

«Studi italiani»

Semestrale internazionale di letteratura italiana diretto da
Riccardo Brusciagli, Giuseppe Nicoletti, Gino Tellini

anno XXVIII, fascicolo 2, luglio-dicembre 2016

S O M M A R I O

scrittoio

STEFANO TONIETTO, <i>Dante e Antonio: indagine sopra un'assenza</i>	Pag.	5
MARCO STERPOS, <i>Il giudizio morale nella poesia carducciana: tra «pio» e «reo»</i>	»	23
IRENE GAMBACORTI, <i>Arrigo Boito tra eversione e gioco. La fiaba nera di «Re Orso»</i>	»	45
GINO TELLINI, <i>Su «Tre imperi... mancati» di Palazzeschi</i>	»	77

archivio

ELEONORA PRECI, <i>Lo scrittore illetterato e il lettore vagabondo. Il carteggio di Aldo Palazzeschi con Pietro Paolo Trompeo</i>	»	109
---	---	-----

rubrica

MICHELANGELO BUONARROTI, <i>Rime e lettere</i> , a cura di Antonio Corsaro e Giorgio Masi, Milano, Bompiani, 2016 (Andrea Felici)	»	173
<i>Sei conversazioni di letteratura italiana. Boccaccio, Machiavelli, Palazzeschi, Calvino, Pasolini, Scrittura femminile</i> , a cura di Gino Tellini, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2015 (Laura Diafani)	»	179
WILLIAM SPAGGIARI, <i>Geografie letterarie. Da Dante a Tabucchi</i> , Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 2015 (Paola Luciani)	»	182
ALESSANDRO MANZONI, <i>Adelchi</i> , introduzione e commento di Carlo Annoni, a cura di Rita Zama, nota al testo di Isabella Becherucci; <i>Spartaco</i> , a cura di Angelo Stella, premessa di Giuseppe Zecchini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2015 (Eleonora Preci)	»	185

schede

Firenze capitale europea della cultura e della ricerca scientifica. La vigilia del 1865 (Serena Piozzi); *Per Lanfranco Caretti. Gli allievi nel centenario della nascita 1915-2015* (Eleonora Preci)

collaboratori

STUDI ITALIANI

2016
XXVIII, 2

Edizioni Cadmo

IRENE GAMBACORTI

ARRIGO BOITO TRA EVERSIONE E GIOCO.
LA FIABA NERA DI «RE ORSO»

«e sera e mattina
un verme cammina»
(*Viaggio di un verme*, vv. 26-27)

«*Re Orso*»: *il male è un gioco?*

Se «innovazione cruciale della poetica scapigliata», nella Milano del ventennio postunitario, è «la scoperta della letteratura del male», basata «sull'esplorazione del negativo»¹, nell'esperienza artistica di Arrigo Boito, poeta musicista e narratore, il Male pare assumere centralità programmatica. L'«Orrendo»² vi gioca un ruolo di provocazione iconoclasta nei riguardi della tradizione letteraria postromantica e postmanzoniana; ma insieme scava, come inquieta interrogazione esistenziale, nei meccanismi dell'ossessione e degli impulsi autodistruttivi. L'indagine, nell'arco di un decennio – quello in cui Boito prende parte con combattiva convinzione, a Milano, alle battaglie del gruppo scapigliato, tra gli anni Sessanta e i primi anni Settanta –, si articola nei diversi generi letterari sperimentati dalla sua multiforme ricerca artistica. Nei versi, è l'anatema violento, la Musa «torva», le immagini shock³; nelle novelle (*L'alfier nero*, *Il pugno chiuso*, *Il trapezio*, ma anche *Iberia*), il Male che cresce e rode da dentro, fissato in oggetti emblematici, in ossessioni mentali dagli esiti funesti; in teatro e in musica, la messa in scena di una sorta di mitologia del Male nelle sue più esemplari personificazioni (il *Mefistofele*, lo stesso *Nerone*, che in questi anni inizia la sua lunga vicenda compositiva). In questo repertorio rientra anche la «fiaba» in versi di *Re Orso*,

¹ F. SPERA, *Le sperimentazioni poetiche di Boito*, in *Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, Venezia, Fondazione Giorgio Cini - Firenze, Olschki, 1994, p. 2.

² «E non trovando il Bello / Ci abbranchiamo all'Orrendo», in *A Giovanni Camerana* (1865), vv. 55-56, nel *Libro dei versi*, Torino, Casanova, 1877, che si cita da A. BOITO, *Opere letterarie*, a cura di A.I. Villa, Milano, Edizioni Otto/Novecento, 2003³ (già Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1996).

³ Nell'incisivo autoritratto di gruppo di *A Giovanni Camerana*, vv. 33-44: «Torva è la Musa. Per l'Italia nostra / Corre levando impetuosi gridi / Una pallida giostra / Di poeti suicidi. // Alzan le pugna e mostrano a trofeo / Dell'Arte loro un verme ed un aborto, / E giocano al palèo / Colle teste da morto. // Io pur fra i primi di cotesta razza / Urlo il canto anatemico e macabro, / Poi, con rivolta pazza, / Atteggio a fischi il labro».

dove la rappresentazione del negativo assume toni ludici poco frequentati dalla nostra letteratura, uniti a un'originale ricerca linguistica e stilistica in linea con le liriche boitiane "estravaganti" (le rime di carattere giocoso, umoristico, musicale, non comprese nel *Libro dei versi*)⁴. Tra rivolta eretica e ricerca estetica, il poemetto pone il problema del Male in una chiave inedita, nel nostro Ottocento: la parodia, il comico, il gioco, l'*humour* nero.

Re Orso, poemetto polimetro, non corrisponde ad alcun genere canonico della nostra letteratura: è un *unicum*, nell'Ottocento almeno («l'unica poesia del genere che abbia l'Italia», secondo Croce⁵). Lasciò di stucco per la sua eccentricità i lettori dell'epoca, anche quelli più bendisposti alle novità: «Ho bisogno di una settimana almeno per raccapezzar le idee», scriveva Cleto Arrighi sulla «Cronaca grigia», il 18 dicembre 1864. «Per quanto le *Penombre* del Praga, che leggo di mano in mano che se ne stampano i fogli, mi avessero messo un po' sulla via dello stile del *Re Orso*, pure la stranezza, l'originalità, la crudità, di questa fiaba sono a tal punto, che ripeto non mi ci trovo»⁶. Antonio Ghislanzoni di rimando, sulla «Lombardia» del 27 dicembre: «L'eccentricità dello stile, il barbarismo dei metri, l'asprezza dei versi, la babelica fusione delle favelle, fanno del *Re Orso* una specie di poema-indovinello, che non riesce ad ispirare terrore, non commuove non esalta, non piace, ma vi lascia intontiti di stupore»: una fiaba da «orgie bettoliere dove il vino e la poesia fraternizzano di stranezze e di ritmi balzani»⁷. Ancora oggi spiazza e stupisce. Boito lo chiama «Fiaba»: *Re Orso. Fiaba* esce una prima volta alla fine del 1864, nella milanese *Strenna italiana per il 1865* (è il testo che qui si prende in esame); presenta poi modifiche e varianti in tutte le edizioni successive (una stampa su carta di lusso, a cura di Gianmartino Arconati Visconti, Torino, Bona, 1873; poi, d'iniziativa dell'autore, insieme al *Libro dei versi*, Torino, Casanova, 1877 e 1902)⁸.

⁴ Si leggono in A. BOITO, *Opere letterarie*, cit., pp. 319-323, insieme ad altre poesie rimaste fuori dal *Libro dei versi*, tra cui, sullo stesso genere, *Ballatella* (pp. 151-152) e *La ballata dei tre tuoni* (pp. 155-158).

⁵ B. CROCE, *Arrigo Boito*, in *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, I, Bari, Laterza, 1914, p. 266 (già sulla «Critica» nel 1904).

⁶ [C. ARRIGHI], *Calabroni*, in «Cronaca grigia», 12, 18 dicembre 1864 (in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura: regesto per soggetto dei giornali e delle riviste esistenti a Milano e relativi al primo Ventennio dello Stato unitario, 1860-1880*, a cura di G. Farinelli, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1984, p. 196).

⁷ A. GHISLANZONI, *Corriere di Milano*, in «La Lombardia», 27 dicembre 1864 (in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., pp. 646-647). Sulla ricezione di *Re Orso*, cfr. anche L. NAY, «Una nuvola di grilli»: *Arrigo Boito nelle recensioni dei contemporanei*, in «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXI, vol. CXCI, fasc. 634, aprile-giugno 2014, pp. 253-259.

⁸ Il testo di *Re Orso* del 1864 è riproposto in A. BOITO, *Opere*, a cura di M. Lavagetto, Milano, Garzanti 1979, 2011³, corredato dall'apparato delle varianti delle successive edizioni: da qui si cita, indicando solo il titolo del brano e i versi. Sia il testo del 1864, sia quello del 1902 si trovano in A. BOITO, *Opere letterarie*, cit., pp. 85-143, 277-318; solo il testo del 1902 invece in ID., *Tutti gli scritti*,

La struttura del poemetto (1361 versi in tutto) è complessa: preceduta da un *Esordio* e chiusa da una *Morale*, la «fiaba» è divisa in due «leggende» (*Leggenda prima. Orso vivo* e *Leggenda seconda. Orso morto*), composte a loro volta da episodi numerati e con un proprio titolo, sette nella prima parte, sei nella seconda (nove e sette, non più numerati e con titoli in parte diversi, dall'edizione del 1877 in poi). Tra le due «leggende» sta un *Intermezzo storico*, sorta di coro in cui si cantano le meraviglie dell'età medievale. La scansione del poemetto ricorda la partizione teatrale in atti e scene, e forse più il libretto per musica, cui rimanda anche l'impianto polimetrico, e spesso dialogico (con prologo e intermezzo musicale, e alternanza di assoli, duetti, cori, concertato)⁹; mentre il ritorno "modulato" di episodi e motivi può avvicinarlo al poema sinfonico¹⁰. «Leggenda» è termine di grande responsabilità semantica: è il racconto orale popolare di carattere fantastico, di cui si appropria con grande fortuna la letteratura romantica specie nordica; ma è anche, originariamente, il racconto delle vite dei santi, di contenuto esemplare. Agiografia negativa, quella di Re Orso: una leggenda nera, in linea con l'intento di capovolgimento parodico del testo.

Già le tre strofe dell'*Esordio* non assolvono al tradizionale compito di invito alla lettura: ci si rivolge al potenziale pubblico delle fiabe («Pulzelle e pinzochere – fantesche e comari», «Fanciulli, omicciattoli – vecchiaridi ed impubi», «Voi nonne, voi balie – che in lunghe parole, / Narrate pei bamboli – le magiche fole», vv. 1, 7, 13-14), ma per metterlo in guardia sulla pericolosità dell'opera: «Temete di leggere – la favola orrenda / Di questa leggenda» (vv. 5-6, 11-12, 17-18). È un invito a non leggere – se si è paurosi, se si hanno scrupoli religiosi, se non si vuole turbare la propria pace: la rima «orrenda-leggenda» chiude le tre strofe (ridotte a due dall'edizione in volume del 1877, dove alle donne timorate della prima strofa seguono «cherchi», «canonaci» e «frati godenti»¹¹, con più marcata *verve* anticlericale).

Il brano d'apertura, *Storie antiche*, presenta scena e protagonista: a Creta, «Prima che al mondo si dicesse 1000» (v. 1), vive il feroce Re Orso (Orso/orco, il cattivo delle favole, come suggeriscono le assonanze, mai casuali in Boito), con un serraglio di donne e uno di fiere: iene, leonesse, avvoltoi, e un

a cura di P. Nardi, Milano, Mondadori, 1942 (e anche in A. BOITO, *Poesie e racconti*, a cura di R. Quadrelli, Milano, Mondadori, 1981).

⁹ Cfr. F. SPERA, *Le sperimentazioni poetiche di Boito*, cit., pp. 10-11.

¹⁰ Secondo A. POMPEATI, *Arrigo Boito poeta e musicista*, Firenze, Battistelli, 1919, pp. 23-24, «la struttura è quella di un vasto poema sinfonico a programma: ha le spezzature, i ritorni, i richiami che sono spontanei in un poema sinfonico o in una *suite* liberamente disegnata. [...] questi ritorni sostituiscono all'ordine degli episodi un ordine più spezzato, che è proprio quello di una sinfonia, in cui i temi si possono richiamare a distanza, e possono tendere una trama serrata di evocazioni e di suggestioni là dove altrimenti rimarrebbero le scuciture dei frammenti episodici».

