

## RECENSIONI

VINCENZIO BORGHINI, *Scritti su Dante*, a cura di Giuseppe Chiecchi, Roma-Padova, Editrice Antenore, 2009 («Medioevo e Umanesimo», 114), pp. LXXVIII-515.

Il volume raccoglie gli scritti sulla vita di Dante, annotazioni, appunti ed altri lavori di natura polemica e linguistica sulla *Commedia*, ad opera di Vincenzo Borghini (1515-1580), monaco benedettino, priore della Badia Fiorentina, finissimo filologo e storico, attivo alla corte prima di Cosimo I de' Medici e successivamente del figlio Francesco I. Con altri letterati del tempo, egli venne indotto dall'inquisitore romano Tommaso Manriquez a realizzare un'edizione purgata del *Decameron*, pubblicata a Firenze nel 1573, cui fece seguire nello stesso anno *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron*; lasciò inoltre, un'importantissima *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, delle *Annotazioni sopra Giovanni Villani* ed altre opere rimaste quasi tutte inedite o pubblicate postume in tempi diversi.<sup>1</sup>

L'edizione degli scritti danteschi di Borghini curata da Giuseppe Chiecchi, comprende documenti relativi ad analisi, appunti, note, difese, discorsi e commenti, conservati in alcuni manoscritti della Biblioteca Nazionale di Firenze, della Riccardiana e della Medicea Laurenziana.<sup>2</sup> Dall'esame di tale materiale non può prescindere una corretta e completa analisi della prospettiva filologica e della concezione linguistica che sostennero e permearono le opere del Priore fiorentino, tuttavia l'elevato grado di frammentarietà dei documenti non consente di operare una collazione. Essi infatti non vennero mai sottoposti da parte dell'autore ad operazioni di vaglio e di riordino nella previsione di un progetto editoriale, che venne del tutto a mancare, né corrispondono a precisi e determinati periodi dell'esistenza di Borghini, comprendendo infatti un arco di tempo che va dalla giovinezza

---

<sup>1</sup> *Il Decameron di messer Giovanni Boccacci cittadino fiorentino. Ricorretto in Roma, et emendato secondo l'ordine del sacro Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con testi antichi e alla sua vera lezione ridotto da' deputati di loro alt. ser.*, Firenze, Giunti, 1573; V. BORGHINI, *Annotazioni et discorsi sopra alcuni luoghi del Decameron, di m. Giovanni Boccacci. Fatte dalli molto magnifici sig. deputati da loro Altezze Serenissime, sopra la correctione di esso Boccaccio, stampato l'anno 1573*, Firenze, Giunti, 1573; ID., *Lettera intorno a' manoscritti antichi*, a cura di G. Belloni, Roma, Salerno, 1995; ID., *Annotazioni sopra Giovanni Villani*, edizione critica a cura di R. Drusi, Firenze, Accademia della Crusca, 2001.

<sup>2</sup> I testimoni consistono nelle Filze Rinuccini 23 bis 1 e 23 bis 2, nei mss. II X 76, II X 81, X II 87, X II 97, X II 103, X II 123, della BNCF, nel ms. 2117 della BRF e nel ms. Antinori 260 della BMLF.

alla vecchiaia. Di questi e di altri aspetti rendono conto tanto la *Premessa*, quanto l'ampia e accurata *Introduzione* nella quale Chiecchi illustra ed analizza i contenuti dei materiali riprodotti.

All'assenza di un disegno organizzativo originale, risponde dunque la scelta del curatore di porre in posizione iniziale il frammento biografico dantesco della Filza Rinuccini 23 bis alla Nazionale di Firenze semplicemente «in ossequio all'ipotesi di un organismo degli scritti danteschi di Borghini»; tale collocazione di uno scritto in cui a dominare assiduamente è il tema dell'esilio, dell'angosciosa condizione della lontananza dalla città più amata, e in cui si ravvisa l'obiettivo di assicurare «alla Firenze del granduca Cosimo la fiorentinità della *Commedia*, anche e soprattutto della lingua della *Commedia*», è parsa pure un'opportuna introduzione intesa a delineare un ideale parallelo con la prima parte del *Proemio* steso dal Borghini per le *Annotazioni sul Decameron*.

