio, entro il quale viene modellata sia la percezione sensibile di quelle stesse foreste, sia la loro rappresentabilità e il loro senso.

Come ogni altro oggetto dell'immaginario verbalizzato, testuale, il nostro bosco si presenterà allora come una rappresentazione surdeterminata, costituita da un fascio o costellazione di sèmi, definibili attraverso opposizioni, articolati ad altri campi semantici ed investiti di connotazioni valutative (fondamentalmente: positivo/negativo), che lo individuano non solo come un segno complesso, ma anche come macrosegno discorsivo, formato da una serie determinata di sequenze narrative². La prima parte di questo studio prenderà in considerazione il bosco soprattutto come unità segnica, nei tre registri, la seconda esaminerà prevalentemente la tipologia e il senso delle sequenze narrative che hanno come sede il bosco e delle loro funzioni attanziali.

2. La traversata del «luogo»

Heidegger, in *Perché i poeti*, scrive:

L'essere, in quanto è se stesso, misura la propria regione che è ritagliata (*témnein*, *tempus*) mediante il suo attuarsi nella parola. Il linguaggio è il recinto (*templum*), cioè la casa dell'essere [...]. Essendo il linguaggio la casa dell'essere, possiamo accedere all'ente solo passando costantemente per questa casa. Se andiamo alla fontana, se attraversiamo un bosco, attraversiamo già sempre la parola «fontana», la parola «bosco», anche se non pronunciamo queste parole e non ci riferiamo a nulla di linguistico.³

La citazione heideggeriana non solo indica una delle possibili modalità con la quale l'immaginario del bosco emerge in un discorso che non lo pone come referente diretto, che parla d'altro («ritagliare», «recinto», «casa» nel bosco, «traversare» un bosco), e per di più in un'opera, *Holzwege*, che elegge il percorso di un bosco come proprio modello immaginario globale, ma indica anche la modalità della nostra procedura di traversamento dell'oggetto di ricerca «bo-

² Analogo, in certo senso, al concetto di «macrosegno narrativo», rispetto al «motivo», formulato in D'A.S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, Bompiani, Milano 1975, pp. 20-21.

³ Cfr. M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, presentazione e trad. di P. Chiodi, La Nuova Italia, Firenze 1968, p. 237.

sco», attraverso, appunto, la parola bosco (e i discorsi che dicono il bosco) e percorrendo, in questa traversata, proprio quei «sentieri nel bosco» (Holzwege), che continuamente si sviano, si interrompono, pur avendo, come dice Heidegger stesso, una mèta «e precisamente il cuore del bosco»⁴.

Il tentativo è quello di giungere almeno in prossimità di quel «cuore del bosco», anche se questo «cuore» si rivelasse, come l'ariostesco Castello di Atlante, tale da lasciarci ancora «in strano intrico avolti» (*Orl. Fur. XII. ott. 25*).

Tenendo presente il triplice registro che abbiamo indicato, inoltriamoci dunque nella «parola bosco», insieme ai suoi sinonimi (o quasi-sinonimi): foresta, selva.

2.1 Registro «naturale»

Nel paradigma descrittivo lessicale di «bosco» (prendiamo ad esempio il vocabolario del Manuzzi, con scelta assolutamente casuale: «Un'unione d'alberi per lo più selvatici che coprono un certo spazio di terra») emergono primariamente i sèmi della «quantità» e della «selvatichezza», istituendo rispettivamente le opposizioni: «quantità/scarsità» e «selvatico/coltivato» (incolto/colto). Nella descrizione del lemma «foresta» tali sèmi (e le implicite opposizioni) appaiono intensificati («Un grande spazio di terreno incolto con alberi selvatici di grande altezza»), ma è dall'etimologia (*silva forestis*), cioè appartenente alla giurisdizione del *forum*, luogo perciò riservato (una sorta di riserva di caccia), che proviene il sèma della «separatezza», che istituisce l'opposizione «dentro/fuori» in riferimento allo spazio abitato dall'uomo, e dunque «abitato/disabitato». «Selva» non differisce dai lemmi precedenti per quanto riguarda la pura descrizione lessicale, provvista degli stessi sèmi, che dilagano tuttavia nei deverbali: «selvatico», «selvaggio», «selvaggina», facendo emergere altre proprietà semantiche: quella di un luogo abitato da animali selvatici, sia come fiere, e dunque pericolosi (sèma «pericolo», e pericolo di «sbranamento»), sia come possibili prede (sèma: «caccia»), oppure da uomini «selvaggi», o ridotti ad uno stato selvaggio, delineando l'opposizione «selvaggio/civile», «natura/cultura». (I sèmi di «quantità», «unione» e di «incolto» sono alla base della accezione tecnico-retorica di «Selva» a partire dalle *Sylvae* di Stazio, come raccolta di una «quantità» di componimenti senza ordine preciso). Ma è di nuovo l'etimologia che amplia e addensa il fascio di sèmi. *Sylva* deriva infatti dal greco *Hyle*, che contiene, estremamente potenziati, i consueti sèmi della moltitudine, selvatichezza, separatezza, ed insieme quelli di «intrico», «confusione», «disordine», «impenetrabilità», «oscurità», «antichità», «vastità», attività con-

⁴ Pietro Chiodi, nella *Presentazione* della sopracitata traduzione di Holzwege (pp. X-XI) riferisce gli scambi di vedute con l'autore riguardo alle possibili traduzioni del titolo, e scrive: «Proposi allora *Sentieri senza mèta*, oppure *Sentieri interrotti*. Heidegger respinse (in data 29 gennaio 1963) *Sentieri senza mèta*, perché, precisò, l'Holzweg ha una mèta, e precisamente il cuore del bosco, dove si trova la legna-bosco (Holz); e scelse come più fedele *Sentieri interrotti*».

tinua di «generazione-distruzione»: quella costellazione sèmica che Aristotele ha scelto per indicare la «materia prima», il *substratum* informe di tutte le forme, non descrivibile se non per analogia con la selva primordiale, sempre diversa e sempre uguale, inconoscibile (*agnoston*) e indeterminabile (*ápeiron*), quella stessa che Platone nel *Timeo* aveva indicato come *chora*: il principio femminile, il grande contenitore-ricettacolo-utero generatore delle forme, caos originario.

È qui che si articola il nodo che (come vedremo) lega nella parola rappresentazione bosco-foresta-selva l'immaginario naturale intorno alle grandi foreste che coprivano gran parte del continente europeo (e ciò che in esse avveniva o si nascondeva), l'immaginario filosofico-scientifico-cosmogonico intorno alla «materia-prima», origine e fondamento di tutte le cose, e l'immaginario sessuale intorno al femminile, istituendo anche la radice della fondamentale ambivalenza delle sue connotazioni (bene/male, protezione/pericolo, vita/morte).

L'insieme dei sèmi caratterizzanti la foresta-selva (intrico, oscurità, pericolo, ecc.) produce infatti rappresentazioni di segno negativo (essa è, di sua natura, «orrida»⁵), ma la rappresentazione di un bosco ricco e non troppo denso, luminoso e fresco assumerà invece connotazioni positive (accentuando i sèmi di «vitalismo» fecondo da un lato e di «protezione», «rifugio», «riposo», ecc. dall'altro), configurandosi per lo più come «boschetto» o «verziere». L'esempio emblematico può essere costituito dal celebre boschetto della «cornice» del *Decameron*, con la sua precisa funzione di separazione-protezione dal pericolo mortale della peste, di rifugio capace di ospitare il «piacere» e il «diletto» ma anche di costituire quello spazio del «novellare» in cui la vita multiforme entrerà solo attraverso il filtro del linguaggio letterario e, precisamente, del *topos*: («Era il detto luogo sopra una piccola montagnetta, da ogni parte lontano alquanto dalle nostre strade, di vari arbuscelli e di piante tutte di verdi frondi ripiene piacevoli a riguardare; in sul colmo del quale era un palagio [...] con pratelli dattorno e con giardini meravigliosi e con pozzi d'acque freschissime...»). Le molteplici rappresentazioni del bosco edenico o dei Campi Elisi si fondano sull'attivazione degli stessi sèmi, così come quelle del boschetto arcadico e della pastorale.

La tipologia della rappresentazione di ambedue questi aspetti del bosco come «luogo naturale» comporta inoltre una serie di luoghi ad essa connessi, o meglio in essa inclusi. Un inventario essenziale può essere costituito da: 1) una fascia liminare (o un limite), che separa la zona boscosa da quella coltivata: una landa, una piaggia, una sterpaglia; 2) una radura nel bosco; 3) una casa (capanna, palazzo, castello) nel bosco o nella radura; 4) un'acqua: fonte, ruscello, fontana, lago; 5) una grotta. Le sequenze narrative che si generano dall'insieme della descrizione semantica e della rappresentazione descrittiva del «luogo naturale»

⁵ Nella *Gerusalemme Liberata*, la selva di Saron, la «gran selva orrenda», (nella quale sostremo a lungo nella seconda parte), presentata subito come «un bosco [...] d'ombre nocenti orrido e fosco» (III, ott. 56), torna, dopo essere stata disincantata, al suo stato naturale: «Qui l'incanto fornì, sparir le larve. // Tornò sereno il ciel e l'aura cheta; / tornò la selva al natural suo stato; / non d'incanti terribile, né lieta; / piena d'orror, ma de l'orror innato» (XVIII, ott. 37-38).

possono essere così schematicamente indicate: entrare in un bosco; percorrere un bosco; smarrire la strada; imbattersi in ostacoli o pericoli; cacciare o essere cacciati; inseguire o essere inseguiti; giungere a una radura; giungere a una casa nel bosco (qualcosa vi accade); traversare un fiume o un ruscello; giungere a una fonte (qualcuno si bagna nell'acqua, qualcuno si specchia nell'acqua, qualcuno cade nell'acqua); giungere a una grotta (qualcosa vi accade); uscire dal bosco.

È una serie di sequenze ben nota a noi tutti, sin dall'infanzia: quella di uno dei tipi più diffusi di fiaba (basti pensare a Biancaneve, Rosapina, Puccettino, Hänsel e Gretel e tante altre): il primo bosco verbalizzato della nostra esperienza è il bosco magico della fiaba (e il nostro immaginario ne serberà l'impronta). Ma è anche ben noto che Propp, analizzando il materiale folklorico delle «fiabe di magia»⁶, ha identificato quel tipo di sequenze narrative con la sequenza degli antichi riti di iniziazione (che comporta sempre una morte-rinascita), ed il «bosco» della fiaba con quella «foresta misteriosa» (lontana dal villaggio e dalla comunità tribale degli adulti) entro la quale in una capanna o grotta (spesso di forma teriomorfa) si celebravano le prove e gli atti rituali (spesso realmente o simbolicamente sanguinosi e crudeli).

In questo contesto la traversata del bosco comprende allora una discesa agli Inferi: «la foresta circonda l'altro mondo», «la strada per l'altro mondo passa attraverso la foresta», scrive Propp, ricordando l'inizio della discesa dell'Enea virgiliano verso l'Averno («Itur in antiquam silvam [...] spelunca alta fuit vasto-que immanis hiatu, / scrupea tuta lacu nigro nemorumque tenebris ...»): *Aen.* VI, 176, vv. 237-238). Ogni racconto di percorsi iniziatici, di esperienze di mutamento e innalzamento di stato (sociale, religioso, conoscitivo) comprenderà nella nostra tradizione (con la più alta probabilità), il luogo «bosco-foresta-selva» come dimora temporanea o come attraversamento, e riproporrà, in tutto o in parte, la stessa serie di sequenze narrative. Basti pensare a ciò che accade nello spazio della foresta come luogo dell'avventura e delle imprese iniziatiche entro il codice etico-narrativo cavalleresco nei romanzi medievali; oppure nel *Polifilo* per l'iniziazione alla conoscenza, ma anche in *Aurélia* di Nerval per l'iniziazione esoterica, e, in questa scia, a certi racconti-sogni di Vigolo, di allucinato onirismo.

Ma lo stesso Propp aveva anche indicato le connessioni fra i riti iniziatici ed un gruppo di miti (quelli di morte-rinascita stagionale studiati da Frazer, ma anche altri), il cui «luogo» è ugualmente la «foresta misteriosa». Vedremo in seguito (nella seconda parte) come questo duplice paradigma, rituale e mitico, si proietti sulla struttura narrativa, descrittiva e simbolica del bosco, ma è opportuno fin da ora rilevare che ambedue questi spazi «boscosi» (nelle loro elaborazioni e trasformazioni letterarie) appaiono dominati da una inquietante figura femminile: la Maga, nello spazio a modello fiabesco (o la vecchia, la strega, l'orco nelle sue diverse funzioni di «rapitrice», «donatrice», «guerriera» e sempre «in relazione con le rappresentazioni della morte» secondo le distinzioni

⁶ Cfr. V.J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Boringhieri, Torino 1972. *La foresta misteriosa* è il titolo del cap. III.

di Propp), e Artemide-Diana, nello spazio a modello mitico: la triplice Dea (Luna in cielo, Diana in terra, Ecate agli Inferi), La Signora degli animali (*Pòthnia thērôn*), sovrana delle zone di confine tra mondo selvaggio e civilizzato, tra ferinità e umanità, vergine, ma protettrice dei cicli mestruali, del parto e dell'allevamento dei piccoli, regolatrice della caccia e del combattimento, Signora degli Inferi. Se «la foresta è un accessorio costante della maga»⁷, lo è anche di Artemide, abitatrice dei boschi e delle terre incolte, e non dissimili le sue funzioni, se presiede ai riti di iniziazione attraverso i quali i giovani maschi e le giovani femmine prendono congedo dalla loro vita adolescenziale «selvaggia», escono dalla selva ed entrano nello spazio civico⁸. Questa foresta, scrive ancora Propp, «non è mai descritta più precisamente. È fittissima, buia, misteriosa, un poco convenzionale, non del tutto verisimile»⁹. Egli si riferisce al bosco della fiaba, ma la cosa non cambia sostanzialmente nel passaggio ad altri generi discorsivi e l'impressione di un «poco convenzionale» e di «non del tutto verosimile» è ben giustificata: questa foresta non è più (ma lo è mai stata?) un «luogo naturale»: è il *topos* della foresta.

2.2 Registro retorico: il *topos* del bosco ed alcune varianti

Da quanto osservato finora appare già evidente come il «bosco» tenda a configurarsi quale «elemento di scrittura, insieme strutturato e polivalente [...] riutilizzabile indefinitamente in contesti diversi» e quale «immagine nucleare che l'autore può sia sviluppare descrittivamente, sia utilizzare in modo allusivo» (secondo la definizione del *topos* formulata da Zumthor¹⁰). Ma di contro al grande sviluppo che ha avuto lo studio del *topos* del «giardino»¹¹, assai minore attenzione è stata prestata a quello del «bosco», appena sfiorato da Curtius nel capitolo sul paesaggio epico (e quindi in modo riduttivo rispetto alla sua effettiva complessità). In realtà il *topos* del giardino, pressoché identificabile con l'unità topica del *locus amoenus* (giardino dell'Eden, giardino di delizie, giardino come luogo dell'eros), sembra presentarsi nella tradizione con una frequenza maggiore e una strutturazione più compatta e salda rispetto a quella del bosco come *locus horridus*, soprattutto perché il primo costituisce un *topos* prevalentemente sta-

⁷ Ivi, p. 90.

⁸ Cfr. J.-P. Vernant, *La morte negli occhi. Figure dell'Altro nell'antica Grecia*, Il Mulino, Bologna 1987, cap. II: «Artemide o le frontiere dell'Altro».

⁹ V.J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., pp. 90-91.

¹⁰ P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, cit., pp. 84, 91.

¹¹ Cfr. anzi tutto E.R. Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* e, per limitarci ai rimandi essenziali, G. Bàrberi Squarotti, *Le figure dell'Eden*, in *Fine dell'idillio. Da Dante al Marino*, il Melangolo, Genova 1978; G. Venturi, *Le scene dell'Eden. Teatro, arte, giardini nella letteratura italiana*, Bovolenta, Ferrara 1979; G. Venturi, *Picta Poësis: ricerche sulla poesia e il giardino dalle origini al Seicento*, in *Storia d'Italia. Annali 5. Il paesaggio*, Einaudi, Torino 1982; *La letteratura e i giardini*, Atti del Convegno internazionale di Studi di Verona. Garda, 2-5 ottobre 1985, Olschki, Firenze 1987.

tico, descrittivo, che offre alla scrittura gli spazi e le soste dell'*ekphrasis*, mentre il bosco è un *topos* prevalentemente dinamico (e non solo in quanto «narrativo», ma anche per il movimento semantico che esso genera), e almeno per un lunghissimo tratto della tradizione non ha consentito indugi descrittivi. Il bosco per lo più non viene descritto, viene indicato nei suoi attributi essenziali¹²; solo con il romanticismo, e dopo, avremo la possibilità di vere e proprie descrizioni del bosco, soprattutto attraverso la prospettiva soggettivizzata, cioè attraverso le impressioni e reazioni psichiche del soggetto che lo guarda.

Del resto l'opposizione topica *locus amoenus/locus horridus* definisce i due oggetti paesistici in base alle connotazioni valutative (bello/brutto; buono/malvagio; piacere/orrore) consegnate alla selezione e all'accumulo (ed eventualmente amplificazione) delle *proprietates, attributa, epitheta*, completamente sganciate da qualsiasi criterio di «obiettività» descrittiva (da qui la ben nota associazione leopardiana di «rose e viole» nello stesso mazzolino, compatibile, anzi necessaria, nello schema del *topos*, anche se incompatibile a livello di «real-tà» naturalistica), ma, proprio per questo, traversa anche i confini dei «luoghi», operando ritagli, associazioni e collocazioni diverse. Così il *locus amoenus* non comprenderà soltanto il giardino, in opposizione all'orrida selva, ma anche l'orto, il verziere, il boschetto, il campo ordinatamente coltivato; ed il *locus horridus* si estenderà al deserto¹³, al paesaggio alpino, alla città stessa (si pensi alla città-foresta di Musil in apertura dell'*Uomo senza qualità*), fino alla possibilità di un completo rovesciamento dei termini: giardino come *locus horridus* (si ricordi il petrarchesco «e cantar augelletti e fiorir piagge / [...] / sono un deserto e fere aspre e selvagge», *R.V.F.*, CCCX, vv. 12-14) o foresta come *locus amoenus*, luogo di innocenza e spontaneità «naturale», o di «dolcezza» protettiva (la «dolce selva solitaria, amica» del Della Casa o le «Care selve beate, / e voi solinghi taciturni orrori, / di riposo e di pace alberghi veri» del Guarini o lo spazio di una libertà spensierata nel polizianesco «Quanto è più dolce, quanto è più sicuro / seguir le fere fuggitive in caccia / fra boschi antichi fuori di fossa o muro») in rapporto alla reversibilità valutativa della opposizione natura-cultura. E non si tratterà solo di opposizioni reversibili, ma anche di vere e proprie trasformazioni.

¹² Giovanni Battista Spada nel *Giardino degli epiteti* (per l'erede di Vittorio Benacci, Bologna 1648) registra, alla voce «foresta»: «Alta, ampia, atra, crudele, deserta, folta orrida, incul-ta, inospita, negra, ombrosa, oscura, solinga, superba, tacita, tetra»; cui possiamo aggiungere, dalla voce «bosco»: «intricato, inviluppato, profondo, selvaggio, spaventoso, tenebroso, vetusto» e dalla voce «selva»: «antica, antichissima, arida, ascosa, densa, dura, fallace, funesta, lussureggiante, opaca, orrenda, ramosa, sonante, sorda, spinosa, squallida, strana, strepitosa, vasta».

¹³ In tutta la cultura medievale i paradigmi sèmici della «foresta» e del «deserto» si sovrappongono pressoché interamente, come ha magistralmente dimostrato Jacques Le Goff, *Le désert-forêt dans l'Occident médiéval*, in *L'imaginaire médiéval. Essais*, Gallimard, Paris 1985. Solo nelle culture successive, e soprattutto nel Novecento, i due «luoghi» tendono a distinguersi e ad opporsi. Il problema sarà trattato nella seconda parte di questo studio nel capitolo finale: *Dal bosco al deserto*.

Il processo stesso di trasformazione del giardino (o orto, campo coltivato) da *locus amoenus* a *locus horridus* (foresta selvaggia) genera addirittura una unità topica particolarmente frequente in area tardo-romantica e simbolista, emblematicizzando proprio quel processo di «decadenza» che fornirà l'etichetta di «decadentismo»: il *topos*, appunto del «giardino abbandonato», dove i sèmi di disordine, intrico, selvatichezza, orrore, ecc., propri della foresta, si insinuano, penetrano e stravolgono la rappresentazione di un giardino divenuto ormai *locus horridus*, dotato di una fascinazione inquietante nella esibizione stessa dei processi di corrompimento, putredine, proliferazione maligna di ciò che, per statuto, era stato, e doveva essere, ordinato, ridente, lieto, perfetto. È dal terreno corrotto di questo giardino in putrefazione che Théophile Gautier vede sorgere i fiori che comporranno il baudelairiano mazzo delle *Fleurs du mal*: «si son bouquet se compose de fleurs étranges [...] il peut répondre qu'il n'en pousse guère d'autres dans le terreau noir et saturé de pourriture comme un sol de cimetière des civilisations décrépite, où se dissolvent parmi les miasmes méphitiques les cadavres des siècles précédents...»¹⁴. L'inselvaticamento di un parco, orto o giardino non solo segna la regressione dall'ordine alla confusione, dal coltivato all'incolto¹⁵; ma soprattutto scopre l'altra faccia del giardino, ciò che il giardino (l'ordine) ha ridotto, trasformato, coperto, rimosso: un rigoglio caotico inarrestabile e irriducibile, che di tutto si appropria (o si riappropria): quello appunto della grande foresta primigenia.

In *Aurélia* di Nerval il sogno della trasfigurazione della donna amata si apre in un parco abbandonato:

La culture était négligée depuis longues années, et des plants épars de clématites, de houblon, de chèvrefeuille, de lierre, aristoloche, étaient entre des arbres d'une croissance vigoureuse leurs longues trainées de lianes. Des branches pliaient jusqu'à terre chargées de fruits, et parmi des touffes d'herbes parasites s'épanouissaient quelques fleurs de jardin revenues à l'état sauvage (I. VI.).

E precede di poco il sogno degli albori della creazione (I. VII.):

¹⁴ Cfr. la *Notice* (in data 20 février 1868), che precede, in forma di introduzione, *Les Fleurs du Mal*, a lui dedicati.

¹⁵ Tale regressione può anche apparire come una connotazione positiva, come il giardino inselvaticato della «*maison de la rue Plumet*» in *Les Misérables* di Hugo: «Ce jardin n'était plus un jardin, c'était une broussaille colossale, c'est-à-dire quelque chose qui est impénétrable comme une forêt, peuplé comme une ville, frissonnant comme un ville, sombre comme une cathédrale, odorant comme un bouquet, solitaire comme une tombe, vivant comme une foule» (V. Hugo, *Les Misérables*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1951, p. 902). Solo che, come osserva giustamente Corrado Rosso (*Per una tipologia del giardino*, in *La letteratura e i giardini*, cit., p. 26), «ciò che era tristezza e caos» qui diviene «embrasement étroit et profond», «fraternità, matrimonio», e, aggiungo, il sèma di un vitalismo totalizzante non è connotato dall'orrore-terrore di una proliferazione maligna, bensì dal senso di una pienezza vitale, vibrante, intensa, che deborda anche sugli elementi solitamente portatori di connotazioni negative (impenetrabilità, oscurità, solitudine di tomba).

Je m'étais cru transporté dans une planète obscure où se débattaient les premiers germes de la création. Du sein de l'argile encore molle s'élevaient des palmiers gigantesques, des euphorbes vénéneux et des acanthes tortillés autour des cactus; – les figures arides des rochers s'élançaient comme des squelettes de cette ébauche de création et des hideux reptiles serpentaient, s'élargissaient ou s'arrondissaient au milieu de l'inextricable réseau d'une végétation sauvage.

Il *topos* del «giardino abbandonato» esalta il sèma della proliferazione anche a livello verbale, strutturando i modi della *descriptio* (propria del *topos* «giardino») in un accumulato nomenclatorio, che mima, ma insieme argina nella precisione del nome il rigoglio incontenibile della proliferazione selvatica. Neppure la controllatissima prosa manzoniana si sottrae a questo tipo di *ekfrasis*, se l'autore quasi se ne scusa con il lettore al termine del ben noto passo della «vigna di Renzo» (uno dei testi esemplari di questo *topos*, in largo anticipo sulla sua diffusione in area «decadente»): Renzo non entra nella vigna abbandonata («tirò lungo») e neppure si sofferma troppo a guardarla, incalzato dall'azione («Ma questo non si curava d'entrare in una tal vigna, e forse non istette tanto a guardarla, quanto noi a farne questo po' di schizzo»); ma vi è entrato, con lo sguardo e con la scrittura, il Manzoni, ed ha fatto sostare la narrazione, affrontando proprio nella nitidezza della dizione il fascino rischioso di quella «nuova, varia e fitta generazione, nata e cresciuta senza l'aiuto della mano dell'uomo», di quella «marmaglia d'ortiche, di felci, di logli, di gramigne, di farinelli, d'avena selvatiche, d'amaranti verdi, di radichelle, d'acetoselle, di panicastrelle», di quel «guazzabuglio di steli, che facevano a soverchiarsi l'uno con l'altro nell'aria o a passarsi avanti, strisciando sul terreno, a rubarsi insomma il posto per ogni verso; una confusione di foglie, di fiori, di frutti», di quella «quantità di vilucchioni arrampicati e avvoltati a' nuovi rampolli d'un gelso», di quel rovo che «era per tutto; andava da una pianta all'altra, saliva, scendeva, ripiegava i rami o li stendeva [...] e, attraversato davanti al limitare stesso, pareva che fosse lì per contrastare il passo, anche al padrone»¹⁶; ed appuntandovi, come osserva Zanzotto, «un'attenzione traumatizzata, fra terrori e gioie quasi fisiche di scoperta, in una massima mobilitazione e fermentazione delle possibilità del sistema linguistico a tutti i livelli»¹⁷. Terrore e gioia, legati al sèma della proliferazione moltiplicata e incontenibile (radicalmente ambivalente): quella appunto della selva originaria, che, nel *topos* complementare e opposto della trasformazione-riduzione della foresta in giardino, dovrà essere domata, limitata, arginata, sottoposta alla mano dell'uomo in una razionale opera di diboscamento, divisione, separazione, selezione¹⁸. Bruciare, abbattere, tagliare, sottomettere, per imbri-

¹⁶ A. Manzoni, *I promessi sposi*, cap. XXXIII.

¹⁷ Cfr. la risposta a un'inchiesta dal titolo *Gli scrittori e il Manzoni*, «Italianistica», II, 1973, 1, pp. 212-213.

¹⁸ L'attività della ragione nella ricerca della «verità» (che abita nella «selva de le cose naturali», dimora «in spessa, densa e deserta solitudine», e «suol aver gli antri e cavernosi ricetti, fatti intessuti de spine, conchiusi de boscose, ruvide e frondose piante») è rappresentata da

gliare quel vitalismo eccedente e caotico segnerà ogni modello di trasformazione o percorso da natura a cultura, come nelle emblematiche pagine iniziali della *Scienza Nova* vichiana, il cui scenario è proprio «la grande antica selva», nella quale si aggirano con «divagamento ferino» i «bestioni» nostri progenitori e nella quale gli «eroi» apriranno col fuoco i primi spazi per riporvi le urne dei defunti, che divengono altari, e finalmente «domarono le prime terre del mondo e le ridussero a cultura»¹⁹.

La selva deve, insomma, non contrastare il passo, ma sottomettersi al suo «padrone». In quella pagina manzoniana il passo di Renzo, e quello della narrazione, riprendendo proprio nel punto in cui la vigna abbandonata è ridivenuta intrico caotico e il *topos* del giardino si è spostato in quello del bosco con la sua funzione di rilancio del movimento diegetico al di là dell'ostacolo che esso rappresenta.

Ma la funzione di «ostacolo» non esaurisce il carattere dinamico del bosco: esso è anche il «luogo» di un passaggio, di una trasformazione, sia del bosco stesso (da giardino a foresta e viceversa), sia dei personaggi che in esso agiscono. L'eroe è chiamato insieme ad affrontare, ma anche a traversare la foresta con tutti i suoi ostacoli (perdita della via, incontro con fiere, presenze demoniache o malviventi) e colui che ne uscirà, compiuta la traversata, non sarà più lo stesso che vi è entrato: sarà trasformato da fanciullo o adolescente a uomo (Perceval, come osserva Curtius, trascorre la sua infanzia nella foresta e così pure Sigfrido, o Clorinda, che viene allevata nella selva); oppure da «silvano» a «cive» in senso religioso, come il personaggio Dante («Qui sarai tu poco tempo silvano / e sarai meco senza fine cive / di quella Roma onde Cristo è romano», gli dice Beatrice in *Par.* XXXVI, vv. 100-103); oppure, in senso etico, come Renzo che, dopo aver attraversato il «guazzabuglio» dei suoi pensieri, come l'intrico e il terrore del bosco, è in grado di superare l'Adda e le proprie incertezze, assumendo una chiara visione degli accadimenti. E se la traversata non si compie, fallisce temporaneamente o definitivamente, l'eroe subirà, simmetricamente, una metamorfosi opposta: dallo stato umano a quello ferino (la Maga Circe trasforma in porci i compagni di Ulisse, che si salverà, e li salverà, solo con la sua «scienza furba»); Atteone è trasformato in cervo e ucciso dai suoi stessi cani; l'Yvain di Chrétien de Troyes, errando per la foresta nella sua follia, regredisce ad uno stato animalesco, si straccia e abbandona le vesti, mangia cibi crudi; Orlando

Bruno secondo un immaginario di «diboscamento»: «Qua gli Caldei la cercavano per via di *suttrazione* [...]; ma solamente si forzârò di approfondire *rimovendo, zappando, isboscando* per forza di negazione [...]. Qua Platone andava come *isvoltando, spastinando e piantando ripari*, perché le specie labili e fugaci rimanessero come nella rete, e trattenute dalle *siepi* de le definizioni [...]». (Il verbo «spastinare», napoletanismo, significa sradicare o potare). Cfr. G. Bruno, *Gli eroici furori*, II, 11, in *Dialoghi italiani*, a cura di G. Aquilecchia, Sansoni, Firenze 1958, p. 1122.

¹⁹ G. Vico, *La scienza nuova*, vol. I, Laterza, Bari, pp. 13, 15.

subisce un analogo imbestiamento unito a follia, dopo l'esperienza della foresta e della grotta)²⁰.

Poiché la foresta, come *topos* narrativo, è il luogo non solo di una «prova», ma anche di un'esperienza dirimente e fondamentale che si accentra in un incontro (più o meno mediato da altri incontri): l'incontro con l'alterità, sia essa il divino, il bestiale, il demoniaco, l'altro sesso o l'alter-ego (conosciuto o misconosciuto, e si pensi a Narciso), o l'Altro assoluto della Morte. Luogo di confine, estraneo all'abitato e al coltivato, ma con un bordo di separazione-unione con esso (dal quale si può entrare o uscire) e con un altro bordo oltre il quale si colloca il totalmente sconosciuto, il bosco, come luogo di questo decisivo incontro con l'Altro (l'Incognito) è, da sempre, «sacro», e l'orrore della foresta (*locus horridus*) incorpora l'*horror*, il *tremendum*, il terrore-timore del sacro come sede della rivelazione di una presenza e di un potere «altro», di una ierofania che è soprattutto una eterofania.

Il Bosco Sacro (come realtà storica e topica), inoltre, raddoppia le marche di separazione-unione: esso è la foresta, ma in quanto contiene in se stessa il *lucus*, la radura: uno spazio a sua volta separato, circoscritto, ma inseparabile dalla densità del bosco che lo circonda, lo protegge e lo nasconde. Servio, nel suo commento a Virgilio, precisa la differenza tra *lucus*, *nemus* e *silva* («Interest autem inter nemus et silvam et lucum; lucus enim est arborum multitudo cum religione, nemus vero composita multitudo arborum, silva diffusa et inculta»: *Ad Aen.* I, 310), in base ad una progressiva intensificazione dei semi di moltitudine composita, diffusività, selvatichezza; ma l'elemento sacrale (religioso) è connesso solo con il *lucus*, luogo di una vegetazione diradata, in cui filtra la luce come ombra luminosa, nel cuore dell'oscurità della selva, o, con le parole di Vico: «i sacri orrori dei boschi religiosi, i quali si trovano appo tutte le nazioni gentili antiche e, con l'idea comune a tutte, si dissero dalle genti latine *luci* ch'erano 'terre bruciate' dentro al chiuso de' boschi»²¹.

La radura nel bosco è insieme aperta in esso e chiusa da esso: l'incontro con l'Alterità vi si manifesta e vi si occulta, fino alla *Lichtung* heideggeriana, insieme radura, illuminazione, nascondimento ed eterofania («Ma tuttavia, al di là dell'ente, ma non via da esso, anzi in cospetto di esso, qui si rivela un Altro. Nel mezzo dell'ente nel suo tutto, esiste un luogo aperto. C'è una *Lichtung* [...] Solo questa *Lichtung* apre e garantisce a noi uomini l'accesso all'ente che noi stessi non siamo e l'entrata nell'ente che noi stessi siamo. Grazie a questa luce l'ente è non-nascosto [...] e nel, contempo si ritira nel nascondimento»²². Così la selva che contiene il *lucus* diviene essa stessa *templum* (recinto del sacro e tratto «tagliato»: *témenos*, da *temno*, tagliare); quel tempio che si propone nella sua forma classica come icona stessa del bosco: una selva di colonne (alberi) che circoscri-

²⁰ Tutti questi esempi (ed altri) saranno più ampiamente analizzati nella seconda parte.

²¹ G. Vico, *La scienza nuova*, vol. I, Laterza, Bari 1931, p. 16.

²² M. Heidegger, *Sentieri interrotti*, cit., p. 38.

ve uno spazio sacro, coperto e chiuso (la casa nel bosco), dove abita, si svela e si nasconde l'Altro come divinità.

Qui si radica un altro *topos* di larga diffusione in area romantica, simbolista e liberty: quello della *foresta-cattedrale*. Esso è utilizzato, ad esempio, da Claudel, in chiave negativa, in un ben noto capitolo dell'*Art Pôétique* sull'evoluzione dell'architettura religiosa dal classico al romanico e al gotico, secondo una connotazione progressivamente sempre più negativa quanto più una prima «semplicità» di forme «degenera» verso una complicazione, confusione, superfetazione di elementi che avvicinano pericolosamente le cattedrali all'oscurità, intrico, mostruosità della foresta, delle sue vegetazioni striscianti, avvinghianti, parassitarie, grondanti di viscida umidità, e il *topos* incorpora così quello del «giardino abbandonato».

Du profond bois sacré, de la haute futaie primitive [...], le défrichement peu à peu a aminci le voile jusqu'à cette rangée unique, à cette colonnade régulière [...] des temples classiques [...]. La toiture est l'invention purement de l'homme qui a besoin que soit complète la clôture de cette cavité pareille à celle de la tombe et du ventre maternel qu'il réintègre pour la réfection du sommeil et de la nourriture [...]. La coupole fermait comme un couvercle [...]. Maintenant [...] nous voyons par une loi naturelle la force nouvelle emprunter son expression à la poussée végétative [...] et tous ces rameaux déployés viennent rechercher leurs racines jusqu'aux souches trapues de l'obscur; forêts romanes, qui, elles mêmes travaillées par la sève du branchage futur, prolifiaient dans les ténèbres, se couvrant à la soudure de leur chapiteaux de la pâle floraison des caves, une moisissure de monstres et d'embryons. [...] A mesure que l'heure du Scandale s'approche, le grouillis mécréant se fait plus vivace et dense et l'on dirait que toute la sève de l'église s'épuise dans ce gui parasite.²³

In Chateaubriand invece la medesima storia della «casa di Dio» (come motivazione del *topos* «foresta-cattedrale») era stata svolta con la marca opposta del segno positivo quanto più il tempio riesce a restituire il luogo originario del sacro, e cioè la foresta: i templi classici o neo-classici propongono ai fedeli un Dio metafisico, mentre le cattedrali gotiche ricostituiscono lo spazio primordiale dell'orrore-timore religioso:

Les forêts ont été les premiers temples de la Divinité [...] ces voûtes ciselées en feuillages, ces jambages, qui appuient les murs et finissent brusquement comme des troncs brisés, la fraîcheur des voûtes, les ténèbres du sanctuaire, les ailes obscures, les passages secrets [...], tout retrace les labyrinthes des bois dans l'église gothique; tout en fait sentir la religieuse horreur, les mystères de la Divinité [...]. L'architecte chrétien, non content de bâtir des forêts, a voulu, pour ainsi dire, en imiter les murmures, et au moyen de l'orgue et du bronze suspendu il a attaché au temple gothique jusqu'au bruit des vents et des tonnerres,

²³ Cfr. P. Claudel, *Développement de l'église*, in *Art poétique* [Mercure de France, Paris 1907], Gallimard, Paris 1948, pp. 137, 142.

qui roule dans la profondeur des bois. Les siècles [...] font sortir leurs antiques voix du sein des pierres, et soupirent [...]: le sanctuaire mugit comme l'antre de l'ancienne Sibylle; et, tandis que l'airain se balance avec fracas sur votre tête, les souterrains voûtés de la mort se taisent profondément sous vos pieds.²⁴

Qui la cattedrale gotica mima la foresta imitandone non soltanto i tronchi, i rami, l'oscurità, l'intrico, ma anche la sua voce profonda e antica, la sua contiguità con la morte, così come in Baudelaire è la foresta ad assomigliare alla cattedrale, con la stessa focalizzazione sull'elemento fonico e funebre: «Grand bois, vous m'effrayez comme des cathédrales; / vous hurlez comme l'orgue; et dans nos cœurs maudits, / chambres d'éternel deuil où vibrent de vieux râles / répondent les échos de vos De Profundis» (*Obsession*).

Ma ora l'eco dell'urlo proveniente dai grandi boschi, che si raddoppia nella voce cupa dell'organo risponde da un'altra cavità oscura e profonda con rantoli di morte: quella del cuore umano; ed il bosco è ormai, a livello simbolico, la foresta non solo profonda, ma del «profondo» psichico, la foresta «interiore» (la «forêt de nous-mêmes» di Supervielle, citato da Bachelard), dove soccomberà il Narciso di Valéry per il fatale misconoscimento dell'Alterità di se stesso, pronunciando, all'approssimarsi dell'ombra-morte, l'estremo addio:

Adieu [...]. Bientôt va frissonner le désordre des ombres! / L'arbre aveugle vers l'arbre étend ses membres sombres, / et cherche affreusement l'arbre qui disparaît... / Mon âme ainsi se perd dans sa propre forêt [...].²⁵

2.3 Registro simbolico-allegorico

È ormai evidente che la partizione e distinzione dei tre livelli o registri che abbiamo inizialmente proposto nel tentativo di formalizzare l'oggetto della ricerca (di «domare» la foresta, di «ritagliare» il folto del bosco, di «ordinarne» il disordine?) si presenta lungo il cammino sempre più fragile e ambigua: i ripari, le siepi, le staccionate non tengono, i registri si intrecciano e si sovrappongono, la foresta «naturale» si confonde con quella del *topos* ed ambedue divengono la «forêt de symboles», o la «selva oscura» allegorica o quella metaforica del «profondo» dell'anima o della psiche: qualcosa deborda continuamente e si sposta. Perciò il titolo di questo paragrafo non intende porre o riproporre le definizioni e distinzioni tra simbolo o allegoria, ma semplicemente seguire e indicare varie modalità di questa deriva del senso e delle sovrapposizioni e compenetrazioni di sensi: insomma l'intricarsi stesso di liane e radici nella densità dell'immaginario del bosco.

²⁴ Cfr. F.R. de Chateaubriand, *Le génie du christianisme*, III, I, VIII («Des églises gothiques»).

²⁵ P. Valéry, *Fragments du Narcisse*, III, 38-40, in *Charmes (Poésies)*, Gallimard, Paris 1936, p. 146).

2.3.1 La Hyle e l'immaginario

Bachelard pone la sua breve, ma sempre molto pertinente, analisi dell'immaginario della foresta sotto il segno prevalente dello spazio, a partire dall'impressione («sempre un poco ansiosa di sprofondare in un mondo senza limite») che essa genera: uno spazio che è «l'immensità immobile della sua profondità». Ma si interroga anche sulla sua dimensione temporale: «Il faudrait savoir comment la forêt vit son grand âge, pourquoi il n'y a pas, dans le règne de l'imagination, de jeunes forêts [...] La forêt est un avant-moi, un avant-nous [...] la forêt règne dans l'antécédent»²⁶.

La foresta infatti è «antica», «antichissima»: non solo ancestrale, ma primordiale. Da dove proviene, dove si fonda questa antecedenza? Dalla foresta-*hyle*, la Silva, la «materia-prima», il caos originario. Come abbiamo già accennato, Aristotele, nella dottrina delle quattro cause (*Phys.* I, 5) dà il nome di *hyle* ad un principio di indeterminazione che precede ogni determinazione, non percepibile né definibile se non per analogia, e l'analogia si stabilisce con la grande oscura selva in base ad una copossessione di alcuni sèmi (soprattutto le coppie sèmiche antitetiche di «generazione/ distruzione», «permanenza/mutamento», «immobilità/moto» e inoltre di disordine, oscurità, immensità...), che si dilaterà rapidamente, soprattutto nella tradizione neo-platonica, in una complessa costellazione ed interconnessione sèmica. Al di là della disputa sulla natura creata o increata della Silva (materia-prima), che ha traversato il pensiero filosofico dall'antichità fino almeno tutto il Rinascimento, essa sarà comunque «originaria» e primaria, per l'antecedenza logica della stasi rispetto al moto (come rilevato nel Commentario di Calcidio al *Timeo* platonico²⁷, citando Aristotele: «omnis quippe motus post stationem sumit exordium»: CXXIII, p. 667) e per quella fisica del generante rispetto al generato («propterea quod necesse erat his quae nascuntur subiacere aliquid antiquius, ex quo fierent atque ad generationem venirent»: CCLXXXVI, p. 291), fino ad una paradossale e vertiginosa auto-antecedenza che avvita la Silva su se stessa: «necesse est igitur fuisse silvam antequam fieret, siquidem ex ea fiunt cetera». Questa «primarietà» della Silva sembra fin da Aristotele imposta da una necessità cui non è possibile sottrarsi, e *Necessitas* è appunto un altro dei suoi nomi. (Calcidio commenta: «Necessitatem porro nunc appellat hylen, quam nos latine silvam possumus nominare ex qua est rerum universitas eademque patibilis natura, quippe subiecta corpori principaliter»: CCLVIII, p. 273). Una necessità ineludibile, ma difficile da accettare, proprio per la natura di cieca materialità della Silva: vi è in essa qualcosa di irriducibilmente negativo (il *malum Silvae*): il suo essere materia, rispetto allo spirito, la sua informità, la sua «carenza» (di ordine, di forme), la sua potenza di corrompimento-corrruzione-distruzione, altrettanto incontestabile.

²⁶ G. Bachelard, *La poétique de l'espace*, P.U.F., Paris 1964, cap. VIII, *L'immensité intime*, II, pp. 169-172.

²⁷ Cfr. Plato, *Timaeus*, a Calcidio translatus commentarioque instructus, E.J. Brill, Leiden [1962] 1975.

nibile quanto quella generativa, la sua «passività» (perché nulla si genera dalla Silva se non attraverso l'intervento ordinatore, separatore, dello Spirito (luce, sole, padre, principio maschile)²⁸. La sovraimpressione identificante della aristotelica *hyle* alla *chora* platonica del *Timeo* (lo spazio caotico primario, insieme vuoto e pieno, «specie invisibile e amorfa capace di accogliere tutto»: CXVIII, p. 1116) irrepresentabile se non come «balia recettrice di tutto quel che si genera», «madre e recettrice», «nutrice della generazione» (p. 1114)²⁹ istituisce infatti la *hyle* come principio femminile, e convoglia sulla *Silva*-selva tutto un immaginario sessuale intorno al femminile, con l'ambivalenza profonda e l'intensità dei suoi investimenti emozionali che rimarrà inestricabilmente legato alle sue rappresentazioni, a tutti i livelli. Il *malum silvae*, la malignità della selva, è il «male» stesso del femminile, che potrà essere contenuto, ridotto, dominato, dal «bene» del principio maschile, ma mai del tutto cancellato. Esso resta irriducibile; e fa paura, fa orrore.

Nella *Cosmographia* di Bernardo Silvestre³⁰, la creazione del mondo e dell'uomo è narrata e drammatizzata (con rilevanti influenze delle cosmogonie gnostiche) attraverso le voci dei personaggi (personificazioni mitico-allegoriche): Natura rivolge la sua preghiera a *Nous* affinché intervenga per togliere Silva dal suo stato imperfetto, miserando ed abietto, che incute spavento perfino al suo creatore, accogliendo il suo stesso desiderio, poiché Silva desidera rinascere e nella nuova nascita essere determinata da forme («circumscribi figuris») e ridotta ad armonia:

Silva rigens, informe chaos, concretio pugnax
 discolor Usie vultus, sibi dissonans massa
 turbida temperiem, formam rudis, hispida cultum
 optat, et a veteri cupiens exire tumultu,
 artifices numeros et musica vincla requirit.
 [...]