¹¹ A. BOITO, *Opere letterarie*, cit., p. 89 (*Esordio*, v. 7).

serpente «immane e gonfio e negro», con «un segno qual di teschio umano» sulla testa, che ubbidisce alla sua voce e con lui divide «Misteri di sangue / E di violenza infami» (vv. 37, 40, 43-44). Una sera, a cena, ubriaco, Orso

[...] afferra
Mosso da noja o da delirio, il crine
Di Mirra sua, soave amor, fanciulla
Giovanissima e bella, e col pugnale
Ne schianta la testa; allor d'un colpo
Dodici teste rotolâr sul desco.

(vv. 54-59)

I dodici conti-ministri, con lui a tavola, tenuti in sua presenza a ripetere ciò che egli fa, decapitano ognuno la propria donna. Orso si fa mandare dal Doge di Venezia una nuova fanciulla in moglie.

Ma ogni notte un ritornello che viene dallo «stagno dell'orto» terrorizza il tiranno: «Re Orso / Ti schermi / Dal morso / Dei vermi» (*Spectrum*, vv. 4-7): cioè «difenditi dal morso dei vermi». Il buffone di corte, il giullare Papiòl, «un nano / Gobbo, rossiccio, e strano» (vv. 36-37), giunge a tranquillizzarlo: è la foca del lago che canta. Al cuoco Trol, «un lurco gigante» (v. 59), altro degno comprimario, il compito di scannarla; Papiòl avrà in premio un immenso pasticcio da divorare per intero.

Nella notte, Orso invano blandisce, supplica, minaccia la sua nuova donna, Oliba, che rimane algida e statuarica («Oliba non move né voce né passo, / Par fatta di sasso», *Ligula*, vv. 18-19), finché il serpente Ligula (che dà il nome all'episodio; poi, dal 1873, *Costrictor*) la forza a sottostare alle voglie del sovrano: l'avvince con le sue spire, la trascina sul letto, poi avvinghia «in stretto morso» (v. 65) i corpi degli amanti («Già due corpi in un serrati, / Biecamente soffocati / Stridon rantoli d'orror!», vv. 68-70). Prima dell'alba, torna a farsi sentire la voce terrificante («Re Orso / Ti schermi / Dal morso / Dei vermi», vv. 87-90): Papiòl incolpa adesso «la gazza / [...] degli orti» (vv. 110-111), Trol è incaricato di scannare lei pure.

Segue il ritratto fiabesco del minuscolo *Papiòl*, che possiede un ago avvelenato capace di dare la morte. Quando, a giorno fatto, per la terza volta risuona nel vento la voce misteriosa che terrorizza il Re, Papiòl ne incolpa un poeta che canta nel bosco, e Re Orso incarica della sua uccisione proprio il giullare, con l'ago avvelenato (*Ago e arpa*). Il poeta, «di Provenza tenero troviero» (v. 1), canta in versi ispirati la sua «angelicata Donna» (v. 26): Papiòl tenta di pungerlo ma non riesce a ferirlo, perché il cantore ha «forte armadura» (v. 20), una cotta di maglia. Ed ecco il ritratto dell'altro comprimario di Re Orso, *Trol*, il carnefice («un fier colosso / Negro, alto, grosso», vv. 11-12)

a cui Orso affida il destino di Papiol («È cuoco e boja; / Strozza i puttelli, / Cuoce i tortelli»..., vv. 25-27).

Conclude la *Leggenda prima* la scena madre *Nozze e canzoni* (poi nel 1873 *Vino e sangue*, e dal 1877 *La cena*), la più lunga e articolata (204 versi). Durante la lauta cena di nozze, tra gozzoviglie, brindisi, facezie giullaresche, e vivande portentose trinciate in un sol colpo dall'abilità di Trol, la bella Oliba porge al re una mela: Orso la spacca in due e ne esce un verme, che il re terrorizzato decapita con il coltello; contemporaneamente, fa decapitare Oliba da Trol. La testa viene gettata al trovatore, intento a cantare per la donna sotto le finestre del salone. Viene portato in tavola un enorme pasticcio, il premio di Papiol; ma dentro, arrostito, c'è proprio il buffone:

È là morto arrostito! – il ciuffo gli carbona!
Par fagian o cutrettola – piuttosto che persona!
È la gobba un comignolo – fumante! sono gli occhi
Inceneriti! ahi misero! – fe' la fin de' ranocchi!!
Risero i Conti, rise – Re Orso, e rise Trol.
(vv. 191-195)

Dopo un *Intermezzo storico* che, in palese contrasto ironico con la vicenda narrata, celebra il Medioevo – il Medioevo della leggenda e della letteratura – come età fantastica di fede, ingenuo eroismo e intelligenza operosa, si apre la *Leggenda seconda. Orso morto*. Il primo brano, *Un secolo dopo*, parallelamente a quanto accadeva nella prima parte, ha funzione introduttiva: «Poscia che al mondo s'era detto 1000» (v. 1), in un paese «lontano, lontano» (v. 3), troviamo Orso morente (ha centocinquant'anni) e un confessore, un frate nero chino su di lui. Si rievoca la scena del banchetto: antiche saghe narrano di convitati decapitati, di un poeta impiccato suicida... Dalla successiva *Confessione*, che dura tre giorni e tre notti, sappiamo che nell'inutile tentativo di far tacere il misterioso grido («Re Orso / Ti schermi / Dal morso / Dei vermi»), durante quella cena Orso ha fatto uccidere da Trol tutti i conti; poi ha comandato al boia di uccidersi da sé; quindi è fuggito in preda al terrore per il mondo intero, per cento anni. L'identità demoniaca del frate confessore è rivelata dal suo segno di croce rovesciato, dal *Miserere* recitato all'incontrario: in cambio di consistenti donazioni, l'assoluzione è assicurata – ma Re Orso non fa in tempo a confessare l'ultima colpa, l'uccisione del verme («'Ò ucciso un...» / Re Orso è morto», vv. 104-105). Segue una lunga *Litania* satanica intonata dal bieco frate (risponde alle invocazioni un rospo): dove si invoca il diavolo con tutti i suoi nomi e attributi, e poi demoni e streghe e spettri.

Alle esequie di re Orso è presente un bellissimo cavaliere giunto per l'occasione, che veste un'armatura fatta d'un sol pezzo; e dopo le esequie

svanisce, lasciandola vuota (*Sudario, bara e lapide*). Intanto un verme (quello a cui re Orso aveva tagliato la testa, ma si sa che i vermi non muoiono per questo) alla morte di Orso ha iniziato, da Creta, un lungo viaggio («E sera e mattina / Un verme cammina», *Viaggio d'un verme*, vv. 26-27): un viaggio avventuroso, lungo cent'anni, per mare e per terra, finché giunto alla tomba di Re Orso, vi penetra, da un minuscolo foro (*Lapide, bara e sudario*). Al suo morso, il morto spezza la tomba e di nuovo risuona allora il grido, «Re Orso / Ti schermi / Dal morso / Dei vermi» (vv. 40-43). Orso da sette secoli (siamo dunque, più o meno, al 1820) continua a vagare sulla terra, a mezzanotte, mentre il verme gli rode in eterno «palato e lingua» (v. 56); fantasma pauroso senza pace, che si può esorcizzare, però, con l'acqua santa e il ritornello noto, ripetuto ora a mo' di scongiuro («Re Orso / Ti schermi...», vv. 70-74), su cui si chiude la favola.

Il breve epilogo (sette versi) è riservato alla *Morale* della fiaba. Ma come l'*Esordio* invitava a non leggere, la *Morale* nega l'esistenza di qualsiasi morale:

Né savio motto – né aforismo dotto,
Né sermo o perno – di morale eterno
Niuno cerchi da me.

Sol lo strambo – quaderno – un ambo – o un terno
Può dar di botto – per chi giuoca al lotto.

Dunque ascoltate – l'ambo e il terno c'è:
Un boja e un frate – un gobbo, un verme e un re.
(vv. 1-7)

«Né savio motto – né aforismo dotto»

La «morale» *désengagée* della fiaba è persa irricevibile a buona parte dei suoi interpreti novecenteschi, tesi a recuperare comunque un significato ideologico all'operetta a dispetto dell'ingannevole *understatement* con cui Boito si farebbe gioco dei suoi lettori: una sorta di depistaggio irridente cui non si dovrebbe credere. La ricerca di un significato ha inizio con Croce (1904); additando in Boito l'unico vero romantico italiano, e nella sua opera un angoscioso coinvolgimento personale (una «particolare condizione di spirito, squilibrata, perplessa, straziata da antitesi, turbata da fantasmi»¹², lettura che suona oggi curiosa per una produzione che appare piuttosto programmaticamente antilirica, antipatetica e razionale), egli scorge in *Re*

¹² B. CROCE, *Arrigo Boito*, cit., p. 259.

Orso, dietro lo scherzo parodico e la stravagante bizzarria, un nucleo serio: «Che cosa è, in fondo, Re Orso? È il Male: non il male umano cosciente, timido e angusto, ma il male quasi come fenomeno della natura, il male ch'è dei vulcani in eruzione, dei terremoti, dell'oceano in tempesta, delle belve in ferocia: il capriccio del male, della strage, dell'orgia di sangue»; il verme sarebbe allora «la Morte che sopra ogni cosa ha il dominio ultimo e supremo, la Morte che trionfa sul datore di morte»¹³.

Per Piero Nardi, editore dell'opera omnia di Boito per Mondadori nel 1942, e autore di una fondamentale biografia, il significato starebbe nella «corda etica» che unisce *Re Orso* a *Nerone*, sul tema del rimorso: fai il male e avrai il male, «distruggi e sarai distrutto»...¹⁴ Finché negli anni Novanta Angela Ida Villa ha indicato per il complesso degli scritti boitiani un doppio piano di lettura, per i lettori comuni e per gli iniziati, destinatari di nascosti significati esoterici, dato che obiettivo dell'autore sarebbe di «riportare in auge i principi delle antiche eresie» gnostiche e giovannite in funzione anti-religiosa e anticattolica¹⁵. Dietro l'apparenza ludica di *Re Orso* si celerebbe un coerente sistema simbolico esoterico e massone, un contenuto trasgressivo dissimulato e sulfureo: ma, se sono innegabili gli interessi esoterici di Boito, e l'impiego di elementi satanico-ereticali al limite della blasfemia, questi sono poi sempre accuratamente parodizzati, investiti dalla stessa generale carica eversiva e ludica che niente risparmia. Lo stesso dualismo boitiano, concetto caro a tanti suoi interpreti, come lotta radicale tra i principi ontologici del Bene e del Male, appare per *Re Orso* di ardua tematizzazione, per l'evidente difficoltà di rintracciare nel poemetto il principio del Bene (per Villa l'«anticristo» di cui si predica l'avvento sarebbe simboleggiato nel verme). Del resto già dalla citatissima lirica d'apertura del *Libro dei versi*, che *Dualismo* appunto si intitola, questa disposizione, lungi dall'approdare ad aspri conflitti e a lacerazioni esistenziali, si risolve piuttosto in un'ideale tensione estetica all'unione dei contrari; è aspirazione alla completezza più che dissidio insanabile, in sintonia con le forti suggestioni letterarie del *Faust* goethiano e con il principio della compenetrazione degli opposti della poetica romantica

¹³ Ivi, pp. 267-268. Per un quadro degli studi novecenteschi su Boito scrittore e compositore, cfr. E. BURONI, *La critica su Arrigo Boito, letterato e musicista. Proposta per una rassegna bibliografica*, in «Studi sul Settecento e l'Ottocento», VI, 2011, pp. 113-155.

¹⁴ Cfr. P. NARDI, *Introduzione*, in A. BOITO, *Tutti gli scritti*, cit., pp. xv-xvi; anche P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, Milano, Mondadori, 1942, pp. 171-172.

¹⁵ A.I. VILLA, *Introduzione*, in A. BOITO, *Opere letterarie*, cit., p. 18 («Ne risulta un satanismo colto, anzi erudito, ma quasi mai ostentato, esemplato sui libri apocalittici della Bibbia e soprattutto sulle religioni dualistiche e sulle antiche eresie del cattolicesimo, sulla gnosi giovanita innanzitutto, sovente corredato di riferimenti magico-alchemici-templari ed esoterici in genere. [...] i miti sia romantici sia positivisticci si rivelano spesso camuffamenti di simboli esoterici allestiti dall'autore in funzione letterariamente parodica», pp. 15-16). Cfr. anche A.I. VILLA, *Arrigo Boito Massone: gnostico, alchimista, negromante*, in «Otto/Novecento», XVI, 3-4, maggio-agosto 1992, pp. 5-51.