Seguono quindi *Annotazioni e appunti sulla Commedia*, complessivamente quasi un'ottantina, di ampiezza assai diversa: per lo più brevi e di carattere essenzialmente filologico, si presentano quarantanove note nelle quali sono prese in esame varianti e indicazioni di luoghi corrotti relativamente ai testi impiegati dal Priore quali testimoni e al testo aldino di collazione, con osservazioni ai commenti del Landino e del Velutello. Carattere affine hanno nove *Annotazioni in alcuni luoghi di Dante male intesi e peggio esposti*, a cui seguono due gruppi di altri appunti e note, nonché l'ultima sequenza di annotazioni sulla *Commedia* raccolte sotto il titolo di *Luoghi di Dante considerati, dichiarati, difesi*.

Particolare valore assumono gli *Scritti su Pietro Bembo*, disposti nel secondo capitolo: caratterizzati da maggiori ampiezza ed organicità, presentano un Borghini calato nell'agone delle più importanti questioni letterarie del suo tempo: la disputa sulla lingua, il valore effettivo da riconoscere alla *Commedia* di Dante e la supposta inferiorità di quello rispetto al Petrarca. Le osservazioni del Priore si muovono qui sul doppio binario di un pieno riconoscimento dell'onestà morale e intellettuale di Bembo, del merito da lui acquisito «per aver primo con tanta affezione et fatica dato riputatione alla lingua nostra», ma, al contempo, di una decisa difesa dell'opera di Dante dalle censure più severe mossegli contro nelle *Prose della volgar lingua*, sul piano espressivo e su quello dei contenuti.

Con una *Difesa speciale...* Borghini chiarisce alcune posizioni del Bembo, dandogli atto di aver messo in evidenza quanto Dante avesse saputo elevare la lingua da «la rozzezza de' più antichi»; il Priore offre dunque un'interpretazione del discorso pronunciato da Giuliano de' Medici nelle *Prose*, facendo intravedere un implicito riconoscimento dell'impossibilità da parte di Dante di servirsi di una lingua diversa rispetto a quella del suo tempo, nonché la possibilità che il giudizio di Bembo possa essere stato influenzato dal suo maggiore interesse per la lirica rispetto al genere poema, dai gusti e dagli interessi preminenti nell'esperienza poetica del suo secolo. Borghini appare in ogni caso inflessibile e severo nell'imputare al Bembo un atteggiamento critico assai diverso a seconda che l'occasione gli venisse offerta da Dante o Petrarca, nonché certi gravi errori, spesso dettati da forte pregiudizio, relativamente all'esame di alcuni passi o usi linguistici dell'Alighieri.

L'atteggiamento di deferenza, stima e rispetto nei confronti dell'umanista ve-

nezziano, è altresì testimoniato dal *Modo di salvare il Bembo* che, insieme ad altri appunti e ad un *Abbozzo di dialogo su Bembo*, offre al Borghini l'opportunità di chiarire altri giudizi ed opinioni del cardinale, ponendoli in relazione con il suo intento di fissare dei canoni precisi quanto a «la pura vera lingua et sola da seguire», intervenendo poi su un'altra questione dibattuta ai suoi tempi, quella della distinzione e del rapporto tra contenuto e forma, tra la componente filosofica teologica e quella poetica in Dante. La distinzione tra poesia lirica ed epica, in fine, apre ad un giudizio del Priore sull'esperienza poetica del suo secolo, da lui ritenuto incapace per gusti e sensibilità di apprezzare a dovere la *Commedia*, e ad un intervento su un altro argomento allora assai discusso con la *Comparazione del Petrarca con Dante*, laddove si nega recisamente la possibilità di un confronto tra generi tanto diversi quali la lirica e il poema.

Ad una ferma difesa della *Commedia* muovono pure la *Risposta* di Vincenzo Borghini al *Discorso* di Castravilla e alcuni suoi appunti sul *Discorso di Giacopo Mazzoni in difesa della "Commedia" del divino poeta Dante*, posti nel terzo capitolo. Divulgato manoscritto tra la fine del 1572 e l'inizio dell'anno seguente, a nome di un sedicente Ridolfo Castravilla, il libello antidantesco intitolato *Discorso contro il "Dialogo delle lingue" del Varchi* aveva dato inizio a nuove dispute letterarie: muovendo da intransigenti posizioni aristoteliche, l'autore sosteneva che la *Commedia* non fosse poema e, qualora si intendesse pure riconoscerle tale dignità, non certo poema eroico; in ogni caso si trattava di opera piena di imperfezioni in tutte le sue parti. Al testo del Castravilla, qui riportato in una versione apografa fatta eseguire per sé dal Borghini, segue dunque la *Risposta* del Priore, volta a confutare punto su punto le accuse mosse da quello alla *Commedia*, offrendo inoltre, ed è questo il dato di maggior rilievo, una prospettiva assai diversa rispetto a quella di altri contemporanei difensori di Dante. Borghini infatti non ricerca principi critici forzatamente conciliabili con le norme della poetica aristotelica, ma dichiara quelle inadeguate ad una corretta esegesi dantesca, cause l'incompletezza della *Poetica* e la mancanza di relativi studi critici che la pongano in rapporto con altre opere di Aristotele, il suo fondarsi sulla lettura di opere greche tanto lontane nel tempo: «Aristotele non parlò mai di Dante...» e tornando in vita lo Stagirita giudicherebbe la *Commedia* «eccellente e conforme alla perfezione delle sue regole».