²⁸ «CCXCVIII. Igitur iuxta Platonem mundo bona sua dei tamquam patris liberalitate colata sunt, mala vero *matris silvae vitio* cohaeserunt. [...] sed postquam silvae ornatus accesserit, ipsam quidem matrem esse factam corporeorum et nativourm deorum [...] non tamen usque quaque, quoniam *naturale vitium limari omnino nequiret*. CCVCIX. Deus itaque silvam magnifica virtute combat vitiaque eius omnifariam corrigebat non interficiens, ne natura silvestris funditus interiret, ne vero permittens porrigi dilatarique passim [...]» (Calcidio, cit. pp. 300-301). Calcidio accusa inoltre gli stoici di empietà, in quanto asserivano «deum scilicet hoc esse quod silva sit, vel etiam qualitatem inseparabilem deum silvae, eundemque per silvam meare velut semen per membra genitalia» (ivi, p. 297): e infatti i «figli» della selva sono detti «adulterini».

²⁹ Cito da Platone, *Timeo*, in *Tutte le opere*, a cura di G. Pugliese Carratelli, Sansoni, Firenze 1974, pp. 1091 e sgg.

³⁰ Cfr. Bernardus Silvestris, *Cosmographia*, edited with introduction and notes by P. Dronke, E.J. Brill, Leiden 1978. Le citazioni in italiano si riferiscono alla trad. dell'opera in Teodorico di Chartres, Guglielmo di Conches, Bernardo Silvestre, *Il divino e il megacosmo*, Testi filosofici e scientifici della scuola di Chartres, a cura di E. Maccagnolo, Rusconi, Milano 1980. La *Cosmographia* è un prosimetro, diviso in due parti: il Megacosmo e il Microcosmo.

Quid prodest quod cuncta suo processerit ortu
 Silva parens, si lucis eget, si noctis abundat
 perfecto descissa suo, si denique possit
 auctorem terrere suo male condita vultu?
 (I.I. p. 97)

A lei, rappresentata come una vecchia di informi squallore (ricordiamo la vecchia o la strega delle fiabe) si deve tuttavia onore, se contiene, «diffusi nel suo capace grembo come in una culla», i principi generativi del mondo, di quell'«infanzia mundi» che in lei vagisce e piange «non appena si stacca dalla sua nutrice e abbandona Silva che lo ha nutrito» (I. I.). Ma vi è in lei, pur collocata fra il bene e il male, una «silvestris malignitas» che resiste (I. II. I.), legata alla sua originaria «privazione» («ab aeterno comitata carentia»), una marcatura («nota») indelebile («Inest enim seminario quaedam malignitatis antiquior nota, que prima cause sue fundamenta facile non relinquat»: I. II. 6). *Nous* (la mente divina) tuttavia si adopera a domare la «silvestris asperitas», a sottomettere alle leggi dell'armonia la «discors adunatio», le «indisciplinatas reluctantesque materias». Silva, domata e circoscritta partorisce le forme, si differenziano gli elementi, si formano cielo e terra e la terra si adorna di vegetazioni e di animali. Le montagne si coprono di boschi, sboccia, rigoglioso e lieto il giardino di Alcino, si forma «un luogo nel grembo fiorito della terra», «che Natura fece seguendo un disegno preciso» e non fortuito, dove abitò il primo uomo nella sua innocenza; «nasce il-bosco aonio per dilettare i poeti» e poi la selva di Ariccia, e la selva del monte Liceo, e la foresta della Sila, e quella di Broceliande e quella delle Ardenne (I. III. vv. 285-355). Il *topos* del *locus amoenus* si dispiega in questa pagina in tutta la sua tipica proliferazione lessicale, nella nominazione precisa delle piante, dei fiori, degli alberi, delle erbe, nel gusto, certamente, degli «erbari» medievali, ma anche strettamente connessa, come abbiamo visto, alla funzione «ordinatrice» che assume il «nome» nella separazione delle forme dall'informe. E tuttavia quell'informe resiste. Il caos è ormai «smembrato»: «iam sectum per membra caos» (II. II, p. 122). Nondimeno, importuna, silenziosa, strisciante, si insinua la Necessità invasiva di Silva: «Suberat tamen importuna, tacita, surrepensque Silve Necessitas influentis. Ad id malignans intendebat illuvies, ut divine splendorem operis vel inficeret vel dampnaret» (II. XIII. 3, p. 147). *Physis* sta in guardia e vigila a neutralizzare, con la propria opera, questa influenza maligna; ma «mentre *Physis* assoggetta la materia all'opera, le colò tra le dita qualcosa di fluido e non si adattò alla forma cui l'artefice mirava». Allora spinge, incalza, per trattenere e arginare quella materia instabile e fluida: «Ad hec cum subiceret materiam operi destinato, defluens quidem eliquavit in digitos et a specie quam intenderat artiflex, lubricavit. Curat, agit, promovit, quanto Natura patitur, lubricantem detineat, coherceat effluentem».

Il lessico di questo passo (*defluens, effluentem, lubricavit, lubricantem, surrepens, illuvies*) iscrive l'eccedenza e l'invasività del *malum Sivae* in un immaginario di liquame sordido, fluido, strisciante, propriamente lubrico, che si ritroverà proprio nel *topos* del «giardino abbandonato», tra muffe e licheni che deturpano le strutture armoniche del giardino, corrodono le mura che lo separano e lo

proteggono (penso ad esempio a un testo come *Parco umido* di Palazzeschi con l'insistita iterazione variata di: «un muro coperto di muffe, / coperto di verdi licheni, grondante di dense fanghiglie. / [...] le dense fanghiglie grondanti / [...] ai / verdi licheni, / a grigie fanghiglie grondanti»: è il parco «serrato serrato serrato» dove si aggirano, in lutto e in silenzio, le Donne, le Regine Parenti). Ma soprattutto sposta il discorso dall'eros cosmogonico alla coppia femminile-maschile, fortemente sublimato nel suo uso filosofico³¹, verso un immaginario sessuale più torbido e angosciato, verso l'area di un femminile impuro, contaminante, abietto³². Il «male» della selva-materia-donna non è, dunque, estirpabile: esso macchia e contamina le forme che Physis modella, si insinua anche nella più perfetta delle sue creazioni, l'uomo, legato a una materia corporea, fatta dalle «sostanze impure e dei residui più rozzi dei singoli elementi («elementorum usyas feculentas [...] et reliquias grossiores»: ivi, XIII, 4)» e che eserciterà il suo effetto maligno anche nel sommo strumento umano: il linguaggio; e quella lingua che ha espresso le «nude arti» sarà capace di nuocere con molteplici mali: sibila con livore, separa fratelli e amici, infrange la fede, turba i fòri con le liti, svela i segreti (ivi, XIV, vv. 79-87).

Del resto si ricordi che in tutta la tradizione occidentale una fitta rete semantica lega il linguaggio della retorica e della poesia ad un immaginario (negativo) del femminile, linguaggio dell'«ornamento» e del «belletto» (rispetto al naturale ed autentico), dell'apparenza (di contro alla sostanza), della «menzogna» e dell'«inganno» (rispetto alla verità-sincerità), dell'oscuro (rispetto al chiaro); fino al ribaltamento novecentesco della serie di connotazioni negative e all'identificazione dello spazio originario del linguaggio poetico in quella stessa *chora* o *hyle*: il materno-femminile che si insinua, dilaga, sottostà, sommuove e disordina le strutture ordinate del logos e del linguaggio codificato³³.

Un altro testo può costituirsi come esemplare per il paradigma semantico-simbolico che connette la silva alla donna (e viceversa): si tratta delle pagine iniziali del dialogo IV di *De la causa, principio e uno* di Giordano Bruno, dove il discorso satirico si intreccia con quello filosofico, investendo insieme il linguaggio della retorica, la tradizione speculativa intorno alla materia-prima e la sessualità femminile, nelle modalità tipicamente bruniane dell'accumulo verbale e del gioco citazionale e intertestuale.

Poliinnio: *Et os vulvae nusquam dicit sufficit; id est, scilicet, videlicet, utpote, quod est dictu, materia [...]*. La materia, dunque, dai peripatetici [...] *non minus* che

³¹ Per una breve, densa e puntualissima storia dell'immaginario sessuale come «una topica tra le più frequentate della speculazione filosofica occidentale» si veda in M. Ariani, *Imago fabulosa. Mito e allegoria nei «Dialoghi d'amore» di Leone Ebreo*, Bulzoni, Roma 1984, l'«Excursus» IX (pp. 225-229).

³² Cfr. J. Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Seuil, Paris 1980, soprattutto il capitolo *De la saleté à la souillure*, e, in ambito antropologico, in rapporto ai riti di purificazione; M. Douglas, *De la souillure*, Maspero, Parigi 1971.

³³ Mi riferisco naturalmente a J. Kristeva, *La révolution du langage poétique*, Seuil, Paris 1974, 1.2. *La chora sémiotique: ordonnancement des pulsions*.

da Platon divino e altri, or Chaos, or hyle, or sylva, or massa, or potenza, or aptitudine, or *privationi admixtum*, or *peccati causa*, or *ad maleficium ordinata*, or *per se non ens*, or *per se non scibile*, or *per analogiam ad formam*, or *tabula rasa*, or *indepictum*, or *subiectum*, or *indeterminatum*, [...] or *prope nihil*, or [...]; *tandem* dopo aver molto e con varie e diverse nomenclature (per definir questa natura) collimato, [...] femina vien detta [...]. Et *mehercle* non senza non mediocre caggione a questi del Palladio regno senatori ha piaciuto di collocare nel medesimo equilibrio queste due cose: materia e femina [...]. Queste sono un chaos de irrazionalità, hyle di sceleraggini, selva di ribalderie, massa d'immundizie, aptitudine ad ogni perdizione [...]. Studiando nel mio museolo, *in eum, qui apud Aristotelem est, locum incidi*, del primo della Fisica, *in calce*, dove, volendo elucidare che cosa fosse la prima materia, prende per specchio il sesso femminile; sesso, dico, ritroso, fragile, incostante, molle, pusillo, infame, ignobile, vile, abietto, negletto, indegno, reprobato, sinistro, vituperoso, frigido, deficiente, vacuo, vano, indiscreto, insano, perfido, neghittoso, putido, sozzo, ingrato, trunco, mutilo, imperfetto, ipcoato, insufficiente, preciso, amputato, attenutato, rugine, eruca, zizania, peste, morbo, morte.³⁴

In questa ultima, vertiginosa «enumerazione caotica» si delinea in realtà una precisa *gradatio* che spinge la serie degli attributi verso una «negatività» sempre più intensa: dal «ritroso» e «fragile» dell'inizio, attraverso l'area semantica dell'abietto, fino all'esplosione dei fantasmi di castrazione che si convogliano e si suggellano nel lemma finale «morte». Non si tratta tanto di una generica e largamente diffusa misoginia, ma di una vera e propria ginecofobia, che può investire, di là dalla hyle-donna (materia-femmina), anche le rappresentazioni del bosco, e l'orrore-terrore del bosco sarà spesso oscuramente o esplicitamente surdeterminato da questo orrore-terrore della donna marcata dalla castrazione (la radice del *malum silvae*) e quindi castratrice e apportatrice di morte. La «carenza» che connota la hyle, abisso senza fondo, «pozzo delle Danaidi»³⁵, si identifica con la «mancanza» che connota da sempre la donna nell'immaginario e l'infinità e insaturabilità del desiderio della hyle-femmina³⁶ si proietta sulla Silva-selva-foresta

³⁴ G. Bruno, *Dialoghi italiani*, cit., pp. 289-292.

³⁵ Cfr. *Lampas triginta statuarum*, in Iordani Bruni Nolani, *Opera latine conscripta*, Napoli, Firenze 1886-1891, vol. III, dove la hyle-materia prima si scinde nei tre principi «infigurabili»: il Caos, l'Orco, la Notte. Per l'analisi di questo testo e dell'immaginario filosofico-sessuale che lo costituisce, mi permetto di rimandare ai paragrafi del mio studio bruniano in: A. Noferi, *Il gioco delle tracce*. La Nuova Italia, Firenze 1979, pp. 115-137.

³⁶ Cfr. Calcidio, CCLXXXVII, p. 291: «Est enim turpitudine silvam cultu formaque indigere; sic quippe erit vidua carens specie, perinde ut carens viro femina». E Bruno: «Con il nome di Orco intendiamo come una vasta e infinita voragine che al vuoto aggiunge la possibilità di concepire, e desiderare ed attrarre tutto, [...] l'infinita appetenza segue infatti l'inanità e la vacuità [...]. Poiché qui si significa il desiderio, il cui oggetto è un fine senza fine e perciò stesso infinito [...]. Dinanzi al vestibolo dell'Orco si dice siano i lutti, i morbi, [...] i semi della corruzione e della morte [...] ai quali stanno vicine le fauci dell'Orco, poiché tutte queste cose vengono afferrate e assorbite da questa stessa *orcica abyssentia*» (*Lampas Triginta Statuarum*, cit., III, pp. 21-22. La traduzione è nostra).

in un immaginario sia sessuale che alimentare, abitato da fantasmi tanto di aggressione erotica quanto di divorazione. (La strega o l'orco che mangia i bambini, il lupo feroce e famelico, simbolo di ambedue i fantasmi, nella fiaba: ma anche, nel mito, Atteone sbranato dai cani, Adone ucciso dal cinghiale nel bosco, elementi che riaffioreranno – come vedremo nella seconda parte – nei testi letterari, e basti pensare come tali fantasmi circolino, angosciati, nell'*Aminta* del Tasso).

Una simile foresta primeva, caotica, affamata e divoratrice, (raddoppiata dalla selva sotterranea delle radici che succhiano la nera profondità), luogo di orrore e terrore, «rovescio tenebroso della creazione» è quella di Hugo nella *Légende des Siècles*, la foresta cantata dal Satiro (enigmatico», «odioso alle Grazie») al consesso degli dei:

Tout l'abyme est sous l'arbre énorme comme une urne.

La terre sous la plante ouvre son puits nocturne

Plein de feuilles, de fleurs et de l'amas mouvant

Des rameaux que, plus tard, souleva le vent

[...] La forêt surgit; l'arbre superbe

Fouille le globe avec une hydre sous ses pieds;

La racine effrayante aux longs cous repliés,

Au mille becs béants dans la profondeur noire,

Descend, plonge, atteint l'ombre et tâche de la boire

[...]

Mais qui'importe à la terre! Au chaos, contiguë,

Elle fait son travail d'accouchement sans fin.

Elle a pour nourrisson l'universelle faim.

[...]

Les arbres sont autant de mâchoires qui rongent

Les éléments, épars dans l'air souple et vivant;

Ils dévorent la pluie, ils dévorent le vent;

Tout lui est bon, la nuit, la mort; la pourriture

Voit la rose et lui va porter sa nourriture;

L'herbe vorace broute au fond des bois touffus

[...]

et la terre joyeuse

Regarde la forêt formidable manger

Le satyre semblait dans l'abîme songer;

Il peignit l'arbre vu du côté des racines,

Le combat souterrain des plantes assassines,

L'ancre que le feu voit, qu'ignore le rayon,

les revers ténébreux de la création

[...]

Les forêts sont le lieu lugubre; la terreur

Noire, y résiste même au matin, ce doreur;

Les arbres tiennent l'ombre enchaînée à leurs tiges;

Derrière le réseau ténébreux des vertiges,
L'aube est pâle, et l'on voit se tordre les serpents
[...]
O forêt!³⁷

Si tratta qui di un immaginario orchestrato nel ritmo, sia metrico che immaginativo della grande fluenza romantica, ma non lontano da quello di un poeta a noi contemporaneo come Zanzotto (il solo, credo, che abbia assunto integralmente e drammaticamente il fascio semantico e la rappresentazione della foresta-*hyle*, nel nostro Novecento così desertificato), sia che emerga nell'uso parodico del linguaggio aulico cinquecentesco nei testi dell'*Ipersonetto*³⁸ (si pensi ad esempio al IV):

Ahi sottil pena ahi ago ahi rovo e spina / [...] ahi sparsa doglia / di tutto il bosco che all'autunno inclina ... / Ahi languore che in strami si trascina: / e si ma d'alimento cresce voglia, / e si: ma tutto al trogolo convoglia / la gran voglia, appetiti figlia, affina. / Catene alimentari vanno al trogolo / in miriadi s'impennano mandibole / a vuoto o a pieno, salivati stimoli. / Disciolta furia e cura dentro il fimo / aureo, macello senza sangui, rogo / senza fiamme, pia lex: per te peribo.³⁹

oppure alle terzine del V, ove le parti si invertono e l'aggressione erotico-alimentare è quella dell'io-scrivente, verso l'«aldilà» del limite: il corpo vegetale-sessuale del bosco:

Col passo avaro, indocile, acre, rompo / all'aldilà, che in falde e felci sfrangia / sul botro; oltre le siepi e pruni zompo. // E nell'alto aldilà, nei fondi teneri // do di tacco, do a sacco, sfregio veneri, / falsifico simbiosi: ora si mangia.⁴⁰

sia che lavori in profondità il linguaggio stesso, facendolo germinare e stratificare in incontenibili serie di ripetizioni, assonanze, allitterazioni, anafore, come in (*Perché*) (*Cresca*), o scavando nelle linee sintattiche o prosodiche cesure, intermittenze, buchi, fossi, dove il senso può precipitare, affondare, perdersi (o ritrovare la propria informale matrice). Il bosco zanzottiano del Montello, come, ma in realtà assai più, della foresta di Hugo, ha il suo buio rovescio sotterraneo, i suoi «buchi» e «avvitamenti» (e il fantasma alimentare della divorazione fa emergere dai «santi ossari / dove in cassettoni minuscoli / han ricetta le schegge dei giovinetti fatti fuori», l'immagine della «mensa della Vecchia di Spade», del macabro pasto della Morte):

³⁷ V. Hugo, *La Légende des Siècles*, XXII, «Le satyre», II, Flammarion, Paris 1930, II, pp. 10-11.

³⁸ In A. Zanzotto, *Il Galateo in bosco*, Mondadori, Milano 1978 (da cui si cita). Cfr. in questo senso L. Tassoni, *Vari elementi nella selva di Zanzotto*, «Paradigma 5», Opus Libri, Firenze 1983, pp. 205-226.

³⁹ Ivi, p. 63.

⁴⁰ Ivi, p. 64.

quando tu falci / all'improvviso ogni cammino – / tabù / di piante invorticate
e rintanate giù giù: / [...] – o bosco ancora e sempre rapinatore / entro il tuo
stesso vantarti fantasma – / nessuno rasenterà con adeguato rapimento / e
pallore di morte e di speranza / il tuo irriccirti in divieti / avvistamenti, / i tuoi
grumi di latitanza, / i crolli rabbiosi dei buchi delle tue tenebre – / [...] Ma a
tanta grazia senza limitazione incrudelita: che s'inserpenta sotto / come per
uno scatto [...]».⁴¹

La presenza del «serpente» (elemento del resto topico della foresta) si moltiplica nei testi zanzottiani, e si pensi allora, sempre nella stessa raccolta, a (*Biscia carbone o cavaroncol*), dove (sul filo del gioco intertestuale con il libretto della *Norma*) un fitto proliferare dell'immaginario «boscoso» si dispone a vortice (con la ripresa nella prima e nell'ultima strofe del sintagma «di amante buio», «amante buio») intorno alla figura femminile-lunare, in cui si addensano i semi della castrazione e dei fluidi colanti (sangue, linfa), ma anche del bagliore luminoso-notturno (una sorta di *Lichtung*?), ed intorno alla quale la foresta si avvolge, visceralmente, come la biscia-carbone, che assume in sé tutto il nero carbone del bosco (e il carbone non è altro che bosco bruciato), che tuttavia è anche carbonio, diamante: «di amante buio», «carbone lume». E la «spada», insieme simbolo di castità («Casta come fil di spada»), e richiamo alla lama che opera le incisioni nei tronchi per gli innesti, nonché alla castrazione («anzi orca e megera per la castrazione / immessa nella floresta così che / seppur v'è trapianto cruento riesca, / e molta linfa ne plori / e Norma ovunque si sveni in capillari dolori», ma non dimentichiamo che l'innesto-trapianto, inserzione di una nuova vita nel vecchio tronco, ha anche un valore di rito iniziatico, donde l'orca e megera), quella spada è anche l'arma che compare nella prima sezione di (*Ill*) (*Ill*) (che in inglese significa «male», ma è anche la prima sillaba di «illuminazione», traduzione italiana di *lichtung*, come emerge nell'ultima sezione: «fin dove è infiltrio – è carezza e mucillagine // ill-illumina...»):

l'arma è diffusa qua e là / l'arma che sempre mi ritroverà / sul terreno del duolo
universale (da riportare in ridottissime scale) / chiamato così attraverso la
maternità della natura sospettosa, spia, tigna, / dribblo come gonfio di quella
distrazione, / come fortemente cucito ridotto a un castron. Ma / non do le
dimissioni da fogliami e orizzonti [...].⁴²

Il paradigma semantico della *hyle* si dispiega in tutta sua complessità e intensità, anche e soprattutto nelle sue connessioni con il linguaggio o meglio il pre-linguaggio pulsionale, semiotico, che si oppone e si insinua, disarticolandolo, nel linguaggio del codice («Queste improbabili formulazioni di codici e sottocodici entro ciò che non è in alcun modo codificabile», come si legge nella prima delle Note, in calce al libro), pur costituendone la matrice primaria (lo

⁴¹ «Certe forre circolari di piante – e poi buchi senza fondo», pp. 24-25.

⁴² Ivi, p. 86.

spazio, appunto, materno-caotico e selvaggio della Silva), nella quale reimmergersi, come suprema trasgressione:

Eppure in bassezza in te mi stivo / come per un lunghissimo vivere-ancora, come se pozza / già dilavata dalle più fosche piogge, se sozza / dismemoria non fossi, non fossi bave e ringhi / (Infittiti ed astrali quali / richiami d'alberi / riccime di coaguli) [...] Di tutto quell'eiacularsi e sbrodarsi di sangue / men che un nome o una nebulosa resta [...] tra i battimani delle erbe e dei boschi sbanderemo in festa // Sbanderò una buona volta in poesia / sbanderò in malabestia che ringhia e s'ingalluzza [...].⁴³

Tuttavia il ritorno alla *hyle* primaria può assumere anche aspetti diversi da quelli di una regressione-traversata del sacro imbestiamento (fortemente sessualizzato): può manifestarsi come nostalgia di un territorio femminile-materno come riposo, silenzio, protezione, dove disciogliere le angosce dell'Io. In Sbarbaro ad esempio, che pur assume come simbolo individuante (sia del proprio Io che del «mondo») il *topos*, opposto ma correlato del «deserto» come aridità e pietrificazione, troviamo il racconto di un viaggio ferroviario in un infuocato ed affollato vagone in Calabria che si rivela motivato dalla «nostalgia di un bosco», «una nostalgia che scoppia a intermittenza, come ritorno di malaria»⁴⁴. I boschi, scrive Sbarbaro, «spalancarono nella mia clausura cittadina balconi di frescura», secondo l'opposizione dentro/fuori che appartiene al paradigma semantico della foresta, ma proprio questa opposizione lo spinge verso il superamento, il attraversamento della barra («Perché il mio è un bisogno di un bosco dove *immergermi* come un *pozzo*; *penetrarmi* di silenzio e la faccia a terra, *impregnarmi* dell'amaro sentore; d'uno vivo *colonnato*, inviolabile al sole, dove *perdermi*. Bisogno prepotente, istinto oscuro come il *richiamo delle origini*»). Il luogo simbolico si va disegnando in una progressione sèmica, che è insieme progressivo riconoscimento della sua entità topica: e nel *topos* viene separato ed espunto il complesso sèmico «orrifico» (di una invasività minacciosa, di un abbraccio mortifero: «non la selva tropicale che s'ode la notte scricchiolare nella *mostruosa crescita* e dal cui *abbraccio* si deve all'alba ricorrere all'ascia per liberarsi») e selezionato ed accolto al contrario quello rassicurante, di una continuità fluente di vita-morte-vita, di una «necessità» accettata, capace di sciogliere la «pietrificazione»: «Il *rifarsi e soppiantarsi della vita* senza gridi, come vi è pieno di *necessità*, induce a guardare con calma il nostro passare. Ma soprattutto ci sfugge l'orgoglio come l'*acqua* di mano: l'io, così duro a spetrarsi, si umilia a riconoscersi, nella calca delle esistenze, nulla più d'una delle tante di cui l'orecchio sbigottisce di cogliere il brusio». (Anche qui qualcosa cola tra le dita, come nel testo di Bernardo Silvestre, ma non è più il liquame «lubrico», bensì la limpida acqua, altro elemento del *topos*). Fino alla finale agnizione del vero e proprio *topos* (come strutturazione storica dell'im-

⁴³ *Che sotto l'alta guida*, pp. 101-102.

⁴⁴ C. Sbarbaro, *Un'etimologia*, in *Scampoli II*, ora in *L'opera in versi e in prosa*, Garzanti, Milano 1985, pp. 298-303.

maginario), appunto attraverso l'etimologia: «La luce si fa. Vedo dove ho appreso che esiste in Calabria il bosco verso cui da due giorni mi dirigo d'istinto. In una parola: Sila, che i buoni studi mi dicono di venire da *hyle*, vocabolo che vale: materia bruta, selva primeva. Ora almeno so grazie a che mi trovo a questo sbaraglio: grazie a un'etimologia». Anche Sbarbaro, dunque, prima di giungere al «bosco», ha dovuto attraversare, come dirà Heidegger, «la parola bosco»; ma il suo testo aveva già lentamente, progressivamente inserito il *topos* della selva primeva nella struttura allegorico-narrativa che le è propria: quella del «viaggio» rituale di un'esperienza iniziatica che comprende, oltre il *regressus ad uterum*, anche il *descensus ad inferos*, figurato allusivamente in quel pieno di gente «spremuta dalla notte» (e, al momento di uscirne: «mi affaccio al buio del piazzale ed ecco un diavolone mi balza incontro...»). Il faticoso e banale viaggio in treno verso Crotona scopre in filigrana la sua struttura parodica di *nekuia*.

2.3.2 Simbolismi ed allegorie del bosco

Dal paradigma semantico-simbolico della *hyle* derivano, a seconda della preminenza che volta a volta assumono determinati nuclei sèmici, alcuni simbolismi «stabili» ed istituzionalizzati in generi ed in livelli diversi. I più frequenti stabiliscono per la foresta equazioni identificanti con il sesso femminile (genere a livello «comico», o nella poesia erotica); il peccato (genere «tragico», livello di allegorie etiche); la vita umana (come il precedente); il labirinto (prevalentemente nel genere epico). Tali simbolismi, in certo senso codificati, e ben delimitati, possono tuttavia intrecciarsi e sovrapporsi. Ne daremo qualche esempio.

È ben noto che la topografia del corpo femminile si configura, nella tradizione, attraverso il *topos* del *locus amoenus*, ed in particolare dell'*hortus conclusus* e dell'*hortus deliciarum*⁴⁵. Il fiore e il frutto più prezioso e desiderato saranno, in questo contesto, la rosa e il pomo. Il bosco vi compare, come elemento del *locus amoenus*, corrispondente, con tutta evidenza, alla topografia anatomica, esplicitamente trivializzato nella poesia comico-burlesca, o appena «ingentilito» nella poesia amoroso-erotica. («Ma mignarde, je le tiens / ce doux séjour de mes biens, / ce bel antre désirable, ce petit antre admirable / [...] ceste forest délicate, / ceste forest que je flatte, / qui se nourrit tout autour / de ce Paradis d'Amour [...]»⁴⁶). Freud, nell'interpretare i sogni di Dora («una fitta foresta sul cui sfondo si vedevano delle ninfe [...]. Una vera e propria geografia sessuale simbolica!») non farà che utilizzare la stessa relazione metaforico-simbolica di una lunga tradizione, identificando in quegli elementi del sogno una «fantasia di deflorazione» e nell'«impossibilità di avanzare» nel bosco e nell'angoscia provata un'«allusione alla verginità». Tali fantasie di deflorazione sono appunto strettamente connesse

⁴⁵ Cfr. in D'A.S. Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni*, Ricciardi, Milano-Napoli 1977, il cap. IV: *Hortus deliciarum*.

⁴⁶ In *Le livre d'amour du poète Est. Durand*, pubblicato s.l., n.d., verso il 1611. Traggo la citazione da N. Clerici, *Eros in giardino*, in *La letteratura e i giardini*, cit.

all'immaginario del «giardino, del *locus amoenus*, ma anche a quello del *locus horridus*, non appena si accentuino le componenti psichiche di angoscia di fronte a quell'ostacolo ed alla minaccia che esso viene ad assumere. Il Palazzo d'Amore o il Castello che custodisce la Dama (simbolismo più «cavalleresco» rispetto a quello dell'antro) è sempre circondato da un bosco, o meglio si trova in una radura del bosco (si pensi a quello descritto da Andrea Capellano, al quale giunge il cavaliere dopo aver traversato la selva: «in quodam nos amoenum valde locum et delectabilem via silvestris direxit. Erat quidem locus herbosus undique vallatus arboribus [...]»⁴⁷, ma penetrarvi attraverso lo stretto pertugio della «balestrieria» non è sempre così trionfalmente facile come nella scena finale del *Roman de la rose* o del *Fiore* dantesco). Draghi o serpenti o lupi possono nascondersi in quel bosco, ma soprattutto trappole, tagliole, lame, falci, secondo un immaginario di mutilazione, evirazione, ferita mortale (legato al fantasma-leggenda della «vagina dentata»⁴⁸) che emerge chiaramente nelle *fabule* di certi racconti medievali. Così nel *lai* di Yonec, di Maria di Francia, il cavaliere trasformato in astore riesce ad entrare a volo dalla finestra della camera della dama, ma muore dissanguato, ferito a morte dagli spiedi acuminati e taglienti che il marito vi aveva disposto «ben serrati e ben infissi», così le falci presso il letto di Isotta, e così anche (eufemizzato) Lancillotto che si ferisce le dita nello sforzo di piegare le sbarre della finestra di Ginevra⁴⁹.

La rappresentazione propriamente orrificica e terrificata del sesso femminile non è il bosco; è quella, pietrificante, di Medusa⁵⁰, in cui l'intrico arboreo della foresta («chioma della terra», secondo una diffusissima metafora), diviene l'intrico viscido e sibilante della chioma di serpenti, e la grotta o antro, la sua bocca spalancata nel ghigno; al bosco può restare tuttavia impigliata l'aura di quell'angoscia (così presente, abbiamo visto, in Zanzotto) per una visione insostenibile, annientante. Proprio questa angoscia dovrà allora piuttosto essere deflessa verso il comico, l'osceno, il grottesco, con funzione liberatoria.

Ricordiamo che tale funzione era stata assunta, nell'ambito dei misteri eleusini, dalla mitologica figura della vecchia Baubò, la donna che riesce a far ridere Demetra (disperatamente piangente per la perdita di Kore) con un suo improvviso gesto di esibizione genitale⁵¹. Il mito ricompare, a livello fabulistico, nella novella iniziale (con funzione di «cornice») del *Lo cunto de li cunti* del Basile: un re ha una figlia, che non ride mai; per cercare di farla ridere, il re ordina di versare una grande quantità d'olio per la strada, davanti alla sua finestra, sperando che possa succedere qualcosa «per la quale si scoppiasse a ridere». Ma la fanciulla non ride. Passa infine una vecchia che cerca di raccogliere l'olio in un

⁴⁷ A. Capellano, *Trattato d'amore*, a cura di S. Battaglia, Perrella, Roma 1947, p. 106.

⁴⁸ Cfr. R. Gessain, «Vagina dentata» dans la clinique et la mythologie, «Psychanalyse», 1957, 3.

⁴⁹ Cfr. D'A.S. Avalle, *Modelli semiologici nella Commedia di Dante*, cit., pp. 117, 125-158.

⁵⁰ Cfr. S. Freud, *La testa di Medusa*, in *Opere*, Boringhieri, Torino, vol. IX (1917-1923), pp. 415-416; e J.-P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit.

⁵¹ Cfr. E. Pellizzer, *Favole d'identità. Favole di paura. Storie di caccia e altri racconti della Grecia antica*, Istituto della Enciclopedia Treccani, Roma s.d., pp. 147-150; P. Vernant, *La morte negli occhi*, cit., pp. 35-38.

orciolo; un ragazzo impertinente lo colpisce con un sasso e lo rompe; ne nasce uno scambio violento di insulti; e, d'un tratto, il gesto: la vecchia si alza la sottana «e fece vedere la scena voscareccia». Finalmente la ragazza ride. L'esibizione, e la vista, della «scena boschereccia», non produce, ma anzi scioglie il rifiuto (orrore) del riso (sesso)⁵². L'equazione: bosco-sesso femminile, si presenta come una variante di quella, più complessa e elaborata, foresta primaria-utero materno, che abbiamo visto strettamente connessa ai semi della *hyle-chora*. Trasposta nella esegesi biblica, essa conduce all'identificazione: bosco dell'Eden-grembo materno, che assume, soprattutto nella tradizione gnostica, connotazioni fortemente ambivalenti, come luogo ove agisce lo Spirito di Dio, ma anche come luogo della caduta e del peccato dell'uomo, l'uomo «corporeo», impastato col fango della foresta edenica. Un testo di Simon Mago presenta una precisa e particolareggiata elaborazione allegorica di quella equazione:

Come e in che modo Dio plasma l'uomo? Nel paradiso [...] il paradiso dunque sia l'utero, e che la cosa stia così insegna la Scrittura quando dice: «Sono Io che ti plasmo nell'utero di tua madre» (Is. 44, 2, 24) [...] Se Dio plasma l'uomo nell'utero di sua madre, cioè nel paradiso, come egli ha detto, il paradiso sia l'utero, l'Eden la placenta, il Fiume che scorre da Eden per irrigare il paradiso (Gen. 2.10), sia il cordone ombelicale [...] Il fiume che scorre da Eden [...] si divide in quattro capi, che sono i quattro sensi del bambino che nasce: vista, olfatto, gusto, tatto.

Il bambino che nasce sarà come l'albero che deve giungere a dare il suo frutto (trasformare la sua potenza in atto, divenire vera «immagine» di Dio), «se invece resta albero senza recare frutto, non diventato immagine, sarà distrutto». Infatti: «la scure è posta alle radici dell'albero, e ogni albero che non porta frutto viene tagliato e gettato nel fuoco» (*Matteo* 3,10; *Luca* 3,9)⁵³.

Se dunque l'albero-uomo, generato nella foresta-utero del paradiso terrestre non si trasforma da «selvatico» (infruttuoso) a domestico (fruttuoso), resterà nello spazio «materiale» del bosco, nella corporeità peccaminosa dei sensi, dovrà essere punito e «gettato nel fuoco» eterno. Lo spostamento dalla equazione allegorica selva-utero, a quella di selva-peccato, transita anche attraverso queste connessioni semantiche. La «selva oscura» di Dante, la «selva selvaggia et aspra e forte, che nel penser rinnova la paura», è la selva allegorica del peccato, del dominio del corpo e dei sensi, ma il commento di Benvenuto da Imola⁵⁴ alle prime terzine dell'*Inferno*, sottolinea proprio l'inserzione del peccato nell'uomo fin dalla dimora prenatale, la sua «turpe» concezione, lo stato di sonno e di oblio in cui l'anima cade nell'unirsi al corpo «in utero mulieris». (Ai vv. 10-13: «I' non so ben ridir com'io v'entrai / tant'era pien di sonno in su quel punto / che la diritta via abbandonai», Benvenuto annota: «Ad propositum ergo ante vult dicere: non quae-ras quomodo intraverim istam sylvam, idest via viciorum, quia omnes nascuntur

⁵² Cfr. P. Valesio, *Ascoltare il silenzio*, cit., pp. 322-323.

⁵³ In *Testi gnostici cristiani*, a cura di Manlio Simonetti, Laterza, Bari 1970, pp. 15-16.

⁵⁴ Cfr. *Benvenuti de Rambaldis de Imola Comentum super Dantis Aldigherij Comoediam*, a cura di Jacopo Philippo Lacaita, G. Barbèra, Florentiae 1887, vol. I.

mali: imo antequam nascamur, sumus in ignorantia et peccato; id sumus reminisci primi introitus»⁵⁵). La selva peccato è ancora strettamente legata, insomma, al *malum silvae*, alla selva-materia-femmina, che «macchia» ciò che in lei si genera della propria confusiva e cieca materialità. Ma, per restare all'esempio princeps dantesco, la selva oscura è anche subito legata al sèma dello «smarrimento della via» (la «diritta via», la «verace via») nell'intrico del bosco pauroso e minaccioso, che è la vita terrena stessa, questa «tam immensa silvam, plena insidiarum et periculorum» di Agostino (*Conf. X, XXXV, 3*), che Benvenuto riconduce puntualmente al *topos* classico-cristiano della *Y* orfico-pitagorica, del bivio decisivo: «quod homo ambulat cum somno ignorantie et peccati, et [...] invenit bivium, et tunc imminet magnum periculum ne divertat ad sinistram, quia assuetus delectationibus sensibilibus, quasi ratione sopita, relinquit viam rectam virtutum et vagatur per abrupta viciorum»⁵⁶. Non si dimentichi del resto che ci troviamo alle sequenze iniziali di un racconto di iniziazione, che seguono puntualmente lo schema analizzato da Propp nella fiaba: l'eroe entra nel bosco (la sequenza è qui risolta con l'esplicita preterizione), smarrisce la strada, incontra ostacoli (belve), riceve l'aiuto della maga (Beatrice, attraverso l'invio di un aiutante: Virgilio); prosegue «per lo cammino alto e silvestro» (*Inf. 11, 142*), giunge alla porta della «casa nel bosco», (la città di Dite) che «custodisce l'ingresso al regno dei morti»⁵⁷. Torneremo nella seconda parte sui processi di allegorizzazione di questo tipo di sequenze; qui dovremo piuttosto rilevare che l'identificazione simbolico-allegorica della selva con la vita terrena, come «viaggio» attraverso un territorio pieno di pericoli e di inganni, dove si perde l'orientamento e si è indotti all'«errore» (nel duplice senso di «sbagliare» la strada e di «vagare», «aggirarsi» vanamente nell'intrico), unifica di fatto i due aspetti della foresta, tanto come *locus amoenus*, quanto come *locus horridus*: il bosco si presenta prima come *locus amoenus*, che invita ad entrarvi con la seduzione del suo verdeggiare, dei fiori, dei canti degli uccelli, e solo dopo rivela il suo aspetto di *locus horridus*, nel quale, chi vi è incautamente entrato, si trova prigioniero, in pericolo mortale. È il paradigma della seduzione: della foresta, come della donna. In una tarda lettera delle *Senili* (IV, 4), nella quale Petrarca propone la propria interpretazione allegorica dell'episodio virgiliano dell'incontro di Enea con la madre nel bosco sotto l'aspetto di una fanciulla cacciatrice (*Aen. 1, vv. 314 e sgg.*), questo tipo di paradigma è svolto estesamente e quasi puntigliosamente, investendo ogni elemento della rappresentazione secondo i moduli tipici dell'esegesi (*hoc est, id est...*):

Sylva vero vita hec, umbris atque erroribus plena, perplexisque tramitibus atque incertis, et feris habitata, hoc est difficultatibus et periculis multis atque occultis, infructuosa et inhospita, et herbarum nitore, et cantu avium, et aquarum murmure, id est brevi et caduca specie et inani ac fallaci dulcedine rerum pretereuntium atque habitantium accolarum oculos atque aures, interdum

⁵⁵ Ivi, p. 27.

⁵⁶ Ivi, pp. 28-29.

⁵⁷ V.J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, cit., p. 100.

leniens ac demulcens; lucis in finem horribilis ac tremenda, adventuque hyemis, coeno feda, solo squalida, truncis horrida, frondibus spoliata. Venus obvia, sylve medio, ipsa est voluptas, circa tempus vite medium ferventior atque acrior. Os, habitumque virgineum gerit, ut illudat insciis. Nam si quis eam qualis est cerneret, haud dubie visu solo tremefactus aufugeret, ut enim nihil blandius, sic nihil est foedius voluptate. Succincta tamen, quia velociter fugit, et idcirco velocissimis comparatur; nil nempe volocius voluptate, sive in universo illa, sive in partibus extimes. Habitu demum venatricis, quia venatur miserorum animas, arcum habet et comam ventis effusam, ut et feriat, et delectet, et sit delectatio ipsa volatilis, et inconstans, et ventosa ad extremum omnia.

Gli elementi del *topos* (anzi del duplice *topos*) sono tutti presenti, iscritti nel paradigma allegorico dell'uomo come *viator* in una selva piena di insidie, dove la bellezza e la dolcezza delle apparenze nasconde l'inganno di una seduzione che svelerà alla fine l'orrore occultato. E in questa selva avviene (secondo il *topos*) l'incontro con un personaggio femminile: Venere (ma sotto le spoglie di Diana cacciatrice), la dea della seduzione e dell'amore terreno, personificazione della *Voluptas*, nel suo travestimento virgineo, che maschera nell'interpretazione petrarchesca l'orrore del suo vero volto. Un'interpretazione inquietante dato che l'immagine della *Voluptas* ha le stesse sembianze dell'immagine di Laura (del resto nominata nella canzone alla Vergine proprio come Medusa: «Medusa e l'error mio m'àn fatto un sasso / d'umor vano stillante», v. 111), quell'immagine, che moltiplicandosi vertiginosamente in ogni aspetto del visibile, costituisce da sola la selva ingannevole di riflessi speculari dove erra il soggetto sotto la falsa guida di Amore («Solo d'un lauro tal selva verdeggia / ch'l mio adversario con mirabil arte / vago tra i rami ovunque vuol m'adduce», CVII, vv. 12-14): «un lungo error in cieco laberinto» (CCXXIV, v. 4). In realtà l'interpretazione petrarchesca della scena virgiliana, coerentemente con l'immaginario del poeta, si concentra sulla identificazione della *Voluptas* con la *Vanitas*; qualcosa di fuggevole, imprevedibile, volatile (come l'aura stessa), in un bosco «pien di lacci e di stecchi» (CCXIV); ossessiva ripresentazione del medesimo, dove il «cieco labirinto» è insieme il labirinto della selva, il labirinto della vita, il labirinto del desiderio e il labirinto del testo⁵⁸.

⁵⁸ La prima parte del saggio di Adelia Noferi pubblicata su «Paradigma 8» si concludeva qui, con un «*continua*» e con una nota che precisava che «Dopo l'analisi del simbolismo bosco-labirinto», lo studio sarebbe proseguito «e sarebbe stato pubblicato su "Paradigma 9"» con il seguente sommario: 3. *Che cosa accade nel bosco?* a) *Il modello favolistico e la Maga*. Il sonno sogno. Divorare ed essere divorati. Misconoscimenti e trasformazioni. b) *Il modello mitico e Artemide-Diana*. Cacciare e essere cacciati. Diana e l'alterità femminile. Il bosco e la luna. 4. *Il «cuore» del bosco*. 5. *Dal bosco al deserto*. In realtà il n. 9 di «Paradigma», uscito nel 1990, avrebbe contenuto solo *Studi per Piero Bigongiari in onore dei suoi 75 anni*. L'annunciata prosecuzione del lavoro della Noferi apparve invece sul numero 10 della rivista, anche se in modo difforme da quanto previsto per rimanere a sua volta interrotta su un «*continua*» che non avrebbe avuto seguito. Per altro il marcato spostamento in zona novecentesca delle analisi ed esempi addotti nella seconda sezione del saggio era forse stato condizionato anche da altre ricerche, non solo teorico-filosofiche, che la studiosa andava conducendo in quegli anni, in particolare su Luzi (per un intervento, *Il pathèma nella poesia di Luzi*, per il conve-

II

3. La foresta-labirinto

3.1 La «foresta inestricabile» e l'«inextricabilis error»

Se la *Senile IV, 5* di Petrarca, che abbiamo esaminato, sviluppa estesamente il tema della foresta come simbolo o allegoria della esistenza terrena, lo stesso paradigma allegorico è presente anche nella sestina 214 del *Canzoniere* nella variazione sulla parola-rima «bosco»: con l'ingresso ignaro dell'anima «pargoletta» in un «bel bosco» primaverile e seducente («usato di sviarne a mezzo 'l corso»), colmo di allettanti promesse di piacere e custode dell'oggetto del desiderio (il «tenero fior nato in quel bosco»), ma che ben presto si svela «pien di lacci e di stecchi», «folto di spine» producenti immedicabili ferite che rendono il soggetto non più libero e vigile viator capace di traversare indenne la foresta, ma prigioniero di quell'«ombroso bosco» che si richiude sull'«anima ritenuta in bosco», allo stesso modo come la struttura ripetitiva della sestina si ripiega, proliferando, e si suggella in se stessa.