(Hugo *in primis*: «Car la poésie vraie, la poésie complète est dans l'harmonie des contraires», nella *Préface de Cromwell*¹⁶).

Se appare incongruo leggersi un qualsiasi piano simbolico coerente, è del resto difficile trovare in *Re Orso* una logica conseguente anche a livello della pura narrazione favolistica. La voce che perseguita il protagonista potrebbe essere la voce del rimorso per il primo delitto insensato commesso per noia, l'uccisione della sposa Mirra (il richiamo fonico tra la rima «Re Orso / morso» e «rimorso» pare troppo forte per essere casuale): è un'idea che facilmente si affaccia alla mente del lettore in cerca di spiegazioni, ma nel testo non è mai dichiarata. Oppure la minaccia incombente potrebbe rispondere all'intera vita scellerata di Re Orso, condannato al «morso dei vermi» demoniaci, a punizione eterna delle sue nefandezze. Ma potrebbe anche ricollegarsi alla decapitazione del verme, l'unico peccato per cui il protagonista non ottiene l'assoluzione dal frate nero, perché non fa in tempo a confessarlo. In merito, il testo non dà indicazioni. Non si sa neppure di chi sia la voce che intona il ritornello: ma non se ne può semplicemente dedurre che chi grida è il verme¹⁷.

La crudeltà del terrorizzato Orso porta all'uccisione di tutti quanti ha intorno: dopo la sua morte, il verme comunque attua la minaccia a cui il re tentava di sottrarsi. Ma non si capisce perché questo dovrebbe necessariamente assumere le tinte di una vendetta, o di una punizione: i vermi consumano indistintamente i cadaveri di buoni e cattivi. «Il male consuma se stesso e viene alla fine annientato dalla morte», sentenza Moestrup¹⁸: ma non solo il male è annientato dalla morte. Non c'è neppure un completo annientamento: Re Orso non è distrutto, ma, roso in eterno, continua a vagare come terribile fantasma, ancora accompagnato dalla quartina-*refrain*. Insomma se la morale latita, e la stessa consequenzialità logica non è così stringente, è altrove che bisogna cercare.

Anche chi tra gli interpreti segnala la prevalente dimensione ludica del poemetto, d'altro canto, finisce spesso per leggere nella «riluttanza a conferire al discorso pregnanza ideologica»¹⁹ un'implicita *diminutio* dell'opera, nonostante i suoi valori formali. Alfredo Galletti, ripubblicando nel 1921 *Re Orso*, lo giudicava un'irresistibile quanto superficiale «sinfonia fantastico-grottesca»²⁰, un «*capriccio* ritmico» dove la fantasia si può «sbizzarrire con

¹⁶ V. HUGO, *Cromwell*, Paris, Ambroise Dupont, 1828, p. xxiv.

¹⁷ Non ha dubbi Croce: «di fronte gli sta l'avversario, che egli merita: un verme, che lo perseguita col suo grido minaccioso [...]» (*Arrigo Boito*, cit., pp. 267-268).

¹⁸ J. MOESTRUP, *La Scapigliatura. Un capitolo della storia del Risorgimento*, Copenhagen, Munksgaard, 1966, p. 71.

¹⁹ G. CUSATELLI, *Boito, l'ecclettico*, in *Arrigo Boito musicista e letterato*, a cura di G. Tintori, Milano, Nuove Edizioni, 1986, p. 149.

²⁰ A. GALLETTI, *Introduzione*, in A. BOITO, *Re Orso*, Milano, Caddeo, 1921, p. 30.

illimitata libertà»: «ma appunto perché illimitata questa libertà sembra talvolta un po' demente»²¹. Contro la lettura moralistica di Nardi («niente di più lontano dalla mentalità boitiana di quegli anni»), Romanò ritiene *Re Orso* «un divertimento fantastico che tenta l'esplorazione del mondo dei puri simboli e degli incubi, in un'aria più da esperimento che da allucinazione», un test del «livello di resistenza di una tecnica poetica»²²: un «abile sberleffo», con «un'orchestrazione talvolta abilissima, ma che raramente conduce al di là del piacere di un'elegante trovata»²³. «Puro gioco artistico, [...] elegante e raffinato scherzo letterario-musicale» (Moestrup)²⁴, originale «a forza d'artificio», abile gioco circense, di clown o trapezista, ma privo di «quella sincerità che sale dal profondo» (Janni)²⁵, *Re Orso* sconta il pregiudizio morale che condanna la sua mancanza di autentica urgenza affettiva, nell'ottica di una scrittura poetica necessariamente intesa come rispecchiamento di sé. L'operetta si segnala, secondo Ilaria Crotti, come «amalgama esemplare di un rifiuto storico e di una ricerca artistica esasperata ed assolutizzata»: «i ritmi e i metri si sovrappongono, si spezzano [...] scatenano una ridda metrica in cui chiarissima emerge la componente ludica»²⁶; ma l'elaborazione ritmico-metrico-linguistica può esaurirsi in ricerca di puri valori formali. «Valori anch'essi», chiosa Baldacci, in ottica riduttiva: Boito «è solo un giocoliere che, nonostante i suoi mastodontici contenuti ai quali sembra abbiano posto mano cielo e terra, non ha proprio niente da dire. Però quel niente lo dice bene [...]»; come nel «sapiente ricamo neo-gotico» della fiaba di *Re Orso*²⁷.

«Né savio motto – né aforismo dotto / Né sermo o perno – di morale eterno», dunque: solo un raffinato, irriverente, provocatorio gioco?

²¹ Ivi, p. 20.

²² A. ROMANÒ, *La poesia giovanile di Arrigo Boito*, in *Il secondo Romanticismo lombardo e altri saggi sull'Ottocento italiano*, Milano, Fratelli Fabbri Editori, 1958, p. 79.

²³ Ivi, pp. 81-82.

²⁴ J. MOESTRUP, *La Scapigliatura*, cit., p. 71.

²⁵ *Re Orso* «incuriosisce, diverte, suscita anche un certo senso d'ammirazione per la destrezza e la singolare immaginazione dell'autore, ma come s'egli fosse il protagonista d'un circo equestre, ora in veste di clown ora al trapezio in maglia d'acrobata»: in *Poeti minori dell'Ottocento*, a cura di E. Janni, III, *Reazioni romantiche e antiromantiche*, Milano, Rizzoli, 1958, p. 30.

²⁶ I. CROTTI, *Il compromesso tragico di Arrigo Boito*, in I. CROTTI, R. RICORDA, *Scapigliatura e dintorni*, Padova, Piccin, 1992, p. 23 (estratto da *Storia letteraria d'Italia. L'Ottocento*, a cura di A. Balduino, II, Milano, Vallardi - Padova, Piccin, 1990).

²⁷ L. BALDACCII, *Arrigo Boito* (1982), in *Ottocento come noi. Saggi e pretesti italiani*, Milano, Rizzoli, 2003, pp. 313-314 («E comunque si tratta dell'intelligenza, della sensibilità, dell'astuzia di Boito, non già, a mio parere, di una viscerale e coinvolgente sofferenza», p. 315).

Una «legghenda matta»

Lo sconcerto degli interpreti, ieri come oggi, deriva dal fatto che la «fiaba» sembra precipitare nel non senso tutti i possibili riferimenti etici, religiosi, poetici, culturali, stilistici. *Re Orso* è un sistematico capovolgimento delle favole tradizionali, come anche delle ballate e delle novelle romantiche; ma si spinge oltre, in un rovesciamento in chiave grottesco-parodica dei canoni della tradizione letteraria ed estetica non solo romantica, a partire dal presupposto della moralità dell'arte, dal suo bisogno stesso di significato, dal mito cardine del sentimento, che rigorosamente tace («non bisogna dimenticare che il “sentimento” rappresentava proprio l'equivoco romantico più diffuso», scrive Romanò²⁸); con un'inedita insistenza sugli emblemi del male e del negativo, del fantastico satanico. Insieme al *bric-à-brac* del Medioevo romantico e agli stilemi della fiaba, l'ironia travolge il repertorio del rito e del simbolismo religioso cristiano come della mitologia classica, i canoni formali della tradizione lirica e il vocabolario poetico (nella fattispecie dantesco); ma non si salvano i nuovi miti maledetti e scapigliati, gli stessi tratti esoterici e satanici ostentati con compiacenza.

Boito afferma a più riprese nelle sue lettere questo carattere di giovanile follia: una «matta cosa», una «fandonia», «una stramberia poetica» scritta «a vent'anni quand'ero più pazzo d'adesso» (ad Agostino Salina, nel luglio 1875²⁹), sminuita a frutto di allucinazioni da hashish (nel 1873, a Luigi Valdrighi: «Invece dell'*haschisch* e dell'*articolo* [sul *Lohengrin*] permettimi di offrirti quest'anno una mia *fiaba*, che pare appunto scritta sotto l'influenza del *canapè indiano*»³⁰); poi ripudiata solennemente, in apparenza («Ti dico che odio al par delle porte atre di Pluto i miei versi giovanili; ti dico che non desidero ricordarmene e meno ancora parlarne o che se ne parli», scrive a Raffaello Barbiera nel 1904, categorico³¹ – ma ne aveva fatta una nuova edizione solo due anni prima). È da vedere però cosa significhi questa irruzione di follia nella nostra compassata tradizione letteraria, nell'anno 1864. Lungi dal mascherare intenti ideologici, moralistici o esoterico-filosofici, al di là dell'elementare, sgangherata logica favolistica, è dalla follia dell'arte, dall'autosufficienza delle sue ragioni estetiche, affermate in modo provocatorio in *Re Orso*, che muovono, tra eversione e gioco, gli aspetti più innovativi e novecenteschi dello sperimentalismo boitiano.

²⁸ A. ROMANÒ, *La poesia giovanile di Arrigo Boito*, cit., p. 70.

²⁹ Arrigo Boito ad Agostino Salina, [Milano, 8 luglio 1875], in A. BOITO, *Lettere*, a cura di R. De Rensis, Roma, Società Editrice di «Novissima», 1932, p. 33.

³⁰ Arrigo Boito a Luigi Valdrighi, [Milano, marzo 1873], *ivi*, p. 297.

³¹ Arrigo Boito a Raffaello Barbiera, Milano, 6 giugno 1904, *ivi*, p. 302.

Apparentemente frutto di fantasia sbrigliata, *Re Orso* raccoglie temi e spunti dalla poesia romantica francese ed europea, in particolare da Hugo, idolatrato da Boito e dal sodale Praga. Arrigo pubblica sull'«Italie» del 19-20 novembre 1865 un'entusiastica recensione alle *Chansons des rues et des bois*³². «Il suffirait un seul de ces trois livres: l'Évangile, la Divine comédie, les Contemplations, pour que l'homme devînt juste», scriveva a Hugo il 15 maggio di quell'anno: «Je n'admire pas seulement Votre poésie, je crois en elle [...]»³³. La corrispondenza, in cui Arrigo si firma «Votre fidèle disciple», o «Votre humble disciple d'Italie»³⁴, aveva preso avvio, il 23 dicembre 1864, proprio con l'invio di *Re Orso*, appena uscito nella *Strenna italiana per il 1865*:

A semplice titolo di *strenna* vogliate anche benignamente accogliere da me una mia operetta nuova che vi mando.

La è una leggenda matta, un *fabliau*, una fiaba.

Quando per generosità la leggerete fate di non ricordarvi quel incantato *conte bleu* che ideaste sotto le rovine del Falkenburg in quel bell'agosto del 1838.

Victor Hugo fin da quell'epoca lieta, glorioso e giovane come oggi ma forse assai più giocondo, viaggiando giù pel Reno cantava in quella fantastica forma, quando io non ero ancor nato³⁵.

Boito lega la sua «leggenda matta» alla «fantastica forma» già impiegata dal giovane Hugo, più di vent'anni prima: il rimando è a *Le Rhin, lettres à un ami*, del 1842 (Paris, Delloye, 2 voll.), in cui Hugo racconta, in modo fantasioso, tre viaggi sul Reno compiuti nel 1838, 1839 e 1840. In particolare si fa riferimento alla *Lettre XXI* del secondo tomo, completamente occupata da un racconto fantastico legato al castello di Falkenburg, la lunga *Légende du beau Pécopin et de la belle Bauldour*, che si distende per diciannove capitoli. Al contrario della «sombre aventure de Guntran et de Liba», rievocata brevemente nella precedente *Lettre XX*, che è un'autentica leggenda popolare legata al Falkenburg (non sfugga l'assonanza del nome dell'eroina femminile con l'Oliba di *Re Orso*), quella di Pécopin e Bauldour è invenzione di

³² Ora in A. BOITO, *Opere letterarie*, cit., pp. 347-360 (a firma «Ary Boito»).