Si raccolgono nella quarta sezione *Scritti polemici e linguistici, appunti sulla Commedia*: si tratta sicuramente di materiale eterogeneo, costituito da note e riflessioni su luoghi della *Commedia*, con giudizi, richiami ed osservazioni relative a commenti di Cristoforo Landino, Alessandro Vellutello, Benvenuto da Imola e Bernardino Daniello. Viene qui ribadita la grandezza di Dante sul piano linguistico: solo una scarsa conoscenza della lingua toscana usata da lui e dagli uomini del suo tempo, o un difetto di parzialità, come nel caso del Bembo, portano alcuni a biasimare licenze poetiche e voci che furono anche di altri poeti del Trecento. Eppure, continua Borghini, si riservano le censure al solo Dante, dal quale il Petrarca, come altri, ha tratto «concetti... lumi et ornamenti»; un corretto confronto linguistico, inoltre, non vedrebbe rapportato alla *Commedia* il *Canzoniere*, bensì i *Trionfi*.

L'accalorata difesa che Borghini compie di Dante diviene sdegno negli scrit-

ti polemici contro Girolamo Ruscelli, compresi nel quinto capitolo. Oggetto della feroce critica del Priore diviene, in particolare, il trattato *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana* (Venezia, 1558), che il Ruscelli propose come manuale per l'avviamento alla scrittura poetica, corredato da un ampio *Rimario di tutte le voci della lingua italiana*, da un *Rimario delle parole sdruciole* e da un *Vocabolario di tutte le parole contenute nell'opera*. «Animale», «bestia da non gli haver rispetto nessuno», «persona che di questa lingua sa pochissimo... che io, quanto a me, non credo che e' vedessi mai Dante in fonte», sono tra le espressioni più colorite e corrosive della famosa *Ruscelleide*, composta da Borghini a confutazione della superficialità e presunzione dei giudizi sulla lingua italiana e di Dante preferiti da Ruscelli e da «forestieri che tanto bravano intorno a questa lingua et ne sanno poco». Seguono due scritti con osservazioni relative alle diverse parti del trattato di Ruscelli, concernenti il rimario e il vocabolario, ed un abbozzo intitolato *Ruscelli contro il Dolce*, in cui il Priore prende le difese di quest'ultimo, contro il quale si erano appuntate le critiche del Ruscelli nell'ultimo dei *Tre Discorsi a M. Lodovico Dolce* (Venezia, 1553).

Conclude il volume *La Collazione borghiniana della Commedia*, che si rinviene nel ms. Antinori 260 della Biblioteca Laurenziana di Firenze, nella cui parte introduttiva Borghini presenta i dieci testi collazionati e le relative segnature; seguono le indicazioni delle diverse voci, delle varianti e dei relativi testimoni, con talvolta la segnalazione della ricorrenza di un lemma o di una espressione in uno dei testi, con rinvii ad altri luoghi della *Commedia* o di altre opere del Trecento.

Pur con l'inevitabile frammentarietà che ne caratterizza il contenuto, l'edizione degli *Scritti su Dante* di Vincenzo Borghini curata da Giuseppe Chiecchi ci consegna limpido e risoluto il pensiero di uno degli intellettuali più avveduti ed equilibrati del Cinquecento, avversario di ogni dogmatismo, studioso della lingua toscana e filologo di rara perizia, precursore della moderna critica letteraria, in relazione ad uno dei più importanti dibattiti culturali del suo tempo.

ANTONIO FERRACIN

MASSIMO NATALE, *Il canto delle idee. Leopardi fra «Pensiero dominante» e «Aspasia»*, presentazione di A. Folin, con una nota di G. Lonardi, Venezia, Marsilio, 2009, pp. 160.