Ritroveremo le spine, i rovi, il folto della «foresta inestricabile» dell'esistenza in un testo novecentesco: *Invocazione*, del Luzi di *Primizie del deserto*, dove alcuni elementi del *topos* rimangono invariati, ma si sposta radicalmente la posizione della figura femminile, non più isolata, remota o fuggente, intatta e intangibile, bensì coinvolta e quasi trascinata allo stesso livello del soggetto, implicata nella stessa «foresta inestricabile» della condizione esistenziale, pur mantenendo, paradossalmente, la sua privilegiata funzione salutaria.

E m' inoltro sospeso, entro nell'ombra, / dubito, mi smarrisco nei sentieri. / E nel ceppo non so che avviene, rigido / nel vortice di foglie macerate / e divise dai rami e dalla terra. // Moto triste che il sole non illumina / né la luce, ma un lume sotterraneo / di materia romita che ci guarda, / [...] // È la nostra foresta inestricabile, / ascoltane le foglie vive, i brividi / e la remota vibrazione [...] / È questa la foresta inestricabile / dove cadono i semi, dove allignano, / [...] viluppi / ciechi prima di attingere la luce, / [...] Vieni tu portatrice di colori, / tentane con le mani caute i pruni, / estirpa i rovi, medica le scorze, / ma ferisciti, sanguina anche tu, / soffri con noi, umiliati in un tronco. // [...] pesta le mufte tristi, i secchi sterpi, / schiantane i nodi, laceri i grovigli, / ma ferisciti, sanguina anche tu, / piangi con noi, oscurati nel folto.⁵⁹

Già nel primo componimento di *Primizie* appare un Tu femminile dal nome sconosciuto (ma il rimando è all'immagine della Madonna), nell'atto di procedere faticosamente, sospinta dalla voce esortante del soggetto, verso un

gno trentino *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna* del maggio 1990, edito l'anno successivo nel volume degli Atti curati da Anna Dolfi per Bulzoni) e su Bigongiari, sul quale avrebbe concluso l'avviata interpretazione, per altro mai interrotta, con lo splendido, ultimo libro: *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di «Dove finiscono le tracce»*, Bulzoni, Roma 2003 [Nota di A.D.].

⁵⁹ M. Luzi, *Invocazione*, in *Tutte le poesie*, Garzanti, Milano 1988, pp. 179-180.

«folto senza fine» («Le tue mani afflitte si appigliano alla proda, / t'inerpichi, t'addentri nel paese [...]. // È questa la nostra regione senza limiti, / cogline i fiori tristi, le erbe opache, / [...] inoltrati nel folto senza fine. / [...] Riconosco la nostra patria desolata / della nascita nostra senza origine / e della nostra morte senza fine»⁶⁰). In *Invocazione* questa «patria desolata» assume tutti i caratteri della foresta-*hyle*, insieme genetica e distruttiva, fondo originario dell'esistenza stessa, dove il Tu femminile è chiamato ad inoltrarsi, a ferirsi, anche al prezzo di dissolvere la propria identità («Ma ecco [...] l'idea / di sé le si disfa dentro, / [...] Il folto, il troppo ramoso / la confonde, la disunisce», scriverà più tardi⁶¹), ma, insieme, a portare i colori delle forme e della vita nella «desolazione» del caos, a sciogliere i grovigli, ad estirpare i rovi, a scorgere, sepolto nell'ombra (dalla quale germoglieranno i semi), quel «lume sotterraneo di materia romita che ci guarda», che solo chi si oscura nel folto potrà percepire /così, in *Al fuoco della controversia*: «[...] lei catturata dal bosco / [...] sorride già ad altro / tra le torri di luce e i molti pozzi d'oscurità, nel folto. Nel folto»⁶²).

Bachelard, l'abbiamo già ricordato, aveva scritto: «La forêt est un avant-moi, un avant-nous [...], la forêt règne dans l'antécédent»; l'immagine femminile luziana, senza nome, senza stabile identità, si potrà forse identificare nel suo stesso slittamento verso l'origine, nella sua ileica antecedenza: «Lei che avampa da sotto un'antica cenere / e come fiamma svisa continuamente la sua immagine / e moltiplica il numero delle sue innumerevoli somiglianze / [...] ha per un attimo una fonda / luminosa cecità / [...] per un attimo la sua / mai raggiunta, millenaria anteriorità»⁶³.

Poiché la struttura topica del bosco-foresta come allegoria dell'esistenza non comporta soltanto l'incontro decisivo dell'eroe con una figura femminile (o con i suoi inviati o duplicati), come nel modello del mito, della fiaba o dell'epica, o come in quello dantesco o petrarchesco, ma anche, implicitamente o esplicitamente, e soprattutto nella poesia moderna, il riassorbimento (per dispersione o disseminazione) di quella figura nella foresta stessa, attraverso l'intensificazione semantica e formale dei suoi sèmi di moltiplicazione innumerevole, di oscura geneticità biologica, di proliferazione differenziale del medesimo (che nel bosco del *Canzoniere* petrarchesco già conteneva). «Non eri tu con me, era l'oscuro / dell'esistenza [...] qui dal fondo / e dell'essere e della differenza», scriveva ancora Luzi⁶⁴. Tale «oscuro» tornerà nella ossessiva ripetizione del lemma (come sostantivo e come aggettivo) nel testo zanzottiano di *Galateo in bosco (Perché) (cresca)*, quasi parodica ed estremizzata ripresa dello statuto ripetitivo della sestina:

⁶⁰ M. Luzi, *Né il tempo*, ivi, pp. 173-174.

⁶¹ M. Luzi, *Il filo perduto dell'avvenimento*, ivi, p. 446.

⁶² M. Luzi, *Brani di un mortale duetto*, ivi, p. 409.

⁶³ Ivi, p. 664.

⁶⁴ M. Luzi, *Da «Monologo», II*, ivi, p. 168.

Perché cresca l'oscuro / perché sia giusto l'oscuro / perché, ad uno ad uno, degli alberi / e dei rameggiare e fogliare di scuro / venga più scuro – / perché tutto di noi venga a scuro figliare / così che dare e avere più scuro / albero ad uniche radici si renda – sorgi [...] / dal non arborescente per troppa fittezza / notturno incombere [...] / vieni, fronde cadute salite su fronde, l'oscuro, / [...] per rifarti nel gioco istante a istante / di fogliame oscuro in oscuro fogliame / [...].⁶⁵

La ripetizione-moltiplicazione del medesimo induce a vertigine, proprio perché, nel moltiplicarsi e ripetersi, il medesimo si differenzia, si altera, di immagine a immagine, di simulacro in simulacro. Lo spazio proliferante della foresta (del folto, dell'oscuro, dell'innumerabile, dell'inestricabile) diviene allora lo spazio inquietante del cancellarsi delle distinzioni tra il modello e la copia, l'identità e la somiglianza, tra il passato e il futuro, il già visto, percorso, e l'inesplorato, l'incognito. Diviene la foresta-groviglio: quel «cupido groviglio [con le parole di Bigongiari] in cui la natura si rivolta su se stessa per diversificare continuamente la propria identità, quasi per sgrovigliare quell'energia segreta che ne costituisce l'inconoscibile nucleo originario»⁶⁶, dove non è data certezza di una sola direzione né di un solo senso, bensì il moltiplicarsi dei percorsi e dei riflessi, così come il proliferare e il disseminarsi dei sensi. Le *rerum ambages* e la foresta inestricabile dell'esistenza si duplicano nelle ambagi delle scritture e nella *infinita sensuum silva*: la selva del linguaggio, dell'allegoria e dell'ermeneutica.

S. Bonaventura scriveva: «Chi può conoscere il numero infinito di semenze, mentre in un solo seme sono contenute selve e selve e poi infiniti semi? [...] Come infatti dalle piante si ricavano nuove semenze, così dalla Scrittura nuove teorie e nuovi sensi»⁶⁷. La tradizione esegetica medievale aveva infatti lungamente elaborato, a partire dalla metafora fondamentale della selva, le proprietà inquietanti dello spazio della polisemia. De Lubac, parafrasando e citando diversi testi, disegna appunto questo spazio: «La Scrittura è come il mondo: indecifrabile nella sua pienezza e nella molteplicità dei suoi significati. Foresta fonda, dalle innumerevoli ramature, *infinita sensuum silva* (Girolamo, *ep.* 64, c. XXI; Or., *In Ez*, h. 4: *latissimam Scripturae silvam*; P. Damiano, *P.L.* CXLV, 42, c.: *Perge per silvas divini eloquii*), più ci si addentra e più si scopre l'impossibilità di esplorarne il fondo. [...] Vero labirinto (Girolamo, *In Ez*. I XIV, praef.: *Scripturarum [...] oceanum et mysteriorum Dei, ut sic loquar, Labirynthum*)»⁶⁸. Un labirinto dal quale si deve uscire; fuori dalle vie tortuose, fuori dall'intrico dei sensi, fuori dalla opaca densità delle ombre, verso la luce piena della splendente Verità, rivelata dal Cristo: *Dominus noster Jesus ex condensissima allegoricorum verborum silva, in cuius opaca densitate hactenus latuit, subito manifesto erumpit*⁶⁹.

⁶⁵ (*Perché*) (*Cresca*), cit., p. 53.

⁶⁶ P. Bigongiari, *L'anthurium*, in *Visibile Invisibile*, Sansoni, Firenze 1985, p. 270.

⁶⁷ Citato in H. De Lubac, *Esegesi medievale*, vol. II, Ed. Paoline, Roma 1972, p. 1447, da *In Lucam*, proemium, n. 3 (7,3).

⁶⁸ H. De Lubac, *Esegesi medievale*, cit., pp. 209-210.

⁶⁹ Ivi, p. 571, da Aelredo.

Anche se quella luce dovesse distruggere (liquefare) e il soggetto e il linguaggio: «Ma in questo ultimo genere di visione la mente umana tanto trema e palpita, che, avvolta dalle tenebre della sua ignoranza, non può uscire a quella chiarezza e alla luce della verità, se non diretta e guidata; ma, quasi cieca e tenuta per mano, avanza verso ciò che non vede e comincia a liquefarsi per la visione [...] né può parlare di ciò che concepisce [...] e investigando viene meno»⁷⁰.

Se questo è il percorso di Dante, nella sua traversata della foresta-labirinto fino al venir meno della visione, della memoria e della parola, non è quello di Petrarca: dal «lungo error in cieco labirinto» non è data via di uscita, né si esauriscono le ambagi del linguaggio e del discorso.

La foresta è un labirinto; ma quale labirinto?

3.2 Labirinti

«Le labyrinthe invite à l'exégèse, et l'entrelacement de carrefours et de couloirs ramifiés entraîne irrésistiblement l'interprète dans mille et un parcours», scrive Marcel Detienne⁷¹. Lasciamoci dunque trascinare in questi molteplici percorsi, lungo le vie incerte dell'immaginario testuale. Il labirinto non costituisce una nozione o un concetto unico: è molteplice e plurimo come le sue ambagi. Vi sono anzi tutto storicamente diversi tipi di labirinti; che comportano connotazioni diverse, diverse strutture immaginative. Il labirinto classico, quello di Cnosso, è *unicursale*, spiraliforme, a svolgimento circolare. Pugliese Carratelli sottolinea particolarmente che «queste strutture sono caratterizzate, prima che dall'*inextricabilis error*, da ambienti che si prolungano sottoterra», e «che si tratta di una forma rituale di collegamento con la sede delle potenze inferi»⁷². Le sue raffigurazioni sulle monete cnossie somigliano sorprendentemente, come dice Kerényi⁷³, a certe tavolette incise delle antiche culture mesopotamiche, che raffigurano invece, in modo estremamente stilizzato, le forme delle viscere degli animali sacrificati, alla cui «lettura» presiedevano i sacerdoti: la forma, cioè, di qualcosa di occulto, chiuso nella opacità del corpo, che si può e si deve portare allo scoperto, offerto all'interpretazione. E Kerényi aggiunge: «Vi si è riconosciuto un palazzo: il 'Palazzo delle Viscere' [...] e si è anche riusciti a capire che cosa sia in realtà questo palazzo: è il mondo degli inferi [...]. A questo punto è evidente che 'labirintico' e 'infero' sono una sola cosa, un identico principio. Rispetto alle altre sue forme di espressione (la 'foresta incantata' e le 'viscere'), la 'forma labirinto' ha la priorità assoluta». Del resto Virgilio, all'inizio del VI Libro dell'*Eneide* fa precedere al passo della discesa agli Inferi il ben noto richiamo al labirinto di Cnosso. Non identificabile con i labirinti naturali delle grotte e delle caverne (ma metaforicamente identificato con la foresta)

⁷⁰ Ivi, p. 1157, da Guarniero di Rochefort.

⁷¹ M. Detienne, *L'écriture d'Orphée*, Gallimard, Paris 1989, p. 15.

⁷² G. Pugliese Carratelli, *Tra Cadmo e Orfeo*, Il Mulino, Bologna 1990, pp. 77-79.

⁷³ K. Kerényi, *Nel labirinto*, Boringhieri, Torino 1983, pp. 33-34.

il labirinto intrattiene tuttavia con essi i caratteri perturbanti della profondità catactonia, del segreto contenuto nelle «viscere» della terra, dello spazio dei defunti e dei nascituri, il passato e il futuro insieme annodati e confusi. Giustamente Franco Rella richiama per questo spazio labirintico⁷⁴ l'«arabesco» di Schlegel, «la forma più antica e originaria della fantasia umana [...] elemento originario e inimitabile, assolutamente insolubile [...] principio di ogni poesia: annullare il corso e le leggi della ragione ragionante e trasferirci di nuovo nella bella confusione della fantasia, nel caos originario della umana natura»⁷⁵. Quello stesso arabesco, che, nelle sue configurazioni spiraliiformi (ad esempio di doppia o quadrupla o multipla spirale concatenata come nelle immagini di molti antichi labirinti), Ivan Fónagy studia come figure «traslative» di ripetizione asimmetrica, e interpreta (in un capitolo che porta il titolo di *Tentativo di discesa alle origini*) come «forme derivate dalla pulsione di morte»⁷⁶. La morte, la rilkiana morte di «prima della vita»⁷⁷, dalla quale l'esistenza emerge e nella quale si affonda, così prossima alla *hyle* caotica, sembra insinuarsi all'origine dell'immaginario del labirinto, come metafora e figura di essa, allo stesso modo che «l'intreccio lo è della materia dove ogni forma nasce e si abolisce», come scrive Hubert Damisch aggiungendo:

Costruita secondo le vie dell'arte, il Labirinto del mito è quella figura che contraddice la nozione di contorno e di forma insieme a quella di fondo, ed insieme lo strumento logico di un discorso che lavora a oltrepassare l'opposizione stessa se non la distinzione tra figura e fondo, ma per iscriversi di nuovo in una figura: al di là (o al di qua) di ogni figura e nella quale lo spirito si chiude per apprendere da essa le condizioni del pensiero e del linguaggio».⁷⁸

Ma la funzione primaria della «mirabile» costruzione del labirinto è molto precisa: quella duplice di nascondere e di imprigionare il Minotauro, segno mostruoso di una duplice colpa non sua; la colpa del padre Minosse di avere ingannato e offeso il dio; la colpa della madre di aver soggiaciuto all'insano desiderio.

Questo segno vivente di colpe parentali deve essere occultato, isolato ed espulso dalla comunità, costretto, in certo modo, ad assumersi in proprio la colpa (quella di uccidere i giovani ateniesi che il padre gli manda), innescando l'azione che farà di lui la vittima e di Teseo l'eroe, svuotando, insieme, il labirinto e del suo ospite-prigioniero e della sua funzione e facendone un simbolo multiplo e polivalente. Poiché, nel labirinto unicursale la presenza, al centro, del Minotauro non costituisce affatto, come ritiene Umberto Eco, nient'altro che un incidentale dispositivo narrativo «per rendere la vicenda più interessante, dato che il

⁷⁴ Cfr. F. Rella, *Limina*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 10.

⁷⁵ F. Schlegel, *Frammenti critici e scritti di estetica*, Sansoni, Firenze 1967, p. 198.

⁷⁶ I. Fónagy, *La ripetizione creativa*, ed. Dedalo, Bari 1982, pp. 90-91.

⁷⁷ L'allusione si riferisce ai versi finali della *IV Elegia* di Rainer Maria Rilke: «Ma questo: la morte, la piena morte, prima della vita, contenerla così soavemente, [...] è indescrivibile».

⁷⁸ H. Damisch, *Ruptures Cultures*, Les Éditions Minuit, Paris, 1976, pp. 174-175.

percorso [...] porta sempre là dove deve condurre e non può non condurre»⁷⁹, bensì una necessità strutturale ed un fondamentale nucleo semantico-simbolico. Il centro occupato dal Minotauro ha una funzione analoga a quella del freudiano ombelico del sogno: il radicamento della scena o della fabula ad un fondo insondabile che nel suo sottrarsi sostiene in realtà l'intero edificio.

Che il Minotauro rappresenti, a seconda delle diverse culture che hanno «letto» il simbolo, il male esterno o quello interno all'uomo, l'Altro o il Medesimo, la colpa o l'innocenza, l'orrore o la bellezza, l'errore o il segreto della verità, il carnefice o la vittima⁸⁰, il *monstrum* della sua doppiezza ne fa il *punctum*⁸¹ intorno al quale si verifica quello che costituisce l'evento centrale del mitolegema (soprattutto del labirinto unicursale): la *svolta*, il punto rivolutivo che unisce e divide gli opposti (il dentro e il fuori, la vita e la morte, la doppia meta del viaggio, l'occultamento e la rivelazione), il rovesciamento stesso del senso della figura e della parola⁸² da e verso l'figurabile ed il non-detto (o l'interdetto?).

La «danza della gru» (la *geranos*), figurata nel vaso François nella lunga fila spiraliforme di danzatori sotto lo sguardo immobile della «regina del Labirinto» (Arianna? Afrodite?), rappresenta, come vuole la tradizione delle più antiche interpretazioni, l'entrata e l'uscita dal labirinto, in quanto rappresenta, nel centro invisibile della spirale, quel punto rivolutivo nel quale la direzione del movimento di rovescia, colui che mena la danza diviene colui che la chiude, e l'allontanarsi dall'origine diviene un progressivo avvicinarsi ad essa.

⁷⁹ Cfr. U. Eco, *L'antiporfirio*, in *Il pensiero debole*, a cura di G. Vattimo e P.A. Rovatti, Feltrinelli, Milano 1983, pp. 76-77. Per il secondo tipo di labirinto, dichiara anche più decisamente: «Non c'è bisogno del Minotauro».

⁸⁰ Cfr. A. Peyronie, *Minotaure*, in *Dictionnaire des mythes littéraires*, sous la direction du Pr. P. Brunel, Éditions du Rocher, Paris 1988.

⁸¹ Anche nella accezione barthesiana entro il rapporto tra un testo e il suo lettore, in opposizione allo *studium*, «che non significa [...] 'lo studio', bensì l'applicazione a una cosa, [...] una sorta di interessamento [...]. Il secondo elemento viene a infrangere (o a scandire) lo *studium*. Questa volta non sono io che vado in cerca di lui, [...] ma è lui che, partendo dalla scena, come una freccia, mi trafigge. In latino, per designare questa ferita, questa puntura [...] esiste una parola; tale parola farebbe ancora meglio al caso mio in quanto essa rinvia all'idea di punteggiatura [...]. Chiamerò questo secondo elemento [...] *punctum*: infatti *punctum* è anche: puntura, piccolo buco, piccolo taglio [...] è quella fatalità che, in essa, mi punge (ma anche mi ferisce, mi ghermisce)»: R. Barthes, *La camera chiara*, Einaudi, Torino 1980, pp. 27-28.

⁸² Nella teoria (e nell'immaginario poetico) di Bigongiari, il voltarsi, il rovesciamento di senso, costituisce un nodo centrale nella concezione del linguaggio poetico e del suo movimento: «esso, anch'esso, transita, ma transita continuamente verso il punto del proprio rovesciamento: è, questo punto, il significato, che il linguaggio della comunicazione esaurisce, e che il linguaggio poetico, mentre comunica il proprio significato, rovescia continuamente di senso. Discorso rivoltato, versa *oratio*, vuol dire discorso che già guarda da un'altra parte» (P. Bigongiari, *L'evento immobile*, Jaca Book, Milano 1987, p. 14).

«Volterai dove non si può voltare, / ritroverai il mare e le sue spine, / ti pungerai allo spruzzo dei fiori», scrive Bigongiari⁸³, e mentre «dice» la svolta (la *Wendung*), disegna anche, nella figura della *rapportatio* (mare-spruzzo; spine-fiori) incrociata, a partire dalla doppia relazione metaforica (labirinto del mare, labirinto del bosco-giardino), la doppia spirale metonimica (ritroverai, ti pungerai), che si organizza in ossimoro e in ipallage («spine del mare», «spruzzo dei fiori»). L'intrecciarsi delle figure retoriche produce, senza nominarlo, un labirinto che può essere tanto quello unicursale, quanto quello a incroci⁸⁴.

Il secondo tipo di labirinto è appunto quello a incroci e biforcazioni multiple, è l'*Irrweg*, il cammino degli errori, in cui tutti i percorsi tracciati portano ad un punto morto, salvo uno che porta all'uscita. In esso le svolte si moltiplicano e la moltiplicazione sposta il nucleo del mitologema dall'«evento» della *Wendung*, alla «situazione», allo «stato», di intrico, inganno, errore, incertezza: metafora delle vie difficili e dei percorsi inestricabili.

In questo spazio, ad ogni biforcazione, l'uno si scinde e poi torna a scindersi in due vie speculari e apparentemente identiche (ma una vera e l'altra falsa) nella duplicazione e moltiplicazione dei simulacri e degli errori. «Tutte le parti della casa si ripetono, qualunque luogo di essa è un altro luogo. Non ci sono una cisterna, un cortile, una fontana, una stalla: sono infinite le stalle, le fontane, i cortili, le cisterne», dice l'Asterione di Borges della sua casa⁸⁵. Non per nulla Hocke inizia il suo studio sul labirinto manieristico con una considerazione sullo specchio come «labirinto ottico»: «L'interminabile rispecchiamento è il precursore dell'astratto labirinto della totale irrealtà»⁸⁶; anche perché lo specchio è da sempre l'«immagine dell'immagine» e del proliferare delle immagini, a partire dall'immagine primaria: l'immagine mentale. «All'origine del simulacro è l'immagine mentale. Questo essere capriccioso e impalpabile replica il mondo [...] frstrandone le forme in una proliferazione inesausta. Emanava una forza prodigiosa, lo sgomento di fronte a ciò che si vede nell'invisibile. Ha tutti i caratteri dell'arbitrio e di ciò che nasce dal buio, dall'indistinto, come forse, un tempo, era nato il mondo. Ma questa volta il caos è la vasta tela tenebrosa dietro i nostri occhi, su cui si disegna la dissipazione fosfenica», scrive Calasso⁸⁷. E forse ricorda i *Fosfeni* di Zanzotto e quel testo, (*Loghion*), dove il «piccolo logos» (il «detto memorabile») è anche il logos (la parola-pensiero) nella sua «minorità, inesistenza», nel suo «serpeggiare così vano» perso tra gli intrichi del bosco:

⁸³ P. Bigongiari, *Il labirinto è nella trasparenza*, in *La legge e la leggenda*, Mondadori, Milano 1992, p. 15.

⁸⁴ Ricordo quanto scrive Stefano Agosti in *Il testo poetico*, Rizzoli, Milano 1972, pp. 56-67: «L'istituto della *rapportatio* concerne [...] la produzione e l'organizzazione del senso a partire da un certo numero di sostanze suscettibili di generare, per geminazioni metaforiche o metonimiche successive, serie semanticamente equivalenti di termini [...]».

⁸⁵ J.L. Borges, *La casa di Asterione*, in *L'Aleph*, Feltrinelli, Milano 1961, p. 67.

⁸⁶ G.R. Hocke, *Die Welt als Labyrinth*, Rowohlt, Hamburg 1957, p. 7.

⁸⁷ R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano 1988, p. 156.

Ti sradico quale gramigna / con grandi sofferenze, nel tuo serpeggiare così vano
 [...] Come a incanti di bosco si agganciano / ora, ora – e si staccano steli – dopo
 dopo / e s'incrociano nella brezza / della prima luce sulle piste // Tu povero fra
 tutti i poveri, leso tra tutti i lesi / incrocio di valenze, istanti, tesi effimere / code
 di rondini, per siepi, appena intraviste // e vuoti di memoria, falle, cascatelle
 trattenute da un dito.

Secondo Cornelius Castoriadis, «pensare è entrare nel labirinto, più esattamente è far essere e apparire un labirinto, quando si sarebbe potuti restare adagiati tra i fiori»⁸⁸. Il labirinto come *Irrweg* è anche l'accezione solitamente più diffusa e che più direttamente e strettamente lo connette alla foresta (sia naturale che allegorica), ma ricordiamo che esso consiste in una struttura chiusa, geometrica e centrata e che tale struttura ha anche la funzione di circoscrivere la labirinticità della foresta (come luogo caotico di disordine, disorientamento, perdita) nell'ordine di un «mirabile artificio» (*maze*, meraviglia, è il sinonimo inglese di questi labirinti), che la rappresenta, ma insieme la riduce, domesticata e controllata alla calcolata abilità razionale del suo costruttore. Ma Dedalo, nel mito, verrà egli stesso rinchiuso per punizione nel proprio labirinto, dal quale non riuscirà ad uscire, preso nell'inganno della propria opera, se non con un'altra mirabile invenzione: quella delle ali, che gli permetteranno di evadere alzandosi a volo, di raggiungere, cioè, quello spazio ectopico dal quale si vede, dall'alto, l'intero disegno del labirinto. Quello sguardo offre di per sé la soluzione dell'enigma, che è tale solo per chi vi è dentro, implicato nella sua complessità, che offre soltanto ipotesi congetture, soluzioni parziali, mano a mano che avanza o recede dubbioso per le sue ambagi. Lo sguardo cognitivo di Dedalo, dall'esterno e dall'alto, sguardo della certezza che rimuove la confusione, l'incertezza e l'errore si duplicherà poi nello sguardo del «demone di Laplace»⁸⁹ sull'immobile perfezione delle leggi di natura che dissipano il caos, o nello sguardo di D'Alembert sul «sistema generale delle scienze e delle arti»:

Il sistema generale delle scienze e delle arti è una specie di labirinto, di cammino tortuoso che lo spirito affronta senza troppo conoscere la strada da seguire [...]. Ma questo disordine, [...] sfigurerebbe, o almeno annienterebbe del tutto un albero enciclopedico nel quale lo si volesse rappresentare [...]. La stessa cosa non avviene invece per l'ordine enciclopedico delle nostre conoscenze. Quest'ultimo consiste nel riunirle nel più breve spazio possibile, e nel porre, per così dire, il filosofo al di sopra di questo vasto labirinto, in un punto di vista molto elevato da dove gli sia possibile scorgere contemporaneamente le scienze e le arti principali; vedere con un sol colpo d'occhio gli oggetti delle sue speculazioni, [...] i punti

⁸⁸ Citato da P. Rosenstiehl, *Labirinto*, in *Enciclopedia Einaudi*, 8, 1979, p. 8.

⁸⁹ Si vedano su di esso le belle pagine in I. Prigogine e I. Stengers, *La nuova alleanza*, Einaudi, Torino 1981, pp. 77-81.

che le separano o le accomunano, e intravedere persino, a volte, le vie segrete che le riuniscono.⁹⁰

Mentre lo sguardo di Teseo, nel suo «miope» e prudente procedere *entro* il labirinto, si duplicherà piuttosto nello sguardo cognitivo della nuova scienza novecentesca, che procede punto per punto nel coesistere del disordine e dell'ordine, in uno spazio epistemologico dove le forme dell'ordine «continuano a lampeggiare su di un fondo di instabilità, di indeterminazione di disordine»⁹¹, dove l'osservatore non è più esterno ed escluso, ma incluso nel processo stesso dell'osservazione, e dove «la ragione più elevata [...] non dissipa l'irrazionalizzabile, non l'esorcizza, ma lo contiene in sé»⁹². «Una mappa del sapere non è data dall'alto [...] non si può sorvolare neppure per un momento, a volo d'uccello, il territorio delle conoscenze nella sua totalità. Siamo inevitabilmente e costitutivamente all'interno del territorio, e dall'interno apriamo e percorriamo sentieri [...]»⁹³. Il fatto è che entro il perimetro dell'*Irrweg* non si rischia soltanto di perdere la possibilità di distinguere la via giusta dalla via sbagliata (la verità dall'errore), ma si mette in gioco anche la certezza della distinzione fra soggetto e oggetto. Chi è il Minotauro e chi Teseo?

In alcuni dei labirinti manieristi il centro, il posto del Minotauro, era occupato da uno specchio: raggiungendolo, con la spada in pugno, Teseo non trova e non trafigge che la propria immagine, l'alterità sconosciuta del proprio Io. Chi, in quel centro, è l'assassino? Il mostro che attende, per ucciderli, i giovani ateniesi, o Teseo che uccide Asterione? Poiché, se il mito disegnasse, come vuole la tradizione, un percorso iniziatico, dovremo ricordare, con Calasso, che «gli iniziati non sono soltanto coloro che sanno liberarsi dalla colpa, ma quelli che eminentemente l'hanno commessa. La complicità iniziatica si riferisce a un sapere, ma anche a un delitto»⁹⁴. E ancora: dove è l'intrico? in alto, nell'astro luminoso, nell'«intricato sole», come scrive Borges, o in basso, nel «sole nero» della malinconia di Asterione? Nel folto opaco del bosco, o nel fondo invisibile della trasparenza come nel testo di Bigongiari?

[...] Ma il labirinto è nella trasparenza: / muta siepi mura, meta; muta il nemico e l'amico; / è appena sopra l'occhio la sua distesa invisibile / che tu costruisci voltando come si deve voltare, / ma le sue giravolte, come quelle del mare, / tornano su se stesse, insabbiano le fiamme, / [...] È solo nella morte l'incostruito, l'incostruibile, / [...] Sarà là che potrai come se tu andassi diritto camminare in ogni direzione?

Ed infine, esiste davvero un «fuori» del labirinto?

«Il centro deve essere raggiunto» leggiamo ancora in Bigongiari, «ma anche deve essere lasciato per tornare indietro, dove il labirinto non è disegnato,

⁹⁰ Citato in U. Eco, *L'antiporfirio*, cit., p. 78.

⁹¹ E. Morin, *Il metodo*, Feltrinelli, Milano 1983, p. 76.

⁹² E. Morin, *Scienza con coscienza*, Franco Angeli, Milano 1984, p. 182.

⁹³ M. Ceruti, *La hybris dell'onniscienza e la sfida della complessità*, in *La sfida della complessità*, a cura di G. Bocchi, M. Ceruti, Feltrinelli, Milano 1987, p. 43.

⁹⁴ R. Calasso, *Le nozze di Cadmo e Armonia*, cit., p. 341.

ma esiste, occulto e intimatore, nel vivere quotidiano: un labirinto senza mura, ma con percorsi altrettanto obbligati dall'arbitrio umano che s'avvia alle proprie decisioni. Il labirinto ognuno se lo crea necessariamente col proprio andirivieni nella vita. La parola, un gesto, come la bava sottile del ragno che fila la propria ragnatela, [...] eppure filano il labirinto, di cui talvolta non sai se sei il Teseo o il Minotauro della situazione; e se sei tu a entrarvi, o chi altri»⁹⁵. Il labirinto come *Irrweg* si prolunga e si propaga al di là della propria «chiusura» in un labirinto più vasto, dal centro mobile e fluttuante, dove Arianna, che tiene fra le sue mani il filo della salvezza, è essa stessa «dentro», come Aracne, «se il centro della ragnatela include la prigionia involontaria di Aracne», quasi «l'avesse intessuta per percepire lo spazio, in cui sentirsi definitivamente captata, mentre si illudeva di esserne, là in mezzo, l'incognita predatrice»⁹⁶.

«Oh Arianna, tu stessa sei il labirinto: da te non si esce più fuori», aveva scritto Nietzsche in uno dei *Frammenti postumi 1887-88*. La Signora del Labirinto (Arianna, Ariadne, Aracne, Persefone, Artemide o chi altra, la morte, la vita, o la morte-che-dà-la vita), costituisce essa stessa lo spazio dell'errore e dell'errare, del capovolgimento, del *détour*.

A differenza di Dante, lo sapeva bene Petrarca, captato nell'«amorosa selva» CXXII, 26) di Laura: «Solo d'un lauro tal selva verdeggia / che 'l mio adversario con mirabil arte / vago fra i rami ovunque vuol m'adduce» (CVII, 12), così che la propria esperienza e la propria scrittura altro non saranno che «un lungo error in cieco laberinto» (CCXXIV, 4), nella ricerca: di un centro introvabile e di un'impensabile uscita («Nel laberinto entrai né veggio ond'escia», CCXI, 14). Da quella selva-labirinto (finito, ma illimitato) che è Laura e il desiderio di Laura (o Dio e il desiderio di Dio) non è data possibilità di fuga: «e se pur talor fuggo, / in cielo e 'n terra m'è racchiuso i passi» (CXXVII, 92-3). Il labirinto stesso diviene il tracciato di un inarrestabile movimento di fuga, «comme le mouvement qui dérobe et se dérobe», scrive Blanchot, per cui «la fuite est ce tour même qui se dérobe et où elle nous attire en nous repoussant [...]. Ainsi la fuite s'accomplit-elle finalement comme impossibilité de fuir [...]. La fuite est l'engendrement de l'espace sans refuge; mais, cela dit: [...] réfugions-nous dans la fuite qui retire tour refuge», se «le désir est précisément ce rapport à l'impossibilité»⁹⁷.

E questo è appunto lo spazio dei *Rerum Vulgarium Fragmenta*, opposto, anche se correlato e articolato, a quello della *Commedia*. Il filo (del cammino, della *fabula*, del discorso e del senso) si srotola, nel poema dantesco, in un perfetto tracciato di labirinto unicursale, spiraliforme, in cui, di selva oscura in divina foresta, in candida rosa, il personaggio-eroe (il Dante-Teseo) entra da un lato, scende per le giravolte dei gironi, incontra e supera il Minotauro-Lucifero, ed esce, risalendo, dall'altro; guidato da un filo di Arianna che di volta in volta passa di mano, ma sempre legato a lei, Beatrice, origine e mèta del percorso, e

⁹⁵ P. Bigongiari, *Visibile Invisibile*, cit., pp. 273-274.

⁹⁶ Ivi, p. 282.

⁹⁷ M. Blanchot, *L'entretien infini*, Gallimard, Paris 1969, pp. 29, 67.

oltre, fino al «fine di tutt'i disii» (XXXIII, 46), fino al supremo «rapporto con l'impossibilità». Quel filo è anche un'imposizione, una necessità, un'ingiunzione cui si deve obbedienza, che si materializza nella voce dittante (di Amore nella *Vita Nova*, di Dio nella *Commedia*, attraverso la «materia ond'io son fatto scriba»), della quale la scrittura come trascrizione ricostruisce, storicizzandosi, il senso, fino all'ultima, totalizzante, rivelazione della Verità, che abolirà la memoria e il linguaggio. Ma è proprio questa struttura lineare, irreversibile, gerarchica e storica della «fabula» e della scrittura, che viene sconvolta e negata da Petrarca (e mi riferisco soprattutto alla prima strofa della canzone CXXVII) in una fabula e in una scrittura che si aggrovigliano, si contorcono, confondono il prima e il dopo, il fuori e il dentro, la ricerca del fine e la fuga da esso, il senso e il non-senso, costituendo i *Fragments* come lo spazio tortuoso e contraddittorio del «lungo errar in cieco labirinto». Il «dettato» d'Amore (con esplicita allusione a Dante) non proviene più da uno spazio «esterno» e dominante, ma si produce allo stesso livello del soggetto, in un fitto colloquio, e non genera certezza, ma dubbio («mi lascia in dubbio, sì confuso ditta»), ed insieme alla perdita di autorità del *dictator*, che garantisce l'unità e l'autenticità del percorso della scrittura, si perde anche l'unità e l'autenticità del percorso della lettura e del senso. «Fra tante ambagi delle cose (*rerum ambages*), chi oserà vaticinare quale verità sia studiosamente nascosta in qualsivoglia testo, in tal modo da affermare senza dubbio che questo e non altro abbiano inteso gli autori tanti anni prima?» (*Sen. IV, 5*)⁹⁸. La polisemia delle scritture non è limitabile dalla certezza di uno o più significati: il senso prolifera e le interpretazioni si moltiplicano nell'incontro tra i testi e i lettori.

È a partire da Petrarca che si verifica l'affermazione di Foucault: «Non vi è più ora infatti quella parola prima, interamente iniziale, la quale fondava e circoscriveva il movimento infinito del discorso; il linguaggio è ormai destinato a proliferare senza origine né termine né promessa. È il percorso di tale spazio vano e fondamentale a tracciare di giorno in giorno il testo della letteratura»⁹⁹.

Ma in questo labirinto del linguaggio e del senso, Teseo continua a tenere stretto nella sua mano il filo dorato di Arianna.

3.3 Il filo, la rete

Lungo le pagine di *Nel delta del poema*¹⁰⁰ proviamo a seguire il filo del discorso poetico di Bigongiari su quel «filo» di seta che si arrotola e si srotola nelle mani dell'uno o dell'altra (l'Altro?): «Lasciati andare sul filo che si ritorce su se

⁹⁸ Per l'analisi della Canzone mi sia permesso di rimandare alla mia *Lectura Petrarce* 1982, Olschki, Firenze 1983, pp. 373-390, e per quella della *Senile*, al mio intervento: *La Senile IV, V: crisi dell'allegoria e produzione del senso* negli Atti del convegno *Il Petrarca latino*, Firenze, 20-23 maggio 1991 [i due saggi sono adesso raccolti nel volume di Adelia Noferi, *Frammenti per i fragmenta di Petrarca*, a cura e con una nota di L. Tassoni, Bulzoni, Roma 2001, pp. 175-193, 229-243].

⁹⁹ M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1967, p. 59.

¹⁰⁰ P. Bigongiari, *Nel delta del poema*, Mondadori, Milano 1989.

stesso e sempre più solido / può legare i tuoi pensieri o guidarti irrigidito nelle alte strette del labirinto»¹⁰¹; «Disteso, il labirinto è una sola / linea, quel filo in cui mi sono arreso / mentre il tuo cieco sguardo più s'intrica»¹⁰²; «J'avance lentement dans le travail et le rêve, / [...] ma il sangue / che [...] ha tinto le / tue labbra e le mie [...] più che un lampo al labirinto / mi fa parlare a te che sulle porte / attendi col gomito non tutto / svolto [...] / io non mi sono arreso / sulle tue labbra: ritornare è avvolgere / di nuovo il filo, stringere più forte / l'intrico, ritornare e riconoscerci, // le labbra ricongiungere in un detto / che deve ancora dire»¹⁰³.

Il filo, di Arianna e del discorso, si stende e si attorce, si intrica nel viaggio, nella svolta o nelle svolte, e il suo gomito lucente è serrato dall'una e/o dall'altra figura («non più o non solo figure dell'io, ma esemplari dello stesso io speculante nella propria alterità figurale»¹⁰⁴), nel distanziarsi da se stesse e dalla origine del viaggio e nel ritorno verso ciò «di cui vanno in cerca e di cui magari hanno nostalgia, ma [...] di cui percorrerebbero i vincoli labirintici come estranei, perché divenuti un po' per volta estranei a se stessi nella ricerca della propria identità»¹⁰⁵.

L'abbandono di Arianna a Nasso da parte di Teseo non potrebbe allora figurare, più che un tradimento, il tragico ma necessario «oblio»¹⁰⁶? O l'abbandono dell'Angelo «infreddolito, ch'è rimasto / indietro: forse s'è perduto / nella foresta», dell'ultimo, bellissimo, libro di Bigongiari?¹⁰⁷ L'Angelo (o Arianna) come «doppio innocente del soggetto», che «tu hai abbandonato / o che è rimasto

¹⁰¹ Ivi, p. 33 [*Affondando i denti della mente in un misericordioso english muffin*].

¹⁰² Ivi, p. 43 [*Toledo [Ohio] was very beautiful*].

¹⁰³ Ivi, p. 55 [*Triduo*].

¹⁰⁴ P. Bigongiari, *La legge e la leggenda*, cit., p. 141.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Si veda ancora, in *Nel delta del poema, l'Inno dodicesimo*, dove dalla mano di Arianna proviene e, letteralmente, germina l'aura sacra, il «mana», che l'oblio custodisce ed è da esso custodito (nella ambiguità della sua funzione grammaticale – soggetto? oggetto? – che sarebbe inopportuno tentare di sciogliere): «Il gomito è questo mana intenso / che l'oblio più protegge se più mesce / all'oscuro che occulta il trattarsi, / nel fedele resistere a strattoni, / a se stesso, entro di sé annodarsi, / non vedere la fine, in sé obliare / l'altro, la vampa, l'ombra, il corpo che / geme alle svolte, preme le muraglie / e i fiori e si contorce [...]» (p. 72-73). Questo gomito, tenuto da una mano che secerne, linguisticamente, il «mana», mi sembra prossimo, in certo senso, a quel filo e a quel rocchetto che compariva nel saggio bigongiariano su Proust del '68: «I segni, proprio per la loro qualità espulsiva, si spaziano in una realtà [...] che le idee, pur logicamente giuste, non possono produrre. Il vero è proprio una tale realtà che sta attorno al segno, come il filo intorno al rocchetto, se però fosse il rocchetto a produrre il filo insieme all'avvolgersi e dunque allo snodarsi del filo stesso» (P. Bigongiari, *La poesia come funzione simbolica del linguaggio*, Rizzoli, Milano 1972, p. 118). Il rapporto tra il segno e il vero (filo intorno a un rocchetto) e tra memoria e oblio (filo attorto nel gomito) mi sembrano avvicinarsi, se proprio il gomito-rocchetto nella sua capacità espulsiva contiene anche la capacità produttiva dell'oblio.

¹⁰⁷ P. Bigongiari, *Abbandonato dall'Angelo*, Armando Dadò, Locarno 1992, p. 61. Gaston Bachelard osservava: «l'être dans le labyrinthe est à la fois sujet et objet conglomérés en être perdu» (*La terre et les rêveries du repos*, Corti, Paris [1948] 1982, p. 212).

indietro tra le lacrime. / Tu che percorri ancora i misteriosi meandri / del ricordo, e ne discendi / le scale semibuie nella memoria / [...] È l'Angelo perduto in te stesso / o sei tu perso nella sua foresta, / perduto il «verso dove» nel tuo muto / gridare che le foglie solo ascoltano / tra un uggolare di vento lontano? / E a chi porgi, indeciso, la mano?».

Perciò il soggetto – Teseo può (deve) volta a volta «arrendersi» e non arrendersi a «quel filo» (di Arianna, della memoria e del discorso), per potere «le labbra ricongiungere in un detto / che deve ancora dire», perché lo stormire delle fronde nella foresta-labirinto possa divenire parola, e il filo possa spezzarsi ma anche ricomporsi come «qualcosa ch'era la linea d'un discorso in cui arresi / vorticano su se stessi pensieri di lunghi mesi. / Così s'attorce il filo che ha dentro di sé ancora le ambagi del labirinto / nella mano più innocente, che non attende più niente [...] / ma non v'è divario / tra l'uno e l'altro istante, quando è l'ora di rimettere in tasca / il gomito, mentre la frasca continua nel suo murmure [...] / a cercare il punto senza fondo da cui emerge, quasi casualmente, / l'eco d'un rombo che niente può cancellare, / ma non è parola ancora, non ancora distinzione»¹⁰⁸. In quel murmure e in quel punto senza fondo torna a riemergere il sèma della *hyle* labirintica come «materia dove ogni forma nasce e si abolisce» (con le parole, sopra citate, di Damisch) o come la voce femminile-materna di «colei che si ricerca in ogni figura»¹⁰⁹, nell'«erranza» della scrittura e nella «distinzione» del linguaggio: «Fu questa tappa nell'inenarrabile / che aprì nei segni la scrittura che / più non narrava che se stessa errando, / paterna, dietro un'altra voce: lei / era lei che chiamava dalle stanze / remote, sempre più remote: un canto, / o un pianto, non so, di lei allo specchio / che s'attorceva il cercine, il profumo / della nuca addolciva il labirinto [...]»¹¹⁰.

Voce della madre o voce dell'infanzia¹¹¹, dell'«io infante» che ha spezzato il diamante incastonato nell'anello del padre¹¹², o del bambino abbandonato dall'Angelo (o che ha abbandonato l'Angelo), essa continua ad insinuarsi, ed emergere, lungo tutta l'opera di Bigongiari: «Ne cerco ora la luce nel poema, / dove esso si sfa, come si spezza: / dove la brezza torna foglia, la / carezza torna mano dello scriba... / [...] quelle / che furono le tracce del poema, / dove tutto è passato e tutto resta, / simile alla foresta che ora il vento / agita; e nulla smuove, ora al deserto / che il vento tutto smuove e nulla agita»¹¹³.