³³ In R. GIAZZOTTO, *Hugo, Boito e gli Scapigliati*, in «L'Approdo letterario», IV, 3, luglio-settembre 1958, p. 40. Occasione della lettera era la pubblicazione sul «Pungolo», per cura di Boito, di un testo inviato da Hugo a Firenze in occasione delle solenni celebrazioni centenarie dantesche in corso di svolgimento.

³⁴ Così in calce alle lettere del 10 novembre [1866] e del 29 novembre 1865, ivi, pp. 42-43 (dove la prima è erroneamente datata, per congettura, 1865).

³⁵ Ivi, p. 39. La lettera accenna alla «piccola famiglia di poeti italiani, che cresce a' nostri giorni dalla Vostra Idea», annunciando a Hugo il prossimo invio di un'opera di Praga (*Penombre*), e conclude: «V'abbiate il bacio che si dà alle cose sacre» (p. 40). Suggestioni hughiane e parnassiane (da Gautier) si incontrano, qualche anno più tardi, nelle *Fiabe e leggende* di Emilio Praga (1869), tra cui spicca il lungo poemetto in alexandrini *I tre amanti di Bella*, su toni di parodia sentimentale e leggerezza ironica, ben lontani però dallo sperimentalismo tecnico-formale di Boito.

Hugo (gliel'avrebbe raccontata, a suo dire, un pastore del luogo, già soldato di Napoleone). In essa, il bel cavaliere Pécopin, amante della caccia, deve lasciare la brava castellana Bauldour alla vigilia delle nozze e per una bizzarra serie di circostanze viene spedito come ambasciatore ai quattro angoli della terra per conto di duchi, re e sovrani; nelle sue avventure, talvolta assurde, con tratti di nonsense, si imbatte nel diavolo (un diavolo piuttosto comico) e scampa una prima volta alle sue reti, protetto da un magico talismano donatogli da una principessa araba, che gli dà l'eterna giovinezza. Quando cerca di tornare da Bauldour, finisce nel Bosco dei passi perduti, e viene coinvolto in una grandiosa caccia infernale che si risolve in un'eterna cavalcata a velocità folle per tutto il globo dietro a un cervo meraviglioso; giunge infine a un castello dove è invitato al banchetto dei più famosi cacciatori, con il gigante Nemrod seduto su un trono d'oro. Tutti i fantasmi svaniscono allo spuntar del sole; il protagonista si ritrova nel suo castello di Falkenburg, ma precipitatosi da Bauldour, scopre che ha ora centoventuno anni (la caccia infernale è durata un secolo). Verso l'inizio, e poi nel finale, quattro uccelli nel bosco ammoniscono Pécopin, e poi commentano la sua storia.

L'«incantato *conte bleu*» – divertente, ironico, bizzarro, pauroso – dispiega le risorse della fantasia romantica più sfrenata, con colori che ricordano *Re Orso*. Ma i temi del sovrano sanguinario, o del banchetto festoso che si muta in strage (del resto trasparente archetipo omerico), appartengono piuttosto al repertorio hughiano della prima serie della *Légende des siècles* (Paris, Michel Lévy Frères - Hetzel et C^{ie}, 1859). Qui in altro tono, con intento morale, nel ripercorrere la storia dell'umanità si tratteggiano figure di antichi monarchi efferati, che incutono terrore, ma su cui gravano incubi e minacce: come il sultano d'Egitto *Zim-Zizimi*, potentissimo, ma annoiato e solo, a cui le dieci Sfingi del trono, e gli altri ricchi oggetti della sala, narrano l'inevitabile destino di morte dei re (insistendo sull'immagine del corpo decomposto nella tomba). Nella stessa sezione dei *Trônes d'Orient*, il poemetto di *Sultan Mourad* presenta un altro sanguinario sovrano conquistatore, elencando un'infinita catena di uccisioni di innocenti (bambini, donne, familiari, il proprio stesso figlio), e le teste tagliate, con la scimitarra, durante i banchetti e le feste (ma è infine redento agli occhi di Dio da un unico atto di pietà, verso un maiale morente a cui scaccia le mosche dalla ferita).

La scena del banchetto che si muta in strage, nel castello medievale (il «festine/carnage»), con tratti simili a *Re Orso*, si trova poi in *Ratbert*, altro degno rappresentante della schiera di sovrani diabolici della *Légende* (sul portale della sala in cui l'«empereur» riunisce i suoi duchi vi è una scultura che rappresenta Satana, e che alla fine del consesso sorride). Per impossessarsi del tesoro celato nel castello del vecchio onorato marchese Fabrice di Finale, Ratbert si reca da lui in visita e fa alla piccola nipote orfana Isora omaggi da

regina. Hugo indugia sui preparativi della festa: *Joie au château*, s'intitola il cap. VII, ma *Joie hors du château* il IX, perché «Tous les tristes oiseaux mangeurs de chair humaine» – nibbi, civette, astori, ossifraghe – si rallegrano anch'essi e si dirigono a Finale, passandosi la voce «Un empereur est là!»³⁶; e al castello «les noirs oiseaux de l'ombre» saziano la loro fame (XI. *Toutes les faims satisfaites*)³⁷. Così in *Re Orso*, all'inizio di *Nozze e canzoni*, «La jena e la lupa» si recano a «cena» al «maniero», e da lì tornano soddisfatte il mattino successivo, in versi che si richiamano, sorta di antifona, all'inizio e alla fine della scena³⁸. Ma in Hugo la narrazione è accompagnata da un costante giudizio morale, del tutto assente dalla drammatizzazione boitiana: già prima che degeneri in strage, la festa è presentata come «joie effrayante du mal», «prodigieuse et ténébreuse orgie», dove splendono «les lueurs de l'enfer»: «Le triomphe de l'ombre, obscène, effronté, cru; / Le souper de Satan dans un rêve apparu»³⁹. La doppia decapitazione simultanea che, come in *Re Orso*, chiude la scena, ha tutt'altro significato: Ratbert fa decapitare il vecchio marchese Fabrizio, ma rimane contemporaneamente anch'egli decapitato, per un prodigio della giustizia divina che colpisce il reprobo.

Re Orso chiama dunque a raccolta tipi e luoghi canonici del Medioevo letterario romantico, anche in Italia fortunato, a partire dalle rievocazioni di Diodata Saluzzo, alla fine del Settecento (*Le rovine. Visitando l'autrice l'antico castello di Saluzzo*, 1796), con i suoi castelli luogo di delitti e fantasmi (vedi la popolare *Vendetta* di Luigi Carrer, col ritornello «Antica storia narra così», nella raccolta *Prose e poesie* del 1837), con il successo del romanzo storico e della novella in versi. *L'Intermezzo storico*, a metà del poemetto boitiano, celebra appunto il Medioevo dell'ingenua idealizzazione ottocentesca, civiltà saldamente costruita sulla fede, «età fantastica» di «poesia stupenda» («Tutto era gloria!», v. 65), rievocato però con sorridente ironia («S'udian tuoni e tempeste / Di catapulte, e urtavansi / Scudi, mazze, cimier; / Per le forate teste / Irradiava nell'anime / La grand'alba del Ver», vv. 9-14).

La cura nell'evitare ogni abbandono sentimentale è costante. La topica scena d'amore tra il re e la bella castellana, l'abbiamo visto, assume una decisa piega *noir*; e anche i frequenti notturni sono ben lontani dal classico

³⁶ V. HUGO, *L'Italie. Ratbert*, III. *La confiance du marquis Fabrice*, in *La légende des siècles*, première série, *Histoire. Les petites épopées*, Paris, Michel Lévy frères - Hetzel et C.ie, 1859, II, pp. 46-47.

³⁷ Ivi, p. 52. Per il confronto con la *Légende hughiana* cfr. anche A. T. Rossi, *Echi francesi nella poesia di Arrigo Boito*, in «Rassegna di studi francesi», X, 4-5, ottobre 1932, pp. 169-170.

³⁸ «Sta notte l'upùpa / Trovò sul sentiero / Che mena al maniero / La jena e la lupa; / E disse: "Mie care / Tornate da cena?" / Rispose la jena: / "Ci andiamo, comare". // La notte nereggia / Foltissima e cupa, / La jena e la lupa / Son sotto la reggia» (*Nozze e canzoni*, vv. 1-12); «Sta mane l'upùpa / Trovò sul sentiero / Che vien dal maniero / La jena e la lupa. / E disse: "Mie care / Tornate da cena?" / Rispose la jena: "Torniamo comare"» (ivi, vv. 197-204).

³⁹ V. HUGO, *L'Italie. Ratbert*, III. *La confiance du marquis Fabrice*, cit., pp. 47-48.

chiar di luna romantico: in *Nozze e canzoni*, la luna «biancheggia / tristissima e cupa» (vv. 164-5); e nella descrizione che apre, appunto, *Ligula*, «sulla terra bruna / Vaga la luna – lenta, incerta, bieca, / come una cieca» (vv. 1-3); mentre «sui caldi orizzonti / S'ergono i monti – come gruppi vari / Di dromedari» (vv. 5-7), con un finale straniante che scongiura qualsiasi slittamento lirico.

Compañono nel poemetto boitiano personaggi e situazioni canoniche della stilizzazione fiabesca: il re, il giullare, la regina, i conti, il menestrello, il cuoco (qui anche carnefice e boia), il trovatore che canta il suo amore sotto le finestre della reggia; e il castello, il banchetto di nozze, le notti di luna, il cavaliere misterioso dall'armatura splendida, un lungo viaggio avventuroso (ma di un verme). Come nelle fiabe, vi si incontrano animali antropomorfi: un serpente, una foca, una gazza, l'upupa, la iena, la lupa; e il verme. Ma il modello, caricato all'estremo, implode, parodizzato in toni grotteschi e dissacranti. La favola in versi della tradizione romantica è sceneggiata a formare una pièce granguignolesca: una fiaba ribaltata, una favola nera completamente percorsa da personaggi negativi, successione di delitti efferati e insulsi, con aperte evocazioni demoniache, fino al trionfo del verme divoratore che rode il cadavere di Re Orso, finale naturalmente eterodosso e trasgressivo rispetto al canone del lieto fine.

Ma i moduli narrativi, le cadenze, restano quelli ripetitivi e ingenui della fiaba. Le descrizioni di Papiol e Trol, nei passi omonimi, sono congegnati come filastrocche infantili, in modo acconcio alle loro fiabesche figure, l'elfo gobbo e maligno, l'orco enorme e spaventoso:

Per le bimbe, per i pargoli
Dalla fiaba impauriti,
Per i nonni fra le tenebre
Desti, pallidi, romiti,
Cangierò la tetra nenìa
In un verso allegro e matto,
Colla storia ed il ritratto
Del giullare Papiol.
(*Papiol*, vv. 1-8)

In modo analogo inizia il brano dedicato al ritratto di Trol, con iniziale sberleffo ai canoni del genere (neppure i bimbi sono belli e buoni):

Pei putti
Brutti;
E per le citte
Che non stan zitte
Intorno al fuoco,

Dirò la favola
Del cuoco
Trol.
(*Trol*, vv. 1-8)

Il ripetuto appello agli ascoltatori rimarca l'attitudine da racconto orale: le tre strofe dell'*Esordio*, nella versione del 1864, ricompaiono ad esempio una alla volta, nel corso della fiaba, tra un episodio e l'altro, con il titolo di *Parenthesis* (e tra parentesi, appunto). La tramatura di riprese e simmetrie tipica delle fiabe è poi uno dei tratti caratteristici di *Re Orso*. Così accade per gli emistichi ripetuti a inizio strofa: «È scorsa un'ora» ritma l'episodio di *Ligula* (vv. 1, 71), ed è ripreso dopo la descrizione di *Papiol* (v. 49); nella *Leggenda seconda*, la ripetizione di «E il verme viaggia» scandisce il brano intitolato, appunto, *Viaggio d'un verme* (vv. 42, 73, 126). Caratteristico è il ricorso a ritornelli che chiudono le strofe, spesso ripetuti tre volte, con tratto ancora affine alla poesia e alla novella popolare, dove è comune la triplicazione di elementi contenutistici e formali. Così, in *Ligula*, ognuna delle tre strofe della supplica-minaccia del re alla sua donna termina con «Ma Oliba non move né voce né passo, / Par fatta di sasso; / E il Re maledetto / S'attorce sul letto» (vv. 19-21, 32-35, 46-49); e nella parte centrale di *Sudario, bara e lapide*, compaiono tre strofe introdotte in modo simmetrico («Nel giorno primo della regia esequie, / Orso (sia requie) [...]», vv. 31-32, 49-50, 60-61, con le varianti «Nel dì secondo» e «Nel giorno terzo»), e chiuse dallo stesso *refrain*: «Pur v'è sul sudario / Un picciolo buco / Di tarlo o di bruco» (vv. 46-48, 57-59, 68-70, con le varianti «Pur v'è su quel feretro», «Pur v'è sulla lapide»). Il verso «La reggia è un gaio incendio – par che vi nasca il sole» apre e chiude l'episodio della cena, *Nozze e canzoni* (vv. 13, 196), completamente costruito sul ciclico ritorno di temi e motivi, legati alle stesse forme metriche, e scandito dai brindisi che il Re canta ad Oliba (con «vin di verdèa», «vin di Cale», «vin di Chio», fino al «vin di Falerno», il «vin dell'inferno»)⁴⁰. Nei modi propri della fiaba popolare rientra del resto anche la ripetizione del breve ritornello-chiave («Re Orso / Ti schermi / Dal morso / De' vermi»). A partire dall'edizione del 1873, compare poi un'epigrafe tratta da *A winter's tale* di Shakespeare, che ancora allude alla narrazione orale:

Hermione: ...Pray you, sit by us,
 And tell's a tale.
Mamillius: Merry, or sad, shall't be?
Her: As merry as you will.