Tredicesimo titolo della collana *Testi e studi leopardiani*, il volume approfondisce con acume e originalità una questione complessa, oltre che assai dibattuta dalla critica, in studi importanti – da Natale peraltro richiamati e utilizzati con grande padronanza –, di Franco Fortini, Cesare Galimberti, Massimo Cacciari, Antonio Prete, Mario Andrea Rigoni, Sebastiano Timpanaro, nonché degli stessi Folin e Lonardi, che tengono 'a battesimo' il nuovo lavoro. Si tratta, nella sostanza, del rapporto tra poesia e filosofia nella produzione del recanatese, (ri)affrontato ora in quattro densi capitoli, che indagano sulla fruizione di Platone, e non solo (Longino, Epitteto, la Bibbia, Saffo, Chateaubriand, ecc.), puntando in particolare a sovvertire due 'falsi' miti: quello della riduzione all'innatismo del sistema del filosofo

ateniese (ciò che ha comportato una «mislettura del Platone di Leopardi», come efficacemente Folin, p. 8), e quello, connesso, del sensismo leopardiano.

Il discorso prende le mosse, ovviamente, dal 1823, l'anno della presenza masima di Platone, quando Leopardi legge il *Fedro* e il *Simposio*, appunta schede filologiche in funzione di una traduzione di tutte le opere dell'ateniese, compone *Alla sua Donna*, l'espressione forse più compiuta della problematica seduzione – si dirà – esercitata su di lui dal pensiero platonico, e formula il giudizio celebre: «[Platone] il più profondo, il più vasto, più sublime filosofo di tutti essi antichi che ardì concepire un sistema il quale abbracciasse tutta l'esistenza» (*Zib.* 3245). Si tratta di fatti noti, che, tuttavia, sono poi lontani dall'esaurire le presenze di Platone, affidate ad «echi e tracce» innumerevoli che Natale, percorrendo tutta l'opera leopardiana, in versi e in prosa, ha ricomposto in un quadro unitario, che ne evidenzia il valore fondamentale per la riflessione, e, ciò che più conta, la poesia stessa dei *Canti*.

La ricognizione, va detto, era tutt'altro che semplice, per la difficoltà di districare sempre e con chiarezza le ragioni (e le stagioni: anzi, i momenti, talora in contemporanea, connessi per lo più alla scelta di genere) di un'attrazione che, si accennava, è ambivalente, e cede spesso ad un aperto o ironico rifiuto. Platone, nel sistema leopardiano, risulta, infatti, «avversato e insieme accolto» (p. 21). Avversato, più esattamente, per quanto riguarda l'innatismo, in cui Leopardi vedeva il supporto delle verità predicate dal cristianesimo. E ammirato, invece, già nel 1821, per la grandezza teoretica del sistema, il rigore, lo slancio intellettivo che salvava gli assoluti slegandoli dall'idea di Dio (com'è detto esplicitamente in *Zib.* 1712-1714). A cui, Leopardi aggiunge, nel 1823, anche un argomento retorico, legato alla *vis* linguistica e inventiva, dietro il concorso decisivo di Longino e del trattato *Sul sublime*: come conferma l'analisi di Natale, che tiene nel dovuto conto alcune felici intuizioni di Lonardi. Nelle motivazioni leopardiane, in qualche caso, si riaffacciano anche ragioni già elaborate dalle poetiche più avvertite del Settecento, il secolo dei 'filosofi', che avevano individuato in Platone il modello formale per una nuova poesia 'sapienziale'. Basterà ricordare solo Antonio Conti, il filosofo cosmopolita, propagatore in Italia nella prima metà del secolo del pensiero europeo più avanzato, fattosi ad un certo punto anche poeta e drammaturgo. Ed indotto con ciò a riflettere sull'utilizzo del verso per l'esposizione di concetti filosofici, in particolare nell'*Illustrazione del Parmenide* (1743).

La simpatia, ambigua s'è accennato, per Platone affiora soprattutto nella canzone *Alla sua donna*, canto di un oggetto chimerico, un oggetto-donna, da cercare anche senza speranza, che dà voce, pertanto, al lato seduttivo della metafisica dell'ateniese. La valenza platonica si coglie, più chiaramente, accostando la canzone alla lettera ad André Jacopssen (23 giugno 1823), come è stato già fatto. Alla quale Natale aggiunge ora la suggestione del *René* di Chateaubriand (specie il capitolo *Du vague des passions*), letto da Leopardi non a caso nei mesi appena precedenti, che venne a corroborare la tensione verso l'oggetto inarrivabile, l'eros-desiderio. Questa capacità, peraltro, di spaziare dall'antico al moderno e scaverarne gli intrichi è un altro dei non pochi meriti del lavoro in oggetto, chiamato in aggiunta ad orientarsi in un panorama sempre mosso ed oscillante. Tanto che negli stessi mesi in cui legge il *Fedro* e il *Simposio*, Leopardi conosce anche l'*Essai sur*

le *goût* di Montesquieu, da cui riceve l'agio invece a disfarsi dell'ontologia di un bello ideale, e insomma del principio primo del platonismo.