¹⁰⁸ P. Bigongiari, *Verso Betania*, in *Col dito in terra*, Mondadori, Milano 1986, p. 134.

¹⁰⁹ P. Bigongiari, *L'evento immobile*, cit., p. 20.

¹¹⁰ P. Bigongiari, *Col dito in terra*, cit., pp. 130-131 [*Fino al Terebinto*].

¹¹¹ Preciserai: dei luoghi, degli eventi, degli oggetti, dei percorsi dell'infanzia, in quella sorta di spazializzazione del tempo di cui Bigongiari parla nella «Avvertenza e qualche nota» che chiude *La legge e la leggenda*, come, ad esempio, nei versi: «A Colleviti / che discese per rivotoli di strade / tra due muri e le infinite svolte... / Il labirinto nacque lì? Infantili / distrazioni portarono in presenza / del Minotauro in una lotta a morte?» (ivi, p. 112).

¹¹² *Nel delta del poema*, cit., p. 116 [*I morti non camminano nel deserto*].

¹¹³ Ivi, p. 117 [*Nel delta del poema*].

Il filo, infatti è una traccia, da tracciare e da rintracciare, è l'iscrizione di una differenza, e quindi, secondo Derrida, «l'origine assoluta del senso»¹¹⁴, o meglio: «è la differenza che apre l'apparire e la significazione»¹¹⁵, come il tracciarsi di una pista nel bosco, l'interruzione, spaziatura nel *continuum* del folto:

[...] bisognerebbe meditare insieme la possibilità della strada e della differenza come scrittura e la storia della strada, della rottura, della *via rupta*, della via rotta, tracciata, *fracta*, dello spazio di reversibilità e di ripetizione tracciato dall'apertura, lo scarto, e la spaziatura violenta della natura, della foresta naturale, selvagia, selvatica. La stiva è selvagia, la *via rupta* si scrive, si discerne, s'iscrive violentemente come differenza, come forma imposta alla *hyle*, nella foresta, nel legno come materia; è difficile immaginare che l'accesso alla possibilità dei tracciati stradali non sia ad un tempo accesso alla scrittura.¹¹⁶

Senza quella rottura operata dalla traccia, figurata dalla strada nel bosco, o dal filo che separa e unisce, nel labirinto, Teseo e Arianna, è ancora possibile rintracciare, se non l'uscita (irreperibile o forse inesistente), il «senso» del movimento stesso, nel tempo e nello spazio? Scrive ancora Derrida: «Il fuori, esteriorità 'spaziale' o 'oggettiva', di cui crediamo di sapere cosa è, come fosse la cosa più familiare del mondo [...] non apparirebbe senza la differenza come temporalizzazione, senza la non-presenza dell'altro iscritta nel senso del presente, senza il rapporto alla morte come struttura concreta del presente vivente»¹¹⁷.

Per questo forse, nel racconto di Borges il re degli arabi, per vendicarsi del re babilonese che lo aveva umiliato facendolo vagare nel suo splendido labirinto, lo condusse prigioniero nel deserto dicendogli: «'In Babilonia mi volesti perdere in un labirinto di bronzo con molte scale, porte, muri; ora l'Onnipotente ha voluto che ti mostrassi il mio, dove non ci sono scale da salire, né porte da forzare, né faticosi corridoi da percorrere, né muri che ti vietano il passo'. Poi gli sciolse i legami e lo abbandonò in mezzo al deserto, dove quegli morì di fame e di sete»¹¹⁸.

Il deserto è appunto un labirinto senza filo, non tracciabile, o tracciabile con tracce subito inghiottite dalla sabbia, come i grani di semola o le briciole di pane di Pollicino, inghiottiti dagli uccelli, impronte cancellate dal vento: è il luogo della in-differenza e cioè dell'entropia crescente verso la non-differenza dell'equilibrio statico (la morte termica), o la mèta della freudiana pulsione di morte come pulsione di ritorno all'indifferenziato, o l'ascesa a Dio («Solo l'essere infinito può ridurre la differenza nella presenza. In questo senso il nome di Dio [...] è il nome dell'indifferenza stessa. Solo l'infinito positivo può togliere la traccia, sublimarla»¹¹⁹).

¹¹⁴ J. Derrida, *Della Grammatologia*, Jaca Book, Milano 1969, p. 73.

¹¹⁵ J. Derrida, *Positions*, Ed. de Minuit, Paris 1972, pp. 37-38.

¹¹⁶ J. Derrida, *Della Grammatologia*, cit., p. 126.

¹¹⁷ Ivi, p. 79.

¹¹⁸ J.L. Borges, *I due re e i due labirinti*, in *L'Aleph*, cit., p. 134.

¹¹⁹ J. Derrida, *Della Grammatologia*, cit., p. 80.

Così il deserto di Jabès:

Aucune clôture n'a de sens dans le désert, dans le vide; aucune pensée, aucun livre qui est clôture de toute pensée. / Parler du livre du désert est aussi ridicule que de parler du livre du rien. / Et pourtant, c'est sur ce rien que j'ai édifié mes livres. / Du sable, du sable, du sable à l'infini.¹²⁰

E Bigongiari: «Che sia, la morte, il suturarsi di ogni traccia?»¹²¹.

A meno che proprio il linguaggio, che sembra estinguersi in questo labirinto-deserto («Ici, s'éteint de langage», prosegue Jabès poco dopo le righe citate), in quanto linguaggio poetico, come suggerisce Bigongiari, possa vivere nel deserto e percorrerlo, imprimendovi passo per passo la forma delle proprie tracce, ma lasciando che vengano cancellate dal vento nell'informe della in-differenza, per poterne tracciare sempre nuove, sconosciute e irriconoscibili: «Il parto poetico è sempre un parto difficile; e il suo significato è il suo campanello d'allarme: qualcosa è finito, qualcosa ricomincia. È qui che la *repetitio* rintraccia le sue tracce, ma non le riconosce più, e ogni volta non fa che ripetere le tracce che inventa»¹²². «Perché è il linguaggio [scrive Bigongiari nel saggio su Jabès], nato a contatto col Logos primordiale, che rivela anche la morte del Logos, l'annichilamento della possibilità di poter proseguire legando la propria traccia al filo matematico del proprio scorrimento logico. Ed è proprio la parola, specchio o cristallo, che rompe e confonde la traccia. Le lettere della parola, come i grani del deserto, non hanno forma che dura né conservano le tracce di alcun passaggio, regno solo del vento che ne accumula in forme mobili le sabbie [...]. Qui la scrittura se mai si-rovescia in voce, simile a quel vento che modifica le forme nella loro granularità»¹²³. Oppure le tracce, come le freudiane tracce mnestiche, sono in realtà incancellabili, anche se irreperibili e sepolte in quella sabbia, sconosciute e invisibili agli occhi della mente, e lì si sovrappongono, si intrecciano, disegnando l'incognito labirinto del «ricordo che non ricorda»? «Ma che cosa / si perde infine quando tutto, tutto / deve passare per la cruna in cui / il conosciuto si fa sconosciuto / mentre il filo diviene una trama, / il luogo un labirinto, e chi ama / ha lasciato fuori tessitrice / [...]»?¹²⁴.

¹²⁰ E. Jabès, *Le livre des ressemblances*, Gallimard, Paris 1978, ed ancora: «Ici, la fin ne peut être niée. Elle est infinie. / Ici n'est pas le lieu, / ni même la trace. / Ici est sable» (II, p. 123); «Qu'est-ce que le désert sinon ce passé dissous, antérieur à notre propre passé; comme aussi notre avenir solidaire?» (II, p. 150).

¹²¹ P. Bigongiari, *L'evento immobile*, cit., p. 12.

¹²² Ivi, p. 14.

¹²³ Ivi, pp. 219-220.

¹²⁴ P. Bigongiari, *La legge e la leggenda*, cit., p. 73 [*Il tappeto volante*]. Ma si veda anche [*Dove le pietre non sono immobili*] a p. 19: «Ricordati, si torna sempre dove / non si è mai stati, o dove chi ritorna / non è lo stesso che è partito», o [*Addio a Nausicaa*] a p. 31: «(Ma si perde qualcosa nell'oblio / o si acquista qualcosa d'impensato / forse più che nel suo vano ricordo?)»; oppure ancora [*Aracne*], in *Col dito in terra*, pp. 198: «Sono io quel deserto che non tiene? / So che le tracce se vengono prima / che qualcuno, indeciso, ne percorra / quello che dentro un segno si dirime, / è là dentro l'istante che s'imprime». Ma troppi sarebbero i rimandi e troppo «labirintico» il discorso.

Il deserto, comunque, come l'oceano, come la *hyle*, è *apeirôn*, l'aggettivo traddotto spesso con «infinito»: «Questo infinito, nel cui incessante fluire tutti i singoli esseri viventi emergono; per poi sparire di nuovo, il filosofo Anassimandro lo definì *apeirôn*, se ne ricorderà un tardo commentatore di Aristotele, imbattendosi nella citazione del labirinto e spiegherà con questa immagine mitologica il significato di quella parola», scrive Kerényi¹²⁵. Marcel Detienne e Pierre Vernant ricostruiscono puntualmente il campo semantico della coppia oppositiva *péras/apeirôn* (attraverso l'analisi contestuale dei luoghi dove i termini appaiono) tra i due poli sèmici nella nozione di cammino e la nozione di legame. *Péras*, o *Peirar*, fa parte di un vocabolario marino entro il quale significa insieme i segni che orientano la traversata, e la via che si apre nello spazio acquatico «come distesa abissale, caotica, priva di strade, come lo spazio che i greci qualificano di *ápeiros*, non perché senza limiti [...]; ma in quanto impercorribile e insuperabile, ove ogni cammino appena tracciato si cancella e scompare»¹²⁶. Ora, proseguono gli autori, nel pensiero mitico esiste appunto uno spazio simile all'oceano, ove l'*ápeiron*, il senza-segni, oscilla tra il senso di un percorso difficile, un cammino inestricabile, che non giunge mai al suo limite, ed il senso di un legame insolubile, una prigionia di catene che nessuno può spezzare. Questo luogo è il Tartaro, descritto da Esiodo come scosso da turbini furiosi, luogo della confusione, dell'oscurità, privo di orientamento, dove si erra senza fine; ma anche il luogo dal quale non si evade, prigionia, legame. «Il Tartaro è esso stesso uno spazio che lega, e la sua estensione si confonde con i lacci inestricabili»¹²⁷. D'altra parte anche l'Oceano, spesso raffigurato come un serpente, avvolge con le sue spire il mondo intero, e ogni via tracciata, ogni ponte, ogni traversata marina «lega» luoghi lontani. La corona di stelle in cui fu tramutata Arianna chiude intorno a lei il filo splendente, la cinge e la lega al proprio misterioso destino, se è proprio Ananke, la Necessità, a stringere «i nodi che nessuno può sciogliere».

In questo spazio semantico e mitico che si estende tra «via difficile» e «legame», vincolo (e che ha il suo luogo terreno nella selva-labirinto o nel deserto-oceano ed il suo luogo infero nel Tartaro), i due capi del senso, intrecciandosi e annodandosi, possono dispiegare una rete, «intreccio di lacci intessuti o attorti [...], forma massima del legame: insieme vincolato e vincolante»¹²⁸, oppure possono legarsi in tessuto, tela, trama, velo, testo. Il terzo tipo di labirinto è appunto quello a rete.

(*Continua*)

¹²⁵ K. Kerényi, *Nel labirinto*, cit., p. 70.

¹²⁶ M. Detienne et J.-P. Vernant, *Les ruses de l'intelligence. La mètis des Grecs*, Flammarion, Paris 1978 [1974], p. 275.

¹²⁷ Ivi, p. 278.

¹²⁸ Ivi, p. 280.

PER ADELIA NOFERI

Il tono di una voce

Anna Dolfi

Non è passato molto tempo da quando ne abbiamo ricordato la scomparsa (dopo qualche anno di forzato isolamento e di dolorosa malattia)¹, ed ecco che ci troviamo adesso a rievocare, con rinnovata nostalgia, il centenario della nascita di uno dei critici più moderni, colti, acuti, appartati del nostro secondo Novecento e a ripercorrere le tappe di un cammino di grande novità e coerenza. Mitici rimangono i suoi libri, dal giovanile *L'“Alcyone” nella poesia dannunziana*, pubblicato da Vallecchi nel 1945, a poco più di 22 anni, che le valse l'attenzione di Benedetto Croce e le congratulazioni di critici/scrittori come Cecchi e la Manzini; ai *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca* (Bulzoni, Roma 2001), che testimonia una lunga passione per un autore (Petrarca) e per un genere, quello, inesauribile, del commento. Sono libri che ci consentono di tracciare un arco che da solo, per l'ampiezza della cronologia (dal Medioevo al Novecento) ed il rilievo e la difficoltà dei soggetti indagati (Dante e Petrarca, l'Umanesimo e il Seicento, il Neoclassicismo e il Romanticismo, Foscolo, Leopardi, i moderni, italiani e stranieri...) indica la ricchezza delle conoscenze e l'importanza delle proposte e dei rilievi, attenti ogni volta ai testi e agli autori, alla scrittura e alle poetiche.

Con un metodo duttile e aperto, contrassegnato da una straordinaria capacità di 'leggere', Adelia Noferi (Firenze, 1922-2014) è riuscita a fondere le suggestioni che venivano da una grande scuola, da maestri-amici come Giuseppe

¹ Cfr. A. Dolfi, *Ricordo di Adelia Noferi*, «La modernità letteraria», 8, 2015, pp. 193-194, dalla cui rielaborazione e ampliamento nascono adesso queste pagine.

De Robertis, Gianfranco Contini, Piero Bigongiari, Oreste Macrí (ai quali aggiungere magari almeno, sul filo delle opere riflessivo-teoriche, anche Valéry e Ungaretti...), con i risultati più vivi della critica semiologica (Barthes, la Kristeva), le acquisizioni della linguistica (Saussure, Jakobson), della psicanalisi (sulla linea Freud-Lacan, ma senza dimenticare l'inconscio junghiano), della filosofia (Deleuze, Derrida soprattutto), dell'ermeneutica (Gadamer, Blanchot), dell'antropologia (Foucault), del pensiero scientifico (Prigogine). Rivolgendo ai classici e ai moderni (nel Novecento italiano soprattutto Ungaretti, Montale, Bigongiari, Luzi, Zanzotto...) una serrata interrogazione mai dimentica dello stile, misurato però nelle ricorrenze, nelle ossessioni, sì da farsi ogni volta strumento per un cammino nel senso e nel significato dell'esperienza poetica e del suo mutare nel tempo (significativi in questa direzione gli stessi titoli di alcuni libri: *L'esperienza poetica del Petrarca* [Le Monnier, Firenze 1962]; *Le poetiche critiche novecentesche* [Le Monnier, Firenze 1970]).

Non è un caso che un grande critico e poeta come Piero Bigongiari (a cui avrebbe dedicato il suo ultimo, splendido libro: *Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita. Una lettura di "Dove finiscono le tracce"*, Bulzoni, Roma 2003), in alcune pagine scritte in occasione dei 70 anni, ne avesse sottolineato la raddomantica capacità definitoria, parlando, tra *Stilkritik* e psicanalisi, della noferiana «critica di cooperazione», cogliendo l'effetto deflagrante dell'accostamento (decostruttivo e ricostruttivo insieme) dei suoi prelievi e delle sue citazioni. Ma a colpirci, ancora più di questo pertinente rilievo, è la singolare e giustificata insistenza di Bigongiari sullo stilema critico utilizzato per qualificare il lavoro e la stessa persona/personaggio di Adelia: uno stilema che rimanda all'intelligenza e all'inflessibilità. In sole tre pagine² Bigongiari usava espressioni quali «intelligenza riflessiva», «uno dei maggiori ingegni critici di oggi», «intelligenza classificatoria», «sottile e incisiva dialessi [di ...] intelligenza critica», «interventi di [...] intelligenza critica», «generosità inflessibile della sua intelligenza», «intrepida, sottile e sinuosa intelligenza»³. Ci piace riprenderle, sottolineando proprio l'intelligenza riflessiva (ovvero spiccatamente teorica e epistemologica), classificatoria (come dire attenta a costituire sapienti griglie conoscitive), inflessibile e intrepida (varrà ricordare al proposito il rigore e la sicurezza che accompagnava – in un contesto di notoria timidezza personale – la

² P. Bigongiari, *La relatività dell'istante e la mise en abyme del testo*, «Paradigma 10», 1992, pp. 3-6 (adesso in questo libro).

³ Quanto dovessero essere importanti per Bigongiari stilemi di questo tipo lo prova una pagina del suo *Senso della lirica italiana*: «Anche la critica, la vera critica e non la propedeutica è un unicum: un'esplosione riflessiva nel pieno delle forme artistiche, cioè nei dati di questa seconda natura che è l'opera d'arte» (P. Bigongiari, *Il senso della lirica italiana e altri studi*, Sansoni, Firenze 1952, p. 279), così come un brano della *Poesia italiana del Novecento* a proposito dell'«intelligenza creatrice», «la quale, quando esiste, non ha certo paura del proprio stadio riflessivo, come la poesia non teme certo la dimora e l'incubazione della propria poetica» (P. Bigongiari, *Poesia italiana del Novecento*, Fratelli Fabbri editori, Milano 1960, p. 181. Ambedue i passi bigongiariani sono citati dalla Noferi in apertura del suo *L'"esplosione riflessiva" e il "farsi" della poesia*, in *Le poetiche critiche novecentesche*, cit., p. 157).

certezza di convinzioni maturate in un lungo, sapiente e complesso riflettere), generosa (perché capace di ascoltare/capire i testi). Un'intelligenza, potremmo continuare, che combinava alla lucidità una paradossale ignoranza di se stessa; di qui ancora una sorta di ingenua e naturale generosità⁴. E che pure era capace di giudizi severi, di auto-consapevolezza, e di *divertissements* tipicamente intellettuali (alle prese con l'intertestualità, interna ed esterna; si pensi al suo *Gioco delle tracce* [La Nuova Italia, Firenze 1979]), di confronti, di riletture (ed ecco allora le sue *Riletture dantesche*, Bulzoni, Roma 1998; le postille poste in calce all'anastatica delle *Poetiche critiche novecentesche*, La Finestra, Trento 2004), di percorsi inusitati per temi contrassegnati dal loro essere suscettibili di attraversamento, configurati come luoghi retorici, spazi simbolici (il deserto/il bosco; l'infanzia...). Che consentivano ogni volta, a una scrittura critica come la sua, che univa complessità ed eleganza, finezza di dottrina e pensiero a un andamento quasi romanzesco del discorso, di ripartire dalle origini (i suoi Platone, Aristotele, San Girolamo, Sant'Agostino, la scolastica, San Bonaventura...) per proseguire poi con Curtius, Zumthor, Bachelard..., per *loci* e *topoi* custodi di quanto è nascosto; per *luoghi simbolico-allegorici* condotti a rifluire nell'immaginario collettivo, nella selva del linguaggio, là dove la parola-rappresentazione e l'immaginario filosofico-scientifico-cosmogonico ad essa connesso (nei nomi di Dante, Petrarca, Bruno...) si uniscono nel passaggio dal rito al mito.

Il bosco, che è al centro del libro postumo che qui proponiamo, è assai più di un «luogo naturale» – e quello che indica è molto più di un percorso tematico –, si configura piuttosto come un luogo retorico ove diventano indistinguibili il 'chiaro' e lo 'scuro', e il *locus communis* (tramandato dalla tradizione) si trasforma rapidamente in uno spazio inconsapevole ove collocare il rimosso, suscettibile di avviare, nell'audacia dell'interpretazione, in quell'arduo terreno ove i significati producono polisemia/ipersignificanza (grazie a sovrapposizioni e slittamenti di senso che diventano metodo di lettura), per rifluire poi nell'immaginario collettivo e nella selva del linguaggio. Anche il bosco naturale di partenza sarà allora costituito dai boschi/selve polivalenti di Virgilio e dalle *Sylvae* di Stazio, dai boschetti della cornice del *Decameron* e dalle foreste di Vico, da quelle delle fiabe propiane, mentre il *topos* si qualifica per identità e opposizione (*locus horridus* versus *lucus amoenus* e viceversa, con possibile interscambio delle qualifiche). Nel parlare del bosco (giovi ancora ricordarlo, con una suggestiva messa in gioco di miti e di riti, in una scrittura critica che procede per addizioni e citazioni che spingono avanti svelando gradualmente il tracciato) questo studio, al di là della lettera, sembra anche porsi anche come una grande metafora del sofferto rapporto tra la critica e il suo oggetto. Sarà facile allora, inseguendo (per continuare con l'*exemplum* del bosco) fondamentali mitologie-

⁴ Che arrivava anche ad attribuire agli altri – sia pur sapientemente scelti – capacità e meriti più che a se stessa, o che la portava a credere o a fingere (come Bigongiari propone chiudendo il suo saggio celebrativo) di «domandarci qual è la direzione giusta mentre ce la sta additando», per cui, «mentre crediamo che sia dietro di noi, essa è là davanti».

mi e nuclei semantico-simbolici affini, passare dal bosco al labirinto (dall'antico mito a Virgilio, per spingersi poi fino a Rilke, Bigongiari...), dal labirinto al filo, allo specchio, e addentrarsi poi nella selva del «linguaggio, dell'allegoria, dell'ermeneutica» (avendo per compagni Dante, Petrarca, Borges e per guida i testi della patristica e dei suoi studiosi, fino a Henry De Lubac).

Su tutto questo Adelia Noferi amava riflettere (le metafore del viaggio, del bosco, dello specchio, sarebbero state oggetto non solo di saggi, ma dei suoi corsi universitari fiorentini di Letteratura Italiana e di Letteratura Italiana moderna e contemporanea), così come prediligeva soffermarsi su ciò che nasconde e depista e su quanto consente di trovare una traccia o un cammino (di nuovo significativo un titolo: *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, Bulzoni, Roma 1997), su quanto (per testo e metatesto) confonde i registri, mimando il rapporto che unisce e separa il critico dal suo oggetto. Fino a giungere là dove il luogo simbolico si soggettivizza e la critica arriva a parlare attraverso le sue stesse tracce, oggettivandosi, in una ricerca che, indipendentemente dal tema prescelto, punta a una generale ermeneutica che si suggella in scrittura.

Insomma, grazie al suo 'metodo', è Adelia Noferi ormai che ci parla, fornendoci, al pari di Arianna, dei segni che seguiamo nella speranza di incontrare nello specchio anche il suo volto rifratto⁵. In un gioco dove non ci sono allora soltanto testi ed autori, boschi e/o labirinti..., ma – con l'individuo – il linguaggio, non stupirà se, lungo i suoi indimenticabili percorsi immaginari e simbolici (che attraversano la cultura occidentale, sul filo della memoria, dell'oblio...), capiterà a qualcuno di cercare tra le pagine anche *le grain de la voix*: il tono di una voce, la screziatura di uno sguardo.

⁵ Quanto al problema della soggettività del critico, Adelia lo aveva già brillantemente risolto nel suo studio su De Robertis (si pensi alla sua formula sulla «soggettivizzazione storica» del maestro (A. Noferi, *L'ascesi stilistica. Giuseppe De Robertis e l'oggetto poetico*, in *Le poetiche critiche novecentesche*, cit., p. 10), così come quello della storicità. De Robertis, paladino di una verità ad oltranza, in una dialettica continua tra «instabilità e inquietudine», gli era parso che dimostrasse appieno il suo tempo – una storia che è tempo, e vita nel proprio tempo – proprio nello spostare il «fulcro attivo della storicità»: «[...] in luogo di considerare, da una posizione storicamente astratta, la storia della poesia, egli si è posto deliberatamente in una posizione storicamente individuata e definita per farvi confluire quanto, nella storia della poesia, poteva in essa permanere e durare ed essere attivamente operante, per ricostruire, in quel determinato punto storico, la continuità stessa e il divenire della storia» (ivi, p. 4).



Immagine 3 – Adelia Noferi (2001). Foto di Anna Dolfi



Immagine 4 – Adelia Noferi (Chantilly, giugno 1991). Foto di Anna Dolfi

TESTIMONIANZE

La relatività dell'istante e la «mise en abyme» del testo

Piero Bigongiari

Fin dal primo rivelarsi della sua intelligenza riflessiva, Adelia Noferi, uno dei maggiori ingegni critici di oggi, anche se appartato dalla *melée* mondana, ha avuto subito chiaro il concetto del momento relativo implicito nell'attimalità dell'invenzione poetica, fino a una vera e propria fissione dell'atomo espressivo, attraverso gli strumenti dirompenti della stilistica e della psicanalisi. Ne deriva un espandersi di implicazioni attimali in esplicazioni testuali e insieme un implodere di circonlocuzioni intertestuali all'interno delle oscure e inimitabili origini del lampo inventivo. C'è, voglio dire, nelle operazioni critiche della Noferi chiaro il senso della doppia, biunivoca valenza dell'impulso poetico, ma anche della sua unicità in quanto costitutivo di un fatto storico – il testo – che non si ripete per definizione ma che si richiama a distanza nel contesto per assimilazione. Il suo fondo è irripetibile, il che implica la continua modificazione del suo apparire nelle varie lezioni del testo in esame. La legge della sua irripetibilità diventa, più appropriatamente, la condizione della varianza classificatoria, attraverso la serie delle relazioni tematiche. E devo dire che in questa intelligenza classificatoria la Noferi si rivela particolarmente agguerrita. Il testo come fatto storico si relaziona e, direi, scinde e mette in crisi, grazie alla propria stessa raggiunta inscindibilità di fondo, come forza d'urto, quella che sembra essere l'inerzia stessa della storia: è una storia che, laddove sembra murata in se stessa, scopre i suoi cunicoli, intravede la luce della propria libertà. Talché gli ultimi interessi che questa scrittura manifesta sembrano piuttosto privilegiare i nuclei culturali, quali simboli varianti della profonda archetipicità di ogni fatto storico (il neoclassicismo e il lutto, ecc.), e del suo immaginario (il bosco, ecc.).

FUP Best Practice in Scholarly Publishing (DOI 10.36253/fup_best_practice)

Adelia Noferi, *Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia: con testimonianze sull'autrice*, a cura di Enza Biagini, Anna Dolfi, © 2021 Author(s), content CC BY 4.0 International, metadata CC0 1.0 Universal, published by Firenze University Press (www.fupress.com), ISSN 2420-8361 (online), ISBN 978-88-5518-417-5 (PDF), DOI 10.36253/978-88-5518-417-5

È una critica tra le più storicamente ferrate nelle proprie omologie sotto specie descrittiva e classificatoria, rispetto al fatto poetico esaminato, proprio perché un tale «fatto» trova la sua fattualità poetica e anzi la provoca tutta intorno a sé, non solo all'interno della propria intertestualità, bensì anche, anzi soprattutto, in una precisa e relativa storia delle idee (ricordo le sue «poetiche critiche novecentesche» come *conditio sine qua non* nel gioco tra invenzione e riflessione), insomma nella civile convenienza e produttività di ogni testo nel rapporto che instaura, ma meglio inventa, con le condizioni storiche da cui è nato, da cui si rileva, a cui anche si oppone per la fertilizzazione e rendere generativo quel terreno di cultura: un terreno che una tale operazione critica in cui la poesia contestualizza i suoi impulsi, specchiata nella *mise en abyme* riflessiva delle sue citazioni, rievocata dalle sue sparse distanze e disseminazioni, contribuisce a essere come tale: voglio dire, come un fatto storico preciso, in quanto precisato dall'atto inventivo, dall'invenzione delle sue stesse dirimenze interiori. La vita di relazione del testo è cercata nei suoi stessi elementi primordiali in quanto, solo contribuendo a fare essere il testo un sistema di relazione, esso organizza e trova la propria unicità. C'è, nel fondo di ogni testo, connivente coi suoi oscuri impulsi e lampeggiamenti, un atto critico, nel senso che il suo fondo tempestoso fra il prelinguistico e il linguistico mette in crisi le stesse superfici stilistiche dei suoi codici comunicativi.

Chi qui scrive e qui le fa omaggio ha comprovato sulla propria pelle la sottile e incisiva dialessi che questa intelligenza critica vi ha esercitato: dove spesso, chi qui scrive, ha trovato additato quanto viveva *in nube*, per lui, nella propria stessa opera, esplicitato quanto viveva nel dramma delle proprie lacerazioni. Si direbbe, se mi si permette questa metafora, che gli interventi di questa intelligenza critica sono stati quelli della buona samaritana: che, riconosciute le ferite, ne ha riunite le labbra, suturati i margini dolenti, nella totalità intravista di un sistema salutare che la *voluntas* stessa del testo – un testo che vuole sempre qualcosa – contiene in sé ma di cui è poco avvertito. Questa si chiama critica di cooperazione, per cui spesso l'oggetto dell'analisi, nel ritrovare rammemorati i propri elementi traumatici, intravede qualcosa che non conosceva di se stesso. È una invenzione critica insomma che, partita dai risultati più precisi e quasi ossessivi della Stilkritik, dopo avere affondato il suo stilo nella carne dell'opera, in cerca del nucleo oscuro delle sue dizioni e contraddizioni, ha un po' per volta trasformato questo bisturi affilato in una sorta di psichica sonda salutariferà all'interno dell'opera in questione, come lo psicanalista che domanda per risvegliare nel paziente quanto la memoria traumatica ha in lui seppellito di altrimenti insondabile a se stesso. Ed è forse un'operazione critica, quella di Adelia Noferi, che guarisce più a fondo quanto più a fondo si insinua nella contraddittorietà stessa dell'esistente che si fa parola, cioè che si vela di sottili trasparenze per più manifestarsi, manifestare più a fondo il suo discrimine tra il dicibile e l'indicibile e insieme il desiderio di trasgredirne il divieto. Perché la vita che la parola lascia dietro di sé, la stessa parola la proietta al di là di sé. È questa la terribile contraddizione di ogni scrittura: questa carne che muore per rinascere. Una tale parola risponde a se stessa mentre, e perché, provocata risponde all'analista,

ai suoi stimoli più impervi e indiscreti. A quel punto il testo, vorrei quasi dire il testimone del dramma, è offerto alla sua storia, e se risponde a questa sua vicenda segreta quasi inconfessabile, è offerto *tout court* alla storia, che è anche storia di idee sofferte in proprio come moventi di essa.

L'ideale critico della Noferi, per sua confessione (ma non si dimentichi quel tanto di paradossale che è implicito nelle misteriose asserzioni dei suoi atteggiamenti di modestia), sarebbe la trascrizione dei «points de capiton» del testo, in un accostamento continuo, tra loro, di citazioni testuali, come una critica fatta, *in re*, dal testo stesso, quasi che esso parlasse per se stesso se rimosso dall'ordine simbolico delle sue finzioni, verso l'accertamento di quello che nel testo vive in un continuo stato di probabilità. Attraverso una tale decostruzione e ricostruzione testuale è captabile la sua più o meno conscia rispondenza all'«idea» a cui il testo obbedisce inconsciamente – si ricordi che, lacanianamente, l'inconscio è il discorso dell'Altro –, ma di cui anche, continuamente, rimanda l'esito nel gioco speculare dei suoi richiami interni; dove appunto è l'Altro chiama, siano essi, direbbe Contini, richiami contigui o richiami a distanza: in verità è l'Altro del testo che entra, più o meno furtivamente, nel testo. Ed è nell'«idea» occulta perché allo stato nascente in ogni testo la sua stessa afferenza storica, se la storia è un'«idea» che si realizza nella sua fattualità. Non tanto dunque, per la Noferi, l'«*ipsum factum*» corrisponde all'assoluto «*verum*» vichiano quanto piuttosto al verificare, nel loro possibile, le idee costitutive del corso oggettivo della storia: è proprio la storia la grande trasformatrice delle idee in ideologie, queste grandi moventi dei fatti, pro o contro di esse.

Il testo dunque diventerebbe improbabile, cioè non più oltre sottoposto al grado della probabilità, più che in se stesso, nell'operazione critica che ne raccoglie e ne mette in funzione lo spartito. E dunque all'originaria crisi tra il prelinguistico e il linguistico a cui ogni testo che si rispetti obbedisce come provocatrice della propria testualità, corrisponde questa crisi finale che è l'atto critico di chi ne riceve il messaggio infermo, e che è crisi convalidante nel rovesciamento del linguistico nel prelinguistico che è il regno attivo dell'idea nascente.

La *mise en abyme* del testo nell'«idea» che contiene senza conoscerla consiste allora in una strenua duplicazione speculare – e, in quanto speculare, rovesciata di senso – dei moventi e del rimosso che ogni testo propone nella continua serie dei richiami e dei coinvolgimenti inconsci, rispetto all'idea motrice che si identifica distinguendosi appunto grazie alle modificazioni provocate dalla continua e continuamente primordiale «condizione» della propria contestualità. E le risultanze vincenti di questo operare critico si rilevano in questa vera e propria coscientizzazione del testo rispetto a se stesso: l'Altro è stato avvistato come Altro proprio in quanto l'altro del testo verifica, e certifica, grazie alla sua continua, saltuaria e ritornante identificazione, il proprio *soi-même*, il proprio medesimo.

Il critico è dunque, nella sua razionalizzazione del testo in esame, un puntualizzatore dei lacaniani «points de caption» dell'opera, laddove non sussiste più l'occultamento del simbolico, cioè della sua condizione puramente emoti-

va (non credo che, in questo senso, la Noferi ami una disposizione critica come quella di Roland Barthes, che predilige come motore il piacere del testo).

Al compiersi dei suoi felici e fecondi settanta anni giunga alla nostra amica di sempre il senso più segreto della nostra gratitudine; alla generosità inflessibile della sua intelligenza, e alla sua discrezione, il nostro povero riconoscimento. Io posso solo vantarmi, nei suoi riguardi, di averne riconosciuto subito l'intrepida, sottile e sinuosa intelligenza. Ricordo, e lei lo sa, che quando ebbi in mano uno dei suoi primi *exploits* critici, un saggio precoce su Cardarelli, io mi rivolsi a lei, giovanissima studentessa, che arrossì e chinò la testa all'elogio, mentre esclamavo: «Ma lei è meglio del suo maestro!». Era questi allora Giuseppe De Robertis. E da allora essa ne ha percorsa di strada, tanto che talvolta è persino difficile starle dietro. Mentre crediamo che sia dietro a noi, essa è là davanti, che cerimoniosa finge di domandarci qual è la direzione giusta mentre ce la sta additando.

Seduti sugli scogli di Capri come su quelli solari, ilari e malinconici insieme, della giovinezza – eravamo giovani allora, subito dopo la guerra – ricordo la sua compostezza di giovane donna che scrutava l'orizzonte come se fosse, nel suo cerchio infinito, l'avvenire in cui dovevamo inoltrarci, il futuro con cui dovevamo misurarci. E tanto bastava alla dolcezza sorniona della speranza di non esserne indegni.



Immagine 5 – Anna Dolfi, Piero Bigongiari, Adelia Noferi, Enza Biagini (Barberino, luglio 1997). Foto di Laura Dolfi



Immagine 6 – Giuseppe e Adelia Noferi (© eredi Noferi)



Immagine 7 – Adelia Noferi con il marito Giuseppe
(Chantilly, giugno 1991). Foto di Anna Dolfi

Adelia Noferi: l'idea del 'metodo' e oltre¹

Enza Biagini

Una delle condizioni del genio critico nella sua pienezza [...] è quella di non aver un'arte propria, uno stile [...]. Quando si possiede un'arte, una poesia, come Voltaire, ad esempio, che certo è il maggiore critico dopo Bayle, si possiede anche un gusto deciso, che raggiunge presto i suoi limiti, qualunque sia la sua elasticità. Si ha l'opera propria dietro di sé all'orizzonte; non si perde mai di vista quel campanile. Involontariamente se ne fa il centro delle proprie misure. Voltaire aveva per di più il suo fanatismo filosofico, la sua passione che gli falsava la critica. Bayle non aveva

¹ Ripubblico questo saggio del 1992 con qualche perplessità ed alcune modifiche. Mi danno motivo di riflessione il carattere contingente e il rischio dell'effetto datato, che pesano in modo negativo sugli scritti di 'critica della critica'. Qui il tempo è fermo a circa tre decenni fa, in un periodo in cui si stava già esaurendo tutto il fermento culturale che tra il Sessanta e il Settanta aveva visto nell'innesto del formalismo russo – scoperto tardivamente – con lo strutturalismo un'occasione di rinnovamento critico. Un rinnovamento che proponeva una visione oggettiva dell'opera letteraria e poetica, dove la parola 'metodo' (si pensi al successo del volume *I metodi attuali della critica in Italia* curato da Maria Corti e Cesare Segre, 1970), veniva accompagnata da un'aura quasi galileiana di scientificità. Un termine – un ideale – entrato in crisi già intorno agli anni Ottanta quando si manifestarono i primi segni di crisi dello scenario teorico precedente, che si stava trasformando con rapidità in post-strutturalismo, orientato verso un marcato ripensamento delle «certezze e l'apertura delle probabilità» (A. Noferi, *Riletture dantesche*, Bulzoni, Roma 1998, p. 9). Allora la riflessione di Adelia Noferi, fedele, sin dai suoi inizi, all'idea di una 'critica come lettura e rilettura' apriva uno spazio esemplare proprio per riflettere su un'altra concezione, meno dogmatica, di metodo.

*nulla di simile. Nessuna passione: l'equilibrio in persona; una perfetta idea della bizzarria del cuore e dello spirito umano, e la consapevolezza che tutto è possibile e che nulla è certo.*²

La citazione del pensiero di Sainte-Beuve che apre una delle prime riflessioni di Adelia Noferi, nel momento di avvio di un proprio itinerario teorico *in fieri*, costituisce una premessa importante per rintracciare il formarsi di una sua idea della critica. Una premessa che, a partire dal discrimine tracciato dal noto critico francese tra 'critici puri' (come Voltaire) provvisti di un proprio gusto e quindi di un metodo e 'critici artisti' (alla stregua di Pierre Bayle) serviva a collocare, una volta scoperte le segrete aspirazioni sainte-beuviane, il critico francese dalla parte dei 'critici artisti'. Ovvero tra coloro che, con motivazioni ritenute non del tutto dirimenti (perché Voltaire rispecchierebbe l'ideale del 'critico puro', mentre Bayle, filosofo quanto Voltaire, incarnerebbe il ruolo del 'critico artista?'), Sainte-Beuve vedeva lontani da una pratica critica influenzata dal gusto personale, da 'un'opera dietro di sé' e una 'passione' in grado di falsarne l'orizzonte³. Un limite non rilevato nei critici-artisti ritenuti liberi di lasciarsi guidare dalla 'curiosità'. Tra le due opposte concezioni (presenza o meno di un'opera importante con funzione di 'campanile'), Adelia Noferi sceglierà un percorso in equilibrio, volto a stare nel giusto mezzo, una conciliazione che sarà determinante anche per la propria poetica critica. Per questo è interessante esaminare se e su quali presupposti la studiosa è venuta costruendo un suo 'campanile' personale (magari destinato ad essere demolito strada facendo).

Tuttavia, anche se non ci sembra il caso di fare anticipazioni su scelte future, quando a commento della riflessione sainte-beuviana sulla natura dei critici («Critici curiosi, imprevisi, instancabili, pronti ad ogni sospetto, siamo, a nostro modo, come quel tiranno che aveva nel suo palazzo trentasei camere; e non si sapeva mai in quale egli dormisse»), vediamo Adelia Noferi considerare Sainte-Beuve in veste di lettore pronto rischiare di perdersi 'in tutte quante le stanze' che 'la sua splendida intelligenza' gli metteva a disposizione, scrivendo:

Questo è da rammentare. Non si può inchiodare Sainte-Beuve, rinchiuderlo in una di quelle trenta camere, riconoscerlo in una formula [...]. In realtà egli è un poco in tutte quante le stanze, e solo la sua splendida intelligenza gli permette di ritrovare sempre, in quel dedalo, se stesso, serbarsi fedele nell'infedeltà, protesa ad ogni sorta di scoperta, capace di sentire la «forza, o, meglio, il fascino delle ragioni che gli vengono opposte»;⁴

si sarebbe già tentati di azzardare subito una possibile messa in relazione con la sua opera critica. Sarebbe, però, come gettare un ponte tra Ottocento e Novecento. E forse non serve cercare subito formule, quanto piuttosto cominciare

² Sainte-Beuve, *Introduzione, scelta e versione* a cura di A. Noferi, Garzanti, Milano 1953, p. VII (ma la nota introduttiva è datata 1948), corsivo nel testo.

³ Ivi, p. IX.

⁴ Ivi, pp. XXV-XXVI.

ad esaminarne l'uso che se ne fa. Qui, nella riflessione noferiana, l'evidenza implicita di un 'campanile' (cioè un riferimento con funzione metodologica) non appare come un rilievo negativo ma in quanto importante elemento di individuazione di poetica della teoria: ovvero ci pone dinanzi ad un primo accenno di definizione della critica, della letteratura, e tutto sommato dei suoi modi di approccio. Il passo successivo consisterà nel riconoscere che l'uso di un acume interpretativo, ancorché definito nei suoi presupposti, può non avere sempre una funzione opacizzante. In fondo, viene fatto notare, lo stesso Sainte-Beuve, sebbene «non avrebbe esitato a segnare il proprio nome tra i [critici artisti]»⁵, nel suo esercizio critico non seguiva forse un proprio metodo-guida (determinato dai suoi interessi per quel nesso inscindibile tra autore e opera, criticato da Marcel Proust) passibile di 'inchiodare' e ridurre 'in formula' il proprio operato?

Abbiamo letto sopra che i critici sono tenuti a «serbarsi fedeli nell'infedeltà»: Adelia Noferi (che sembra aver trovato sin da allora una definizione per sé), tramite Sainte-Beuve coglieva una formula capace di ridurre lo iato dialettico tra critica pura e critica artistica – cioè con o senza filtri precostituiti – valida come una prima definizione della critica intesa quale possibilità di scoperta e di rivelazione di un'altra visione, quasi obbedendo a una paradossale forma di coerenza (l'esigenza di mantenere fede alla possibilità e desiderio di cambiamento). Una prerogativa, questa, indicata quale caratteristica generale della critica che, però, pare essere commisurata sul critico francese (ma non solo), per il fatto di fondarsi, nella pratica, sugli elementi di ricerca di un «triplice ordine di rapporti» («rispetto all'opera: l'opera e il suo creatore, l'opera in se stessa [...], l'opera e il pubblico»⁶), una ricerca di per sé destinata, sul piano teorico, a smentire la formulazione di un'idea di 'critica aperta'. È la presenza contraddittoria, sottolineata in Sainte-Beuve, di un versante che, in un *iter* tutto sommato metodologico (è la funzione 'campanile' del critico francese) mette in conto anche il bisogno di mantenere fede all'intima esigenza di «elasticità» e «fluidità [dello] spirito»⁷. Ma proprio il segno di consapevolezza che questo itinerario sia l'unico adatto a realizzare quell'ideale di 'libertà spirituale', perseguito da Sainte-Beuve nel suo mettersi in gioco attraverso tutti i temi 'più vivi' e connotanti (la tecnica dei 'ritratti', delle 'famiglie di spiriti', della 'causerie' o dei 'profili più vari' e delle inclinazioni più diverse'), appariva agli occhi della studiosa il modo di «penetrare nel dedalo fitto della sua opera»⁸ per costruirne un florilegio e vederne prolungata la lezione fino a certe mete di verità raggiunte dai maestri del nostro Novecento (Serra, De Robertis, Bo, Contini, Bigongiari, Macrí e se stessa).

La lettura noferiana di Sainte-Beuve finiva dunque per cogliere il formarsi di una concezione teorica della critica nata da una maniera di approccio apparentemente libero (artistico, creativo) già molto vicino a quello, variabile, modula-

⁵ Ivi, p. VIII.

⁶ Ivi, p. XXXIX.

⁷ Ivi, p. XLII.

⁸ *Ibidem*.

to dell'*approximation*, teorizzata poi da Georges Poulet (più propria alle scelte metodologiche della Noferi). Ma, per converso, nel concedere spazio alla formula del 'serbarsi fedeli nell'infedeltà', veniva recuperata anche quella funzione 'campanile' (di metodo) intrinseca al pur necessario esercizio di un' "intelligenza classificatoria", basato su temi, costanti di poetiche, stili, ecc. E qui si profilano già i termini di una peculiare idea di critica asistematica o, per dir meglio, bilanciata tra sistema e non sistema e tutta noferiana. Un'idea che diventerà dominante nella riflessione teorica dei suoi lavori futuri, con maggiore incisività in anni in cui, dall'iniziale terreno estetico-poetico (più vicino a De Robertis, Valéry, Du Bos, Ungaretti...), i suoi modelli interpretativi deriveranno, senza necessità di indicarli esplicitamente come 'metodi', dalla linguistica, dalla psicoanalisi, dalla filosofia heideggeriana e post (Derrida, Kristeva, Lacan) o dalla scienza 'debole' di Prigogine. Si tratta di lavori dove l'esercizio della critica si troverà sempre più definito come possibilità di giocare con un diapason di 'funzioni-campanile' mai usate rigidamente e mai ritenute da applicare di peso.