⁴⁰ La scena è puntualmente analizzata da A. MANGIONE, *Scapigliatura "à rebours" di Arrigo Boito*, in «Annali dell'Università di Lecce. Facoltà di Lettere e Magistero», II, 1964-1965, pp. 141-147.

Mam: A sad tale's best for winter
I have one of spirites and goblins⁴¹.

La revisione del testo, soprattutto nel passaggio all'edizione in volume del 1877, ne valorizza la simmetria compositiva attraverso una più rigorosa divisione di parti e l'inserimento di nuovi titoli (i tre episodi del ritorno della voce misteriosa, nella *Leggenda prima*, sono ora ben distinti e intitolati tutti e tre *Incubo*). Ma attenua il tono provocatoriamente macabro della versione del 1864, ponendo in maggior risalto la libera componente fantastica. Si eliminano particolari orridi gratuiti, come, nel brano iniziale, *Storie antiche*, la ricordata scena delle dodici decapitazioni delle mogli dei conti, che seguono a quella di Mirra da parte di Orso. Nell'*Esordio*, si elimina l'evocazione di «scheletri» e di «sudate visioni / di lamie e mandragore – di spettri e demoni» (vv. 10, 15-16); altrove si interviene su lessico e aggettivazione, sfumando la compiaciuta insistenza della prima versione in immagini di spietata ferocia, o in uno spettrale esteriore, per accentuare piuttosto il fiabesco sensazionale, il meraviglioso, secondo l'analisi in larga parte condivisibile di Mariani⁴².

Epoepa del verme

Con Re Orso, protagonista del poemetto è il verme, che occupa la scena nella parte finale, ma fin dall'inizio costituisce l'immagine-incubo richiamata dall'assillante ritornello: il verme che rode il cadavere, immagine di grande fortuna nella tradizione romantica orrido-macabra, in autori da Boito conosciuti e amati. Così nei versi di *The Conqueror Worm* di Poe, del 1843, inserita nella novella *Ligeia*, angeli piangenti assistono a uno spettacolo teatrale recitato da mimi che si agitano sul palcoscenico, rincorrendo in cerchio un fantasma senza mai raggiungerlo, obbedienti a forze informi e oscure in un dramma tristissimo di «Follia», «Peccato» e «Orrore». Un enorme verme rosso sale infine sulla scena e divora gli attori: gli angeli pallidi e sfiniti proclamano che il dramma è una tragedia intitolata «Luomo» e l'eroe è «Il verme conquistatore».

Con Poe, conosciuto tramite la traduzione di Baudelaire (*Ligeia* è nelle *Histoires extraordinaires*, Paris, Michel Lévy frères, 1856)⁴³, altra presenza

⁴¹ Cfr. *Apparato delle varianti*, in A. BOITO, *Opere*, a cura di M. Lavagetto, cit., p. 91.

⁴² Cfr. G. MARIANI, *Le varianti di Arrigo Boito*, in *Ottocento romantico e verista*, Napoli, Giannini, 1972, pp. 250-277.

⁴³ Per la conoscenza di Poe in ambito scapigliato cfr. C. MELANI, *Effetto Poe: infussi dello scrittore americano sulla letteratura italiana*, Firenze, Firenze University Press, 2006, pp. 35-54; S. ROSSI, *Edgar Allan Poe e la Scapigliatura lombarda*, in «Studi Americani», 5, 1959, pp. 119-139; C. APOLLONIO, *La*

importante è Théophile Gautier⁴⁴, che nella prima parte del poemetto *La comédie de la mort*, che apre l'omonima raccolta del 1838 (Paris, Desessart), drammatizza un dialogo tra «Le ver» e «La trépassée», che nella tomba celebrano le loro «nozze». La donna dice di avvertire un bacio sulle sue labbra, e il verme risponde:

LE VER.

Ce baiser c'est le mien: je suis le ver de terre;
Je viens pour accomplir le solennel mystère.
J'entre en possession;
Me voilà ton époux, je te serai fidèle [...]

A moi tes bras d'ivoire, à moi ta gorge blanche,
A moi tes flancs polis avec ta belle hanche
A l'ondoyant contour;
A moi tes petits pieds, ta main douce et ta bouche,
Et ce premier baiser que ta pudeur farouche
Refusait à l'amour.

LA TRÉPASSÉE.

C'en est fait! c'en est fait! Il est là! sa morsure
M'ouvre au flanc une large et profonde blessure;
Il me ronge le cœur.
Quelle torture! O Dieu, quelle angoisse cruelle!
(II, vv. 67-70, 79-88)

Il verme divoratore come emblema di annientamento inesorabile torna in *Le roi du monde* (1852) di Louis Bouilhet (in *Festons et astragales*, Paris, A. Bourdilliat, 1859)⁴⁵. La poesia, divisa in tre parti, presenta prima un antico colossale cedro, poi l'uomo, entrambi intenti ad esaltare il proprio dominio sul creato; ma nell'ultima parte, di fronte al cedro secolare caduto a terra e alla tomba dell'uomo, celebra l'eternità del suo potere il verme, per cui tutto il creato è un «festino»:

presenza di Edgar Allan Poe in alcuni scapigliati lombardi, in «Otto/Novecento», v, 1, gennaio-febbraio 1981, pp. 107-143.

⁴⁴ Cfr. M.L. SCELFO, *Théophile Gautier. Una presenza francese nella Scapigliatura*, Catania, CUECM, 1989, pp. 51-63.

⁴⁵ La raccolta contiene anche *Démolitions*, con cui è parsa in relazione *Case nuove* di Boito, nel *Libro dei versi*, sulle demolizioni in corso nel vecchio centro di Milano: cfr. A. De BENEDETTO, «Case nuove» o le rovine di Milano, in *Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, cit., pp. 29-30.

À nous, à nous! les temps et l'avenir sans bornes!
À nous, fils de la mort et frères du destin!
Nous peuplons du néant les solitudes mornes,
Et Dieu, de l'univers, nous fait un grand festin!
(vv. 59-62)

Le «belles jeunes filles» e «des enfants tout blonds» nascono per finire preda del verme («Car c'est pour vous, ô vers, que croissent les familles», vv. 67-69): dunque,

Gloire, gloire au Seigneur ! il fit du ciel immense
Un dais d'azur et d'or à notre royauté.
Où le monde finit, notre empire commence,
Solitaire et profond comme l'éternité.
(vv. 75-78)

Alla fine dei tempi, si conclude, ancora i vermi trionfanti roderanno il mondo decrepito come un freddo cadavere.

Riprenderà il tema con grande ampiezza Hugo nell'*Epopée du ver*, del 1862, pubblicata però solo nel 1877 nella seconda serie della *Légende des siècles*, quindi sconosciuta al Boito di *Re Orso*. Ma fondamentale è anche il rimando a Baudelaire, fratello maggiore e maestro (Boito scriveva disperato a Emilio Praga, il 16 aprile 1866, alla falsa notizia della sua morte: «Non vedremo più Baudelaire. Ti mando la funebre notizia che ho letta con tetra commozione in questo momento. Il Realismo muore, fratello, muore nella doppia morte dell'anima e del corpo. I realisti agonizzano senza prete al capezzale e vanno senza gloria. Praga, come stai? Tastiamoci il polso scambievolmente e, se batte ancora, Dio e Victor Hugo ci aiutino! J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans!!!!!!»⁴⁶).

Nei *Fleurs du mal* (1857), in *Une charogne*, il poeta ricorda all'amata l'incontro con una carogna in decomposizione, in una bella mattina d'estate, descrivendo con voluttà le esalazioni, la putredine, e la "vita" che i vermi danno al cadavere:

Les mouches bourdonnaient sur ce ventre putride,
D'où sortaient de noirs bataillons
De larves qui coulaient comme un épais liquide
Le long de ces vivants haillons.

⁴⁶ In P. NARDI, *Vita di Arrigo Boito*, cit., p. 349, con la lettera di risposta di Praga: «L'amavo come una amante. Prepariamoci a seguirlo» (p. 350). Paralizzato e afasico dal marzo 1866 per un ictus, Baudelaire morirà nell'agosto 1867.

Tout cela descendait, montait comme une vague,
Où s'élançait en pétillant;
On eut dit que le corps, enflé d'un souffle vague,
Vivait en se multipliant.

(vv. 17-24)

Segue immancabile l'applicazione dell'immagine alla donna («– Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, / À cette horrible infection, / Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, / Vous, mon ange et ma passion!», vv. 37-40), preda della «vermine / qui vous mangera de baisers» (vv. 45-46).

Il sonetto *Remords posthume* («Lorsque tu dormiras, ma belle ténébreuse, / Au fond d'un monument construit en marbre noir»..., vv. 1-2) presenta l'immagine del verme che rode «come un rimorso» (il rimorso di non aver ceduto all'amore del poeta: «– Et le ver rongera ta peau comme un remords», v. 14). Praga, è noto, quasi ne riscrive il testo in *Vendetta postuma* di *Penombre* (1864): «Quando sarai nel freddo monumento / Immobile e stecchita»... (vv. 1-2): qui i vermi vendicano il poeta sulla donna bugiarda e spergiura («E allora sentirai l'onda dei vermi / Salir nel tenebrore, / E colla gioia di affamati infermi / Morderti il cuore», vv. 21-24). Da cui nel poemetto boitiano il possibile suggerimento del «verme-rimorso» già richiamato.

Ma *Re Orso* implica anche un altro tratto dei *Fleurs du mal*, il satanismo ribelle (ribelle e disperato) delle *Litanies de Satan*, nella sezione *Révolte*: quindici invocazioni a Satana, da cui si implora pietà e aiuto, evocando le sue qualità e azioni («O toi, le plus savant et le plus beau des Anges, / Dieu trahi par le sort et privé de louanges», vv. 1-2), seguite dalla frase responsoriale «ô Satan, prends pitié de ma longue misère!», e chiuse da una preghiera di gloria e lode a Satana (a cui si chiede di poter riposare accanto un giorno sotto «l'Arbre de Science», v. 49).

A suggestioni baudeleriane è da riportare forse anche l'incupirsi delle tinte per la protagonista femminile, Oliba, che già nel passaggio alla seconda versione del 1873 perde ogni ricordo di innocenza, e staccandosi dal topos della purezza perseguitata assume piuttosto i tratti conturbanti della *belle dame sans merci* dell'immaginario decadente. Ora nella scena della seduzione – intitolata nel 1873 *Constrictor* – Orso così la invita:

Disciogli le chiome foltissime e brune,
Medusa fatale dal fosco raggjar.
L'oscuro zendado ti togli da testa,
Discopri la luce freddissima e mesta
Di quella tua fronte ch'io voglio mirar.
(vv. 8-12)⁴⁷

⁴⁷ Nel 1864, in tono più neutro: «Concedi ch'io vegga se bionde o se brune / Sian quelle tue chiome

L'amplesso violento, il serpente materializzazione del desiderio erotico, che cattura Oliba e stringe e soffoca «biecamente» i partner, conduce del resto in un orizzonte sadomasochistico.

Ma non è in termini di "fonti" che deve essere visto il rapporto tra la fiaba di Boito e i testi e gli autori ricordati: il confronto permette piuttosto di misurare lo scarto e la diversa intenzione del riutilizzo di *loci* noti del bagaglio letterario del proprio tempo. Non solo l'ambientazione, l'attrezzistica, il colore del Medioevo fantastico ottocentesco, soprattutto hughiano, ma anche il topos romantico e poi *maudit* del verme che consuma il cadavere, e il satanismo ribelle e ostentato, vengono in *Re Orso* volti in chiave umoristica e grottesca: la parodia non si esercita solo sul passato, ma anche sul moderno, su temi e modelli cari alla trasgressione letteraria scapigliata. Ai toni riflessivi, morali, drammatici o angosciosi dei testi ricordati subentra, in *Re Orso*, il paradosso e il gioco. Simile destino hanno gli altri tratti dotti di cui il poemetto fa sfoggio, dalle citazioni classiche ai riferimenti biblici, filosofici o esoterici, ai prelievi dalla tradizione letteraria (la poesia provenzale, e la marcata presenza, anche linguistica, dell'*Inferno* dantesco)⁴⁸.

Per limitare l'esemplificazione ad alcuni lacerti, già nel brano d'apertura, *Storie antiche*, Creta è evocata attraverso un riferimento mitologico al Minotauro, frutto dell'amore di Pasifae moglie di Minosse con un toro («La maledetta / Per l'amor di Pasife isola infame, / Terra di mostri e di delitti», vv. 2-4); ma il richiamo è filtrato attraverso la memoria di Dante, *Inf.* XII, 12, dove il Minotauro è detto «l'infamia di Creti». Dantismi di suono duro e aspro, frequenti in tutto il poemetto, colorano la lingua di arcaismi "infernali": «leppo», v. 23 (*Inf.* xxx, 99), «chiercuto», v. 26 (*Inf.* VII, 39), anche «erte», v. 42 (*Inf.* xxxiv, 13), pur più comune. Il verme stesso è metafora demoniaca in *Inf.* xxxiv, 108, dove Lucifero conficcato in fondo all'*Inferno* è designato come «vermo reo che 'l mondo fora».

Nel ritornello persecutorio, introdotto nella scena successiva, *Spectrum*, vv. 4-7 («Re Orso / Ti schermi / Dal morso / Dei vermi»), l'immagine dei vermi divoratori di matrice romantica incrocia di nuovo Dante, per la rima «vermi/schermi» già in *Purg.* x, 124-126: «non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi?». Nella prima cornice del *Purgatorio*, quella dei superbi, l'apostrofe

ch'io voglio mirar. / L'oscuro zendado ti toglia da testa, / Ch'io sappia, fanciulla, se lieta o se mesta / Sia quella tua fronte ch'io voglio baciare» (*Ligula*, vv. 10-14).

⁴⁸ «In effetti, le fonti saccheggiate per edificare lo sconcertante *pastiche* formano il più dovizioso ed eterogeneo dei cataloghi: dalla Bibbia a Dante, adibiti soprattutto a fornire profondità escatologiche; dalla demonologia medievale alla mitologia nordica, scaturigini del misterioso e del grottesco; dai classici antichi ai trovatori provenzali, per la dimensione erotica e per l'esaltazione del carattere individuale dell'esperienza poetica», scrive G. CUSATELLI, *Boito, l'eclettico*, cit., p. 149.

suona monito ai vivi: come il bruco muore per dar vita alla farfalla, così dal corpo, forma transitoria, l'anima sale al giudizio di Dio nuda e indifesa. Alla base è un'immagine patristica («tutti gli uomini che nascono dalla carne che cosa sono se non vermi? E di vermi che sono Dio li fa angeli»: Agostino, *In Iohann*, 1, 13); e dagli stessi versi danteschi deriva anche il noto incipit di *Dualismo* («Son luce ed ombra: angelica / Farfalla e vermo immondo»), che mantiene la contrapposizione tra carne e spirito insita nei versi danteschi. In *Re Orso*, di questa complessità concettuale, pare non si recuperi che la rima: ma il rimando insinua nell'immagine del verme, oltre alle ascendenze letterarie romantico-maledette già esaminate, altri nuclei di significato di matrice biblica e dantesca.

La Bibbia anzi è direttamente citata, in proposito: «*Vermis non morietur*», nella *Leggenda seconda* (*Viaggio d'un verme*, v. 11), da *Isaia* 66, 24, dove indica il castigo eterno che colpirà i nemici di Jahvè («Uscendo, vedranno i cadaveri degli uomini che si sono ribellati contro di me; poiché il loro verme non morirà, il loro fuoco non si spegnerà e saranno un abominio per tutti», richiamato anche nel *Vangelo di Marco* 9, 48). È la punizione eterna degli empi nella Geenna («perché castigo dell'empio sono fuoco e vermi», *Siracide* 7, 17; «Guai alle genti che insorgono contro il mio popolo: il Signore onnipotente li punirà nel giorno del giudizio, immettendo fuoco e vermi nelle loro carni, e piangeranno nel tormento per sempre», *Giuditta* 16, 17); ma in Boito, con leggerezza, il dettato biblico è parodicamente assunto nel suo senso letterale: «*Vermis non morietur*. / Il verme non morrà; morrà il leone / Morrà l'uom, morrà l'aquila, ma il verme / Vivrà in eterno» (vv. 12-14).

Nella *Leggenda prima*, le tre scene in cui risuona il ritornello fatale sono chiuse da un altro stilema dantesco ricorrente: «Buon Duca e Donno / Che niun ti turbi il sonno» (*Spectrum*, vv. 71-72; *Ligula*, vv. 118-119; *Papiol*, vv. 91-92, con la variante «O Duca, O Donno»): «buon duca» è Virgilio (ad esempio in *Inf.* x, 19); «maestro e donno», cioè signore, si trova in *Inf.* xxxiii, 28, nelle parole del conte Ugolino riferite all'arcivescovo Ruggieri. Anche le bestie che compaiono in apertura e in chiusura di *Nozze e canzoni*, la iena e la lupa che si recano «a cena» al banchetto di sangue, si prestano a una lettura dantesca allegorica.

In *Ago ed arpa*, il canto del trovatore per la sua «angelicata Donna» (v. 26) ha termini e immagini che rimandano alla tradizione lirica provenzale, ma con metafore stirate a effetti parodici: «Per te sui voli dell'idea cavalco / Cacciando le colombe del pensier» (vv. 5-6); o «Ten vieni ed io ti guarderò mio nume / Dai mali, dalle lotte e dai viventi, / Qual si ripara colla palma un lume / In mezzo ai venti» (vv. 47-50). Ma il rimando principale è ancora a Dante, attraverso il lessico («loquela», *Inf.* x, 25, o «inciela», *Par.* III, 97)

e soprattutto il ritornello che, al solito, chiude le tre strofe della canzone, costruito con prelievi danteschi, prima in volgare italiano poi in lingua d'oc:

Tale m'alletta amoroso martòro
Che giorno e notte vo cantando e plòro.
Tan m'abelhis l'amoros pensaman
Que jorn et nuit jeu plòre et vai chantan.
(*Ago e arpa*, vv. 9-12, 30-34, 51-54)

Si riprendono qui in modo preciso alcune delle parole con cui Arnaut Daniel risponde a Dante, in provenzale, nel settimo girone del *Purgatorio*: «Tan m'abellis» (*Purg.* xxvi, 140), che è a sua volta citazione dell'incipit di una canzone di Folchetto di Marsiglia che Dante riporta nel *De vulgari eloquentia* II, VI, 6 («Tan m'abellis vòtre cortes deman»); e «que plor et vau cantan» (*Purg.* xxvi, 142). Mentre «Que jorn et nuit», stando alla nota di Gianmartino Arconati Visconti nell'edizione da lui curata nel 1873, che verosimilmente attinge la spiegazione allo stesso autore, sarebbe tratto da una canzone del Re di Navarra («Que nuit e jorn ne m'y faut»)⁴⁹.

È indubbio l'intento di conferire al testo una patina arcaica attraverso forti caratterizzazioni lessicali, e noto è il culto di Boito per Dante. Ma l'impiego di dantismi, generalmente di registro comico-realistico, indica anche, all'interno della ricerca linguistica boitiana, la volontà e la necessità di impiegare una lingua diversa da quella della tradizione poetica petrarchesca comune alla lirica coeva: si recuperano parole disusate, arcaiche o che tali appaiono, cariche di un forte espressivismo, aspro e dissonante, antilirico e antiarmonico, con consapevole intento provocatorio (e infatti chiosava Ghislanzoni nella citata recensione del 1864, infastidito dalle «rancide e viete parole»: «Perché inventare e disseppellire l'avversiero, il leppo, il preghiero, il piccinacolo, il bambarottolo, il troviero, la donna angelicata, il menestriero, i nimbi, le cervelliere, gli sparveratori, le gobbole, il cuculiare, la ruca, la saga, il romanizzatore, l'impeso, il t'assenno, la cuticagna, il refolo che buffa, l'appisolare, le rattezze, ed altre stranezze? Non si poteva risparmiare questo bel mosaico di voci rispettabilissime pur di riuscire più chiaro all'intelligenza comune? E forse le son belle parole codeste? Rispettabili e imponenti; ma belle non crediamo»⁵⁰).

Altro ambito culturale ampiamente implicato dalla rilettura boitiana è quello biblico-religioso. I dodici conti da Orso «eletti / A suoi ministri»

⁴⁹ A. BOITO, *Re Orso*, con note di G. Arconati Visconti, cit., p. 28.

⁵⁰ A. GHISLANZONI, *Corriere di Milano*, in «La Lombardia», 27 dicembre 1864 (in *La pubblicistica nel periodo della Scapigliatura*, cit., p. 646).

(*Storie antiche*, vv. 49-50), seduti con lui a tavola e tenuti a ripetere ciò che lui fa, sono immagine trasparente dei dodici apostoli, seguaci qui di un dio del male. La bella Oliba che, nel mezzo della festa, offre al re una mela – da cui cade l’infernale «verme irsuto e gonfio», con «sovra il capo un marchio – quasi di teschio umano» (vv. 110-111), è altrettanto palese richiamo a Eva tentatrice, reso esplicito nell’edizione in volume del 1877 («Tranquillamente quella / Sorride e da un corimbo – una mela solleva / E la porge a Re Orso, – muta e col gesto d’Eva», *La Cena*, vv. 116-118)⁵¹.

Lunghe scene sono dedicate al rovesciamento parodico in chiave satanica di riti cattolici, il sacramento della Confessione, e la preghiera delle litanie per i defunti, con il demonio apertamente in scena nelle vesti del corrotto frate confessore di Orso (e, più tardi, del cavaliere “inesistente”). Vi si riprendono sintagmi ed espressioni liturgiche, di cui si rovescia o si vanifica il significato: sul frate “nero” («negro»: *Un secolo dopo*, v. 41) si invoca «l’Eterna / Misericordia» come «aiuto e guida» (v. 49) nel suo difficile compito; la formula «*Ego te absolvo*» (*Confessione*, rr. 11, 29, 67) risponde alle offerte di oro e denaro; ci è raccontata l’edificante morte («come un beato», r. 58) del pluriassassino Trol e l’ascesa al cielo della relativa «animella gaja e piccioletta che andava in Paradiso» (rr. 60-61). I gesti che palesano l’identità demoniaca del frate, il segno di croce rovesciato, ripetuto due volte, e la preghiera del *Miserere* all’incontrario, sono chiosati con enfasi ed evidenziati all’interno del brano in prosa attraverso l’inserimento di versi tra parentesi, il consueto ritornello (sistine di senari, ripetute per tre volte: forse a formare il “numero del diavolo”, 666, per sancire anche sul piano formale la natura satanica del frate). Due volte i versi risuonano identici (la seconda senza il «Qui» iniziale):

(Qui il frate veloce
Fa un segno di croce;
O Santo Gesù!
Un segno rovescio
Tagliato a sghimbescio
Col capo all’ingiù!!)
(vv. 46-51, 114-119)

Nella ricorrenza centrale, seppur mutati per adattarsi al nuovo contesto, conservano la stessa scansione ritmica, e il terzo verso identico, mentre l’ultimo ricalca gli stessi suoni e forma, pur “capovolto” («Coi piedi all’insù!», v. 98)⁵².

⁵¹ A. BOITO, *Opere letterarie*, cit., p. 112.

⁵² «In basse preghiere / Sta il frate raccolto, / O santo Gesù! / Il suo *miserere* / Le cifre à sconvolto / Coi piedi all’insù!» (*Confessione*, vv. 93-98).