A questo punto, sarà utile notare come questa idea di critica sistematica/asistemica, vista in Sainte-Beuve, fosse già in atto nella studiosa quando si era trattato di definire la poetica dannunziana e 'classificarla' subito quale visione in movimento della realtà. Il ben più noto lavoro su D'Annunzio, per altro precedente, evidenziava l'attenzione costante a una idea della poesia (ovviamente estranea a Sainte-Beuve) in quanto *dynamis*, già in perfetta corrispondenza con la propria concezione critica in formazione dove erano contenuti in germe presupposti metodologici ('campanili' rivisti e adattati), 'aperti', in grado di definire la poesia come *Dynamis* continuamente rilanciata anche da effetti ossimorici. Ad esempio, nel momento in cui, nella poetica dannunziana, veniva indicata la tensione a cogliere, in quanto nota dominante, 'la levigatezza della perfezione conchiusa' della 'impressione iniziale' (dell'ispirazione: 'In principio fu l'impressione'), i rilievi successivi saranno tutti rivolti a sottolinearne la 'via d'uscita', il «margine di imprevedibilità» che ne corrompono la primigenia impressione di «perfezione conchiusa».

Ora D'Annunzio l'invito al mistero, la via d'uscita dalla prigionia minacciata, li trovò sempre nel margine di libertà e di imprevedibilità di quella impressione iniziale, e si salvò dalla levigatezza della perfezione conchiusa, proprio in quel limite di casualità lasciato all'avvertimento dei sensi acuti.⁹

Non stupisce se, in questo tentativo di definizione di poetica come visione perennemente dialettica, finisca per entrare in gioco anche il confronto tra prosa e poesia, dove a vincere la posta è la poesia:

⁹ A. Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Vallecchi, Firenze, s.d. (ma 1945), p. 9. È noto come, a proposito di questo lavoro, Benedetto Croce colse l'occasione per stigmatizzare la pratica del derobertisiano 'saper leggere', nel lavoro dell'allieva Noferi. Si veda Benedetto Croce, *Intorno alla cosiddetta 'critica stilistica'*, pubblicato la prima volta in «Quaderni della Critica», 4, 1946, pp. 52-59.

Questa esperienza ricchissima intorno alla prosa del *Fuoco* fu la condizione ultima alla nascita di *Alcyone*. Ancora una volta le novità importanti le toccava insieme nella prosa e nella poesia; ma nella poesia arrivando a certe scoperte più sicure, ad una libertà più felice: alle risoluzioni ultime di una sua inventiva più consumata.¹⁰

Del resto, in tutta la riflessione su D'Annunzio, il duplice registro di attenzione alla nota dominante (l'aspetto che tende a farsi maniera, stile e autocitazione, elaborazione prosastica) e ai margini di imprevedibilità della sua creazione (la ricerca dell'inedito, della sensazione e della verifica delle potenziali gamme espressive, enucleate in modo più compiuto nella poesia) costituirà uno degli itinerari interpretativi più importanti di quell'impegnativa prova critica del primo tempo di Adelia Noferi. Ma l'applicazione su D'Annunzio non è rilevante solo per delineare il percorso di un'idea della critica e della letteratura ampiamente definite. Lo è soprattutto perché, in questo lavoro, la studiosa mostra di aver trovato subito nell'«esercizio di lettura» (molto vicino alla pratica dell'*approximation* nella critica francese), l'equivalente di un proprio particolare (e contraddittorio) effetto 'campanile'. Tuttavia vale la pena di sottolineare che l'idea di 'critica asistemática', rilevata nella riflessione su Sainte-Beuve e nei lavori precedenti agli anni Cinquanta, non rinvia all'idea di assenza di metodo, bensì a una concezione teorica dove il 'metodo' non assume la funzionalità di un *a priori* strumentale e ripetibile.

È vero, perciò, che la 'cosiddetta critica stilistica' – dove per 'critica' si intende mera applicazione di un metodo linguistico – non sarebbe del tutto appropriata per la lettura noferiana dell'opera di D'Annunzio, ma non per le ragioni di 'inadeguatezza' estetica evocate, insieme ad altre, da Croce, perché in ogni caso non si trattava di una applicazione dimostrativa della funzionalità di un metodo quanto piuttosto, dietro i grandi esempi di Leo Spitzer o Auerbach, di un modo interpretativo a più gamme (stilistico-filologiche) di penetrazione e di intelligenza di *quel* testo, in *quel* momento della lettura. Si trattava di tener fede anche alla capacità di interrogarsi (talvolta proprio come esercizio non solitario: nel lavoro dannunziano appaiono, con i quesiti rivolti alle opere, anche scoperte sollecitazioni dell'opinione del lettore, con frequenti 'voi troverete'; 'cogliete'...) sull'idea che la poesia come la critica del Novecento potesse essere posta sotto il segno comune di una *dynamis* costitutiva. Si veda, sempre nel lavoro dannunziano:

Le *Myricae* pascoliane? I madrigali dell'*Ultima passeggiata*? / Gli suggeriscono forse il ricordo del metro, in un gusto di riprendere vecchi schemi e rinnovarli, che gli era caro; ma i madrigali pascoliani nascevano da una puntualità di valore verbale [...] che chiudeva l'impressione in una staticità di trasposizione verbale, un riferimento fermo e minuto alle singole unità incastonate nel componimento breve [...]. Il madrigale dannunziano nasceva, all'opposto, dalla necessità di

¹⁰ Ivi, p. 70.

un movimento, che scoprisse, sì, in un certo senso un'aderenza nuova alle cose ed ai loro nomi, ma che valesse proprio a risolvere certa fissità di scrittura della prosa [...]. («In principio», ricordate, non è la parola, ma l'accordo; inizio o possibilità di movimento).¹¹

E non è certo un caso se, in questa interpretazione, tutta l'«energia» determinata sin dalle prove rilevate in *Alcyone* risulti osservata nel suo propagarsi verso le opere successive, viste come legate ad una fondamentale esperienza di «poesia ariosa» e «della concordanza felice». Il punto della *dynamis* infatti converge e riparte quasi sempre dal testo poetico, facendo magari leva sul polo «oppositivo» della prosa – malgrado la sovrapposizione poesia-teoria, sempre più marcata nel tempo in Adelia Noferi – con la specifica funzione di attivare, accentuare, rendere individuabile proprio la natura distintiva della poesia. Nella fattispecie in D'Annunzio la prosa serve proprio a determinare i motivi che permettono di radicare la sua attività poetica nel contesto del simbolismo europeo, quando la poesia ha avuto il compito di «sottrarre alla musica quanto le appartiene» (Paul Valéry).

È un'evidenza, questa, presente non solo nel lavoro dannunziano: già per Cardarelli erano emersi i differenti ruoli della prosa e della poesia attraverso la valutazione del loro diverso «peso» e «libertà»¹². Rilevi simili risultavano ancora frequenti nel primo studio petrarchesco, *L'esperienza poetica del Petrarca* (datato 1945-1946) dove è attentamente confrontato il continuo e reciproco contaminarsi, sostenersi o differenziarsi di quei due ruoli oppositivi e dinamici: il più delle volte, proprio dal confronto scaturisce l'indicazione del superamento dualistico per il raggiungimento della perfetta invenzione.

L'idea di fondo consisteva nell'importanza di cogliere una distintività strutturale della poesia rispetto alla prosa, indicata nel diverso «ritmo», nel tendere alla non staticità, al trasformarsi in immagini in movimento, alla variazione, al passaggio da un prima a un dopo. Accadrà spesso di leggere, a proposito della poesia degli anni centrali del Novecento, frasi di tenore non diverso da quelle viste anche in D'Annunzio: riflessioni che nascono in un contesto in cui il radicarsi dell'idea della forma (o dei simboli o dei segni o dell'immaginario, come avverrà più esplicitamente negli anni successivi) come oggetto non statico è quasi sempre reso individuabile nel rapporto tra prosa e poesia; anzi, il nesso diventa talmente essenziale che la stessa «prosa poetica» (o come è detto dalla Noferi nel libro dannunziano, citando De Robertis, «prosa filigranata di poesia») viene colta come tale quando è accompagnata dagli stessi segni «mobili», «liberatori» della poesia o addirittura come poesia.

La concezione inventiva e «attiva» della poesia e della prosa che tende ad essa – che, attraverso il richiamo a De Robertis: il simbolismo francese, Bo, Ungaretti, fino a Macrí, Bigongiari..., fa preferire il secondo D'Annunzio rispetto al

¹¹ A. Noferi, *L'Alcyone...*, cit., p. 359.

¹² A. Noferi, *Vincenzo Cardarelli*, saggio inedito (del 1941). Indubbiamente è il lavoro più derobertisiano della Noferi, anche se accanto alla filigrana «prosa-poesia» e agli autori De Robertis (Valéry, Ungaretti...), compare, insistente, la voce di Friedrich Nietzsche.

primo – è importante anche per riconoscere in atto, sin dalle prove iniziali, un indirizzo di pensiero critico che sul dualismo prosa-poesia ha fondato uno schema chiaramente interpretativo (metodologico) determinante anche sul piano metapoetico. Di definizione della poesia come dono degli Dei e nel contempo scaturigine dall'ombra. Così nel *Canzoniere*:

La poesia del *Canzoniere* di Petrarca. / Rapita, aerea, poesia. E ti dà il senso di una facilità e limpidezza estrema di un «divinum munus» che sopra una tecnica espertissima crei liberamente le sue fragili e salde invenzioni. Quella facilità quella limpidezza, non sarebbero tuttavia, se non fossero nate da una complessità difficile, da un'ombra confusa, e da tutta quanta la fatica impiegata a risolvere la complessità, a rischiarare e dirimere l'ombra. Questo è il costo della poesia, il suo prezzo di fatica, di dolore, di pazienza: ed è il pregio raro che ne deriva, come una luce nella luce, più calda, riflesso di quella fiamma che ha bruciato e consumato ogni scoria.¹³

Allo stesso modo per l'*Alcyone* dannunziano:

Da principio l'arte dannunziana era nata come l'arte della sensazione [...], che cercò poi, per giustificarsi e motivarsi poeticamente, un appoggio letterario [...]: e ne nacquero gli equivoci ambigui dell'estetismo, del decadentismo della pseudo-filosofia nicciana [...]. Nell'*Alcyone* si realizzò invece il momento felice in cui impressione e arte letteraria (istinto e stile) riuscivano ad equilibrarsi e compenetrarsi interamente nell'invenzione di modi musicali, dai più astratti, ai più internamente motivati; mentre all'urgenza dell'impressione veniva già opposta la distanza prospettica della memoria.¹⁴

Ne deriva l'idea di una sorta di poetica dell'ostacolo (traccia razionale della prosa, o del 'romanzo', o della costruzione) in funzione metodologica, che può servire ad evocare di nuovo la linea di motivazione specifica di una certa stagione di teorie – Bo, De Robertis, Macrí, certo Bigongiari, Ungaretti... (e, non da lontano, Contini) – in cui si sono definite le primigenie 'ragioni della poesia' nei confronti delle teorie estetiche crociane talvolta con termini apparentemente vicini (proprio quelli di 'letteratura', prosa, costruzione, ecc.), da non intendersi in senso negativo, epperò quali 'zone d'ombra' intrinseche alla creazione. Un'idea che, in Adelia Noferi, si sposterà progressivamente verso un marcato interesse proprio per quelle zone d'ombra – le presenze immotivate, gli 'abissi interiori', il soggiacimento del senso, il profondo sommovimento della lingua, l'inarticolato – considerate come non tutte consumate o superate nell'ostacolo ma di volta in volta liberate e fatte intravedere proprio a partire dalla parola poetica, nella fattispecie quella petrarchesca:

¹³ A. Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, cit., pp. 94-95.

¹⁴ A. Noferi, *L'Alcyone...*, cit., p. 533.

Una delle imprese di Petrarca fu forse quella di restituire queste zone d'ombra al paesaggio dell'anima, proprio lui, creatore di luce, che sprigiona luce da ogni ritmo e parola, quasi sigillato nella propria luce. Eppure il valore della sua ansia nasceva da quell'ombra, era quell'ombra stessa, la parte di sé che non si piegava ad una costruzione della logica, ad una armonica architettura della ragione: la parte inspiegabile, irriducibile, la sua «guerra», conservata nella sua imprevedibilità, non classificata, elegiacamente accettata da Cino [...]. In Petrarca i movimenti psicologici vengono a coincidere con quelli poetici, essendo la poesia il suo modo di essere totale, una sostanza interiore che a volta a volta prende coscienza di [...]. Non vi potranno essere rime aspre per un oggetto aspro e rime dolci per un oggetto dolce: lo stile si innesta più interiormente, rompendo ogni volta un silenzio colmo e denso, obbediente alla necessità dei ritorni [...], crea una sua propria armonia, fedele ai richiami, i rimandi, le proporzioni interiori, una armonia che investe appunto la «vita» dell'anima, come Agostino già aveva indicato.¹⁵

Insomma, nello stesso dualismo 'prosa-poesia' utile alla definizione della specificità della poesia come libertà inventiva, non fissità, ecc., il riferimento che sembra degno di particolare nota può essere visto nell'esigenza di gettare le basi per una 'motivazione' strutturale della poesia, partendo da un presupposto metodologico già prossimo alle teorie del linguaggio poetico come autoriflessività (Roman Jakobson). Occorrerà privilegiare quella luce e quelle ombre per cogliere ulteriori aspetti inediti nell'opera di Petrarca e nelle radici culturali del suo umanesimo. Ma, appunto, è possibile credere che all'idea di poesia intesa non solo come decantazione (o ritorno verso la prosa, come in D'Annunzio) Adelia Noferi non sia arrivata negando certe premesse simboliste della quintessenza, della 'purezza' e dell'antiretorica, bensì riscattando (ed assumendo, proprio dall'area ermetica fiorentina della Terza generazione) la 'parte inspiegabile', 'irriducibile', il corpo estraneo, il 'marginale lasciato libero', le scorie non sublimite; e ancora i termini separatori, le tracce non evidenti, i meccanismi indefiniti, neutri (il prima e dopo del linguaggio...).

Non solo: è anche possibile credere che a una simile concezione poetica così radicalmente duale (come minimo, perché, il più delle volte, compare l'intermedio)¹⁶ non sia estranea l'idea di una pratica critica che rifiuta di arroccarsi su di un solo 'campanile'-metodo. Così come l'idea sistematica non esclude quella asistematica, la prosa è consumata (anche se non sempre) dalla poesia. Il

¹⁵ A. Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, cit., p. 158.

¹⁶ Si legga, nel saggio dedicato a Bruno (ora in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il Neo-classicismo, Leopardi, L'Informale*, La Nuova Italia, Firenze 1979, p. 108), una delle prime riflessioni sul 'termine medio': «La grafia, l'immagine, la forma, la differenza, si instaurano proprio nell'apertura di uno spazio 'mediano' tra la Notte e la Luce, nel 'terzo' mondo, di là dalla contrapposizione binaria idea-materia, luce-notte, vero-falso, nello spazio che abbiamo detto essere del 'simulacro', lo spazio del 'neutro' (*neuter*), né l'uno né l'altro, che è lo spazio stesso della metamorfosi e della metafora. Lo spazio, anche, delle Ombre delle Idee».

residuo, la 'costruzione' convivono con l'invenzione, la ragione con gli eccessi della non ragione.

In sostanza, e un simile orientamento apparirà ancora più chiaramente nei saggi degli anni Settanta e Ottanta, tutto questo comporta una ancor più marcata tendenza a non soffermarsi sull'idea dominante e emergente, sulla risposta più accessibile, sull'uso di prevedere più quesiti e risposte. È un diverso riproporsi di quell'idea di 'critica aperta' che rende possibile al critico, allora come nel passato, non eludere le diverse sollecitazioni del senso, non disperdere le sue molteplici tracce. E le sollecitazioni valgono in prima persona e, persino, credo abbiano potuto agire (e siano state ricercate) in una maniera non dissimile da quella indicata per Petrarca. A proposito delle letture petrarchesche la Noferi scriveva, infatti:

In gran parte furono certamente alimentate dalla curiosità [...], ma, di fronte a certi testi fondamentali, l'accostamento fu sempre estremamente interessato, un confronto diretto fra sé e gli altri, non su basi obiettive bensì costantemente riportate ai propri problemi, riferite alla propria crescita interiore; 'Aliquid inter te intersit et librum' aveva ammonito Seneca, ed in questo margine lasciato libero, al di sotto delle imitazioni, delle citazioni e variazioni sui testi classici e cristiani si stabilisce un dialogo segreto con essi, una perenne, incalzante interrogazione, quasi palpazione di quei testi di fronte alle proprie esigenze, il valore che un tale dialogo [...] arrivò ad assumere per lui, fu straordinario: rasentava talvolta l'ossessione, e basti pensare a certe pagine ove il nome e la voce di Cicerone, Virgilio e Agostino echeggia e rimbalza per ogni dove, in un colloquio aperto e attivissimo, colmo di consensi e di rifiuti o di segrete ribellioni, e la prosa si distende quasi a cerchi successivi che si dilatano intorno alle parole citate o ricordate, come a centri vivi di continue sollecitazioni.¹⁷

Anche per la studiosa, in certi anni (in certi lavori), il «colloquio aperto e attivissimo» con le proprie letture si fa sempre più imperioso, necessario e quasi in crescendo nel tempo. L'ampliarsi delle sollecitazioni dà l'impronta a molti studi dopo il 60: sia quelli pubblicati nelle *Poetiche critiche novecentesche* (1970) che quelli editi ne *Il gioco delle tracce* (1979). Dietro una tale progressione si legge lo stesso 'accostamento interessato', l'identica «incalzante interrogazione e quasi palpazione [dei] testi» notata in Petrarca lettore; muta, però, l'indirizzo che è esplicitamente diretto a sollecitare i percorsi, i luoghi, le forme del senso. Freud, Saussure, Jakobson, Barthes, Lacan, Derrida, Foucault, Blanchot, Gadamer, Poulet, Picon, Jung, Heidegger sono i nomi più attivamente implicati nella sollecitazione dei 'canalicoli sotterranei' dei significati. Per una convergenza non casuale, quasi tutte quelle teorie e quei nomi compaiono in una lettura della critica (e della poesia) di Bigongiari, e anche qui, l'«immagine colma e mobile» dei testi e degli autori, indicata come risultato di una delle 'vie' teorico-poetiche bigongiariene, può essere intesa come una situazione riferibile alla stessa stu-

¹⁷ A. Noferi, *L'esperienza poetica del Petrarca*, cit., pp. 159-160.

diosa. Ancora più funzionale ci appare la specificazione dell'esistenza di un'altra via accanto a quelle individuate, perché ne richiama una dello stesso tenore di quella petrarchesca (e della propria). Si veda:

[In Bigongiari] Un'altra [via] è rappresentata dai richiami continui ad altri testi ed autori, chiarendoli per affinità o contrasti, che è ancora un modo per mettere in movimento le interne traiettorie di una cultura che si fa per il critico stesso fondo vivo di una inesauribile problematicità. Poiché, per trovare gli avvii, le zone di nutrimento, di un simile lavoro critico, dovremo rifarci, sì, a certi nomi determinati – Rivière, Du Bos, Gide – ma per estendere subito i riferimenti in un raggio estremamente più vasto, che assorbe ogni lettura – quella soprattutto dei poeti – tenendo presente come qualsiasi lettura appunto, anche per accenni soltanto, si risolve in movimento, circolazione attiva di problemi e, come dicevamo, di impulsi.¹⁸

Il movimento, il processo di attivazione per affinità o per contrasto, il valore di nutrimento delle letture (come, su un altro piano, il rifiuto di una «linea ferma di un'analisi o di un ritratto» alla maniera di Sainte-Beuve) sono tutti elementi riconoscibili nella stessa Noferi, ma un simile riconoscimento non serve qui da pietra di contatto fra il modo e l'idea critica di Bigongiari (un rapporto che, per altro, non sarebbe fuori luogo); serve piuttosto a richiamare il motivo costante dell'importanza data, nel suo esercizio critico, ai sistemi che attivano il senso, i quali coincidono con l'idea e la funzionalità del metodo, ma in maniera mediata e meditata, con la capacità di lettura derivata dalla lettura¹⁹. Insomma, la lettura non è mai intesa come applicazione di metodo, bensì come atto di ricerca, 'nutrimento' necessario a 'nutrire' altri testi.

Possono cambiare – e cambiano – i tempi e i modi del leggere ('serbandosi fedeli nell'infedeltà'), proprio quando non si riducono a un sistema: crediamo che questa sia la ragione più fondata per cui lo strutturalismo, la psicanalisi, le teorie poetiche e critiche degli anni tra Sessanta e Ottanta, pur segnando tracce inconfondibili nel lavoro della Noferi, non siano state applicate con rigidità, restando letture-nutrimento anche quando lo diventano in modo veramente sostanziale (e, direi, radicale, specie per quanto concerne la psicoanalisi, la linguistica e le teorie epistemologiche). Si è detto che non casualmente è proprio il saggio dedicato a Bigongiari (il secondo, datato 1969) a manifestare i contorni dilatati e infittiti di letture che si traducono in una più spericolata ricognizione delle forme, delle idee e dei percorsi del senso. All'apparenza tutto converge a indirizzare, sia nel primo studio bigongiariano che in quelli successivi, la ricerca critica della Noferi dalla parte dei segni forti della psico-semio-critica. Del re-

¹⁸ A. Noferi, *Piero Bigongiari. La critica come segno di contraddizione*, ne *Le poetiche critiche novecentesche*, Le Monnier, Firenze 1970, pp. 155-156.

¹⁹ Si ricordi che, per quegli anni, non al concetto di intertestualità ci si deve riferire ma piuttosto a una diffusa idea, già presente in Virginia Woolf, circa il fatto che i 'libri si influenzano tra di loro'. Si veda, Virginia Woolf, *A Room of One's Own*.

sto, ognuno dei saggi raccolti ne *Il gioco delle tracce* (1979) può essere letto proprio nella prospettiva degli orientamenti e delle riflessioni culturali di quegli anni. Così in *Dante: la parola dell'Altro e l'altro dalla parola* la riflessione ruota intorno al motivo dell'alterità del linguaggio, la 'distanza tra le parole e le cose' (motivo, per altro, già presente nel lavoro su Bigongiari²⁰) con riferimento alle tematiche teoriche di Foucault, Lacan, Derrida, Benveniste, Greimas, ecc.; in quello bruniano (*Giordano Bruno, ombre, segni, simulacri e la funzione della grafia*) emerge la traccia del tema della scrittura (attraverso il pensiero di Derrida di critica alla tradizione del logocentrismo); nelle *Riflessioni sul neo-classicismo* e nello studio intitolato *Il 'Canzoniere' del Petrarca: scrittura del desiderio e desiderio della scrittura* agisce essenzialmente la suggestione della motivazione inconscia (in Petrarca è il desiderio, in Foscolo la manifestazione del lutto) del linguaggio poetico e del mito. Infine, sia in *Petrarca in Leopardi e la funzione di un commento* che in *Ipotesi sull'Informale e la poesia della terza generazione* predominano gli interessi di rivedere (e scardinare) certe posizioni teoriche non più funzionali e troppo stabilite (l'idea e la forma del commento a Petrarca da parte di Leopardi; l'insinuarsi, quasi a tradimento, di questo 'lavoro noioso' nell'immaginario stesso del proprio lirismo; il riesame della poesia ermetica nell'ottica di una problematica generazionale, diversa dalle storicizzazioni usuali e ripetitive dell'"oscurità", giochi formali, ecc.).

Non si tarda molto a capire, però, che queste funzioni dominanti, di natura metodologica, rientrano in gioco, per così dire, attivate da elementi 'nutritivi' certamente diversi (lontani anche dallo stesso ambito letterario) che, come sempre, tendono tanto al metodico e al sistematico, quanto alla sollecitazione dei significati non emersi o restati ai margini di certe letture storicizzate in una sola direzione, quella di un unico 'campanile' (del metodo, della poetica, della tradizione critica). Allora si ripercorrono i luoghi critici, le forme, certe analisi o letture in cerca di quanto è restato sepolto (anche in senso propriamente freudiano di non detto, dimenticato, tralasciato: i lapsus, le mancanze) e a margine. A questo proposito, per rendersi conto della natura non metaforica, bensì radicale della frequente opera di individuazione del senso dai margini, basta rileggere il commento della Noferi in un suo lavoro, *Poesia e infanzia nello specchio di Narciso. In margine all'epistolario Rilke-Salomé*:

Vorrei sottolineare, del titolo, l'espressione «in margine», che non è solo una locuzione convenzionale, ma indica il senso derridiano dei *Marges*: un luogo di «esteriorità e di alterità», dal quale si possa leggere ciò che il libro contiene nei

²⁰ Il riferimento all'altro bigongiariano si trova nelle *Poetiche critiche novecentesche*, cit., pp. 186-187, così formulato: «L'Altro che urgentemente batte alle porte nel testo citato non è né l'Es freudiano, né l'antagonista' (o 'l'ombra') di Jung [...], come non è del tutto né 'L'Autre comme absolu' di Lacan, né l'impensato' di Foucault (benché emerga, nel testo di Bigongiari proprio in rapporto dialogico con essi), ma è quell'altrui, quell'alterità come differenziazione, che il nostro critico ha sempre postulato come necessaria bipolarità (coordinata alla coppia soggetto-oggetto) della comunicazione ('partecipazione' nell'universo del linguaggio)».

propri limiti, e in quanto si metta in gioco «il concetto di limite e il limite del concetto» [...]. Questa operazione, strutturante la relazione «dentro/fuori», «medesimo/altro», non è solo la scelta di un procedimento di lettura: essa costituisce quello che nell'epistolario e nei suoi margini si compie e la questione che vi si pone: quella del Narcisismo.²¹

E, spesso, in queste letture, anche quando il senso non è visto come debordante (o fuori) dai margini (nel lavoro citato a debordare – o rientrare dai bordi – quanto basta è sia tutta la poetica rilkiana del proprio 'mito personale' che il rovesciamento, rispetto a Freud, del concetto di narcisismo, da parte di Lou) ogni figura, tropo, luogo critico o simbolico, tende a farsi 'grumo' e abbastanza spesso *'point de capiton'* (si ricordi l'ostacolo della prosa, nei primi saggi) al punto, cioè, che comporta una lettura diritta e una a rovescio secondo le trame letterali e laterali del linguaggio. Vi appare evidente che i dialoghi di attivazione dei significati sempre più reciprocamente scatenanti che individua in Bruno finiscono per innescare reazioni continue, inarrestabili e talvolta distanti dai motivi iniziali e gli spostamenti sono per lo più temporali (ma non solo: si ricordi l'idea dell'esigenza del 'fare di ogni periferia centro', raccolto dalla studiosa in Bigongiari), dal presente al passato. È importante però notare che lo sguardo per rinnovare i percorsi dei significati canonici tende solo a scoprirli, non a forzarli con interpretazioni del presente. D'altro canto anche l'altra tendenza diffusa che s'ingegna a calcare i contorni di 'ciò che è stato detto prima' non è nell'orizzonte del suo sguardo: l'interesse è rovesciato, volto a far emergere quanto nel passato sia rimasto inattivo fino al momento in cui non si sono potuti far agire certi elementi rivelatori del presente. Insomma, l'atteggiamento di Adelia Noferi, nelle sue molteplici incursioni nei testi della grande tradizione teorico-letteraria, consiste nello scoprire 'ciò che già c'era', ponendo in rilievo il fatto che quella scoperta dipende dal presente ed interagisce con il passato in forme diverse: continuità, riprese, smentite, spostamenti. Così sul bruniano *'De nocte seu tenebris'* – il 'fondo notturno della grafia' – si proiettano, da Derrida, le teorie semio-psico-retoriche, le ombre del Barocco (la 'noche oscura' di un componimento dell'Adimari sulla scrittura) e di nuovo Ponge e Blanchot²².

Anche il fatto di segnalare la mancata sovrapposizione tra situazioni culturali ravvicinate indica l'evidenza dell'intento di non confusione. Ci si accorge che ciò che importa è il tentativo di sciogliere i nodi (e magari ricostituirli) dai motivi più arretrati nel tempo, dai luoghi di origine, dai segni e dalle manifestazioni scatenanti fino alle forme che ad essi riconducono. Anche per questo non è più all'opposizione prosa-poesia che ci si rivolge, ma alla funzione di 'resistenza' del

²¹ A. Noferi, *Poesia e infanzia nello specchio di Narciso. In margine all'epistolario Rilke-Salomé*, in A. Dolfi (a cura di), «Frammenti di un discorso amoroso» nella scrittura moderna, Bulzoni, Roma 1992, p. 275 (poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, pp. 91-187).

²² Cfr. A. Noferi, *Giordano Bruno: ombre, segni, simulacri e la funzione della grafia*, in *Il gioco delle tracce...*, cit., pp. 114-115.

linguaggio stesso ai meccanismi di produzione di senso, agli elementi dell'immaginario, in atto nell'ontologia della simbolizzazione poetica, esaminati non secondo l'ottica dell'identità e della dominante (propria dello strutturalismo di quegli anni) bensì secondo quella dell'identificazione e differenza e del loro diverso (o identico) modo di prodursi anche in momenti culturali distanti tra di loro, come qui a proposito dell'idea della 'finitudine'.

I temi della «chiusura» formale, della discontinuità sostanziale del mondo, della «finitudine» e della «differenza» come consuntiva di ogni esperienza linguistica e simbolica sono temi novecenteschi per eccellenza (il valore della metonimia stessa è, in un certo senso, una scoperta recente). Ma è proprio questa scienza della finitudine, questa esperienza del limite, del frammento, dell'intervallo, del confine e della contiguità, nella sua capacità di scatenare le energie di inoltro, di finito in finito, nell'infinito delle probabilità e del possibile, attraverso le leggi della combinatoria e le catene dei significati, è questa «esperienza del finito, che può darsi solo in termini formali», che si proietta, della cultura cinquecentesca, sulla episteme novecentesca.²³

Ma il diverso modo di prodursi reca ancora, riconoscibile, la maniera non riduttiva propria dei lavori antecedenti. Vale per il 'caos uno e molteplice' di G. Bruno (per la voce del soggetto e le voci altrui – di Dio, della poesia, dell'amore – in Dante, come l'atto del domandare e quello del rispondere) così per molti altri esempi, compreso quello foscoliano, dove insieme ad una funzione dell'io alterante tra costituzione, riconoscimento e annullamento, è delineato un duplice reticolo costituito da un immaginario di figure, idee della fissità e dell'alterità²⁴.

Davanti a esempi simili, non è possibile mettere in dubbio la continuità funzionale di un presupposto mai disancorato da un'idea della forma come *dynamis*: per cui le immagini, le figure, i ritmi, i percorsi del senso e della scrittura non possono rivelarsi se non con lo sguardo attento a trasformazioni, enigmi, veli, grafismi, ferite, sfasature, tagli, cesure, interstizi, spezzamenti (tutti procedimenti evidenti anche nei saggi che qui si raccolgono). È altrettanto evidente quindi che le teorie della linguistica post-strutturale, della psicoanalisi neo-freudiana e in seguito della stessa neo-scienza (quella di Lupasco, Morin, Prigogine) sono state riconosciute come vicine a quell'idea della critica nata, sin dagli anni Cinquanta, attraverso forme interroganti ed aperte. Per convincersi della

²³ Ivi, p. 200.

²⁴ Cfr. A. Noferi, *Riflessioni sul neo-classicismo*, in *Il gioco delle tracce...*, cit, p. 271. Il saggio contiene una nota preliminare illuminante per il rapporto tra le epoche culturali: «Queste riflessioni si presentano come una rilettura, a partire da Freud, di una costellazione di testi esemplari (anche se non esaustivi) dell'area culturale neo-classica. Il 'fantasma retroattivo' di Freud imprime, dunque, su quei testi, le sue tracce. Ma la traccia è sempre, per lo meno, duplice: ha due bordi. Vorrei che si tenesse presente l'altro bordo, e che si potesse leggere in questa riflessione anche il modo con cui gli esiti neo-classici dell'illuminismo (mediati dal razionalismo positivista di un secolo dopo) hanno potuto imprimere le loro tracce sul pensiero freudiano» (ivi, p. 211).

spontaneità dell'incontro si rileggano le frasi conclusive dell'*Ipotesi sull'informale e la poesia della terza generazione*, dove si insiste proprio sulla contiguità tra il 'sistema' decostruttivo dell'informale e l'azione dirompente del lavoro del e sul significante e sul segno, come caratteristica di una intera stagione poetica (e teorico-metodologica) colta nel meccanismo stesso dell'immaginario dinamico (gestuale) di questa poesia di Bigongiari letta in *Antimateria* (1994):

Questo gesto [del capovolgersi della clessidra] appunto è quello che, incuneandosi nel segno, dinamizza in «funzione» quella unità segnica che in Saussure (e nello Strutturalismo ortodosso) è una unità statica. La dinamica dialettica che abbiamo descritto (sulla scorta di Lupasco) viene a distanziare e ad unire-dividere la struttura del segno. L'Informale non ha spezzato l'unità segnica: l'ha dinamizzata dall'interno. Non si tratta del ben noto capovolgimento che ha portato (con Barthes e con Lacan) il significante ad iscriversi al di sopra della barra dell'algoritmo saussuriano esplicitando graficamente e visivamente l'instaurarsi di una supremazia del significante [...], e non si tratta neppure di quello ispessimento della barra che si è verificato con Lacan e che ha portato alla separazione radicale delle due facce del segno, in Saussure inescandibilmente unite nella metafora del recto e del verso del foglio. Nell'algoritmo del segno informale la barra unisce e divide vicendevolmente significato e significante e che rompe l'unità sincronica del segno, o meglio la dilata senza romperla per inserirvi una temporalità che è quella stessa dello spazio-tempo traslato e rivolutivo, lo spazio-tempo della derridiana «différance», nel «momento linguistico» che è anche «movimento» linguistico in atto.²⁵

Che l'*Ipotesi sull'Informale* contenga ben evidenti i luoghi (i testi, le ragioni) che hanno reso possibile l'approdo alle teorie sulla poetica della Terza generazione (Bigongiari, Luzi, Macrí) e della Noferi stessa da mete, per altro, 'decostruttive' per continuità, è indubbio. Nella stessa *Ipotesi* è pure evidente, però, il diverso orientarsi di quelle esperienze sia che vi vengano indicate come dirette verso un sostanziale ritrovamento (tra Macrí, De Robertis e anche Bo) per vie veramente traverse, del valore catartico della poesia, sia che, come nel caso di Bigongiari, si indichi come, da parte sua, nell'esperienza informale sia stata privilegiata la «coscienza di un linguaggio nascente nell'ambito del prelinguistico»²⁶.

Per Adelia Noferi era possibile confermare un proprio percorso metodologico che appare sempre più implicato a identificare, nel linguaggio poetico, il gioco delle figure, degli artifici, dei congegni di emersione e scomparsa, di occultamento e svelamento del senso tra pieghe, solchi, margini (e, come nell'ultimo lavoro su Montale, depistato persino sotto 'cripte buche e nascondigli', come significato nascosto, non senza sospetto di sensi di colpa o di chiamata

²⁵ A. Noferi, *Ipotesi sull'Informale e la poesia della Terza generazione*, in *Il gioco delle tracce...*, cit., p. 349.

²⁶ Ivi, p. 363.

in causa di correità: i personaggi 'io' e 'tu' montaliani, o altrove, danteschi...²⁷) come pure le trasformazioni funzionali dei *topoi* nella storia delle forme e delle idee. Anzi, marcatamente, la 'cifatura retrospettiva dello sguardo storico', a partire cioè 'dalle forme attuali del sapere' (sono parole di Foucault citate dalla studiosa nel saggio bruniano²⁸) prende sempre più spazio nel suo lavoro, come se ad ogni lettura, ad ogni riflessione (e ne cito alcune: a proposito del 'caos e forma' nell'immaginario e nei modelli espressivi della cultura contemporanea, o dell' 'infanzia e poesia' o della funzione dell' 'io') diversamente dall'impronta unilaterale degli abituali studi tematici, non sia possibile evitare di considerare gli effetti mai neutralizzabili che, ad ogni fase culturale, la trasformazione di un singolo *topos* provoca come 'rivoluzione' concettuale e formale in ogni contesto, oltre quello specifico (come accade in modo evidente nei saggi qui riproposti).

Il filo conduttore che governa tutte le speculazioni dell'ultimo decennio dei suoi studi converge, ad esempio, da molteplici punti di osservazione (il dentro e il fuori del linguaggio; la funzione dell'io, del segno e del simbolo; i diversi *topoi*: il concetto di ordine e disordine nell'arte e nella cultura, il rapporto tra immaginario, forme simboliche, ecc.) verso il confrontarsi con una diffusa 'idea della complessità', così familiare alla sua idea e pratica della critica, e che, dall'originario contesto artistico e epistemologico, si troverà riproposta anche in modelli e contesti eterogenei (caratterizzati, fino ad ora, da semplificazione e da razionalità dominanti come quelli scientifici).

Viene da chiedersi, dinanzi ad un atteggiamento orientato verso tipologie propriamente culturali ed epistemologiche, se c'è da credere ad un raggiunto esorcismo della sainte-beuviana 'funzione campanile'. In apparenza lo si potrebbe pensare, tanto più se si considera l'imponente presenza di Freud (Lacan, Kristeva, Agosti, Serpieri, Orlando, Mannoni...) nella prospettiva della riflessione teorica della Noferi. C'è da dire però che le fila che reggono ogni 'vita delle forme' derivano sempre dall'esperienza della lettura dei testi²⁹ e se si osserva da quali versanti derivano più frequentemente le idee-nutrimiento si comincia a dubitare. Non a caso, ad esempio, le teorie psicoanalitiche privilegiate sono


²⁷ Mi riferisco a «*Cripte, buche e nascondigli*» in Montale, presentato al Convegno, svoltosi a Trento, *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, a cura di A. Dolfi (poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, pp. 147-187).

²⁸ A. Noferi, *Giordano Bruno: ombre, segni, simulacri e la funzione della grafia*, in *Il gioco delle tracce...*, cit., p. 69.

²⁹ Per la Noferi il testo, sia esso teorico che poetico, ha sempre la funzione insostituibile di luogo d'origine dei percorsi ermeneutici, anche se esso non è mai immaginato come superficie trasparente, ma rinvia ad altri sensi e ne contiene altri, come è detto in questo commento a Rilke: «Il testo poetico non può essere quello specchio, superficie che incastona l'immagine: deve essere un altro specchio, un non-specchio, un'immagine da 'trapassare' o piuttosto 'una finestra affacciata allo spazio-mondo più ampio dell'esserci [...]'. Ma, soprattutto, propriamente, un intervallo. Il luogo del soggetto, del linguaggio e dello sguardo non è più posto davanti allo specchio, fuori di esso» (da *Poesia e infanzia nello specchio di Narciso. In margine all'epistolario Rilke-Salomé*, in *Il gioco delle tracce...*, cit., p. 312; poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, pp. 91-187).

quelle freudiane e non già quelle junghiane (meno presenti, forse, perché ritenute sistematiche nelle soluzioni ermeneutiche); d'altro canto le stesse teorie scientifiche, tipologicamente più funzionali nelle sue letture, non portano verso sistemi di chiusura (ad esempio, dai principi della termodinamica è preso in considerazione l'atteggiamento della scienza che, dinanzi all'ipotesi della cosiddetta morte termica, la 'calma' – fissità – delle forme, recupera insistentemente l'idea della possibilità di riattivare, ricostituire, oggetti e forme, a partire dagli stessi passaggi allo stato potenziale dell'indifferenziato, come pure dai resti, dagli elementi a margine). Sono questi alcuni dei motivi che inducono a spostare le mete più recenti verso modi non distanti da quelli ipotizzati da Freud nella sua *Analisi terminabile e interminabile*³⁰, in quanto, come nell'esempio freudiano, dietro ai presupposti sempre più inabissati del senso, si potrebbe 'continuare per tutta la vita' a costruirne (a decostuirne) i percorsi.

³⁰ Si veda, a tale proposito: R. Fine, *Freud. Riesame critico delle sue teorie*, Astrolabio, Roma 1965 e P. Orvieto, M. Ajazzi Mancini, *Tra Jung e Freud. Psicoanalisi, letteratura e fantasia*, Le Lettere, Firenze 1991.



strada rannata, un porto di mare (un porto?)
 rimango sola (non ricordo perché; cioè Egus
 va via, a casa), farseggio, poi vorrei tornare,
 ho perso la strada; cammino, incontro una
 donna che da dietro sembra l'Erasmia,
 mi raggiunge, le corro dietro e dico: "Oh Era-
 Smia, che male che ti ho incontrato,
 dove siamo?" Si volta e non è lei più
 vecchia; mi sento e lei se ne va. La
 rincorro e da dietro le dico; "seusi, ~~fare~~
 vorrei chiederle un'informazione". Si volta
 è diventata alta, molto vecchia, scolorita,
 avvelenata: le chiedo il nome della
 strada, e del porto. Mi risponde: "No, non
 mi regna, mi lasci in pace". Rimango
 molto male e mi chiedo perché. (come
 se fosse una cosa da cui chiedere, un
 segreto)

mi rivetto a camminare: da lontano,
 come in una vecchia città si vede un paese
 con case, alti palazzi. Pensa un autobus
 e lo prendo. Va verso il paese - Ma noi
 c'è scritto né il numero dell'autobus
 né il nome del porto. Poi scendo e
 sono in una specie di "quai". C'è il
 mare, sempre la vecchia, bellissimo,
 con grandi navi che fanno nelle
 acque una luce diffusa, argentea
 Penso: come è bello e mi sveglio
 con angoscia.

Immagine 8 - Adelia Noferi, trascrizione di un sogno
 (giugno 1985, su una busta dell'editore Einaudi - Archivio Biagini - © eredi Noferi)



Immagine 9 – Adelia Noferi all'Antella. Foto di Anna Dolfi

BIO-BIBLIOGRAFIA E DOCUMENTI

Adelia Noferi. Tracce di vita tra le generazioni

Enza Biagini

1. Leone Vicchi. Il nonno materno¹

Adelia Noferi (Firenze, 19 febbraio 1922-Firenze, 13 maggio 2014) all'anagrafe era Adelia Vicchi Finzi Noferi. Il cognome Vicchi, invece di Finzi, fu assunto dopo il 1938, a causa delle nefaste leggi razziali quando, a 16 anni, le fu tolto il permesso di continuare a frequentare il Liceo fiorentino "Dante" – obbligandola a completare gli studi privatamente – e apparteneva a sua madre Beatrice, figlia di Leone Vicchi, erudito, bibliofilo, cultore di Vincenzo Monti e della storia della famiglia Borghese. Suo padre, Enrico Finzi, noto giurista di origine ebraica, figurava fra le persone indesiderate dal fascismo. Noferi, invece, era il cognome del marito, medico e scrittore.

¹ Di questa nota esiste una versione più lunga (cfr. E. Biagini, *Ottocento critico ed erudito. Notizia su Leone Vicchi* in *Studi sulla letteratura italiana della modernità. Per Angelo A. Pupino – Sette-Ottocento*, a cura di E. Candela, Liguori, Napoli 2009, pp. 331-346) dalla cui rielaborazione derivano queste pagine.



Immagine 10 – Giuseppe Noferi alla Fiorentina (1993-1994). Foto di Anna Dolfi

Chi l'ha conosciuta sa che non occorre descrivere il fascino e l'effetto di contagio di quella sua speciale e insondabile intelligenza, insieme al ricordo della sua casa all'ultimo piano, di fronte all'Arno: una sorta di biblioteca-museo, imponente, ma singolarmente viva e unica dove, entrando nel grande salone, tra quadri e libri, si rimaneva colpiti anche da un ritratto a mezzo busto dai tratti corrucciati, vagamente carducciani e dalla barba 'mosaica'. Certo, d'acchito, non si poteva indovinare che quel profilo austero appartenesse a un componente della famiglia di Adelia Noferi. Era l'effigie di Leone Vicchi, suo nonno.

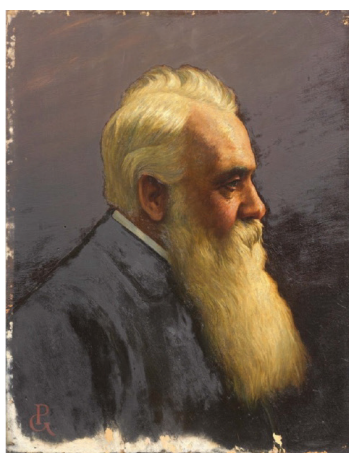


Immagine 11 – Giovanni Piancastelli, *Ritratto del dott. Leone Vicchi* (olio su tavola – © eredi Noferi)

Un personaggio descritto come eccentrico, noto collezionista di libri, di autografi e alcuni cimeli (tra cui una *caisse de voyage*, un *porte-chapelet* e due piccole immagini votive in avorio), appartenuti alla sorella di Napoleone, Paolina, sposa di Camillo Borghese, resa immortale da Canova². Ma era anche uno studioso non sconosciuto agli specialisti di Vincenzo Monti³, lo scrittore al quale Vicchi ha dedicato molti studi e la sua passione di bibliofilo, allestendo una straordinaria biblioteca montiana⁴. Le biografie non mancano di citare i lavori di colui che è stato definito da Carducci un 'grande erudito'. Tuttavia Monti non è il solo oggetto di culto; accanto a lui, in ugual misura, figurano altri soggetti di venerazione. Tra questi, come si è detto, tutto quanto si riferisce alla famiglia Borghese a Roma⁵.

A chi scorra le scarse e curiose note della sua biografia, però, non sfuggono alcuni particolari che rivelano, oltre alla foga negli studi e alla sua immensa curiosità culturale, i tratti di un vero e proprio personaggio, poco comune e a dir poco romanzesco, uno «spirito irrequieto e battagliero» (così lo rammemorava l'epigrafe della sua tomba, nel paese natale), prolifico nelle opere, sorprendente e teatrale nei gesti clamorosi. Vicchi era nato a Fusignano (non lontano da Alfonsine, paese natale di Monti) il 14 aprile 1848 ma si spostò a Roma e infine a Firenze, vicino all'unica figlia sopravvissuta, Beatrice Vicchi Finzi – madre di Adelia Noferi – fino alla morte, avvenuta nel 1915.

² Il rapporto con la famiglia Borghese non fu solo epistolare. Secondo Adelia Noferi, Leone Vicchi ebbe una qualche relazione di fiducia con uno degli ultimi discendenti della famiglia, Paolo Borghese (Roma 1845-Venezia 1920). Una fiducia guadagnata non solo con la competenza antiquaria ma anche con la penna: a più riprese Vicchi, più o meno direttamente, si era occupato di vicende connesse con la famiglia... Si veda almeno: *Les français à Rome pendant la Convention*, Forzani, Roma 1892 (la pubblicazione fu oggetto di una onorificenza francese) e soprattutto, *Villa Borghese nella storia e nella tradizione del popolo romano*, Forzani, Roma 1885. In questa pubblicazione, costata a Leone Vicchi abituali polemiche, difendeva i diritti privati della famiglia Borghese di contro all'amministrazione di Roma, che trovò come difensore antagonista Achille Giannarelli (il quale, controbatteva le richieste con un opuscolo, *Villa Pinciana e i diritti del popolo romano*, Forzani, Roma 1885).

³ Si veda ora A. Bruni, *Monti nella Roma neoclassica*, in Antonio Canova, *La cultura figurativa e letteraria dei grandi centri italiani*, vol. I, *Venezia e Roma*, Atti a cura di F. Mazzocca e G. Venturi, Istituto di ricerca per gli studi su Canova e il Neoclassicismo, Bassano del Grappa 2005, pp. 307-326.

⁴ Cfr. Vincenzo Monti, *Collezione Leone Vicchi*, Libreria antiquaria Pontremoli, Milano 2004.

⁵ Il suo archivio comprende anche molte lettere (polemiche) indirizzate al linguista Vincenzo Manuzzi, altri importanti autografi e persino una interessante corrispondenza con il Principe di Sulmona, Don Paolo Borghese. Presso l'Accademia della Crusca è conservato un folto e importante fondo delle sue carte, depositato per volere di Adelia e delle sue eredi (grazie alla mediazione di Massimo Fanfani).

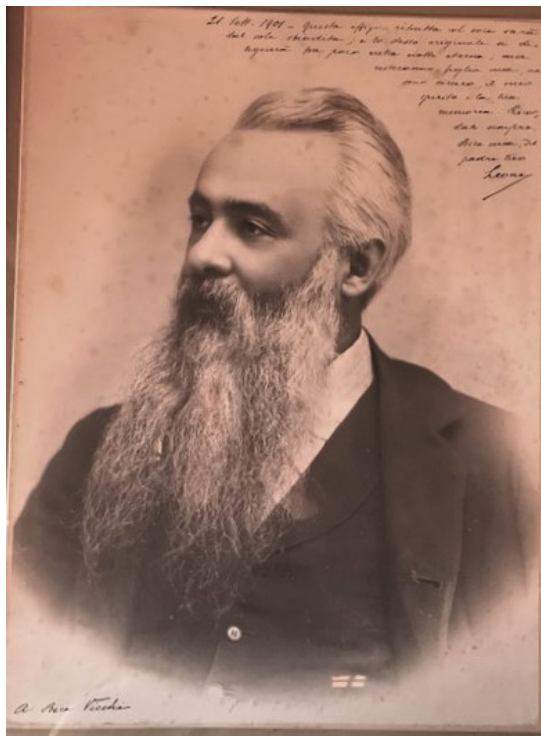


Immagine 12 – Leone Vicchi (1901 – ritratto donato alla figlia Bice – © eredi Noferi)

Non sono questi, però, i particolari d'eccezione; lo sono invece, perché in maniera ugualmente fuori della norma, la mole degli studi e degli interessi e il numero di questioni legali provocate dal suo temperamento 'polemico' e 'incontrollabile'. L'indole di Leone Vicchi sembra esser quella di un ribelle indomito e non adatto ai compromessi, un «personaggio scomodo» che pare «non riuscisse a vivere senza avere in ballo una o più dispute clamorose, il più delle volte da lui stesso promosse, dispute nelle quali si immergeva con tutta la foga di cui era capace, senza, però, degenerare nell'astio»⁶.

Tali frasi, accompagnate da qualche cenno psicologico, sono tolte da una fiorita nota biografica, una delle più complete fino ad ora scritte su di lui, che registra

⁶ L. Ottavi, *Leone Vicchi* (Cenni bio-bibliografici). Nella nota si legge: «Nacque a Fusignano il 14 aprile 1848 e morì a Firenze nel 1915. Figlio unico del Cav. Pietro [...], sposò Adele Pericoli di Roma dalla quale ebbe tre figli: Beatrice morta all'età di otto anni [...], Beatrice [madre di Adelia Noferi] e Paolo che morì all'età di dieci anni». In quanto alla data di nascita, Ottavi segnala anche la documentazione utile per correggere l'indicazione 1844 recata nel breve profilo, curato da Giuseppe Seganti (Nota dattiloscritta. Archivio A. Noferi, pp. 2 e 10). Per un contributo più recente, si veda A. Bruni, *La presenza di Monti nelle Raccolte Piancastelli*, in *La storia di Fusignano*, a cura di M. Baioni, A. Belletti, G. Bellosi, Longo editore, Ravenna 2006, pp. 773-783.

con puntualità tutte le vicende di scontro, non solo verbali (quasi sempre con i propri superiori o con personaggi autorevoli), che hanno caratterizzato il corso della pur lunga e tumultuosa carriera amministrativa di Leone Vicchi. Secondo la nota, ad esempio, nel maggio del 1883, «durante uno dei suoi primi impieghi nel settore amministrativo delle carceri», per una intemperanza non solo verbale nei confronti del direttore generale del dicastero dell'interno del governo Crispi (Martino Beltrani-Scalia), Vicchi subì addirittura una condanna a sei mesi di carcere. Una condanna per «oltraggio a funzionario pubblico», «che scontò interamente nella cella n. 19 delle Carceri Nuove di Via Giulia a Roma»⁷. Secondo le notizie biografiche, minuziose, che sto continuando a leggere dalla scheda di Luigi Ottavi, la sua carriera si svolse quasi interamente, per così dire, nell'ambito del pubblico impiego (ebbe l'incarico di «assistente straordinario» presso la biblioteca Casanatense di Roma, grazie all'interessamento del ministro della pubblica istruzione Ferdinando Martini, anche egli, per altro, un po' malmenato da Vicchi). Temporaneamente fu anche presso la Biblioteca Nazionale di Firenze e poi di nuovo a Roma, presso la Biblioteca Vittorio Emanuele, terminando la sua carriera come Ispettore scolastico nelle città di Forlì, Lugo e Faenza. E ogni volta le occasioni di coinvolgimenti bellicosi non mancarono (tra questi anche un lungo diverbio con il conterraneo Carlo Piancastelli – solo omonimo dell'artista – a causa delle decisioni prese in sede consiliare per la ricostruzione della chiesa arcipretale di Fusignano e anche questo episodio ebbe una conclusione bellicosa con scontri con tribunali e forza pubblica⁸). Simili vicende tumultuose dovettero turbarlo a lungo se, ancora nel gennaio del 1904, scusandosi di dover dettare una lettera per aver perduto la sua «vecchia e limpida calligrafia», Leone Vicchi, nell'elenco delle sue vicissitudini dolorose, evoca l'episodio al Principe Paolo Borghese:

Lei Signor Principe e la Sua Famiglia mi sono stati sempre nel cuore [...] da qualche anno provo sciagure gravi e ora sono in congedo [...]. Rimasi privo dell'unico figlio [Paolo]; cercarono di togliermi l'impiego e l'onore, nefanda trama abortita perché il tribunale di Forlì e la Corte d'Appello di Bologna dichiararono l'inesistenza del reato [...]. Infine assunsi l'incarico di far erigere una chiesa a Fusignano e l'ho alzata e finita [...] Ma i dispiaceri sono senza numero.⁹

Vicissitudini e umori. Davvero un personaggio da avvicinare con cautela questo Leone Vicchi, dunque?

⁷ La vicenda è narrata, con dovizia di dettagli, dallo stesso Leone Vicchi (che scrive mentre si trova nel carcere) nella dedica *Al lettore gentile* del suo volume *Vincenzo Monti. Le lettere la politica in Italia dal 1750 al 1830 (decennio 1781-1790)*, P. Conti, Faenza 1883, pp. XII-XXIV.

⁸ Si leggano le fasi conclusive della vicenda, sempre nel racconto di L. Ottavi: «Nel 1906, dopo che [...] furono terminati i lavori, il Vicchi sprangò l'entrata della chiesa, nonostante le proteste del clero e di parte della popolazione, cosicché le autorità ecclesiastiche si rivolsero al tribunale» (Nota dattiloscritta. Archivio A. Noferi, cit., pp. 8 e pp. 16-19).

⁹ Lettera, datata Fusignano, 2 gennaio 1904, di Leone Vicchi a Don Paolo Borghese, a Venezia. La lettera si chiude con richieste di notizie circa la 'Questione Borghese' (Archivio Adelia Noferi).



Immagine 13 – Il giovane Leone Vicchi (© eredi Noferi)

Di sicuro, Leone Vicchi appare come una figura vagamente donchisciottesca¹⁰, di uomo fiero, con ferrei principi morali, facile al coinvolgimento in cause non personali e, nel contempo, uomo provato dalla sorte, con l'esperienza del dover «piangere la morte di due figli» piccoli e che fu persino coinvolto in una sfida a duello¹¹. Questo ritratto dai forti toni letterari sembra derivare da un miscuglio di temperamenti equamente divisi tra Alfieri, Cantù e Carducci. Ma, davanti ai numerosissimi 'cartolari' di lettere e all'immensa biblioteca che gli sopravvive, si rimane letteralmente stupefatti dalla sua mania di custode di carte e documenti e lo stupore cresce nel constatare la sua versatile e instancabile curiosità di letterato: non c'è forma di scrittura che non abbia praticato. Lo ricorda Giuseppe Seganti, che ne traccia un altro breve schizzo, nel quale, però,

¹⁰ «Possidente di area progressista» dice di lui Pantaleo Palmieri in uno studio recente dedicato a Carlo Piancastelli e dove si ritraccia la cronaca della disputa intercorsa tra i due. Si veda: *Benemerenze piancastelliane. La scuola classica romagnola*, in C. Piancastelli, *I Promessi Sposi nella Romagna e la Romagna nei Promessi Sposi*, a cura di P. Palmieri e P. Rambelli, Il Mulino, Bologna 2004, p. 41.

¹¹ In una lettera datata Lugo, 4 luglio 1895, Leone Vicchi si congedava dai suoi cari in questi termini: «Se questa lettera vi giunge, essa v'arriverà quando avrete già avuta la notizia», formulando il voto di essere sepolto accanto alla figlia Bice, morta nel 1881.

insiste meno sull'umoralità e maggiormente sulla prodigiosa indole di storico *sui generis*: è a lui che conviene prendere in prestito alcuni riferimenti sulla sua vocazione di scrittore di ogni tempo ed estro e sul suo mirabile «fiuto e abilità di ricerca per gli archivi»¹². Il profilo delineato dalla prosa di Seganti completa quello di Luigi Ottavi e pare oltremodo fedele non solo perché fa entrare nel quadro le innumerevoli attività coltivate dal Vicchi, sempre con foga estrema ed autentica, ma soprattutto perché evoca il tratto dominante della sua passione per la storia letteraria, mescolata a quella civile e culturale. La storia intesa come passione documentaria innanzi tutto. E, alla luce di questa constatazione, sembra plausibile ipotizzare, come fa Pantaleo Palmieri, quando torna sull'increscioso episodio della chiesa arcipretale, che la contesa con il concittadino Piancastelli si sia alimentata anche alla fonte del comune «furore antiquario» in cui entrambi tentarono di grandeggiare¹³.

Leone Vicchi non è stato solo un collezionista di documenti, né ha scritto solo libri di materia storica¹⁴, ma questa è capillarmente presente in ogni suo scritto sotto forma di erudizione, di curiosità antiquaria, di gusto per la digressione informativa. Da questo punto di vista le sue opere, tutte scritte all'incirca nel corso dell'ultimo trentennio dell'Ottocento, documentano da sole l'importanza del cosiddetto metodo storico che fa leva sulla curiosità e sulla puntualità nella ricerca di notizie, di aneddoti e di verifiche su aspetti più rari (nel suo archivio non si contano le minute delle lettere inviate a librai e bibliofili in Italia e fuori, con richieste di verifica di dati e informazioni). Ciò non significa che manifestasse scarsa propensione per la critica letteraria; significa solo che, avendo fatto propria la formula manzoniana del 'vero per iscopo', la seguirà alla lettera nella ricostruzione di date, dei fatti più minuti e collaterali come nella formulazione dei giudizi, sempre circostanziati e talvolta implacabili. A proposito di Vittorio Alfieri, in particolare. Spesso è il poeta astigiano ad essere usato come pietra di paragone e, specie nel volume dedicato alle opere tragiche, ogni occasione viene colta per mettere sulla bilancia i due modi di fare tragedia: quasi sempre, nel parallelo, è Monti dell'*Aristodemo* (lungamente analizzato nelle fonti e nello stile) e del *Caio Gracco* ad avere la meglio; tuttavia, in obbedienza al «vero per iscopo», l'elenco degli errori o presunti tali è lungo anche per l'amatissimo poeta

¹² «Leone Vicchi fu una figura caratteristica e notevole della Roma umbertina. Ebbe lodi e consensi, fra i quali quello del Carducci che qualificò le sue ricerche montiane diligenti, curiose e larghissime» (A. La Pegna, *La rivoluzione siciliana del 1848*, citato da G. Seganti, *Leone Vicchi*, «Quaderni. Arte, Letteratura, Storia», cit., p. 29-30. Lo stesso Vicchi, in uno dei suoi numerosi pro-memoria biografici, scrive: «1879 [era già notaio dimissionario e ammogliato]. Stampo il I° saggio del mio *V. Monti e la letteratura politica in Italia dal 1750 al 1830*. Ho le congratulazioni di Carducci, Bonghi e altri» (L. Vicchi, *Note della mia vita* [dal 1866 al 1882], Archivio A. Noferi).

¹³ P. Palmieri, *Benemerenze piancastelliane. La scuola classica romagnola*, in C. Piancastelli, *I Promessi Sposi nella Romagna e la Romagna nei Promessi Sposi*, a cura di P. Palmieri e P. Rambelli, cit., p. 41.

¹⁴ La bibliografia di Leone Vicchi è ancora molto parziale; talvolta, persino le opere edite presenti presso l'Archivio Noferi non corrispondono alle varie notizie in circolazione.

quasi concittadino. Quanto alle valutazioni critiche sui due scrittori, mi pare si sia già dentro giudizi canonici che avranno non poca fortuna anche in seguito: sia per Alfieri, connotato in quanto poeta della rudezza e della terribilità, sia per Monti, che è un po' già «poeta dell'orecchio e del cuore mai».

Alla capillarità delle sue notizie non è sfuggito molto: la cronaca sfiora la cadenza della quotidianità e del diario. Il decennio 1781-1793, che occupa uno dei volumi più cospicui tra quelli dedicati a Monti, è ripercorso anno dopo anno e non reca solo analisi delle opere pubblicate dal poeta in quel periodo, tessute attraverso testimonianze dirette da lettere e giudizi dei contemporanei, ma contiene paragoni e indagini sulle opere degli scrittori coevi (Alfieri, Foscolo, Visconti e una folla di nomi di figure meno note...) con un occhio attento alle gazzette, alle polemiche, alle sentenze giudiziarie, ai testamenti, ai lasciti, agli eventi culturali e mondani¹⁵. Del resto, il progetto di documentare tutto il possibile, circa ottanta anni (dal 1750 al 1830), non sarà ultimato: il racconto cronachistico, ispirato ad insaziabile cupidigia di notizie non avrebbe potuto svolgersi per un numero di anni così importante e, soprattutto, prevedendo lunghi indugi su ogni singolo avvenimento, minutamente registrato. Ma se quello su Monti fu un quadro di storia civile e letteraria condotto quasi nello spirito dei primi storici della letteratura (non De Sanctis, quindi, ma piuttosto Crescimbeni e Tiraboschi) che sarà destinato ad arrestarsi non per mancanza di lena¹⁶, però, forse, per ragioni economiche, c'è un altro lavoro che a Vicchi riuscì di portare a compimento, ed è la duplice fatica sulle vicende storico-legali della famiglia dei Principi Borghese. In realtà quella più storica, sulla presenza dei francesi a Roma durante il periodo napoleonico (1792-1795), è un'opera unica nel suo genere, che certamente sarebbe stata gradita a Stendhal per i riferimenti alla storia dell'arte del momento, ma, mi pare, pressoché ignorata dagli specialisti del periodo, e sulla cui minuziosità è superfluo insistere.

Se il ponderoso volume sull'anagrafe dei francesi residenti a Roma durante il periodo napoleonico non sarà esente dal solito strascico di polemiche (Vicchi fece lo 'sgarbo' di spedire l'opera prima a Parigi e poi al Re d'Italia: ne conseguì un encomio da Parigi e un rinvio al mittente del libro da parte di Re Umberto I), molto più movimentata fu la reazione alla cronaca intorno alla famosa questione Borghese. Il libro, scritto per altro prima del volume sulla storia dei

¹⁵ Nell'anno 1781 una nota di più pagine descrive minutamente la lista dei regali ricevuti in dono da Costanza Falconieri in occasione delle sue nozze con Luigi Braschi-Onesti (L. Vicchi, *Vincenzo Monti. Le Lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (decennio 1781-1790)*, Ditta tipografica P. Conti, Firenze 1883, pp. 49-78).

¹⁶ A parte una memoria del 1867 (*Della vita e degli scritti di Vincenzo Monti*, Bisazia, Cesena), furono pubblicati solo i seguenti volumi: *Vincenzo Monti. Le Lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (triennio 1791-1793)*, Conti, Faenza 1879; *Vincenzo Monti. Le Lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (decennio 1781-1790)*, Ditta tipografica P. Conti, Firenze 1883; *Vincenzo Monti. Le Lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830 (triennio 1778-1780)*, Forzani, Roma 1885. Erano previsti altri otto tomi (Si veda L. Ottavi, *Leone Vicchi*, cit., pp. 25-26).

francesi a Roma, prenderà corpo con un tempismo notevole preceduto da una capillare ricerca di notizie d'archivio. Leone Vicchi si gettò con la solita foga e senza riserve in un vero e proprio putiferio legale e elettorale-giornalistico (era l'anno di Depretis), lanciandosi in un'inchiesta personale ricostruita con sagacia di attestati legali e di eredità. Come al solito, non si accontenta di discutere ogni sentenza, ma risale il corso del tempo: in sostanza, dal 1300 (i Borghese diventeranno con Paolo V una delle più potenti famiglie romane), per giungere al fino agli ultimi eredi della dinastia e a Marcantonio Borghese. Sulle vicende della contesa, gli storici della questione sanno che i diritti di Marcantonio, morto nel 1886, furono negati. La Villa, alcuni anni dopo, sarà venduta allo Stato italiano dall'erede don Paolo Borghese¹⁷. Con Paolo Borghese, Principe di Sulmona, Leone Vicchi continuerà ad intrattenere una fitta corrispondenza privata, in cui, molto spesso, si parla di incarichi di acquisti antiquari e di pagamenti¹⁸.

Comunque, si è capito che, insieme alla polemica, è a quest'idea dei torti da sanare e delle verità storiche da ristabilire che Leone Vicchi rimarrà legato con una coerenza mai tradita, finendo quasi sempre per dimostrare, come diceva Balzac, che gli storici sbagliano più di quanto non si creda. Anche per questo il genere di scrittura da lui più praticato fu quello che, per definizione, sta tra letteratura e storia e, cioè, quello più o meno legato alla biografia i cui intenti, per definizione, riconducono al 'ristabilimento di verità tradite'. E di scritti biografici, ne redasse più di uno più o meno lunghi: medaglioni dedicati a donne (Madame de Genlis e a Vittoria, Livia e Isabella Colonna) o profili più impegnativi, come quello dedicato al napoleonico Generale Armandi (con il quale ebbe a che fare anche Pietro Vicchi, suo padre, intrepido garibaldino)¹⁹. Il meccanismo era ricorrente: bastava che una vicenda cadesse sotto i suoi occhi per scatenare la curiosità e, nel frattempo, il fatto di cronaca ingigantiva per la selva di notizie frutto delle sue indagini d'archivio e per le annotazioni di un numero infinito di 'pezze d'appoggio': lettere private, sentenze giudiziarie. Il movente, in breve tempo, era destinato a diventare un enigma da acclarare. Ad esempio, il racconto dal titolo *Un qui-pro-quo sul Re Chiappini*, che Vicchi inserisce nel volume *Ultima relazione al dicastero degli studi* (episodio che si trasformerà poi in un corposo libro, *Il viaggio della Duchessa di Chartres*)²⁰, nasce, per così dire,

¹⁷ Lo Stato acquistò Villa Borghese nel 1901, dopo l'attentato a Umberto I, con l'intenzione di dedicarla al sovrano assassinato.

¹⁸ In una lettera, scritta da Parigi da Vicchi, è questione di cimeli napoleonici e di Paolina Borghese: da questa lettera si capisce che Don Paolo Borghese non fu d'accordo sull'acquisto (questo ne spiegherebbe la presenza negli archivi di Leone Vicchi). L'archivio della corrispondenza contiene anche molte lettere scambiate con la famiglia Colonna e Sciarra, sempre sui medesimi argomenti di ricerche d'archivio o di pubblicazioni storiche da finanziare. Si veda L. Vicchi, *Papa Pio VI* [Il papa Braschi] Forzani, Roma 1892; *Biografie di Casa Colonna*, Tribuna, Roma 1888-1889, voll. 2; *Marcantonio Colonna, il vincitore di Lepanto*, Conti, Faenza 1890.

¹⁹ *Il generale Armandi*, Galeati, Imola 1893.

²⁰ *Il viaggio della Duchessa di Chartres. Prolusione alla storia del Re Chiappini* (Luigi Filippo Re dei Francesi), Galeati, Imola 1900.

da una maldicenza storica: un ingiurioso sospetto di sostituzione di persona, addirittura tra il figlio di un *roturier* romagnolo e il re di Francia Luigi Filippo. Il personaggio da difendere è Luigia Maria Adelaide di Borbone moglie di Luigi Filippo d'Orléans duca di Chartres, e lo scopo la perorazione della sua causa con argomenti a discopla tutti ispirati al vero. Malgrado questi tentativi è superfluo dire che il racconto del viaggio diventa l'occasione per un affresco storico tra Italia e Francia, lento e fortemente digressivo, con tutto il corteo della cronaca delle varie genealogie dinastiche minutamente scandito attorno al quadro della duchessa di Chartres. E tutto sommato, se non fosse così presente il *fait divers* dell'«accusa del baratto», questo testo si potrebbe ancora leggere come un degno esemplare dei tanti libri di viaggio che amava collezionare, uno degli ultimi del secolo XIX. Comunque sia, dopo questa data, Leone Vicchi non pubblicherà più libri; si direbbe che, ormai fuori dal giro delle polemiche, si sia limitato a coltivare la sua passione di bibliofilo antiquario, custode di documenti come i due autografi di Canova al Principe Borghese e di Paolina Borghese al marito.

2. Da nonno a nipote passando per un giurista²¹

Adelia Noferi non aveva conosciuto questo nonno dalla tempra eccezionale. Curiosamente, però, lo scoprirà da vicino, quale personaggio bizzarro e appassionante, negli ultimi anni di vita, dopo la fine dei suoi impegni didattici con l'Università quando, per circa un decennio, passerà il suo tempo in compagnia delle opere di Vicchi, leggendole, riassumendone i testi e i brani interessanti, quasi a ritessere i fili segreti del passato e risalire al suo presente. Era diventato un soggetto di studio, da affrontare alla sua maniera. Geniale e profonda. La convinceva la definizione di Palmieri (di 'possidente di area progressista'), ma la convinceva, soprattutto, la veemenza profemminista di quel romanzo con protagonista la Duchessa di Chartres e, più in generale, il coraggio del nonno nel sostenere le proprie convinzioni in vicende spesso di tenore civico e giuridico-culturale. L'erudizione era lontana dall'orizzonte di studi di Adelia, tuttavia l'indole, le passioni culturali che avevano animato la vita di Leone suscitavano la sua ammirazione, sembrava talvolta riconoscersi nelle sue imprese pubbliche e in certi atteggiamenti spavaldi (pur essendo lei timida e «signorilmente sem-

²¹ «A Enza, la prima dei miei venti (troppi!) lettori. Con affetto. Adelia». Questa dedica, che accompagna la copia in mio possesso del *Gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il Neoclassicismo, Leopardi, l'Informale*, 1979, forse può giustificare la natura di queste notizie che attingono per lo più a ricordi personali, rimasti vivi nella memoria nel corso di un'amicizia salda durata per oltre quarant'anni (Adelia Noferi era stata insieme a Silvio Ramat la correlatrice della mia Tesi di laurea discussa con Piero Bigongiari nel 1970). Le nostre conversazioni riguardavano soprattutto le sue ricerche su questioni di critica e di cultura francese. Ogni tanto però, negli ultimi mesi di vita, prima della sua evoluzione verso il silenzio, usciva dal suo riserbo e si 'raccontava'. Ringrazio le figlie Serena e Daniela – e la memoria di Ilaria, precocemente scomparsa – ed Enrico Cellai, per la sempre generosa messa a disposizione dei materiali in loro possesso.

pre assai riservat[a]»²²), come pure nell'amore per i libri e la letteratura, magari praticato con meno furore e veemenza. Forse ne percepiva una continuità sotterranea, come 'ereditata' per vie traverse. Avrebbe voluto scrivere di quella avventurosa vicenda poco nota che pensava dovesse uscire dall'oblio un po' anche per ritrovare se stessa. Attraverso l'incontro tardivo con il nonno, di cui aveva in qualche modo introiettato il morbo letterario (e non solo), era riuscita a stabilire un rapporto più equilibrato con quel cognome-salvacondotto e la memoria di una madre di cui evitava di parlare a lungo (le capitava quasi di sfuggita di accennare al peso dell'eccesso di preoccupazione materna che l'obbligavano a 'non essere mai malata', un tabù per altro mai cancellato, forse corretto *a posteriori* nel rapporto estremamente libero con le tre figlie).

Grazie a Vicchi e ai suoi libri era ridiventata Adelia Vicchi Finzi Noferi e recuperava a distanza di anni, con diversa familiarità, uno dei tre cognomi che, accanto agli altri due costituiva la sua identità. Tra questi, figura quello di Finzi, suo padre.



Immagine 14 – Enrico Finzi (© eredi Noferi)

Illustre e raffinato giurista, Enrico Finzi aveva compiuto la sua formazione a Bologna, dove si era laureato in giurisprudenza nel 1907, scegliendo poi Firenze quale città d'elezione (farà un breve ritorno a Bologna solo nel 1915 per conseguire la Libera Docenza in Diritto civile²³). Il rapporto filiale di Adelia con il

²² La definizione era stata usata da Paolo Grossi per suo padre (cfr. P. Grossi, *Enrico Finzi: un innovatore solitario* [2008], in P. Grossi, E. Finzi, *L'officina delle cose. Scritti minori*, Giuffrè, Milano 2013, p. VIII), ma si attagliava perfettamente anche alla figlia. Paolo Grossi, Giudice costituzionale, era stato stato allievo di Enrico Finzi per diventare poi ordinario presso la Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Firenze e, dopo il 2006, all'Università Suor Sant'Orsola Benincasa di Napoli.

²³ Enrico Finzi (Mantova 1884-Firenze 1973), giurista, oltre che avvocato, si era formato alla Facoltà di Giurisprudenza di Bologna. Intorno ai primi del Novecento si trasferì a Firenze dove, dal 1922, insegnò alla Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Firenze.

padre era di affetto profondo e di grande ammirazione. Nella casa sul Lungarno restava intatto il suo studio, con le librerie e la grande scrivania di studioso e avvocato. Come figlia devota, era affascinata dai racconti di gioventù di un padre arrivato giovane, elegante e quasi dandy (dopo la laurea, si era perfezionato negli studi in Germania e in Inghilterra), in una Firenze anteguerra che tra pragmatisti, irredentisti, futuristi e vociani stava vivendo il pieno fermento culturale delle avanguardie storiche²⁴. Ne ricorderà i lavori fondamentali che, pur essendo di natura giuridica, la incuriosivano, sforzandosi di capire ‘lo spirito delle leggi’ attraverso il messaggio paterno. Ne citava uno in particolare, il primo: *Il possesso dei diritti* (1915, era stato il tema della Libera Docenza²⁵), che considerava particolarmente determinante per la precisione della scelta di metodo e per l’importanza attribuita alla funzione ‘di verità’ del linguaggio nella formulazione delle sentenze²⁶. Questo aspetto di sensibilità linguistica la coinvolgeva molto, come la coinvolgevano le riflessioni del padre intorno agli studi capitali e le iniziative di miglioramento giuridico, su cui aveva fondato il suo insegnamento universitario, pressappoco negli stessi anni in cui, con Pietro Calamandrei, Ludovico Limentani, Mario Calderoni, Giorgio Pasquali e altri intellettuali e giuristi, Enrico Finzi aveva frequentato con entusiasmo una certa fronda antifascista²⁷. Ricordava che, in anni più maturi, nell’esercizio di avvocato civilista, il padre

²⁴ Alla motivazione culturale della scelta delle città di studio (dopo l’incontro insoddisfacente con l’Università di Torino), fa riferimento ancora Paolo Grossi, quando scrive che a Bologna «il giurista novizio [Finzi] dovette trovarsi a suo agio [per] la presenza forte di Giacomo Venezian, le presenze significative di Silvio Perozzi e di Giuseppe Brini, due romanisti di notevole vaglia, preziosi per la diversità del rispettivo approccio metodologico», decidendo, però, subito dopo la laurea, di trasferirsi «a Firenze perché attratto da una città che sta vivendo nel primo decennio del secolo uno straordinario momento di vivacità culturale» (P. Grossi, *Enrico Finzi: un innovatore solitario*, cit., p. X). Alla ricerca di nuove proposte di metodo e di vivacità culturale (nella Firenze ‘pragmatista’ di Papini e la varia fioritura dei diversi circoli culturali) accenna anche Irene Stolzi, che, riferendosi spesso al (maestro) Paolo Grossi, ha tracciato un profilo singolarmente efficace del loro illustre (e comune) collega del passato. Si legga: «Civilista raffinato e rigoroso, Enrico Finzi è stato un interprete originale delle esigenze di rinnovamento dogmatico emerse anche in Italia nel primo cinquantennio del Novecento. Il suo itinerario scientifico si snoda intorno a pochi, densissimi, contributi che, pur essendo dedicati ad argomenti diversi, esprimono un’identica predilezione per gli osservatori irrituali, quelli, cioè, il più delle volte negletti o rifiutati dalla giuristica coeva ma attraverso i quali, secondo Finzi, diventava possibile sia interrogarsi sulle effettive attitudini regolative dell’ordinamento esistente, sia restituire al fenomeno giuridico la sua identità autentica di “formazione storica” (*Il possesso dei diritti*, 1915, rist. 1968, p. 351), necessariamente sensibile, in quanto tale, al mutare dei tempi» (I. Stolzi, E. Finzi, in *Il contributo italiano alla Storia del pensiero – Diritto*, Treccani, Roma XXXVI, 2012, Ottava Appendice, Consultazione online, p. 533).

²⁵ E. Finzi, *Il possesso dei diritti*, Athenaeum, Roma 1915 poi Giuffrè, Milano 1968, prefazione di S. Romano.

²⁶ Opportunamente Irene Stolzi parla di «Linguaggio come risorsa di mediazione» (I. Stolzi, E. Finzi, in *Il contributo italiano alla Storia del pensiero – Diritto*, cit., pp. 533-534 (si consultino anche i cenni bibliografici, p. 536).

²⁷ *Ibidem*.

si era trovato in situazioni complesse e spinose. Una di queste aveva persino riguardato Eugenio Montale, con cui ebbe un movimentato scambio epistolare a proposito di una questione legale da risolvere rimasta poi in sospeso. Adelia condivideva con lui le idee politiche ma anche la passione per i cani e le passeggiate mattutine in compagnia anche delle proprie figlie piccole. Era grata al padre per non avere mai ingabbiato i suoi desideri ed era consapevole del grande privilegio di non aver dovuto mai ricordarsi di essere 'solo una donna'. Giudicava insulsa e retorica la propaganda delle madri del regime, ma non faceva del femminismo una bandiera ideologica, considerava la parità come un fatto acquisito. Il 'suffragio universale' (1945), visto come una grande concessione alle donne, le fece constatare che la questione femminile era tutt'altro che risolta; tuttavia non avrebbe mai osato partecipare pubblicamente a cortei rivendicativi alla stregua di Simone de Beauvoir (il cui pensiero, insieme a quello sartriano, non poteva che fare parte del suo universo di riferimento culturale, anche se non la convinceva – diversamente da Camus – il lato acritico del loro atteggiamento ideologico nei confronti dell'applicazione distorta delle tesi marxiste nel periodo stalinista²⁸). Il legame di Adelia con il padre saldato da stima e ammirazione, era costituito da un eccezionale affetto e da 'affinità elettive' profonde, che si riflettevano persino nella singolare impronta del modo di far progredire il loro pensiero (anche a lezione²⁹). Li accomunava la curiosità tipica di menti protese verso l'innovazione (è l'imperativo a 'svecchiare' di Finzi, evocato da Paolo Grossi) e anche il rigore delle aspirazioni, da osservare anche al prezzo di restare «scientificamente e accademicamente sol[i]»³⁰, valeva per entrambi; ma probabilmente il legame più forte passava proprio attraverso il reciproco trapianto di scienza e letteratura. Enrico Finzi leggeva i libri come sua figlia, sottolineando, commentando, riflettendo su questioni giuridiche tanto sui severi trattati delle

²⁸ Ad esempio, era rimasta molto colpita dalla mancata adesione agli appelli di Nina Berberova lanciati sulla situazione degli scrittori russi nel periodo staliniano (N. Berberova, *Il corsivo è mio* [*Kursiv Moj*, 1969], a cura di J. Dobrovol'skaja, trad. di P. Deotto, Adelphi, Milano 1989).

²⁹ «Bastava sentirlo parlare. [...] Ricordo, da studente, le lezioni di Enrico Finzi. Un periodare denso, talora ricco per la pluralità di incisi che ne arricchivano il filo, sempre ricondotto ad una esatta pertinente costruzione: che ne risultava articolata, armoniosa ma insieme concisa e funzionale in ogni sua parte. Talora invece brevissimo, essenziale: a sottolineare un pilastro di quella costruzione che Egli – parlando – andava completando. Si aveva l'impressione (e questo rendeva viva la sua lezione) ch'Egli venisse precisando a se medesimo – quasi imparando mentre insegnava – il filo del pensiero che con noi e per noi prendeva forma definitiva». Credo di non essere smentita, se, tra i motivi della profonda affinità tra padre e figlia, inserisco l'annotazione di un delicato ricordo, rivolto al maestro da Alberto Caramella (giurista e poeta), invitando coloro che hanno ascoltato anche una sola volta Adelia Noferi a sentire rimbalzare, con la forza di una eco, l'andamento 'ragionativo' del discorso di Adelia Noferi (A. Caramella, *Discorso commemorativo pronunciato nell'Aula della Corte d'Assise d'Appello il giorno 23 marzo 1973*, a cura dell'Ordine degli Avvocati e Procuratori di Firenze e della Facoltà di Giurisprudenza dell'Università di Firenze, tip. Giuntina [s.d.], pp. 13-14. Il mio ringraziamento particolare per questo opuscolo va a Daniela Noferi e a Enrico Cellai).

³⁰ P. Grossi, E. Finzi, *L'officina delle cose. Scritti minori*, cit., pp. XVIII e sgg.

leggi quanto nei romanzi di Balzac, mettendo d'accordo scienza e letteratura³¹. E Adelia non aspirava forse ad una pratica della letteratura sperimentata e esaminata con la stessa esattezza delle regole scientifiche?



Immagine 15 – Enrico Finzi (© eredi Noferi)

Ma, in quella casa, si era verificato un ulteriore 'travaso tra scienza e letteratura', mediato dalla presenza di un altro studio, quello del marito, Giuseppe Noferi (1917-1995)³², medico chirurgo (tra i suoi pazienti e amici Roberto Longhi, Anna Banti, Gadda, il pittore Gino Caponi e sua moglie Loretta e molti altri ancora) noto primario di Medicina interna presso l'ospedale di Careggi. Anche lui è stato un personaggio fuori dal comune, una specie rara di scienziato eclettico, estroverso, colto, accogliente come un vero 'signore di altri tempi'. Era curioso di quadri, libri, oggetti di antiquariato e minerali, di cui possedeva una notevole

³¹ Come testimoniano i leggeri segni e commenti lasciati a margine di un libro di Honoré de Balzac (*Le curé de village, Scènes de la vie de campagne*, Calmann Lévy Éditeurs, Paris 1837-1845, pp. 63 e sgg. *Ex libris Enrico Finzi*), in un capitolo dove è questione di giustizia e religione.

³² Giuseppe Noferi (Figline 1917-Firenze 1995).

collezione. Aveva un temperamento travolgente, al contrario di Adelia, timida, riservata nei modi e misurata nell'approccio con gli altri. Ne costituiva, evidentemente, la parte vitale, trascinante, le faceva condividere l'amore per i viaggi, per il teatro, la musica (comprese le canzoni francesi in voga negli anni Quaranta), mentre lei lo aveva reso dannunziano in poesia. La loro casa era aperta ad artisti, intellettuali, galleristi, pittori, attori e scrittori. Forse, però, non era riuscito fino in fondo a coinvolgere la seria studiosa di libri di critica nel suo amore per il *noir*. Nel tempo, praticata in sordina già intorno agli anni Sessanta, con commedie e storie poliziesche (tra quelle rappresentate a teatro e diffuse in radio figurava una storia scritta a quattro mani con Anna Banti), la passione amatoriale di Giuseppe Noferi si era trasformata nella creazione di un originale *sequel* di gialli – le *Inchieste del commissario Esposito* – una serie molto seguita dalla cerchia di fedeli e appassionati lettori-giudici (tra cui molti di noi). Alla costruzione di vicende criminose intorno a Giuseppe Esposito, per certi versi una sorta di *alter ego*, altrettanto colto, ma più intimista e meditabondo, funzionario della 'mobile fiorentina', scortato dal fido e elegante brigadiere Faliero Lucarelli, Giuseppe Noferi ha dedicato gli ultimi anni di vita (l'ultimo libro, *Pesci per il Commissario Esposito*³³, pubblicato postumo, era stato affidato al giudizio dei suoi primi lettori proprio qualche giorno prima della morte improvvisa, nel marzo del 1995).



Immagine 16 – Studio di Giuseppe Noferi, con le sue sculture. Foto di Laura Dolfi

³³ G. Noferi, *Pesci per il commissario Esposito*, Polistampa, Firenze 1996.



Immagine 17 – Libretto universitario di Adelia Finzi dal quale risulta il cambiamento di nome in seguito alle leggi razziali (© eredi Noferi)

Adelia e Giuseppe si erano conosciuti in incontri con amici comuni di Piazza San Marco, allora sede dell'Università, tra cui Piero Bigongiari e il figlio di Giuseppe De Robertis (Domenico De Robertis, un altro amico fraterno³⁴). Già si frequentavano quando, nel giugno del 1943, poco più che ventenne con due anni di anticipo (si era iscritta nel 1939) per via degli studi forzosamente proseguiti in forma privata – quasi una sorta di paradossale contrappeso all'intollerabile ingiustizia subita – si era laureata alla Facoltà di Lettere di Firenze con una Tesi su *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, avendo per relatore Giuseppe De Robertis. Pubblicato dalla casa editrice Vallecchi nel 1945, il lavoro divenne una precoce e ponderosa opera prima (di più di cinquecento pagine), che le valse il Premio D'Annunzio e che Croce commenterà proprio dibattendo sul metodo derobertisiano³⁵.

Giuseppe De Robertis l'aveva guidata nella scoperta della letteratura contemporanea italiana e francese (con lezioni su Ungaretti, Cardarelli, Valéry, Gide, Mallarmé) e la novità del suo approccio di lettura commentativo (il noto 'saper leggere') l'aveva subito convinta. Il maestro divenne un amico di famiglia. Lo stesso anno fu testimone del suo matrimonio (il 3 luglio del 1943, qualche settimana prima della caduta di Mussolini). Fu una cerimonia semplice, da tempo di guerra: una foto la ritrae in abito corto, stile anni Quaranta. Alla fine di luglio, al ritorno dal loro viaggio di nozze, videro le insegne rovesciate del fascismo; nella confusione generale avevano smarrito le loro valigie ma si dissero che, dopo vent'anni, l'incubo era finalmente finito! Per seguire l'insegnamento di De Robertis, Adelia (allora) ancora Vicchi aveva sfidato l'iniziale ostilità del padre – che figurava nel famoso 'elenco degli autori e editori ebrei indesiderati', riedito da Giorgio Fabre³⁶ – nei confronti di un docente subentrato al posto di Attilio Momigliano, allontanato nel 1938 proprio a causa delle leggi razziali. Ma lei aveva insistito e, evidentemente, vinto. Non mostrava di dare eccessivo peso al ricordo dello *status* traumatico e discriminatorio di quegli anni. Cercava di parlarne con distacco, per accenni, come in ogni occasione che riguardasse avvenimenti o pensieri intimi (sulla morte, sulla sua ascendenza ebraica) su cui preferiva glissare. Talvolta, nel ricordare i tempi bui di 'Villa triste', evocava le vicissitudini e i lutti di amici perseguitati o scomparsi senza fare ritorno, e di suo padre ricercato dalle milizie tedesche, senza enfatizzare i toni della drammaticità. Aveva avuto il coraggio, a vent'anni

³⁴ A Domenico De Robertis (Firenze 1921-2011), Adelia avrebbe dedicato nel 1995 un affettuoso ricordo (cfr. Bibliografia, *Per Domenico De Robertis: le ragioni di una lunga amicizia*).

³⁵ B. Croce, *Intorno alla cosiddetta "Critica stilistica"*, «Quaderni della «Critica», diretti da B. Croce, aprile 1946, 4, pp. 52-59.

³⁶ Cfr. G. Fabre (a cura di), *L'elenco. Censura fascista, editoria e autori ebrei* (15 dic. 1938), Zamorani, Torino 1998, p. 476.

(con una temerarietà che sarebbe certo piaciuta al nonno Vicchi), di andare a reclamare presso il comando tedesco la restituzione di quadri e oggetti d'arte trafugati dal loro appartamento durante il viaggio di nozze. Riuscì a depistare – con il suo perfetto accento tedesco, occhi chiari e l'aspetto 'ariano' – le SS. che erano in cerca del padre, che figurava tra gli epurabili minacciati di deportazione (mentre alcuni militari americani erano nascosti nella loro villa di campagna, a Balatro). In ogni circostanza cercava di scindere il giudizio ideologico di condanna sulla orribile tempesta che aveva attraversato e la responsabilità delle stragi di quel periodo dalla singola motivazione di un gesto privato seppure non condivisibile. Il suo profondo 'liberalismo' aveva di queste aperture generose. De Robertis rimase un maestro per certi versi indiscusso.



Immagine 18 – Foto delle jeunes filles

(da sinistra Adelia Noferi, Gianna Manzini, Anna Banti, Adriana Pincherle Martinelli, Elena Bigongiari, Elsa De' Giorgi, Laura Contini Bonacossi – 1952 circa – © eredi Noferi)



Immagine 19 – Adelia Noferi nello studio della sua casa fiorentina del Lungarno Vespucci (2000). Foto di Anna Dolfi



Immagine 20 – Salotto della casa fiorentina del Lungarno Vespucci.