Il ribaltamento blasfemo dei riti della religione cattolica, volti in chiave satanica-comica, continua con la *Litania*. La «negra salmodia» (v. 6) elenca nomi, appellativi e attributi delle potenze infernali tratti da ogni cultura religiosa e letteraria. La frase iniziale, «*Orcus tibi ducit pedes*», «L'Orco ti afferra per i piedi», non è liturgica, ma proviene dalle *Vite dei Cesari* di Svetonio (*Nerone*, xxxix: «*Orcus vobis ducit pedes*», verso di un canto di Dato, attore di atellane, riferito ai senatori corrotti al servizio dell'imperatore). Si invoca quindi il demone con tutti i nomi della tradizione cattolica ed ebraica, insieme alle creature inferi della tradizione latina e greca, dando fondo alla mitologia classica, e poi orientale, persiana e araba; seguono nomi di maghi, streghe, sibille, insieme ad ogni santo "negativo": falsi profeti e anticristi, papesse e eresiarchi, gli imperatori più feroci (Tiberio, Nerone, Caligola), le città più corrotte (Sodoma, Gomorra, Babilonia), ma anche i componenti della polvere da sparo, malattie, peccati capitali, e l'«incubo», invocato nelle diverse lingue, in mezzo a esclamazioni sabbatiche e formule di evocazione. Il marchio dantesco è anche qui sensibile: la formula finale del rito «*Rafel mai amech zabì àlmi*» (v. 102), ricalca con lievi varianti un intero verso della *Commedia* (*Inf.* xxxi, 67), le parole del gigante Nembrot, colui che aveva promosso la costruzione della torre di Babele, dunque il responsabile della confusione delle lingue, che grida per questo parole aspre e incomprensibili.

Alla fine il falso cappuccino sparisce, lasciando a terra l'abito vuoto, come spiegano i versi che chiudono l'episodio della *Litania*, e, secondo il meccanismo consueto, tornano identici (senza il verso finale) alla fine del brano successivo, *Sudario, bara e lapide* (vv. 94-102), quando il diavolo si dilegua lasciando l'armatura vuota:

Santo Gesù!
E come fu?

Niun si graffi
La cuticagna;
Rimase il guscio
Della castagna,
E Belzebù
Mangiò il marron,
Ch'era un dimon

(*Litania*, vv. 115-123; *Sudario, bara e lapide*, vv. 94-101).

Espressioni colloquiali, lessico e metafore di registro basso, dipingono anche qui un satanismo umoristico e irridente, apertamente grottesco. Le tinte nere, i cenni esoterici, concorrono, al pari delle altre fonti letterarie, dall'*Inferno* al Medioevo della novella in versi fino ai miti e agli incubi mor-

tuari romantici, a formare l'ampio bacino culturale a cui Boito attinge, ma nessuna di queste componenti fornisce di per sé la chiave per un ulteriore e risolutivo livello di lettura; mentre tutte allo stesso modo subiscono una rilettura ironica che passa principalmente attraverso un'elaborazione stilistica, linguistica e metrica di sorprendente abilità: fantasia ritmica e fonica che colpisce e stupisce il lettore, come e più del contenuto granguignolesco e trasgressivo.

Eversione e gioco

La sconcertante polimetria del poemetto pare voler sperimentare ed esaurire l'intero arco delle soluzioni metriche, utilizzando versi di qualsiasi lunghezza, dal trisillabo al martelliano, nelle più varie combinazioni di strofe e rime; con versi composti da coppie di senari o di quinari, o da tre membri – senari, trisillabi o quadrisillabi – con rime al mezzo; addirittura con versi bisillabi, o di una sola sillaba («Trol», nel brano omonimo, vv. 9, 22). Vi è un acrostico, attribuito al canto del «trovier di Provenza», con due strofe in cui l'iniziale di ogni verso compone il nome «Oliba» (*Nozze e canzoni*, vv. 145-155); vi sono versi dissimulati, come in *Confessione*, dove le parole di re Orso, apparentemente in prosa, si rivelano in realtà composte di endecasillabi, settenari e quinari.

Le risorse metriche paiono per di più impiegate esclusivamente in funzione della loro musicalità⁵³; e il virtuosismo tecnico, il calembour, il bisticcio o l'assonanza, sembrano parte di un gioco volto a dissolvere qualsiasi aspetto contenutistico in mirabile, scintillante, esteriore sonorità. Dopo il brano d'inizio (*Storie antiche*), in piani endecasillabi sciolti, la ricerca dell'effetto sonoro appare subito centrale, ad esempio, nella struttura mossa dei primi versi del secondo episodio, *Spectrum*:

Ogni notte – allo stagno – dell'orto
Cupe e rotte – qual lagno – di morto
S'odon queste parole cantar:

Re Orso
Ti schermi

⁵³ A. MANGIONE, *Scapigliatura "à rebours" di Arrigo Boito*, cit., p. 143, osserva la «strumentalità musicale delle forme metriche, pressoché esclusiva e comunque eversoria rispetto ad una loro normale utilizzazione», che non ha corrispondente nelle letterature italiana e francese tranne forse alcuni esempi parnassiani. Per un'analisi di *Re Orso* sotto il profilo stilistico, cfr. anche F. FINOTTI, *Il demone dello stile*, in *Arrigo Boito*, a cura di G. Morelli, cit., pp. 35-60, e A. BORRIELLO, *Il Re Orso di Arrigo Boito*, con una lettera di B. Croce, Napoli, Guida, 1926.

Dal morso
De' vermi.

Se ognun dorme – s'è luna – serena,
Bieche forme – di bruna – sirena
Sovra l'acque si vedon vagar.
(vv. 1-10)

La quartina del ritornello (vv. 4-7) mostra nelle parole in rima, nella sillaba accentata, il ritorno del suono *r* (sempre in terzultima posizione: *Orso/schermi/morso/vermi*), con alternanza di suoni *or/er*; la forte allitterazione in *r* è accentuata dalla brevità dei versi e dalla presenza del «Re» iniziale. Ma l'insistenza sul suono *r* è anche nelle strofe che introducono e seguono la quartina: la prima coppia di versi (1-2, 8-9) suddivisa in tre membri in rima interna (*notte/rotte, stagno/lagno...*), presenta ancora nella parola finale la *r*, nella rima *orto/morto*, dove la seconda parola include la prima (come nel ritornello, in maniera quasi identica, *Orso/morso*), e nella rima ricca, quasi identica *serena/sirena*; sulla *r* si chiude poi il decasillabo tronco (*cantar/vagar*, vv. 3, 10; ma si consideri anche la rima interna *dormel/forme*, vv. 8-9). Il risultato è un ritorno continuo delle “note” *or-er-ar* a rendere l'idea persecutoria del suono sgradevole e pauroso.

Nella *Leggenda seconda*, la descrizione del paesaggio che fa da sfondo all'epico *Viaggio d'un verme* segue procedimenti simili:

Il refolo buffa – in rabida zuffa – col mare lontan,
E l'erta tempesta – inzacchera e pesta – lo squallido pian,
Sull'umide biche – le brune formiche – errando sen van;
E in trepida foga – più d'una s'affoga – nel giallo pantan.

E sera e mattina
Un verme cammina.
(vv. 22-27)

Qui l'accento delle parole in rima interna tra il primo e il secondo elemento di ogni verso – composto ciascuno di tre senari – tocca in successione le diverse tonalità vocaliche: *u* nel primo verso (*buffa/zuffa*), poi *e* (*tempesta/pesta*), *i* (*bichel/formiche*), *o* (*foga/laffoga* – con rima ricca e inclusiva, come al secondo verso); e nel secondo senario dei quattro versi anche il primo accento cade sulla stessa vocale, *a* (*rabida/inzacchera*) o *u* (*brune/d'una*). Ma il tono vocalico che prevale è la *a*, su cui battono all'unisono gli accenti dell'ultimo senario dei quattro versi, non solo nelle parole tronche in monorima (*lontan/pian/van/pantan*), ma anche sempre in quelle precedenti (*mare/squallido/errando/giallo*). Le sonorità ricordano la fanfara squillante di una marcia

trionfale; ma, al di là di facili suggerimenti onomatopeici (il soffio del vento in *buffa/zuffa*), difficilmente si può trovare in questi versi una coerente significazione fonosimbolica; mentre al gioco sonoro e ritmico e alla maestria tecnica si uniscono immagini quanto meno inconsuete e dissacranti, le formiche nella tempesta che si affogano nel «giallo pantan», con lo stesso effetto straniante in senso antisentimentale già visto per le descrizioni del chiaro di luna (con i monti «dromedari»).

La fantasia fonosimbolica, anzi «grafosimbolica»⁵⁴ – perché al di là del significato semantico, le parole talvolta accampano importanza nel testo per il loro puro aspetto grafico – raggiunge il culmine in *Litania*. Dove si invoca ad esempio: «*Dragon. / Chiron. / Grifon. / Gerion. / Typhon. / Mammon. / Demogorgon. / Yemon, Yemon, Yemon!*» (vv. 16-23), «*Astharot. Ashtoret. / Baal-Zebub. Beel-zebù*» (vv. 25-26), «*Gigas Belial. / Nane Mistral. / Gigas Baal. / Nane Mistral. / Gigas Beral. / Nane Mistral*» (vv. 28-33), «*Bombo! / Mormo! / Gorgo!*» (vv. 35-37). Simile effetto ricerca l'elenco dei nomi dei conti invitati al banchetto, in *Nozze e canzoni*, vv. 167-168: «*Josè, Ibraim, Dom Sancio – Motaz, Fergùs, Gaudioco, / Kranò, Ràchi, Xalenguy – Han-Kuan, Massùd, Urroco!*». Mentre palese infrazione alle norme non solo poetiche, ma della normale comunicazione linguistica, è il *Miserere* rovesciato, nella *Confessione* («*FRATE: maut maidrociresim mangàm mudnùces, seuD iem ereresiM*») con effetto di «sconvolgimento grafico e semantico»⁵⁵, volto a stupire il lettore, cui solo dopo viene suggerita la chiave di interpretazione.

Attraverso il gioco stilistico, linguistico, metrico di *Re Orso* passa un consapevole processo di “disemblemizzazione” di canoni, oggetti e modi del bagaglio letterario coevo. La valorizzazione della veste esteriore delle parole, il loro suono, il loro aspetto grafico, ne svuota o per lo meno ne sfuma il significato e la potenziale carica simbolica. In un percorso «à rebours»⁵⁶, si va non dal dato linguistico al simbolo, ma dal simbolo al dato sonoro e grafico giocoso, che dissolve l'impegnativo background storico, letterario, mitico, religioso nella scoppiettante ironia parodica della fiaba “orrenda”; dove si sbriciolano i capisaldi dell'immaginario romantico, si demistificano e si sdrammatizzano le stesse basi letterarie della Scapigliatura, comprese le implicazioni ideologiche dei contenuti orrido-maledetti, nel contesto della crisi di funzione e di senso della letteratura e dell'arte che attraversa la Milano di quegli anni di fronte ai rivolgimenti e alle sfide della modernità.

⁵⁴ Cfr. F. FINOTTI, *Il démono dello stile*, cit., p. 45.

⁵⁵ Così Lavagetto, in A. BOITO, *Opere*, cit., p. 74.

⁵⁶ Cfr. A. MANGIONE, *Scapigliatura “à rebours” di Arrigo Boito*, cit., secondo cui il fervido sperimentalismo formale boitiano risponde «ad una essenziale finalità di demistificazione e di scetticismo riguardo alla comune base ideologico-letteraria della scapigliatura» (p. 127), attraverso «un procedimento à rebours, di disemblemizzazione o giocoso approdo della favola “orrenda”» (p. 138).

Una lettura che eluda le *impasses* dei contemporanei, e di molte analisi novecentesche, deve partire dall'affermazione dell'autonomia dell'arte dalla morale, e da ogni altra esigenza che non sia il puro valore estetico (rivendicata nell'explicit di *Re Orso* – «Né savio motto – né aforismo dotto, / Né sermo o perno – di morale eterno / Niuno cerchi da me»..., *Morale*, vv. 1-3). Negare ogni dimensione di messaggio morale (anche di un'eventuale morale eterodossa, trasgressiva o esoterica), per affermare il valore dell'arte in sé, è rivendicazione di forte rottura nel contesto letterario italiano del tempo, che segnala fra l'altro anche il superamento da parte di Boito dell'ammirabilissimo Hugo, fermo nel proclamare la missione nazionale, sociale e morale della letteratura («Le poète aussi a charge d'âmes», si leggeva ad esempio nella prefazione a *Lucrece Borgia*⁵⁷), e ammirato dallo stesso Boito proprio per i benefici effetti morali delle sue opere, come enfaticamente gli dichiarava nella citata lettera del 15 maggio 1865⁵⁸. È adesso piuttosto in causa *l'art pour l'art*, promossa da Gautier già dalla prefazione al romanzo *Mademoiselle de Maupin* (1835), volta a combattere la “mania” dell'arte utile, l'idea che questa debba servire al miglioramento dell'uomo (la parnassiana ricerca di perfezione formale degli *Émaux et camées* di Gautier, del 1852, che gli era valsa la dedica dei *Fleurs du mal* da parte di Baudelaire, trova del resto precisi riscontri nelle poesie del *Libro dei versi*).