Foto di Laura Dolfi

3. La studiosa e l'Università

La sua vita da studiosa non aveva subito interruzioni. Aveva conseguito la Libera Docenza nel 1955 (riuscendo a superare un'inguaribile timidezza, che l'aveva costretta a ripetere la prova). Nel 1950 aveva già tre figlie ma il suo non era un isolamento: gli studi su D'Annunzio e Petrarca l'avevano resa nota. Era già un nome come critico militante per la partecipazione alla vita di quotidiani, fogli letterari, riviste come «Paragone-Letteratura» diretta da Anna Banti³⁷, e «L'Approdo letterario» (per cui curerà il numero dedicato a Giuseppe De Robertis dopo la morte avvenuta nel settembre del 1963). I suoi corsi come professore incaricato (presso il Magistero di Firenze, in Via di Parione 7) ebbero inizio ufficialmente cinque anni dopo, nel 1968, l'anno memorabile delle contestazioni tra il subbuglio dei collaboratori, 'addetti alle esercitazioni'. Bigongiari ricordava che fu un debutto strepitoso con la trilogia Petrarca-Dante-Bruno. I suoi corsi incantavano (sorprendendo talvolta alcuni colleghi, restii alle novità), come pure le sue conversazioni. Sarà così anche dopo gli inizi. Era un privilegio starle accanto, partecipare alle

³⁷ Era presente nel primo comitato di redazione – dal 1950 al 1961 – insieme ad Attilio Bertolucci, Piero Bigongiari, Carlo Emilio Gadda e, in seguito, Giorgio Bassani e Giorgio Zampa. Nell'Università, come docente, entrò abbastanza tardi.

sue dopo-lezioni, spesso in compagnia di Bigongiari e Macrí, con il corteo dei loro allievi e di altri colleghi, mentre continuava a chiarire con generosità il proprio pensiero. Studenti e amici trovavano in lei ascolto senza riserve. Spesso il gruppo si accalcava nella piccola latteria (da 'Giuliana', in Via di Parione – ora un reperto del passato) o si ritrovava presso la Libreria Seeber in Via Tornabuoni, aggirandosi tra le alte scaffalature per guardare o commentare le novità dei libri. A lezione sceglieva di leggere testi profondi, innovativi. Alcuni erano immancabili; tra questi, ad esempio, il saggio di Jakobson sul fenomeno dell'afasia o quello di Freud su *Delirio e sogno nella "Gradiva" di W. Jensen*³⁸ che sapevano di cultura meditata e senza frontiere. Stimolanti e nuovi erano anche i suoi argomenti di tesi, i cui elaborati leggeva correggendo puntigliosamente, talvolta intervenendo di peso sulle imperfezioni di scrittura (tanto che Bigongiari, nelle sue correlazioni, si divertiva a rilevare i brani e i tratti delle inserzioni della 'mano maestra'). Citando spesso la riflessione sulla necessità del 'commercio' con i libri di Montaigne e le sequenze parodiche del Gargantua divoratore di cibo e libri, faceva notare che i critici non raccontano le storie avvincenti che sono prerogativa degli scrittori e poeti. Hanno però il compito di insegnare a maneggiare strumenti nuovi e vecchi e a 'indurre passioni culturali'. Giovanissima (negli anni 1934-1935) aveva fatto il tentativo di scrivere, in un quadernino, un romanzo dalla trama molto complicata. Era una storia amorosa, a metà tra il *Grand Meaulnes* e *Liala*, dal titolo *Enrosadira* – ispirato al fenomeno del colore rosa delle Dolomiti attribuito all'antica leggenda del re Laurino – che coinvolgeva più protagonisti (Raoul, Ettore, un giovane ufficiale, e una donna, Luisa) e, dalle Dolomiti approdava, tra aviatori e aerei di guerra, in terra di Libia. La prova non la convinse e neppure il finale rimasto sospeso. Con simili premesse rinunciò all'idea di fare concorrenza alle scrittrici, Anna Banti, Gianna Manzini o Angela Levi Bianchini che conosceva bene. Con loro, ormai celebri, aveva stretti rapporti di amicizia e reciproca stima. Considerava come sue 'maggiori' le amiche – Anna Banti, Gianna Manzini, Maria Bellonci o Adriana Pincherle – dedite alla scrittura o all'arte, che spesso erano presenti nelle sue conversazioni e nelle sue letture (su Anna Banti aveva scritto nel 1952 la recensione *Le donne della Banti* – e le donne non erano solo Artemisia o le eroine del *Coraggio delle donne*, ma anche le splendide protagoniste delle *Donne muoiono*, i racconti pubblicati nel 1951); faceva però un'eccezione per Angela Bianchini, sua coetanea che ricordava più da vicino e non per ragioni di carattere (come per Anna Banti o Maria Bellonci) o altre vicissitudini personali (la malattia di Gianna Manzini, la sua vicenda con Enrico Falqui).

³⁸ Cfr. R. Jakobson, *Il farsi e disfarsi del linguaggio. Linguaggio infantile e afasia* [*Kindersprache, Aphasie und allgemeine Lautgesetze*, 1969], trad. L. Lonzi, Einaudi, Torino 1971; e S. Freud, *Delirio e sogni nella Gradiva di W. Jensen* [1907], in *Opere*, vol. V, 1905-1908, Boringhieri, Torino 1972.



Immagine 21 – Quaderno con frammenti di un romanzo incompiuto
da un'Adelia poco più che decenne (© eredi Noferi)

Romanzo

di

Adelia Finzi.

"L'invocazione"

(34-35)

" Inrosadino "

1

Cap. I

~~(Prima di cominciare a scrivere il vero e proprio "romanzo", dirò brevemente dove si svolge questa prima parte della mia storia.)~~

~~Il luogo che bisogna visitare è nelle Alpi e più precisamente) Nell' alto Adige, ~~tra~~ le ~~alte~~ ^{solo} e bellissime Dolomiti, avvolte da quel ^{fitto} ~~fitto~~ e poetico velo di leggende ladine ^{che furono} tramandate da padre e figlio per i pastori, nelle quali vibra un sentimento profondo della natura, una poesia leggera, dolce, melancolica. Quanta finezza, quanta grazia, quanta nostalgia, quanta poesia, quanto amore~~

Angela, nata il 21 aprile del 1921, il fatidico giorno del 'Natale di Roma' festeggiato dal fascismo, era stata un'amica d'infanzia. Rimasta precocemente orfana (il padre, Angelo Levi Bianchini, ufficiale di marina, era stato ucciso durante una missione in Palestina, prima della nascita della figlia) dopo le leggi razziali era riuscita, nel 1941, a rifugiarsi negli Stati Uniti d'America con una delle ultime navi in partenza dal Portogallo, proprio come l'eroina di un suo libro (*Capo d'Europa*, 1991) che pubblicherà molti anni dopo. A Baltimora, Angela si era iscritta presso la John Hopkins University dove era diventata allieva di Leo Spitzer, il celebre filologo romano, relatore della sua tesi. Anche lui era un 'rifugiato', insieme a diversi altri scrittori e intellettuali: la vicenda sarà narrata, in forma di romanzo, in uno dei primi libri di Angela, *Le nostre distanze*, recensito dalla Noferi l'anno dopo la sua pubblicazione, nel 1966³⁹. La loro amicizia si riaccese al ritorno definitivo in Italia della scrittrice che si stabilì a Roma, continuando la consuetudine delle vacanze in Versilia, dove ripresero ad incontrarsi. Insieme ad Angela Bianchini, rimasta legata da amicizia al suo maestro, ricordava la scomparsa di Leo Spitzer avvenuta proprio a Marina di Pietrasanta, mentre il grande filologo romano si trovava in vacanza⁴⁰.

Sul 'capitolo romanzo', come si diceva, non aveva insistito. Già negli anni degli studi universitari si era resa conto che i suoi interessi erano diversi: la poesia, la teoria del linguaggio, la teoria della poesia e la critica. In queste scelte che, in qualche maniera, proseguivano l'interesse derobertisiano per la poesia e la critica, entrò in modo determinante il rapporto di reciproca stima ed amicizia con Piero Bigongiari. Un sodalizio fraterno, di cui faceva parte anche Elena, l'elegante e impetuosa seconda moglie del poeta, che ammirava moltissimo Adelia. Un sodalizio che si interruppe con la morte di Bigongiari, il 7 ottobre del 1997, ma restò vivo e costante nei suoi studi. I ricordi in comune resero ancora più forte il legame di amicizia con Elena Bigongiari (figlia dell'illustre farmacologo Mario Aiazzi Mancini), compagna di una vita e madre del secondo figlio del poeta a cui rimase vicino fino alla scomparsa, avvenuta nel 2008.

Tra gli aneddoti curiosi che Adelia raccontava a proposito dell'amico fraterno, considerato un maestro, c'era il ricordo del suo orrore per la sottolineatura dei libri. Una volta si era trovata in grande imbarazzo dovendo rendere a Bigongiari un libro (prestatato, in via eccezionale) 'scarabocchiato' da una delle sue figlie. Ma questo era effettivamente l'unico punto di distanza tra Piero Bigongiari e Adelia Noferi. Mai interprete fu più vicino al suo oggetto di studio e credo che mai soggetto di studio si sia sentito più compreso dal suo interprete. La loro è stata un'amicizia intellettuale intrisa di profonda ammirazione che si rivela in

³⁹ Cfr., rispettivamente, *Le donne di Anna Banti*, «Il Mattino dell'Italia centrale», 2 febbraio 1952; *Un testo da decifrare: la realtà della Banti*, «La Fiera letteraria», XII, 5, 1957, p. 2; *Angela Bianchini: Le nostre distanze*, «Paragone-Letteratura», XVII, 192, 1966, pp. 153-155.

⁴⁰ A. Bianchini, *I luoghi della memoria. Tre interviste*, a cura di E. Biagini, con i contributi di Angela M. Jeannet e Simona Wright, Bulzoni, Roma 2011. Nell'intervista, la scrittrice romana, scomparsa nell'ottobre del 2018, ricorda l'amica di gioventù con ammirazione e affetto.

ogni riga del ricordo dedicatole da Bigongiari in occasione dei suoi settant'anni. Insieme (e non lontano, Macrí) hanno condiviso il dibattito teorico e la pratica critica della *Nouvelle critique* francese e italiana prendendo parte in maniera ravvicinata ai successivi sviluppi del post-strutturalismo, tra linguistica, psicanalisi e semiotica. Una delle loro ultime appassionanti conversazioni, nell'anno infausto della malattia di Bigongiari, riguardava due libri di Derrida, allora recentissimi (*Le monolinguisme de l'autre*, 1996 e *Adieu à Emmanuel Lévinas*, 1997).

Bigongiari era stato determinante anche nella decisione di Adelia di insegnare all'Università. Aveva dovuto insistere molto, insieme ad Elena, per superare la preoccupazione per la sua timidezza. Così tra il 1968 e il 1992 ha insegnato, come professore incaricato e come professore straordinario e ordinario (dal 1976), Lingua e letteratura italiana e, succedendo alla cattedra di Piero Bigongiari, Letteratura italiana moderna e contemporanea alla Facoltà di Magistero di Firenze (allora in Via di Parione 7), svolgendo poi lezioni per il Dottorato di Ricerca nella Facoltà di Lettere presso il Dipartimento di Italianistica. Nel corso degli anni ha saputo comunicare a allievi e studenti, che non l'hanno certo dimenticata, insieme alla sua scienza, grande dedizione, entusiasmo e passione per la ricerca: Piero Bigongiari non aveva esagerato nel ritenerla «più brava del maestro».

Si è detto che i suoi 'mitici' e indimenticabili corsi si basavano sull'esercizio del commento rivolto verso l'interrogazione e la ricerca di senso del singolo testo o autore e, nel contempo, verso l'analisi aperta su vaste aree interdisciplinari, nell'incrocio tra studio del linguaggio e teorie riflessive, mettendo in campo le voci di scrittori, pensatori, semiologi, linguisti, scienziati e specialisti dell'ermeneutica. Nasceva da questa sua esigenza di far coincidere l'atto della lettura con l'esperienza più 'attuale' e vasta possibile dei testi indagati, l'uso sistematico, quasi lussureggiante della citazione usate come elemento propulsivo del pensiero nella comprensione dei testi. Più volte ha dichiarato che un libro esclusivamente di citazioni sarebbe stato uno straordinario esempio di atto di lettura allo stato puro. Il suo insegnamento, straordinariamente carismatico, si è svolto in anni culturalmente vivaci, in una Università dove ha incrociato il cammino di molti colleghi, alcuni prossimi e autentici compagni di strada che hanno condiviso la sua storia mentre lei era entrata a far parte della loro⁴¹.

⁴¹ Luigi Baldacci, Piero Bigongiari, Gaetano Chiappini, Carlo Cordié, Emilio Faccioli, Oreste Macrí, Fosco Maraini, Sergio Moravia, Ermanno Migliorini, Roberto Paoli, Marcello Pagnini, Emilio Peruzzi, Ornella Castellani Pollidori, Silvio Ramat, Sergio Romagnoli, Leonardo Maria Savoia, Alessandro Serpieri, Claudio Varese (e, tra i suoi collaboratori, Anna Panicali, Silvia Gorni, Marco Ariani) e noi, allora più giovani, alcuni giovanissimi..., già in campo, ancora oggi in grado di ricordare la sua lezione.



Immagine 22 – Adelia Noferi (© eredi Noferi)

4. Le opere

Dopo la fondamentale impresa dannunziana (1945), Adelia Noferi ha lavorato sulle opere in prosa e in poesia di Francesco Petrarca, un autore che, insieme a Piero Bigongiari, resterà un polo di attenzione fondante nelle sue ricerche, oggetto privilegiato di un fare critico esplicito attraverso la lettura, il commento *à ras du texte* (senza mai cedere alla tentazione di esercitare un rigido *close reading*) e la riflessione sulla natura autoriflessiva e derogante di ciò che si definisce linguaggio poetico. In quegli anni a Petrarca, quasi a sfidarne l'ambiguità creativa intrinseca (commentata magistralmente nel saggio sulla *Senile IV*⁴²), dedicherà diversi studi, raccolti poi nel volume *L'esperienza poetica del Petrarca* (1962) e proseguiti poi con numerose sperimentazioni di un progetto di commento al *Canzoniere* petrarchesco (pubblicate su varie riviste fino al 1985). Nel contempo, ha lavorato intorno alle dinamiche del rapporto tra poesia, poetica, critica e teoria della letteratura con saggi (ciascuno spesso della dimensione e importan-

⁴² Cfr. *La Senile IV 5. Crisi dell'allegoria e produzione del senso*, «Quaderni Petrarqueschi», IX-X, 1992-1993, pp. 683-695 (poi in *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, con titolo *Lettura della Senile IV. Crisi dell'allegoria e produzione del senso*, pp. 229-243).

za di libro) tuttora capitali su Dante, Giordano Bruno e il Manierismo, Foscolo e il Neoclassicismo, Leopardi e, in ambito novecentesco, su figure prime di poeti e critici come Ungaretti, Zanzotto, Luzi, De Robertis, Carlo Bo, Piero Bigongiari, Gianfranco Contini (con uno sguardo a Spitzer). Ha scritto anche su teorici e critici francesi facendo scoprire modi e prove di lettura fuori circuito: Sainte-Beuve, Charles Du Bos, Georges Poulet, Gaëtan Picon, Maurice Blanchot, un contesto (ma non è il solo, data la sua vastissima cultura) a cui continuerà nel tempo ad essere vicina per modalità e affinità di tendenze teoriche. Questi studi sono stati via via pubblicati in volumi: *I tempi della critica foscoliana* (1953); *Sainte-Beuve* (1953); *Le poetiche critiche novecentesche* (1970) – riedito nel 2004 con l'aggiunta di un'importante messa a punto sulle recenti tendenze della critica petrarchesca: *Le poetiche critiche novecentesche; con una postilla alle poetiche critiche novecentesche sub specie Petrarcae – Il gioco delle Tracce: studi su Dante, Petrarca, Bruno, Il neoclassicismo, Leopardi, L'informale* (1979).

Spostando il punto di vista sul tema della relazione tra il poeta come soggetto e i suoi oggetti (quelli di cui il soggetto parla e scrive), ha riletto, in questa prospettiva, ancora Leopardi, Lou-Salomé e Rilke, Montale, Luzi, Bigongiari, in saggi riuniti nel volume *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale* (1997). Un libro oltremodo notevole, che si chiude con un saggio (*Soggetti e oggetti nel commento*) risolutivo sulla teoria del commento e sull' 'arte dell'interpretare', dove si riannodano le fila della tradizione esegetica, linguistica e letteraria, analizzando le motivazioni, le finalità ermeneutiche e la complessa relazione del commentatore rispetto ai testi indagati (giocando con intelligenza e sensibilità sul filo dell' *intentio auctoris, intentio operis e lectoris*). Negli anni Ottanta-Novanta si è interessata degli intrecci profondi tra *topoi* letterari e immaginario poetico. E come sempre non ha lasciato irrigidire la sua lettura da strettoie tematologiche; semmai, nell'ispirarsi ai modelli raddomantici di Curtius, Béguin, Auerbach, Steiner o Jolles, è riuscita a far lievitare la trama dei temi alla luce di teorie filosofico-scientifiche, psicanalitiche e semiologiche. In questa prospettiva le è stato facile cogliere da quali meandri psichici, linguistici e simbolici sono fatti riaffiorare i motivi simbolici esistenziali e poetici della ferita interiore di Luzi (il 'pathēma' luziano) e i moventi profondamente traumatici dell'epistolario tra Lou Salomé e Rilke. Di questi studi, svolti nei corsi universitari ed in alcune memorabili conferenze, sono stati pubblicati soltanto alcuni saggi fondamentali, due dei quali non ulteriormente riuniti a formare un libro: *Il bosco: traversata di un luogo simbolico* I e II (in «Paradigma» 8 e 10, 1988 e 1992) che qui si raccolgono. Si tratta di saggi di una ricchezza e di una scienza esemplare che spiegano come 'leggere il bosco', per Adelia Noferi, abbia significato tracciare una sorta di percorso ritornante tra selve, alberi, 'fronde', 'lauri', 'radure' che si fanno parola, poesia, trame di racconto, foresta di citazioni, prima che luogo inquietante, labirintico, intrico allegorico-esistenziale e culturale di bene e male, farmaco e ferita, visione e cecità, bellezza e orrore. E nell'anno di commemorazioni dedicate al 'sommo poeta' varrebbe la pena riscoprire i suoi scritti danteschi, tutti fortemente innovativi (si rammenti solo un titolo: *Dante. La parola dell'Altro e l'altro dalla parola*), che si possono leggere assemblati nel volume *Riletture dante-*

sche (Bulzoni, Roma 1998), mentre i lavori sparsi o inediti dei diversi progetti per l'ipotetico commento al *Canzoniere* (passato tra gli anni Cinquanta e Novanta dall'impronta del 'saper leggere' derobertisiano a quella strutturalista, semiologica e narratologica) sono stati editi in un libro dal titolo *Frammenti per un commento ai "Frammenta"* (Bulzoni, Roma 2001, a cura di Luigi Tassoni).

A *Dove finiscono le tracce* (1984-1996), Le Lettere, Firenze 1996, l'ultima raccolta pubblicata in vita dal poeta e amico Piero Bigongiari, è dedicato *Piero Bigongiari: l'interrogazione infinita. Una lettura di 'Dove finiscono le tracce'* (Bulzoni, Roma 2003). Un ultimo omaggio all'amico di una vita, un libro esemplare, per più versi emblematico, per come si trova ridisegnato il percorso della lunga vicenda poetica di Bigongiari, traccia dopo traccia, attraverso la «bio-grafia» di un poeta consegnata alla poesia attraverso immagini infantili, ricordi, dimenticanze e depistaggi dell'io, e per come vi si trova suggellata l'orma maestra, di natura critica e metacritica, di un 'metodo' di lettura asistematico, interrogante e generosamente aperto alla parola altrui, che ha saputo legare insieme al rigore 'scientifico' la capacità di svelare, oggettivandolo, il «significato riposto» dei testi – caro agli antichi esegeti – e la passione per la riflessione teorica sul linguaggio poetico e sulla lettura. Non a caso a una nota introduttiva su Bigongiari, amico fraterno e compagno di strada, eccezionalmente in veste di storico *sui generis* della letteratura, stava lavorando nel 2008, quando è stata colpita dai segni della malattia durata alcuni anni che ha cancellato persino la memoria di sé (la nota, che inizia con questa confessione: «Ho scelto incalzata da Anna Dolfi, di introdurre questo libro di Bigongiari critico [...] per le sue particolarità: è un libro dichiaratamente incompleto e anche il solo dove si esaminano testi poetici non novecenteschi», sarà pubblicata diversi anni dopo, nel 2016, a cura della stessa Dolfi, che dal 1992 ha ricoperto la cattedra di Adelia Noferi, in un volume dedicato ai protagonisti dell'ermetismo fiorentino).

Quello di Adelia Noferi è stato un cammino di autentica passione riflessiva, ermeneutica e didattica. Un cammino che ha lasciato orme visibili nei suoi 'libri di studio' – le molte decine di volumi, ora presenti, per volontà delle figlie Serena, Daniela e Ilaria, presso l'Accademia della Crusca – annotati e commentati a margine, fitti di rimandi, di innumerevoli note e sottolineature, disseminati da piccoli, curiosi e irregolari inserti-segnalibro di carta. Volumi che conservano le tracce concrete di chi ha letto, come dice Steiner, 'con la matita in mano', e di chi di tali libri ha fatto oggetto di conoscenza e amore, affinando i propri 'ferri del mestiere'. Nel ripercorrerli si può vedere che le numerose voci di autori citate in nota dei suoi fitti rinvii non sono parte di un pantheon virtuale ed esemplificativo, bensì sono le voci dialoganti di una impareggiabile e ricca vicenda intellettuale e culturale.

Infine, è proprio questo muto dialogo, che continuerà a risuonare attraverso i 'libri di studio' e le numerose carte di Adelia Noferi, a riconsegnarci idealmente anche la memoria delle stanze di lavoro della sua straordinaria casa sull'Arno (nel Lungarno Vespucci), dove ospiti, allievi e amici – famosi, giovani o meno; impossibile nominarli tutti – hanno potuto condividere con lei, liberamente, idee e pensieri spesso sfogliando insieme proprio quelle pagine che continueremo a sfogliare con gratitudine.

Mia cara Addie -
con vivo compiacimento ho appreso
della tua brillante affermazione -
Ne sono tanto lieta per te -
Ti spero bene, con pure le tue care
benivole che ricordo con tante mi-
sette - Mio figlio da quest'altro anno
ci si pone bene un po' compagna al Forte.

Confido continue sempre molto bene
e nel cuore è rimata la speranza -
Ho sperato ore molto buie -
A te e Giuseppe il mio ricordo
più affettuoso

Gianna

Mercoledì 18 agosto 59

Immagine 23 - Lettere di Gianna Manzini ed Emilio Cecchi
con le congratulazioni per il premio D'Annunzio
(Fondo Noferi - Accademia della Crusca)

C A R T O L I N A P O S T A L E



Sig.^a Adelia Nofri Finzi
68 Lungano Vespucci
Firenze

Cara Signora,

Ho appena ricevuto la tua cartolina da Pescara; mi ha fatto tanto piacere il suo premio. Se non lo davano a lei! È tanto che non ci vediamo; a Firenze vengo sempre di forza! Speriamo in una delle prossime volte; e mi abbia intanto con le più vive congratulazioni.

Suo
dell'uso

Emilio Cecchi

Roma, 17 Agosto 1957
11 Corso d'Italia



Immagine 24 – Adelia Noferi a un convegno (© eredi Noferi)

Ricordo di Adelia*

Angela Levi Bianchini

Adelia Noferi, no, per me, all'inizio, Adelia Finzi, quando ci conoscemmo a Forte dei Marmi, e mi resi conto che un'amicizia già esisteva tra il padre di Adelia, l'avvocato Finzi e mio zio, il professor Ettore Levi Malvano. E la decisione delle nostre madri, altrettanto spontanea ma assolutamente fallace, suggerita dai tavoli modestamente preparati della pensioncina Villa Elena, che in realtà il tutto era troppo modesto e per questo motivo avrebbero cercato l'indomani una sistemazione più adatta.

Naturalmente non fu così e alla pensione Villa Elena rimanemmo invece per anni. Ma l'amicizia con Adelia nacque davvero lì, in quella sera straordinaria in cui per me, che conoscevo soltanto il mare vicino a Roma, a cui si accedeva attraverso spostamenti di tram e trenini e che costituiva un'invenzione del fascismo, nuovo e straordinario sembrò il rumore degli alti pini che circondavano la pensione. E poi la sensazione del mare appena al di là della strada e mi sembrò subito di sentirne il rumore mescolato a quello degli alberi. Insomma tutta la novità e l'incanto che sentivo implicito in quella natura di cui però ignoravo ancora tutto e già mi travolgeva con un che di nuovo e di antico, con il senso che poteva cambiarti la vita, come in realtà la cambiò a me come l'aveva cambiata e avrebbe continuato a cambiarla a tante persone per tanti anni.

* Queste pagine, di cui semplifichiamo il titolo (dall'originario *Ricordo di Adelia Noferi*) rivedendo l'interpunzione e restituendo all'autrice il nome completo (con intento mimetico a quello del suo *incipit*), sono tra le ultime scritte da Angela Bianchini, pubblicate nel volume *Per Enza Biagini*, a cura di A. Brettoni, E. Pellegrini, S. Piazzesi, D. Salvadori, Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 83-85 [Nota di A.D.].

Di quell'anno e di quella estate (in realtà soltanto il luglio, perché seguendo le abitudini di allora l'agosto lo si passava in montagna) ho innumerevoli ricordi, e servirebbero tutti a delineare Adelia, una figura di bambina in apparenza tipica dell'epoca, in realtà già molto diversa, con passioni e interessi assolutamente personali. Posso scegliere a caso, ma a venirmi in mente, quasi subito, sono le nostre lunghe sessioni in pattino, in compagnia del bagnino che aveva il compito di insegnarci a nuotare. Lo svolse assai bene, tanto è vero che in quel mese Adelia e io riuscimmo davvero a goderci il mare, e un mare estremamente tranquillo, perché non c'erano tutte le attività che lo popolano adesso. Da chiedersi se tuttavia altrettanto soddisfatto fosse il bagnino: infatti tra una nuotata e l'altra Adelia ci raccontava la storia dei tre moschettieri che aveva appena finito di leggere. In quelle sessioni di mare e di nuoto, può sembrar strano, ma io continuo a vederci tutta Adelia: la sua energia, la voglia di imparare a nuotare, ma anche quel bisogno irrefrenabile di far entrare la letteratura nella vita quotidiana.

Per queste ragioni, nonostante il passaggio degli anni, ricordo tutto questo con un senso di apertura quale non avevo mai provato. Ritrovo Adelia nel suo bisogno di unire *I Tre Moschettieri* alla pratica del nuoto e mi sembra che in modo molto diverso, ma ugualmente valido, il legame tra la vita pratica, necessaria, e quella dell'immaginazione e della letteratura non l'abbia mai abbandonata.

Quell'anno, ma naturalmente non lo sapevamo, Forte dei Marmi stava mutando profondamente: proprio davanti a Villa Elena si trovava la Capannina, già aperta dal 1929, e il luogo si stava affollando di gente famosa che naturalmente non conoscevamo. Più tardi riconobbi, o venni a conoscere, molti dei personaggi che affollavano quei primissimi anni di Forte dei Marmi dove il luogo conservava la sua straordinaria bellezza e, al tempo stesso, si veniva animando di tanti stimoli.

Negli anni seguenti la mia amicizia con Adelia si sviluppò in un modo diverso. Infatti a lungo fui ospite della sua bellissima casa di campagna vicino a Firenze, situata non lontano dall'Antella. In particolare Balatro, questo era il nome, dominava quella parte centrale dell'Italia dove si stava costruendo l'Autostrada del Sole. Ma era ancora vivo il dibattito sul suo percorso, il che portava un senso di novità, quasi di speranza ad un regime che invece si stava affermando nei suoi connotati peggiori. La casa, anzi la villa dove abitavano i Finzi, era bellissima e antica. E anche la sua sobrietà e la severità contrastavano con tutti i mutamenti che avvenivano proprio vicino. Venivano gli amici dei genitori di Adelia, ed erano tutte persone che avevano o avrebbero avuto un ruolo nel mutamento italiano.

C'è una foto, successiva di alcuni anni, che è particolarmente significativa: Adelia è in piedi accanto ad una sua amica di lingua tedesca e sotto a loro ci sono due ragazze in ginocchio a formare un gruppo che può sembrare eterogeneo ma in realtà possiede connessioni profonde. La persona in piedi accanto ad Adelia è una sua amica con la quale per anni ha coltivato il tedesco, lingua che conosceva molto bene. Una delle ragazze in ginocchio e in basso sono io con un'altra amica. Con lei, quell'anno, che è già un anno di guerra, visiteremo accuratamente Firenze sotto la guida attenta e affettuosa di Adelia.

Si tratta di una visita particolarmente significativa: infatti Firenze dove Adelia ha vissuto tutta la vita è guardata e studiata in modo nuovo e preciso. La conoscen-

za di Firenze farà parte della sua attività culturale. Adelia sta ora per sposarsi con un giovane, che, seppure medico, è legato agli intellettuali dell'epoca. L'italiano diventerà il campo dei suoi studi fin dall'università. Mentre io all'università non vado perché nel frattempo sono arrivate le leggi razziali che me la precludono.

Ci ritroviamo dopo molti anni e la guerra è finita. A casa mia, a Roma, arrivano Adelia e sua madre e ho ancora davanti agli occhi l'abbraccio tra le due signore, un abbraccio triste perché la madre morirà poco dopo in maniera tragica. Gli interessi di Adelia sono come sempre molti e i contatti con gli amici intellettuali si moltiplicano anche grazie al contributo e all'attività del marito. Continuo a vederla come una straordinaria commistione di ordine e fantasia: quella fantasia che mostrava quando eravamo bambine nel narrare *I Tre Moschettieri* al bagnino che ci insegnava a nuotare.

Per me Adelia è nei vari luoghi di Firenze e anche nelle tante occasioni a cui ha partecipato anche ad eventi ai quali sembrava estranea. E non posso pensare a Firenze senza pensare a lei, tanto la sua realtà mi sembra connaturata con quella della città.

Per questo motivo, per tutte le fasi attraverso cui è passata, la mia amicizia o per meglio dire la mia solidarietà con Adelia e la sua famiglia rimane senza tempo: legata sì, agli eventi, ai suoi studi, alle sue ricerche, alla sua famiglia, ma soprattutto alla sua qualità speciale che ritrovo attraverso gli anni. Credo si tratti del potere di essere in un luogo e, al tempo stesso, di spaziare oltre quel luogo. Di inglobare tante suggestioni diverse e anche alla forma di fedeltà e solidarietà, dimostrata da lei, in tante occasioni. La mia, dunque, è una visione particolare di Adelia e fa sì che la veda in tanti luoghi. Ma è fatta, questa amicizia, soprattutto di quell'immagine di lei, composta di realtà e di fantasia che si era sviluppata anni e anni prima, durante le lezioni di nuoto, quando spaziava oltre i luoghi, oltre il mare, oltre il bagnino, per raccontare *I Tre Moschettieri*.

Bibliografia

a cura di Enza Biagini

Volumi e edizioni

L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana, Vallecchi, Firenze s.d. [ma 1945].

I tempi della critica foscoliana, Sansoni, Firenze 1953.

Sainte-Beuve, introduzione scelta e versione a cura di Adelia Noferi, Garzanti, Milano 1953.

Alle soglie del Secretum. Riflessioni dell'esperienza poetica delle rime nelle opere latine del Petrarca (precedenti al Secretum), Tip. Il Cenacolo, Firenze 1954.

L'esperienza poetica del Petrarca, Le Monnier, Firenze 1962.

«L'Approdo Letterario», X, 25, 1964 [*Omaggio a De Robertis*, a cura di Adelia Noferi. Sezione dedicata alla memoria di Giuseppe De Robertis].

Le poetiche critiche novecentesche, Le Monnier, Firenze 1970.

Dante e la cultura contemporanea. Dispense (ancora inedite) delle lezioni tenute nell'anno accademico 1969-1970, a cura di Alberto Peruzzi [ex-allievo della Noferi, attualmente professore ordinario di Filosofia teorica dell'Università di Firenze]: tre fascicoli. Altri due fascicoli contengono relazioni seminariali commentate dalla stessa Noferi.

Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, L'informale, La Nuova Italia, Firenze 1979.

Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale, Bulzoni, Roma 1997.

Riletture dantesche, Bulzoni, Roma 1998.

Frammenti per i Fragmenta di Petrarca, a cura e con una nota di Luigi Tassoni, Bulzoni, Roma 2001.

Piero Bigongiari. L'interrogazione infinita: una lettura di Dove finiscono le tracce, Bulzoni, Roma 2003.

Le poetiche critiche novecentesche. Con una postilla alle poetiche critiche novecentesche sub specie Petrarchae, La Finestra, Trento 2004 (1970).

Prefazioni, saggi e articoli pubblicati in rivista, volumi collettivi, atti di congressi, etc.

[Recensione a] Emilio Cecchi, *America Amara*, Firenze, Sansoni, 1940, «Civiltà Moderna», XII, 1, 1940, pp. 86-92.

Lecture di Petrarca, «Letteratura», VIII, 6, 1946, pp. 77-84 (poi in *L'esperienza poetica del Petrarca*, pp. 97-111).

Per una storia dello stile petrarchesco. Parte I, «Poesia», II, 5, 1946, pp. 9-37.

Emilio Cecchi, *Scrittori inglesi e americani*, «Letteratura», IX, 4-5, 1947, pp. 226-230.

Per una storia dello stile petrarchesco. Parte II, «Poesia», III, 6, 1947, pp. 32-47.

Per una storia dello stile petrarchesco. Parte III, «Poesia», III, 7, 1947, pp. 41-70.

Le Donne di Messina – Il nuovo romanzo di Vittorini, «L'Illustrazione italiana», LXXVI, 20, 1949, pp. 678-679.

Il Journal di Charles Du Bos, «L'Illustrazione italiana», LXXVI, 24, 1949, p. 805.

Ritorno a Conrad, «L'Illustrazione italiana», LXXVI, 30, 1949, p. 117.

Intermezzo di Sainte-Beuve, «L'Illustrazione italiana», LXXVI, 37, 1949, p. 320.

Il valore ideale delle cose in Lord Jim di Conrad, «La Fiera letteraria», V, 6, 1950, pp. 1, 5.

Appunti [recensione a Gianna Manzini, *Ho visto il tuo cuore*], «Paragone-Letteratura», I, 4, 1950, pp. 55-57.

Blanchot, «Paragone-Letteratura», I, 2, 1950, pp. 54-57 [poi in *Le poetiche critiche novecentesche* con titolo *La lucida vertigine di Maurice Blanchot*, pp. 330-338].

L'esperienza poetica del Petrarca, «Paragone-Letteratura», I, 6, 1950, pp. 16-25.

Il personaggio nell'opera di Conrad, «Il Mattino dell'Italia centrale», 7 dicembre 1951.

In Margine al dialogo Du Bos-Gide, «Paragone-Letteratura», II, 14, 1951, pp. 37-45 [poi in *Le poetiche critiche novecentesche*, pp. 317-329].

Poulet, «Paragone-Letteratura», II, 22, 1951, pp. 74-77 [poi in *Le Poetiche critiche novecentesche* con titolo *Il tema del «Tempo umano» nella ricerca di Georges Poulet*, pp. 339-345].

Immagine di Sainte-Beuve, «L'Approdo letterario», I, 3, 1952, pp. 56-58.

Itinerario di Sainte-Beuve, «Paragone-Letteratura», III, 30, 1952, pp. 15-25.

Le donne di Anna Banti, «Il Mattino dell'Italia centrale», 2 febbraio 1952.

Questioni di critica, «Il Mattino dell'Italia centrale», 14 febbraio 1952.

Sulle Familiari del Petrarca, «L'Approdo letterario», I, 2, 1952, pp. 73-76.

Una «testimonianza perpetua», in *Opere Complete* di Joseph Conrad, a cura di Piero Bigongiari, *Un reietto delle isole*, trad. dall'inglese di G. D'Arese (pseud. di Marina M. Cremonesi), introduzione di Adelia Noferi, Bompiani, Milano 1952, pp. 5-24.

Ernst Curtius, Charles du Bos [traduzioni], «Paragone-Letteratura», IV, 42, 1953, pp. 19-45.

Il senso della lirica, «Il Mattino dell'Italia centrale», 28 gennaio 1953.

Il senso della lirica italiana di Piero Bigongiari, «Letteratura», I, 4, 1953, p. 104.

Petrarca 1336-1338, «Paragone-Letteratura», IV, 42, 1953, p. 3-15.

Appunti sulla critica foscoliana: Dai «Saggi» sul Petrarca al «Discorso» sul Decamerone, «Paragone-Letteratura», V, 50, 1954, pp. 3-16.

Due libri di Cecchi, «Paragone-Letteratura», VI, 62, 1955, pp. 3-17.

Petrarca: «Prose», «Paragone-Letteratura», VI, 72, 1955, pp. 97-100.

Fubini, «Paragone-Letteratura», VIII, 88, 1956, pp. 70-75.

Un testo da decifrare: la realtà della Banti, «La Fiera letteraria», XII, 5, 1957, p. 2.

- Per una storia dello stile dannunziano (da Canto Novo ad Alcyone)*, «Quaderni dannunziani», VIII-IX, 1958, pp. 25-40.
- Studi sul Canzoniere del Petrarca*, «Paragone-Letteratura», X, 166, 1959, pp. 83-87.
- Bigongiari tra ragione e poesia*, «Letteratura», IX, 53-54, 1961, pp. 93-105.
- Giuseppe De Robertis e l'oggetto poetico*, «Paragone-Letteratura», XIV, 168, 1963, pp. 3-23 [poi in *Le Poetiche critiche novecentesche*, pp. 3-33].
- Il "meraviglioso artificio" della poesia dannunziana*, «L'Approdo letterario», IX, 22, 1963, pp. 10-25.
- Les métamorphoses du cercle di Georges Poulet*, «Letteratura», XI, 62-63, 1963, pp. 99-103.
- Carlo Bo: la critica come misurazione di verità*, «Paragone-Letteratura», XV, 178, 1964, pp. 81-86 [poi in *Le Poetiche critiche novecentesche*, pp. 137-148].
- [Recensione a] *Angela Bianchini: Le nostre distanze*, «Paragone-Letteratura», XVII, 192, 1966, pp. 153-155.
- L'unità instabile di D'Annunzio*, «Paragone-Letteratura», XVII, 202, 1966, pp. 131-141.
- [Recensione a] *G. De Robertis: Scritti vociani*, «Paragone-Letteratura», XVIII, 214, 1967, pp. 152-156.
- Le ragioni critiche di Emilio Cecchi*, «L'Approdo letterario», XIII, 40, 1967, pp. 17-24 [poi in *Le Poetiche critiche novecentesche*, con titolo *Le ragioni difensive della critica di Emilio Cecchi*, pp. 41-52].
- La "visione legislativa" di Gianfranco Contini*, «Paragone-Letteratura», XIX, 224, 1968, pp. 7-61 [poi in *Le Poetiche critiche novecentesche*, pp. 53-135].
- Note a un sonetto del Petrarca*, «Forum Italicum», II, 3, 1968, pp. 194-205.
- Piero Bigongiari*, in Gianni Grana (a cura di), *Letteratura italiana. I Contemporanei*, vol. III, Marzorati, Milano 1970, 763-779.
- Piero Bigongiari. La parola insensata*, «Forum Italicum», IV, 3, 1970, pp. 386-391.
- Dante e il Novecento*, «Studi Danteschi», XLVIII, 1972, pp. 186-209 [poi in *Riletture dantesche*, pp. 137-157].
- Caos, simulacro, e scrittura nella teoria bruniana dell'immaginazione*, in Walter Binni, A.E. Castellani, Paolo Chiarini, et al. (a cura di), *Letteratura e critica. Studi in onore di Natalino Sapegno*, vol. I, Bulzoni, Roma 1973, pp. 389-407.
- Il "Methodum methodorum" di G. Bruno. La logica dei significanti*, «L'Albero», 50, 1973, pp. 3-58 [poi in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, L'informale*, con titolo *Il segno-immagine nel "Methodum methodorum"*, pp. 151-209].
- Da un commento al Canzoniere del Petrarca*, «Forum Italicum», VIII, 3, 1974, pp. 494-512.
- Da un Commento al Canzoniere del Petrarca. Lettura del sonetto introduttivo*, «Lettere italiane», XXVI, 2, 1974, pp. 165-179.
- Da un commento al Canzoniere petrarchesco: sonetto 74*, «L'Approdo letterario», LXVI, 2, 1974, pp. 8-16.
- Il "Canzoniere del Petrarca": scrittura del desiderio e desiderio della scrittura*, «Paragone-Letteratura», XXV, 296, 1974, pp. 3-24 [poi in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, L'informale*, pp. 43-68].
- Introduzione a Margherita Bernardi Leoni, Informale e terza generazione*, La Nuova Italia, Firenze 1975, pp. VII-XLVI [poi in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, L'informale*, con titolo *Ipotesi sull'informale e la Terza generazione*, pp. 329-363].
- Petrarca in Leopardi e la funzione di un commento*, in Francesco Petrarca, *Rime*, con l'interpretazione di Giacomo Leopardi, introduzione di Adelia Noferi, Longanesi,

- Milano 1976, pp. 9-51 [poi in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, L'informale*, pp. 299-328].
- Saffaro, *Fars, il linguaggio en abyme*, «Antologia Vieusseux», 43-45, 1976, pp. 53-61.
- Dante: *la parola dell'Altro e l'altro dalla parola*, «Paradigma 1», 1977, pp. 15-56 [poi in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, L'informale*, pp. 1-41, e in *Riletture dantesche*, pp. 13-51].
- Riflessioni sul neo-classicismo, «Paradigma 2», 1978, pp. 227-271 [poi in *Il gioco delle tracce. Studi su Dante, Petrarca, Bruno, il neo-classicismo, Leopardi, L'informale*, pp. 211-298].
- Costruzioni di lettura. *Commento a due sonetti di Petrarca*, «Paradigma 3», 1980, pp. 29-49.
- Rilettura della Vita Nuova (I), «Paradigma 4» (Studi e testi raccolti in onore di Carlo Bo), 1982, pp. 63-83 [poi in *Riletture dantesche*, pp. 55-89].
- Lectura Petrarce 1982 – *La canzone CXXVII*, «Memorie della Accademia Patavina di Scienze, Lettere ed Arti. Classe di Scienze Morali, Lettere ed Arti», vol. XCIV (1981-1982), presso Leo S. Olschki Editore, Firenze-Padova 1983, pp. 373-390.
- Rilettura della Vita Nuova (II), «Paradigma 5», 1983, pp. 15-34 [poi in *Riletture dantesche*, pp. 55-90. Il volume assembla i due saggi].
- L'oggetto nel testo e la relazione oggettuale in Leopardi, «Paradigma 6» (Studi e testi in onore di Oreste Macrì), 1985, pp. 175-240 [poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, con titolo *La relazione oggettuale in Leopardi*, pp. 27-89].
- Introduzione in Beatrice Coppini, *La scrittura e il percorso mistico. Il Liber di Angela da Foligno*, Ianaa, Roma 1986, pp. 7-17.
- Voluptas canendi, voluptas scribendi: divagazioni sulla vocalità in Petrarca*, «Paradigma 7», 1986, pp. 3-31 [poi in *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, pp. 197-228].
- Il bosco: traversata di un luogo simbolico (I)*, «Paradigma 8», 1988, pp. 35-66.
- L'intervallo, lo specchio, il dialogo*, in Rubina Giorgi-Lucio Saffaro, *Epistolario R-L*, introduzione di Adelia Noferi, Ripostes, s.l. [ma Salerno] 1988, pp. 5-8.
- Piero Bigongiari: «Una ressa degli opposti», «Paradigma 9» (*Volume per Piero Bigongiari, in onore dei suoi 75 anni*), 1990, pp. 5-12.
- Una variante della malinconia, il "pathēma" nella poesia di Luzi*, in Anna Dolfi (a cura di), *Malinconia, malattia malinconica e letteratura moderna*, Atti di seminario (Trento, maggio 1990), Bulzoni, Roma 1991, pp. 387-409 [poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, pp. 189-212].
- Il bosco: traversata di un luogo simbolico (II)*, «Paradigma 10», 1992 (Studi Per Adelia Noferi in onore dei suoi 70 anni [contiene i contributi sul suo lavoro critico di Piero Bigongiari, Gaetano Chiappini, Luigi Tassoni, Enza Biagini]), pp. 65-82.
- Poesia e infanzia nello specchio di Narciso. In margine all'epistolario Rilke-Salomé*, in Anna Dolfi (a cura di), «Frammenti di un discorso amoroso» nella scrittura epistolare moderna, Atti di seminario (Trento, maggio 1991), Bulzoni, Roma 1992 pp. 275-320 [poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, pp. 91-187].
- La Senile IV 5. Crisi dell'allegoria e produzione del senso*, «Quaderni Petrarqueschi», IX-X, 1992-1993, pp. 683-695 [poi in *Frammenti per i Fragmenta di Petrarca*, con titolo *Lettura della Senile IV. Crisi dell'allegoria e produzione del senso*, pp. 229-243].
- «Cripte, buche e nascondigli» in Montale, in Anna Dolfi (a cura di), *Nevrosi e follia nella letteratura moderna*, Atti di seminario (Trento, 1992), Bulzoni, Roma 1993, pp. 457-491 [poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, pp. 147-187].

- La posta in gioco del commento*, in Anna Dolfi, Carla Locatelli (a cura di), *Retorica e interpretazione*, Atti di seminario (Trento, 1993), Bulzoni, Roma 1994, pp. 133-178 [poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, con titolo *Soggetti e oggetti nel commento*, pp. 239-322].
- Per presentare "Abbandonato dall'Angelo" di Piero Bigongiari, «Bloc notes», 30 (*Bigongiari mercante di sogni*), 1994, pp. 35-47 [poi in *Soggetto e oggetto nel testo poetico. Studi sulla relazione oggettuale*, pp. 223-238].
- Per Domenico De Robertis: *le ragioni di una lunga amicizia*, «Studi Italiani», VII, 1, 1995, pp. 1-7.
- Qualche notizia da oltre i confini di "Dove finiscono le tracce"*, «Nuova Antologia», 591, 1997, pp. 158-169.
- Teoria, poesia e "confessione" nell'ultimo Bigongiari*, in Enza Biagini, Paolo Fabrizio Iacuzzi, Adelia Noferi (a cura di), *Piero Bigongiari, La Poesia pensa. Poesie e pensieri inediti. Leopardi e la lezione del testo*, Leo Olschki, Firenze 1999, pp. 241-259.
- "Fuori piove...". *Qualche appunto su Bigongiari giovane e oltre*, in Paolo Fabrizio Iacuzzi, Piero Bigongiari. *Voci in un labirinto: lettere, saggi, immagini, inediti con sette quadri del Seicento fiorentino dalla collezione del poeta*, Pagliai Polistampa, Firenze 2000, pp. 33-37.
- Identità, alterità e doppio in Bigongiari*, in Anna Dolfi (a cura di), *Alterità, identità, doppio nella letteratura moderna*, Atti di seminario, Bulzoni, Roma 2001, pp. 327-366.
- Per Andrea Zanzotto: *Sovrimpressioni*, «Poetiche», 1, 2002, pp. 29-38.
- Nel segreto fermento del "non detto"* [sul suo commento a Petrarca], «Nuova Corvina», 15, 2004, pp. 21-27.
- Petrarca tra la "voluptas dolendi" e la "voluptas scribendi"*, «Paragone-Letteratura», LV, 654-656-658, 2004, pp. 50-61.
- Piero Bigongiari e la favola delle origini*, in Piero Bigongiari, *La favola delle origini. Poesie scelte 1933-1997*, con una confessione su Navacchio e tre saggi di Roberto Carifi, Mario Ajazzi Mancini, Adelia Noferi, a cura di Paolo Fabrizio Iacuzzi, Tagete Edizioni, Pontedera 2004, pp. 129-141.
- Qualche nota per Capitoli* [Piero Bigongiari, *Capitoli di una storia della poesia italiana*, Le Monnier, Firenze 1968], in Anna Dolfi (a cura di), *L'ermetismo e Firenze*, vol. II, Luzzi, Bigongiari, Parronchi, Bodini, Sereni, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 27-31 ottobre 2014), Firenze University Press, Firenze 2016, pp. 277-290.

Voci di Enciclopedia

- In *Le muse. Enciclopedia di tutte le arti*, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1964: *Canzoniere di F. Petrarca*, pp. 60-63.
- Conrad Joseph*, pp. 399-400.
- D'Annunzio Gabriele*, pp. 67-69.
- De Robertis Giuseppe*, pp. 159-160.
- Du Bos Charles*, p. 270.
- Secretum*, pp. 514-515.
- Trionfi, I*, pp. 131-132.

L'archivio e la biblioteca di Adelia Noferi presso l'Accademia della Crusca

Alberto Baldi

L'archivio e la biblioteca privata di Adelia Noferi sono stati acquisiti, grazie alle figlie Serena, Daniela e Ilaria, dall'Accademia della Crusca¹ nel 2014, assieme all'archivio di Leone Vicchi (1848-1915), nonno della studiosa, erudito e collezionista di carte ottocentesche, per lo più relative alla questione della lingua (tra cui alcune lettere tra Antonio Cesari e Giuseppe Manuzzi).

Il fondo archivistico Noferi consta di 14 scatole e di un faldone. Il materiale è conservato nelle sale dell'archivio presso la sede dell'Accademia nella villa Medicea di Castello e inscatolato nello stesso ordine con cui è stato prelevato dalla sede originaria (lo splendido appartamento sul Lungarno Vespucci). Se si eccettua un primo spoglio ad opera di Elisabetta Benucci, coordinatrice dell'acquisizione, il materiale non è ancora stato riorganizzato, inventariato né fatto oggetto di studio: sebbene suddiviso in scatole, rispecchia ancora l'organizzazione – fascicoli, buste, cartelline e schedari – creata con scrupolosa attenzione dalla stessa Adelia Noferi.

¹ Al cui presidente, Claudio Marazzini, ad Elisabetta Benucci, responsabile dell'archivio, e alla bibliotecaria Francesca Carletti va il mio ringraziamento per aver consentito la consultazione delle carte: l'archivio Noferi, infatti, non essendo ancora stato inventariato, sarebbe escluso dai Fondi accessibili all'utenza. Elisabetta Benucci, in particolare, oltre ad avermi affiancato durante la consultazione, mi ha fornito preziosi raggugli sulla genesi del deposito archivistico e sulle ragioni della sua attuale collocazione all'interno dell'archivio dell'Accademia.

Sfogliando le carte, si delinea subito la fisionomia di un archivio *di lavoro*, privo di elementi riconducibili alla vita privata e inerente piuttosto ai due principali ambiti di attività della Noferi – l'insegnamento universitario e la critica letteraria –, che finiscono ineludibilmente per intersecarsi al punto che è difficile dire, senza disporre di una catalogazione sistematica del fondo, dove, in termini archivistici, finisca l'uno e cominci l'altro. Della docenza, svolta dal 1968 al 2002, testimonia una moltitudine di appunti preparatori, taccuini, lezioni manoscritte e dattiloscritte, dispense dei corsi (*Il linguaggio poetico del Petrarca, Linguaggio e immaginazione in Giordano Bruno...*) raccolte da allievi o dalla stessa Noferi, cui si affiancano incarti di natura più 'burocratica', come stralci di verbali dei consigli di Facoltà, schede di valutazione per prove concorsuali, estratti da tesi o elaborati degli studenti, che, conservati con la stessa cura, testimoniano la serena 'convivenza' tra i vari aspetti della docenza, oltre a fornire un affascinante spaccato delle prassi universitarie dell'epoca.

Quanto alla critica letteraria, le tracce documentarie risalgono agli inizi della carriera della Noferi, con un fascicolo, tra i più antichi, che raccoglie articoli editi e inediti scritti per «Civiltà Moderna» e databili ai primi anni Quaranta², e si protraggono fino alla prima decade degli anni Duemila. Accanto alle bozze e ai taccuini di studio – alcuni fitti di appunti, altri abbandonati dopo poche pagine –, moltissimi ritagli da periodici (specialistici o meno) ed estratti da riviste, miscellanee o atti di convegno, da cui si evince l'attenzione della Noferi non solo alla conservazione dei propri lavori di ricerca, ma anche di quelli degli amici e colleghi, come Piero Bigongiari o come Oreste Macrí, che con una lettera accompagna una riproduzione di *L'arte nella psicologia di C.G. Jung con un risguardo vichiano* inviatole nel maggio 1975:

[...] ecco il mio Jung del '45 a chiusura del periodo militante dell'ermetismo in piena guerra. Sono certo che lo saprà leggere con *pietas*, quale risultato di *bona voluntas* da quel momento di sfacelo e catastrofe, dove gli Occidentali puntavano ogni speranza sul *negativo* della sconfitta del Nemico che era in fatti noi (di che scrissi in *Valéry, uomo europeo*). Fu la mia un'affermazione della *forma su limine mentis*, una forma forse futuribile.

Trasversale a tutto il fondo, nelle varie forme documentarie, emerge la lunga fedeltà della Noferi ai suoi autori d'elezione, su tutti Petrarca. In particolare, da bozze dattiloscritte e manoscritte, appunti, dispense universitarie, anticipazioni su quotidiani e riviste, è possibile ricostruire passo per passo il progetto di commento al *Canzoniere*, a cui la Noferi ha dedicato gran parte della sua attività a partire dagli anni Cinquanta.

² Tra gli inediti, saggi sullo scrittore tedesco Wilhelm Schäfer, sui *Nibelunghi*, su Beethoven, una recensione a uno studio sulla psicologia dell'arte di Othmar Hugo Sterzinger, cui si aggiunge quella ad *America Amara* di Emilio Cecchi, che costituisce la prima voce della bibliografia della Noferi – cfr. *supra, Bibliografia* a cura di Enza Biagini.

Trattandosi di un fondo da cui traspare un'attenzione meticolosa nell'auto-archiviazione, sorprende la quasi totale assenza di pezzi epistolari, se si eccettuano, oltre alla citata lettera di Macrí, due manipoli, non molto cospicui, tra cui troviamo lettere a firma di nomi illustri della letteratura e della critica letteraria italiane e straniere.

Il primo e più antico conta una serie di 20 lettere, imbustate insieme, attinenti al Premio Dannunziano per la critica vinto dalla Noferi nel 1957 con *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*³. La vittoria è annunciata da Enrico Falqui – segretario della giuria, composta da Goffredo Bellonci, Mario Marazzan, Emilio Mariano e presieduta da Giuseppe De Robertis –, in una lunga lettera in cui elenca le ragioni del conferimento:

La superiorità dell'opera della Noferi è apparsa evidente per ampiezza d'indagine, per finezza d'analisi, per serietà e coerenza di metodo. L'ampio saggio considera infatti l'*Alcyone* non solo in rapporto alla poesia dannunziana ma nel vasto quadro della poesia moderna italiana e straniera. Tale ricchezza d'interessi attivi ha consentito alla Noferi di pervenire a risultati originali, ormai acquisiti alla storia della critica dannunziana.

Seguono messaggi di congratulazioni, tra cui una cartolina postale di Emilio Cecchi del 17 agosto 1957 («[...] mi ha fatto tanto piacere il suo premio. Se non lo davano a lei!») e un affettuoso biglietto di Gianna Manzini, che la Noferi aveva conosciuto tramite Giuseppe De Robertis all'epoca dei suoi studi universitari.

Il secondo gruppo di lettere è conservato in una busta con indicazione manoscritta «Corrispondenza con Ossola, Derrida, ecc.» intestata «Centro Petrarcesco. Comitato ordinatore». Le lettere, 30 in tutto, non presentano particolari attinenze tematiche e fanno capo a diversi corrispondenti (tra grandi interlocutori, come Vittore Branca, Jacques Derrida, Piero Bigongiari, e giovani studiosi come Carlo Ossola, insieme ad altri nomi di rilievo – Francesco Tateo, Pier Giorgio Ricci, Donato Valli...). Il motivo della prossimità archivistica di questi pezzi può essere rintracciato soltanto in una certa continuità cronologica (risalendo, infatti, al periodo 1972-1976). Come appena accennato, i corrispondenti che ricorrono più di frequente sono Vittore Branca e Carlo Ossola.

In particolare, lo scambio con Branca si sviluppa intorno al progetto di commento al *Canzoniere* petrarchesco, di cui Branca chiede ripetutamente notizie, avendone potuto leggere in anteprima alcuni estratti, in una prima lettera del 29 settembre 1973 («grande e tormentoso lavoro; certo, ma di splendidi risultati [...]. Potrei ora avere la stessa gioia anticipata per qualche altra rima? E sapere come procede l'annotazione e sapere quando potrà esser conclusa?»), rallegrandosi, in una successiva lettera del 26 ottobre, di sapere che il lavoro è stato ripreso. Con l'anno 1974, seicentesimo anniversario della morte del poeta, Branca torna a chiedere notizie (11 febbraio 1974), proponendo di anticipare

³ A. Noferi, *L'Alcyone nella storia della poesia dannunziana*, Vallecchi, Firenze 1945.

su «Lettere italiane» qualche brano del commento: l'unica minuta della Noferi, non datata (ma del 16 febbraio, come si evince dalla replica di Branca), è una risposta a questa lettera, in cui ringrazia l'amico per l'incoraggiamento al suo «“disperatissimo” lavoro» e dà conto dei suoi progetti per il «fatidico anno» petrarchesco:

[...] pensavo di poter fornire, in occasione del fatidico anno, un 'campione' del commento, in collaborazione con la dott.ssa Biagini, consistente in una scelta dal *Canzoniere* con un commento non già ridotto bensì piuttosto ampliato in direzione interpretativa dei rilievi formali, culturali, ecc. (del tipo di cui le ho inviato recentemente degli *specimen*), in modo che potesse avere anche un'utilità 'scolastica' e non solo rivolto agli 'specialisti' [...]. La scelta sarebbe abbastanza ridotta (una cinquantina di rime, pensavamo) dovendo essere soprattutto indicativa di una direzione di lavoro (qualitativa insomma e non quantitativa).

Inoltre, accetta la proposta di pubblicare su «Lettere italiane» un'anticipazione del lavoro⁴, ossia il commento al sonetto introduttivo e che apparirà sul numero di aprile-giugno – come confermato dalla successive lettere (21 febbraio, 7 marzo 1974) di Branca.

La biblioteca di Adelia Noferi, invece, è stata da poco ridistribuita per le stanze dell'Accademia attigue alla principale sala di consultazione. Si è così venuto a creare un suggestivo 'percorso' che sembra ripercorrere, nella disposizione fisica, un itinerario intellettuale fatto di volumi e riviste ma, soprattutto, di 'schedine'. Adelia Noferi, infatti, aveva l'abitudine di inserire tra le pagine dei libri di studio ritagli di carta, alcuni bianchi – a uso di segnalibro –, altri riempiti con annotazioni che poi venivano spesso riprese e approfondite sui risguardi in chiusura di libro. Fortunatamente, le schedine sono state conservate nella loro sede originaria, tanto che, percorrendo la biblioteca Noferi, è facile scorgerne i profili che affiorano dalle pagine dei volumi. Il lavoro di catalogazione, ad opera di Francesca Carletti, è ancora in corso: a oggi, sono state catalogate – segnalando l'eventuale presenza di sottolineature, postille e, appunto, schedine – circa 1300 unità bibliografiche, prevalentemente volumi.

L'archivio e la biblioteca Noferi, dunque, oltre a fornire preziose notizie per la storia della critica letteraria del Novecento italiano, offrono, grazie alla precisione con cui Adelia Noferi li ha conservati e organizzati, la possibilità di ripercorrere a ritroso, calandosi nel suo 'laboratorio', le varie fasi che compongono il lavoro di uno studioso, dalla ideazione di un'ipotesi critica allo studio sistematico dei testi, dallo spoglio della letteratura secondaria – ricostruibile non solo dagli

⁴ A. Noferi, *Da un Commento al Canzoniere del Petrarca. Lettura del sonetto introduttivo*, «Lettere italiane», XXVI, 2, 1974, pp. 165-179.

appunti e dalle sottolineature e postille ai libri, ma anche da quattro, fittissimi schedari bibliografici – fino alle varie stesure, manoscritte prima, dattiloscritte poi, e alle conseguenti correzioni su bozze per editori o periodici, consentendoci così di intravedere tra le carte i movimenti di una mente critica al lavoro, le intuizioni, i dubbi, i ripensamenti, le progressive evoluzioni.

Indice dei nomi

- Agostino, santo 15, 24, 27, 37, 55, 65, 93, 115, 134-135
- Agosti, Stefano 17, 27-30, 28n.-30n., 32-33, 32n., 42n., 55, 55n., 57, 57n., 64, 101n., 141
- Aiazzi Mancini, Mario 171
- Ajazzi Mancini, Mario 38n., 142n., 187
- Alfieri, Vittorio 152-154
- Alighieri, Dante 14, 47-50, 48n., 52-53, 58, 65, 69n., 73n., 77, 91n., 92, 98, 104-105, 113, 115-116, 134n., 137, 139, 156n., 166, 174, 183, 185-186
- Almansi, Guido 56
- Anassimandro 110
- Aquilecchia, Giovanni 77n.
- Ariani, Marco 34-39, 35n., 38n., 84n., 172n.
- Aristotele 61, 67, 71, 81, 110, 115
- Armandi, Pier Damiano 155, 155n.
- Auerbach, Erich 131, 174
- Avalle, D'Arco Silvio 69n., 90n.-91n.
- Bachelard, Gaston 80-81, 81n., 96, 106n., 115
- Bagatti, Fabrizio 38n.
- Baioni, Massimo 150n.
- Baldi, Alberto 7, 189
- Balzac, Honoré de 155, 160, 160n.
- Banti, Anna (pseud. di Lucia Lopresti) 160-161, 164, 166-167, 171n., 184
- Bàrberi Squarotti, Giorgio 73n.
- Barthes, Roland 14, 22n., 68n., 100n., 114, 124, 135, 140
- Basile, Giambattista 91
- Battaglia, Salvatore 91n.
- Baudelaire, Charles 43, 68n., 80
- Bayle, Pierre 127-128
- Beaujour, Michel 19, 19n.
- Beauvoir, Simone de 159
- Beethoven, Ludwig van 190n.
- Béguin, Albert 174
- Belletti, Alfredo 150n.
- Bellonci, Goffredo 191
- Bellonci, Maria 167
- Bellosi, Giuseppe 150n.
- Beltrani-Scalia, Martino 151
- Benucci, Elisabetta 189, 189n.
- Benveniste, Émile 21, 28, 34, 137
- Benvenuto da Imola 92
- Berberova, Nina 159n.

- Bernardi Leoni, Margherita 185
 Bernardo Silvestre 82, 82n., 89
 Berra, Claudia 58n.
 Bettarini, Rosanna 18-19, 19n., 54-60, 55n.-58n., 60n.
 Biagini, Enza 7-8, 17, 22n., 124, 127, 143, 147, 147n., 171n., 181n., 183, 186-187, 190n., 192
 Bigongiari, Elena 164, 171-172
 Bigongiari, Piero 7, 14, 21, 22n., 24, 24n.-25n., 37, 51, 62, 94n.-95n., 97, 97n., 100n.-101n., 101, 103, 104n.-107n., 105-107, 109, 109n., 114, 114n.-115n., 116, 121, 124, 129, 132-133, 135-138, 136n.-137n., 140, 156n., 163-164, 166-167, 166n., 171-175, 172n., 183-187, 190-191
 Billanovich, Giuseppe 35
 Binni, Walter 185
 Blanchot, Maurice 104, 104n., 114, 135, 138, 174, 184
 Bo, Carlo 129, 132-133, 140, 174, 185-186
 Boccaccio, Giovanni 15, 20, 27, 31
 Bocchi, Gianluca 103n.
 Bonaparte, Paolina 149, 155n., 156
 Bonaventura, San 97, 115
 Borch-Jacobsen, Mikkel 31n.
 Borges, Jorge Luis 101, 101n., 103, 108, 108n., 116
 Borghese, Camillo 149, 156
 Borghese, Marcantonio 155, 155n.
 Borghese, Paolo 149n., 151, 151n., 155, 155n.
 Branca, Vittore 62n., 191-192
 Brettoni, Augusta 181n.
 Brunel, Pierre 100n.
 Bruni, Arnaldo 85n., 149n.-150n.
 Bruno, Giordano 23, 77n., 84, 85n., 115, 134n., 137-139, 138n., 141n., 156n., 166, 174, 183, 185-186, 190
 Calamandrei, Pietro 158
 Calasso, Roberto 101, 101n., 103, 103n.
 Calcidio 81, 81n.-82n., 85n.
 Calderoni, Mario 158
 Candela, Elena 147n.
 Cangrande della Scala 14, 36
 Canova, Antonio 149, 149n., 156
 Cantù, Cesare 152
 Capellano, Andrea 91, 91n.
 Caponi, Gino 160
 Caponi, Loretta 160
 Caramella, Alberto 159n.
 Cardarelli, Vincenzo 124, 132, 132n., 163
 Carducci, Giosuè 149, 152, 153n.
 Carletti, Francesca 189n., 192
 Castellani, Enrico 172n., 185
 Castellani Pollidori, Ornella 172n.
 Castoriadis, Cornelius 102
 Cecchi, Emilio 113, 176, 184-185, 190n., 191
 Ceruti, Mauro 103n.
 Cesari, Antonio 189
 Chateaubriand, François-René de 79, 80n.
 Chatillon, Gautier de 63
 Chiappini, Gaetano 155, 155n., 172n., 186
 Chiarini, Paolo 185
 Chiodi, Pietro 69n.-70n.
 Cicerone 54, 61, 135
 Cipriano, Tascio Cecilio 27
 Claudel, Paul 79, 79n.
 Clerici, Nerina 90n.
 Colonna, Giacomo 15, 30, 41
 Colonna, Isabella 155
 Colonna, Livia 155
 Colonna, Vittoria 155
 Contini Bonacossi, Laura 164
 Contini, Gianfranco 21, 26, 28, 32, 32n., 48, 50-51, 50n., 114, 123, 129, 133, 164, 174, 185
 Coppini, Beatrice 186
 Corti, Maria 22, 47n., 106n., 127n.
 Cremonesi, Marina 184
 Crescimbeni, Giovanni Mario 154
 Croce, Benedetto 113, 130n., 131, 163, 163n.
 Culler, Jonathan 38n.
 Curtius, Ernst Robert 61, 63, 68n., 73, 73n., 77, 115, 174, 184
 D'Alembert, Jean-Baptiste Le Rond 102
 Damisch, Hubert 99, 99n., 107
 Daniello, Arnaldo 16, 32
 D'Annunzio, Gabriele 130-132, 134, 163, 166, 176, 185, 187
 De' Giorgi, Elsa 164
 Deleuze, Gilles 114
 Della Casa, Giovanni 74
 Deotto, Patrizia 159n.
 Depretis, Agostino 155

- De Robertis, Domenico 46-48, 46n.-50n., 50-53, 52n., 54n., 163, 163n., 187
 De Robertis, Giuseppe 13, 21, 46-48, 114, 116n., 124, 129-130, 132n., 140, 164, 163n., 166, 174, 183, 185, 187, 191
 Derrida, Jacques 32, 108, 108n., 114, 130, 135, 137-138, 172, 191
 De Sanctis, Francesco 39, 154
 Detienne, Marcel 98, 98n., 110, 110n.
 Dobrovol'skaja, Julija 159n.
 Dolfi, Anna 7-9, 67n., 95n., 113, 113n., 117-118, 124, 126, 138n., 141n., 144, 148, 165, 175, 186-187
 Dolfi, Laura 20, 64n., 124, 161, 166
 Dotti, Ugo 15n., 60n.
 Douglas, Mary 84n.
 Dronke, Peter 82n.
 Du Bos, Jean-Baptiste 130, 136, 174, 184, 187

 Eco, Umberto 99, 100n., 103n.

 Fabre, Giorgio 163, 163n.
 Falqui, Enrico 167, 191
 Feo, Michele Arcangelo 54, 54n.
 Fine, Reuben 73n., 142n.
 Finzi, Enrico 147, 149, 157-160, 157n.-160n., 162, 179-180
 Fónagy, Ivan 99, 99n.
 Foscolo, Ugo 27, 58, 113, 137, 154, 174
 Foucault, Michel 105, 105n., 114, 135, 137, 137n., 141
 Frazer, James George 72
 Freud, Sigmund 17, 19, 44, 44n., 55, 57, 90, 91n., 135, 138, 139n., 141-142, 142n., 167, 167n.

 Gadamer, Hans-Georg 114, 135
 Gadda, Carlo Emilio 160, 166n.
 Genlis, Caroline-Stéphanie-Félicité, Madame de 155
 Genot, Gérard 31, 32n.
 Gessain, Robert 91n.
 Gianni, Lapo 58
 Gide, André 136, 163, 184
 Giorgi, Rubina 164
 Girolamo, San 63, 97, 115
 Gramigna, Giuliano 33-34, 33n., 102
 Grana, Gianni 185-186
 Greimas, Algirdas Julien 28, 28n., 32, 137

 Grossi, Paolo 157n.-159n., 159
 Guarini, Guarino 74
 Guglielmo di Conches 82n.

 Heidegger, Martin 69-70, 69n.-70n., 78n., 90, 135
 Heisenberg, Werner Karl 25
 Hocke, Gustav René 101, 101n.
 Hugo, Victor 75n., 86-87, 87n.

 Iacuzzi, Paolo Fabrizio 187

 Jabès, Edmond 109, 109n.
 Jakobson, Roman 21, 28, 114, 134-135, 167, 167n.
 Jensen, Wilhelm 167, 167n.
 Jolles, André 174
 Joyce, James 58
 Jung, Carl Gustav 135, 137n., 142n., 190

 Kristeva, Julia 84n., 114, 130, 141

 Lacan, Jacques 17, 19, 25, 28, 30-33, 30n.-32n., 57, 130, 135, 137, 137n., 140-141
 La Pegna, Alberto 153n.
 Lavie, Jean-Claude 64, 64n.
 Le Goff, Jacques 74n.
 Leopardi, Giacomo 14, 16, 47, 52, 52n., 113, 134n., 137, 156n., 174, 183, 185-187
 Levi Bianchini, Angela 7, 167, 171, 179
 Levi Malvano, Ettore 179
 Lévinas, Emmanuel 172
 Lévy, Arnaud 64, 160n.
 Limentani, Ludovico 158
 Locatelli, Carla 187
 Longhi, Roberto 160
 Lonzi, Lidia 167n.
 Lotman, Jurij Michajlovič 33
 Lubac, Henri-Marie de 97, 97n., 116
 Luigia Maria Adelaide di Borbone, duchessa d'Orléans 156
 Luigi Filippo d'Orléans 155n., 156
 Lupasco, Stéphane 139-140
 Luzi, Mario 21, 51, 94n.-96n., 95-96, 114, 140, 174, 186-187

 Maccagnolo, Enzo 82n.
 Macrí, Oreste 114, 129, 132-133, 140, 167, 172, 172n., 186, 190-191

- Malatesta, Pandolfo 29
 Mallarmé, Stéphane 56, 163
 Mannoni, Oscar 17, 17n., 30, 32, 141
 Manuzzi, Giuseppe 70, 149n., 189
 Manzini, Gianna 113, 164, 167, 176, 184, 191
 Manzoni, Alessandro 52, 76, 76n.
 Marazzan, Mario 191
 Mariano, Emilio 191
 Martini, Ferdinando 151
 Mazzocca, Fernando 149n.
 Momigliano, Attilio 163
 Montaigne, Michel de 167
 Montale, Eugenio 43, 58, 114, 140, 141n., 159, 174, 186
 Monti, Vincenzo 27, 147, 149, 149n.-151n., 153-154, 153n.-154n.
 Morin, Edgar 103n., 139
 Mussolini, Benito 163
- Nerval, Gerard de 72, 75
 Noferi, Daniela 160n., 175, 189
 Noferi, Giuseppe 126, 148, 156n., 160-161
 Noferi, Ilaria 156n., 175, 189
 Noferi, Serena 156n., 175, 189
- Orlando, Francesco 77, 141
 Orvieto, Paolo 142n.
 Ossola, Carlo 19n., 61-64, 62n.-66n., 66, 191
 Ottavi, Luigi 150n.-151n., 151, 153, 154n.
- Palmieri, Pantaleo 152n.-153n., 153, 156
 Pasquali, Giorgio 158
 Pellegrini, Ernestina 181n.
 Pellizzer, Enzo 91n.
 Peruzzi, Alberto 172n., 183
 Petrarca, Francesco 11, 13-19, 15n., 18n.-19n., 21, 23-44, 24n., 26n.-28n., 31n., 35n., 38n.-39n., 44n.-45n., 46, 48-61, 50n., 53n.-55n., 60n., 63-66, 66n., 93, 95, 98, 104-105, 105n., 113-116, 132-135, 133n.-135n., 137, 156n., 166, 173-174, 173n., 183-187, 190, 192n.
 Peyronie, André 100n.
 Piancastelli, Carlo 150n., 151, 152n.-153n., 153
 Piancastelli, Giovanni 148
 Piazzesi, Sandro 181n.
- Picon, Gaëtan 135, 174
 Pincherle Martinelli, Adriana 164
 Platone 15, 30, 43, 71, 77n., 82n., 115
 Plinio Il Vecchio 58
 Poulet, Georges 68n., 130, 135, 174, 184-185
 Prigogine, Ilya 102n., 114, 130, 139
 Propp, Vladimir Jakovlevič 72-73, 72n.-73n., 93, 93n.
 Proust, Marcel 38n., 55-56, 106n., 129
 Pugliese Carratelli, Giovanni 82n., 98, 98n.
- Rambelli, Paolo 152n.-153n.
 Rand, Nicholas 38n.
 Recalcati, Massimo 45n.
 Rella, Franco 99, 99n.
 Resnik, Salomon 62n.
 Ricci, Pier Giorgio 191
 Rilke, Rainer Maria 99n., 116, 141n., 174
 Rivière, Jacques 136
 Rosenstiehl, Pierre 102n.
 Rosolato, Guy 64
 Rosso, Corrado 75n.
 Rovatti, Pier Aldo 100n.
- Saffaro, Lucio 186
 Sainte-Beuve, Charles Augustin de 128-131, 128n., 136, 174, 183-184
 Salomé, Lou von 174
 Salvadori, Diego 181n.
 Santagata, Marco 18-19, 18n.-19n., 31n., 39-41, 39n., 42n.-45n., 43-46, 53
 Sapegno, Natalino 185
 Saussure, Ferdinand de 28, 58, 114, 135, 140
 Sbarbaro, Camillo 89-90, 89n.
 Schäfer, Wilhelm 190n.
 Schlegel, Karl Wilhelm Friedrich von 99, 99n.
 Seganti, Giuseppe 150n., 152-153, 153n.
 Segre, Cesare 19n., 22, 22n., 27, 47n., 127n.
 Seneca 58, 135
 Seroni, Adriano 55n.
 Serpieri, Alessandro 141, 172n.
 Servio 78
 Spada, Giovanni Battista 74n., 88, 103
 Spitzer, Leo 131, 171, 174
 Stazio 57, 70, 115

- Steiner, George 23, 23n., 174-175
 Stendhal (pseud. di Marie-Henri Beyle) 154
 Sterzinger, Othmar Hugo 190n.
 Stolzi, Irene 158n.
- Tassoni, Luigi 24n., 26, 26n., 55n., 87n.,
 105n., 175, 183, 186
 Tateo, Francesco 191
 Teodorico di Chartres 82n.
 Tiraboschi, Girolamo 154
- Umberto I di Savoia 154, 155n.
 Ungaretti, Giuseppe 21, 25, 25n., 43, 58,
 114, 130, 132-133, 132n., 163, 174
- Valéry, Paul 43, 80, 80n., 114, 130, 132,
 132n., 163, 190
 Valesio, Paolo 68n., 92n.
- Valli, Donato 191
 Vattimo, Gianni 100n.
 Venturi, Gianni 73n., 149n.
 Vernant, Jean-Pierre 73n., 91n., 110, 110n.
 Vicchi Finzi, Beatrice 147, 149
 Vicchi, Leone 147-157, 147n., 149n.-155n.,
 163-164, 189
 Vico, Giambattista 77n.-78n., 78, 115
 Virgilio 19, 24, 36-37, 54, 57, 78, 93, 98,
 115-116, 135
 Visconti Venosta, Giovanni 154
 Voltaire (pseud. di François-Marie
 Arouet) 127-128
- Zanzotto, Andrea 17, 25-27, 26n.-27n.,
 55, 55n., 59, 76, 87, 87n., 91, 101, 114,
 174, 187
 Zumthor, Paul 68n., 73, 73n., 115

Opere pubblicate

*I titoli qui elencati sono stati finanziati dal
Dipartimento di Formazione, Lingue, Intercultura, Letterature e Psicologia
(e dai precedenti Dipartimenti in esso confluiti),
prodotti dal Laboratorio editoriale Open Access e
pubblicati dalla Firenze University Press*

Volumi ad accesso aperto

(<[http://www.fupress.com/comitatoscientifico/
biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23](http://www.fupress.com/comitatoscientifico/biblioteca-di-studi-di-filologia-moderna/23)>)

- Stefania Pavan, *Lezioni di poesia. Iosif Brodskij e la cultura classica: il mito, la letteratura, la filosofia*, 2006 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 1)
- Rita Svandrlík (a cura di), *Elfriede Jelinek. Una prosa altra, un altro teatro*, 2008 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 2)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Temi e prospettive di ricerca*, 2008 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 66)
- Fiorenzo Fantaccini, *W.B. Yeats e la cultura italiana*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 3)
- Arianna Antonielli, *William Blake e William Butler Yeats. Sistemi simbolici e costruzioni poetiche*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 4)
- Marco Di Manno, *Tra sensi e spirito. La concezione della musica e la rappresentazione del musicista nella letteratura tedesca alle soglie del Romanticismo*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 5)
- Maria Chiara Mocali, *Testo. Dialogo. Traduzione. Per una analisi del tedesco tra codici e varietà*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 6)
- Ornella De Zordo (a cura di), *Saggi di anglistica e americanistica. Ricerche in corso*, 2009 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 95)
- Stefania Pavan (a cura di), *Gli anni Sessanta a Leningrado. Luci e ombre di una Belle Époque*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 7)
- Roberta Carnevale, *Il corpo nell'opera di Georg Büchner. Büchner e i filosofi materialisti dell'Illuminismo francese*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 8)
- Mario Materassi, *Go Southwest, Old Man. Note di un viaggio letterario, e non*, 2009 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 9)
- Ornella De Zordo, Fiorenzo Fantaccini, *altri canoni / canoni altri. pluralismo e studi letterari*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 10)
- Claudia Vitale, *Das literarische Gesicht im Werk Heinrich von Kleists und Franz Kafkas*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 11)
- Mattia Di Taranto, *L'arte del libro in Germania fra Otto e Novecento: Editoria bibliofila, arti figurative e avanguardia letteraria negli anni della Jahrhundertwende*, 2011 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 12)
- Vania Fattorini (a cura di), *Caroline Schlegel-Schelling: «Ero seduta qui a scrivere». Lettere*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 13)
- Anne Tamm, *Scalar Verb Classes. Scalarity, Thematic Roles, and Arguments in the Estonian Aspectual Lexicon*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 14)
- Beatrice Töttösy (a cura di), *Fonti di Weltliteratur. Ungheria*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 143)

- Beatrice Tóttóssy, *Ungheria 1945-2002. La dimensione letteraria*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 15)
- Diana Battisti, *Estetica della dissonanza e filosofia del doppio: Carlo Dossi e Jean Paul*, 2012 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 16)
- Fiorenzo Fantaccini, Ornella De Zordo (a cura), *Saggi di anglistica e americanistica. Percorsi di ricerca*, 2012 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 144)
- Martha L. Canfield (a cura di), *Perù frontiera del mondo. Eielson e Vargas Llosa: dalle radici all'impegno cosmopolita = Perù frontera del mundo. Eielson y Vargas Llosa: de las raíces al compromiso cosmopolita*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 17)
- Gaetano Prampolini, Annamaria Pinazzi (eds), *The Shade of the Saguaro / La sombra del saguaro: essays on the Literary Cultures of the American Southwest / Ensayos sobre las culturas literarias del suroeste norteamericano*, 2013 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 18)
- Ioana Both, Ayşe Saraçgil, Angela Tarantino (a cura di), *Storia, identità e canoni letterari*, 2013 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 152)
- Valentina Vannucci, *Lecture anti-canoniche della biofiction, dentro e fuori la metafinzione. Il mondo 'possibile' di Mab's Daughters*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 19)
- Serena Alcione, *Wackenroder e Reichardt: musica e letteratura nel primo Romanticismo tedesco*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 20)
- Lorenzo Orlandini, *The relentless body. L'impossibile elisione del corpo in Samuel Beckett e la noluntas schopenhaueriana*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 21)
- Carolina Gepponi (a cura di), *Un carteggio di Margherita Guidacci. Lettere a Tiziano Minarelli*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 22)
- Valentina Milli, «*Truth is an odd number*». *La narrativa di Flann O'Brien e il fantastico*, 2014 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 23)
- Diego Salvadori, *Il giardino riflesso. L'erbario di Luigi Meneghello*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 24)
- Sabrina Ballestracci, Serena Grazzini (a cura di), *Punti di vista - Punti di contatto. Studi di letteratura e linguistica tedesca*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 25)
- Massimo Ciaravolo, Sara Culeddu, Andrea Meregalli, Camilla Storskog (a cura di), *Forme di narrazione autobiografica nelle letterature scandinave. Forms of Autobiographical Narration in Scandinavian Literature*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 26)
- Lena Dal Pozzo (ed.), *New Information Subjects in L2 Acquisition: Evidence from Italian and Finnish*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 27)
- Sara Lombardi (a cura di), *Lettere di Margherita Guidacci a Mladen Machiedo*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 28)
- Giuliano Lozzi, *Margarete Susman e i saggi sul femminile*, 2015 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 29)
- Ilaria Natali, «*Remov'd from Human Eyes*»: *Madness and Poetry. 1676-1774*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 30)
- Antonio Civardi, *Linguistic Variation Issues: Case and Agreement in Northern Russian Participle Constructions*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 31)
- Tesfay Teswolde, *DPs, Phi-features and Tense in the Context of Abyssinian (Eritrean and Ethiopian) Semitic Languages* (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 32)
- Arianna Antonielli, Mark Nixon (eds), *Edwin John Ellis's and William Butler Yeats's The Works of William Blake: Poetic, Symbolic and Critical. A Manuscript Edition, with Critical Analysis*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 33)
- Augusta Brettoni, Ernestina Pellegrini, Sandro Piazzesi, Diego Salvadori (a cura di), *Per Enza Biagini*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 34)

- Silvano Boscherini, *Parole e cose: raccolta di scritti minori*, a cura di Innocenzo Mazzini, Antonella Ciabatti, Giovanni Volante, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 35)
- Ayşe Saraççil, Letizia Vezzosi (a cura di), *Lingue, letterature e culture migranti*, 2016 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 183)
- Michela Graziani (a cura di), *Trasparenze ed epifanie. Quando la luce diventa letteratura, arte, storia, scienza*, 2016 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 36)
- Caterina Toschi, *Dalla pagina alla parete. Tipografia futurista e fotomontaggio dada*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 37)
- Diego Salvadori, *Luigi Meneghello. La biosfera e il racconto*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 38)
- Sabrina Ballestracci, *Teoria e ricerca sull'apprendimento del tedesco L2*, 2017 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 194)
- Michela Landi, *La double séance. La musique sur la scène théâtrale et littéraire / La musica sulla scena teatrale e letteraria*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 39)
- Fulvio Bertuccelli (a cura di), *Soggettività, identità nazionale, memorie. Biografie e autobiografie nella Turchia contemporanea*, 2017 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 40)
- Susanne Stockle, *Mare, fiume, ruscello. Acqua e musica nella cultura romantica*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 41)
- Gian Luca Caprili, *Inquietudine spettrale. Gli uccelli nella concezione poetica di Jacob Grimm*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 42)
- Dario Collini (a cura di), *Lettere a Oreste Macrì. Schedatura e regesto di un fondo, con un'appendice di testi epistolari inediti*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 43)
- Simone Rebora, *History/Histoire e Digital Humanities. La nascita della storiografia letteraria italiana fuori d'Italia*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 44)
- Marco Meli (a cura di), *Le norme stabilite e infrante. Saggi italo-tedeschi in prospettiva linguistica, letteraria e interculturale*, 2018 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 203)
- Francesca Di Meglio, *Una muchedumbre o nada: Coordinadas temáticas en la obra poética de Josefina Plá*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 45)
- Barbara Innocenti, *Il piccolo Pantheon. I grandi autori in scena sul teatro francese tra Settecento e Ottocento*, 2018 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 46)
- Oreste Macrì, Giacinto Spagnoletti, «Si risponde lavorando». *Lettere 1941-1992*, a cura di Andrea Giusti, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 47)
- Michela Landi, *Baudelaire et Wagner*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 48)
- Sabrina Ballestracci, *Connettivi tedeschi e poeticità: l'attivazione dell'interprete tra forma e funzione. Studio teorico e analisi di un caso esemplare*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 49)
- Ioana Both, Angela Tarantino (a cura di / realizată de), *Cronologia della letteratura rumena moderna (1780-1914) / Cronologia literaturii române moderne (1780-1914)*, 2019 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 213)
- Fiorenzo Fantaccini, Raffaella Lepрони (a cura di), *"Still Blundering into Sense". Maria Edgeworth, her context, her legacy*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 50)
- Arianna Antonielli, Donatella Pallotti (a cura di), *"Granito e arcobaleno". Forme e modi della scrittura auto/biografica*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 51)
- Francesca Valdinoci, *Scarti, tracce e frammenti: controarchivio e memoria dell'umano*, 2019 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 52)
- Sara Congregati (a cura di), *La Götterlehre di Karl Philipp Moritz. Nell'officina del linguaggio mitopoietico degli antichi*, traduzione integrale, introduzione e note di Sara Congregati, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 53)

- Gabriele Bacherini, *Frammenti di massificazione: le neoavanguardie anglo-germanofone, il cut-up di Burroughs e la pop art negli anni Sessanta e Settanta*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 54)
- Inmaculada Solís García y Francisco Matte Bon, *Introducción a la gramática metaoperacional*, 2020 (Strumenti per la didattica e la ricerca; 216)
- Barbara Innocenti, Marco Lombardi, Josiane Tourres (a cura di), *In viaggio per il Congresso di Vienna: lettere di Daniello Berlinghieri a Anna Martini, con un percorso tra le fonti archivistiche in appendice*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 55)
- Elisabetta Bacchereti, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Il graphic novel. Un crossover per la modernità*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 56)
- Tina Maraucci, *Leggere Istanbul: Memoria e lingua nella narrativa turca contemporanea*, 2020 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 57)
- Valentina Fiume, *Codici dell'anima: Itinerari tra mistica, filosofia e poesia*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 58)
- Ernestina Pellegrini, Federico Fastelli, Diego Salvadori (a cura di). *Firenze per Claudio Magris*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 59)
- Emma Margaret Linford, *"Texte des Versuchens": un'analisi della raccolta di collages Und. Überhaupt. Stop. di Marlene Streeruwitz*, 2021 (Biblioteca di Studi di Filologia Moderna; 60)

Riviste ad accesso aperto
(<http://www.fupress.com/riviste>)

- «Journal of Early Modern Studies», ISSN: 2279-7149
- «LEA – Lingue e Letterature d'Oriente e d'Occidente», ISSN: 1824-484x
- «Quaderni di Linguistica e Studi Orientali / Working Papers in Linguistics and Oriental Studies», ISSN: 2421-7220
- «Studi Irlandesi. A Journal of Irish Studies», ISSN: 2239-3978

Attraversamento di luoghi simbolici. Petrarca, il bosco e la poesia. Con testimonianze sull'autrice. Adelia Noferi (1922-2014) è stata tra i più grandi studiosi di Petrarca, Bruno, D'Annunzio, poesia del Novecento, e tra i più raffinati teorici del XX secolo e delle sue poetiche. Questo libro riunisce testi mai prima raccolti, alcuni dei quali risultato di corsi universitari, che riflettono con ricchezza di dottrina e di suggestioni sulla poesia e sulla critica attraverso letture petrarchesche e un avventuroso percorso tra i *topoi* del bosco in letteratura. Dal *locus amoenus* al labirinto l'indagine si svolge a livello strutturale, formale, simbolico, culturale e ripercorre forme e snodi dell'immaginario attraverso testi esemplari (da Dante a Bigongiari, a Zanzotto). La seconda sezione, arricchita da un apparato iconografico, contiene profili e testimonianze a molteplici voci, una biografia tra generazioni, la bibliografia completa.

ENZA BIAGINI, emerito dell'Università di Firenze, ha insegnato Teoria della letteratura e Storia della critica letteraria. Le sue ricerche alternano alle tematiche di ermeneutica letteraria la storicizzazione degli orientamenti della critica, della letteratura, della teoria dei generi letterari e dei temi.

ANNA DOLFI, emerito di Letteratura italiana moderna e contemporanea all'Università di Firenze e socio dell'Accademia dei Lincei, è tra i maggiori studiosi di Leopardi, di leopardismo, di ermetismo, di narrativa e poesia del Novecento. Continuo il suo interesse per la teoria letteraria e la tematology.