Altrettanto innovativa appare la scelta di un registro antilirico e antipatico, dove l'io non si affaccia e ogni accenno di abbandono sentimentale è prontamente sconfessato dall'ironia e dal tocco parodico. Il controllo razionale non viene mai meno: non si cerca il coinvolgimento del lettore tramite la mozione degli affetti, ma si fa appello alla sua intelligenza e al suo senso dell'*humour*. Un'«operazione di laboratorio, di esperienza intellettuale» è del resto anche la sperimentazione metrica estrema, vero «cuore» del poemetto, secondo Spera⁵⁹, che ne addita il senso appunto in questa «trasgressione radicale dello stile»: «un'operazione di assoluta rottura e ricerca, ancora autenticamente significativa»⁶⁰.

Nell'«inquietudine formale» si riflette la coscienza di una «condizione disarmonica della realtà umana» (Finotti)⁶¹, lontana da ogni rasserenante armonia. Il repertorio stilistico è arricchito dalla tangenza con la musica “arte sorella”, nell'ottica della fusione tra le arti propria della sensibilità scapi-

⁵⁷ V. HUGO, *Lucrece Borgia: drame*, deuxième édition, Paris, Eugène Renduel, 1833, p. x.

⁵⁸ «La Vérité sainte et belle coule toujours de Votre plume; l'encre sous Votre main se décompose en lumière. Lorsqu'on vous lit on se sent meilleur. Votre idée se réverbère sur les blancheurs de l'âme et y fait jaillir des rayons; elle a cela de commun avec l'idée du Christ et avec l'idée de Dante» (in R. GIAZOTTO, *Hugo, Boito e gli Scapigliati*, cit., p. 40).

⁵⁹ F. SPERA, *Le sperimentazioni poetiche di Boito*, cit., p. 10.

⁶⁰ Ivi, pp. 12-13.

⁶¹ F. FINOTTI, *Il demone dello stile*, cit., p. 47.

gliata, che pare spingere verso una sorta di ricomposizione musicale del reale disarmonico. La consapevolezza della necessità di una nuova ricerca formale, di una rivolta che passi innanzitutto attraverso lo stile, segnala l'importanza della «fiaba» boitiana all'interno della coeva avanguardia milanese, che, a fronte del rifiuto gridato dei contenuti della tradizione, non pare però sensibile ad istanze di rinnovamento formale.

Ma la sperimentazione metrica afferma con risolutezza anche la dimensione dell'arte come gioco, palese «nella sfrenatezza ludica con cui [Boito] investe un esercizio aristocratico e tutelato, una struttura d'alta tradizione come il verso italiano»⁶². L'ontologia del Male, indagata in altri suoi testi narrativi, lirici e musicali con diversi strumenti e diversa impostazione, diviene oggetto di gioco eccentrico, di divertimento parodico. Ma il gioco, si sa, può essere cosa assai seria: «Parlare di gioco è senz'altro possibile e anche sottolinearne, con tautologica malizia, la gratuità», afferma Lavagetto⁶³. «Ma non è poi possibile dimenticare, del gioco, la funzione liberatoria [...]»; e se nell'ambigua polisemanticità del poemetto la chiave ludica non è esaustiva o univoca, certo ne è la più nuova, forse la più proficua per la letteratura a venire.

All'inizio del nuovo secolo, la presenza di Boito è sensibile nel Marinetti prefuturista, che nel 1899 traduceva in francese la sua poesia *Le foglie* (dal *Libro dei versi*) nell'*Anthologie des poètes italiens contemporaines*⁶⁴, e nel 1900 dedicava «au maître Arrigo Boito» *Le désespoir du Faune*. Anche il dramma satirico *Roi Bombance*, pubblicato a Parigi nel 1905 (poi in versione italiana, con il titolo di *Re Baldoria*, a Milano nel 1910), suggerisce il ricordo di *Re Orso* (e del *Falstaff*), nella figura del re voracissimo e del consigliere-«verme» Anguille, che infine profetizza la vittoria del verme trionfatore sugli uomini attori di una «tragédie hilaire», in modi analoghi al *Conqueror Worm* di Poe. La riedizione del *Libro dei versi* e di *Re Orso* da parte di Boito, nel 1902, l'anno dopo l'uscita della tragedia lirica *Nerone*, che ha richiamato l'attenzione sul poeta musicista, indica del resto la consapevolezza del persistente valore della propria ricerca stilistica. È forse eccessivo attribuire al volume «il senso di una rivendicazione di primogenitura nell'invenzione di uno stile poetico moderno», come afferma Spera⁶⁵; suggestiva, ma da dimostrare, è l'idea di una eredità boitiana, anche formale, nei protagonisti di primo Novecento, come ipotizzato, ad esempio, per Palazzeschi⁶⁶; ma l'oltranza grottesco-

⁶² M. LAVAGETTO, introduzione a A. BOITO, *Opere*, cit., p. xx.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *L'Anthologie des poètes italiens contemporaines*, Paris, Editions de l'Anthologie-Revue, 1899, contiene testi di cinquanta poeti italiani tradotti da Marinetti, Edouard Sansot-Orland e Roger Le Brun. Cfr. S. DALY, *Arrigo Boito e Filippo Tommaso Marinetti tra il Reale e l'Ideale*, in «Otto/Novecento», xxxvi, 3, settembre-dicembre 2012, pp. 190-201.

⁶⁵ F. SPERA, *Le sperimentazioni poetiche di Boito*, cit., p. 6.

⁶⁶ F. FINOTTI, *Il demone dello stile*, cit., pp. 54-60, confronta le soluzioni stilistiche di Boito, per

parodica, l'attitudine ludica e dissacratoria, così come la spregiudicata ma attentissima sperimentazione ritmica, non passano forse senza effetto la soglia del nuovo secolo.

l'impiego di versi brevi e ripetizioni, con quelle di alcune poesie palazzeschiane, che ne metterebbero a frutto la carica innovativa ed eversiva, insieme al grottesco parodico di situazioni e immagini. La lettura di Boito da parte di Palazzeschi non è documentata; mentre Marino Moretti, nel 1926, porrà nell'antologia *Le più belle pagine di Emilio Praga, Tarchetti e Arrigo Boito* (Milano, Treves), anche brani di *Re Orso: Papiol, Intermezzo storico, Viaggio d'un verme*.

ABSTRACT

All'interno della multiforme ricerca artistica, poetica, narrativa, musicale di Arrigo Boito, nella Milano scossa dall'avanguardia scapigliata, il poemetto polimetro *Re Orso* spicca nel 1864 per originalità tematica e formale. Attraverso l'analisi del testo della sorprendente «fiaba», nella ricchezza del suo retroterra letterario e culturale, e dei diversi tentativi di interpretazione critica, questo saggio indica nella componente ironica e ludica l'elemento di maggior modernità dell'opera. Gli elementi favolistici, la leggenda medievale in versi di fortunata tradizione romantica, alla Hugo, ma anche le immagini shock del maledettismo orrido-macabro baudeleriano e scapigliato, l'alta letteratura provenzale e dantesca, e i molteplici riferimenti biblici o satanici, subiscono un medesimo processo di rovesciamento parodico e giocoso grazie alla magistrale, eversiva sperimentazione linguistica, stilistica, metrica posta in atto, che insieme liquida ogni consuetudine letteraria e afferma la moderna coscienza della centralità della ricerca formale.

The polimetrical poem *Re Orso*, published in 1864 in Milan, during the Scapigliatura avantgarde, takes a distinguished place in Arrigo Boito's artistic and literary research, due to his thematic and stylistic originality. Through the analysis of *Re Orso*'s text, extended to its cultural and literary background, and to the attempts of critical interpretations, this essay states the modernity of the ironic and ludic attitude of Boito's strange black fairy tale. Elements from fable, medieval legends from romantic literature, such as in Hugo's verses, and shocking images from maudit literature, Baudelaire in primis, as well as Provençal poetry and Dante's *Commedia*, and religious, biblical or satanic quotations, undergo the same parodic reversal. Boito's astonishing linguistic, stylistic and metrical experimentation subverts the canons of Italian literary tradition and shows a modern consciousness of the centrality of stylistic research.

Per i collaboratori:

I contributi, uniformati secondo le norme editoriali della rivista, devono essere inviati alla Redazione (Simone Magherini, Dipartimento di Italianistica, Università di Firenze, piazza Savonarola 1, 50132 Firenze, email: simone.magherini@unifi.it) in formato cartaceo ed elettronico (Word per Windows o per Mac OS), assieme a una scheda con i recapiti dell'autore, compreso l'indirizzo email. Le norme editoriali (in formato .pdf) si possono richiedere alla Redazione. È previsto un solo giro di bozze esclusivamente per la correzione di eventuali refusi. Gli estratti (in formato .pdf) vanno richiesti all'Editore.

Comitato di lettura internazionale:

«Studi italiani» si avvale di un Comitato di lettura internazionale per la selezione scientifica dei contributi. La Redazione provvede a informare gli autori del parere espresso dal Comitato e di eventuali interventi che possano essere richiesti.

Direzione / Editorship:

Riccardo Brusagli (Università di Firenze), Giuseppe Nicoletti (Università di Firenze), Gino Tellini (Università di Firenze)

Coordinamento di Direzione / Assistant Editor

Simone Magherini (Università di Firenze)

Comitato Scientifico Internazionale / International Advisor Board:

Jane Everson (Royal Holloway, University of London), Denis Fachard (Université de Nancy II), Paul Geyer (Universität Bonn), François Livi (Université Paris-Sorbonne), Paolo Valesio (Columbia University), Winfried Wöhe (Universität Eichstätt)

Redazione / Editorial Office:

Clara Domenici, Simone Magherini

Direttore responsabile / Managing Editor:

Barbara Casalini

Amministrazione / Administration:

Edizioni Cadmo, Via Benedetto da Maiano 3, 50014 Fiesole (FI), tel. +39 055 50181
edizioni@cadmo.com; www.cadmo.com

Abbonamento 2017:

Italia ed estero € 50,00; un fascicolo € 27,00;
da versare sul ccp. 29486503 intestato a
Casalini Libri s.p.a., via Benedetto da Maiano 3,
50014, Fiesole (FI)

To contributors:

All contributions must conform to the review's publishing regulations and must be sent to the editorial office (Simone Magherini, Italian Studies Department, University of Florence, piazza Savonarola 1, 50132 Florence, email: simone.magherini@unifi.it) in both paper and electronic form (Word for Windows or Mac OS), together with a file containing the author's address as well as telephone number and email address. Publishing regulations (in .pdf format) can be obtained from the editorial office. A single round of drafts is planned exclusively for correcting typographical errors. Contributors may apply to the publisher for extracts (in .pdf format).

International Peer Review:

«Studi italiani» makes a scientific selection of contributions by means of an international peer review. The editorial office notifies writers of the committee's judgment and communicates any requests for their further involvement.

Semestrale – Anno xxviii, n. 2 – 2016

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 4256
del 05/08/1992

Grafica e impaginazione: Lorenzo Norfini,
Società Editrice Fiorentina

Stampa: grafiche Cappelli – Sesto Fiorentino (FI)

Finito di stampare nel mese di maggio 2017

Six-monthly review – Year xxviii, n. 2 – 2016

Florence Court Registration n. 4256
05/08/1992

Graphic design and layout: Lorenzo Norfini,
Società Editrice Fiorentina

Printing: grafiche Cappelli – Sesto Fiorentino (FI)

Printing completed in May 2017

© Copyright 2017 by Cadmo / Casalini Libri - ISSN: 1121-0621 - ISBN: 978-88-7923-384-2

L'edizione elettronica è disponibile all'indirizzo

<http://digital.casalini.it/17241596>.

Ogni articolo online è provvisto di codice DOI
(Digital Object Identifier).

The electronic version is available at

<http://digital.casalini.it/17241596>.

Each article is provided with a DOI (Digital Object Identifier) code.