Proprio a confermare le spinte contrastanti, pochi mesi dopo *Alla sua donna*, viene la prosa delle *Operette*, in cui prevale il Leopardi meno disposto a lasciar trasparire il lato affascinato, in favore di quello censorio: dal prologo cosmologico della *Storia del genere umano* all'insediarsi del regno della verità nel *Cantico del gallo silvestre*. Seppure, a ben guardare, questo non gl'impedisca di continuare a valersi delle favole platoniche. Come, ancora, nella *Storia del genere umano*, «vera e propria riscrittura-collage, intessuta di *mythoi* intagliati e isolati dall'ampia miniera dei dialoghi platonici» (p. 45); ma specialmente nei *Canti*, in cui prevalgono le forme della nostalgia e i miti sono ampiamente usati ad esprimere il desiderio di un'inarrivabile felicità. A questo proposito, Natale si vale delle finissime osservazioni di Lonardi al *Canto notturno*, nel cui finale affiora la presenza del *Fedro*, nel richiamo al mito dell'anima alata che s'innalza verso la contemplazione della verità; a fianco, peraltro, di un altro mito di derivazione platonica, quello di Teuth e dell'invenzione della scrittura. Ciò che, mentre sottolinea la suggestione perdurante di Platone, spiega le note costanti che nello *Zibaldone* si diffondono sulla virtù della lingua greca, giudicata adatta sia alla poesia sia alla prosa, soprattutto per l'arditezza, l'eleganza e la varietà infuse dall'autore dei *Dialogoi*. In quale si accampa, dunque, come l'esempio di una pienezza (una lingua orale-scritta, una filosofia non aliena dalla poesia, una dialettica di vero e illusioni), propria di un antico che conosceva il vero senza rinunciare al bello.

Il secondo studio è dedicato al *Pensiero dominante*, che appartiene alla serie fiorentina dei *Canti*, databile al 1831-1833, e conduce al limite estremo dell'attrazione per le illusioni. Il canto propone più esattamente l'incontro delle due linee, dell'eros e del sublime, che scorrono «su binari paralleli, anche se già molto visibili» nella prima parte della raccolta. Platone, infatti, era uno dei grandi esempi di scrittura antologizzati da Longino, ed, anzi, il migliore imitatore ed erede di Omero: «eroi entrambi [...] della *non-disunione* conoscitiva, dello slancio poetico e insieme gnoseologico» (p. 96). L'analisi di Natale ha qui il merito di sondare i caratteri strutturali 'profondi' del componimento, che se è esteriormente una canzone, allude poi alla forma-inno, ben familiare a Leopardi, anche a stare ai soli *Canti*: dall'*Inno ai Patriarchi*, ad *Alla sua Donna* – definita *inno* in chiusa –, ad *Amore e Morte*, che – come ancora Lonardi ha dimostrato – conserva il ricordo di un inno antico ad Afrodite. Sempre dal punto di vista formale, il *Pensiero* si distingue – come già il *Risorgimento*, con cui esistono diverse consonanze – per il ritmo rotto e incalzante, dato dalle insistite accumulazioni interrogative ed enumerazioni, dalla sintassi, dal gioco delle assonanze e delle toniche. Al punto che, ha osservato Ferdinando Bandini, il canto potrebbe anche leggersi come un insieme di madrigali: «Molto adatta, la forma-madrigale, all'indirizzarsi continuo a un tu, e in precisa e tradizionale attinenza alla poesia d'amore, all'eros: ma qui fittamente rielaborata e infine tramite metrico primario dell'ironizzazione e dello svuotamento di quello stesso eros» (p. 65). Tuttavia, più opportunamente, Natale connette i caratteri esteriori al trattato di Longino, fruito dunque da Leopardi «in termini anche attuativi» (p. 75), come una grammatica del *pathos*, propria di uno stile grande: fatto di concitazione, di asindetì, iperbolì, iperbatì, funziona-

li a un discorso rapido ed efficace, più naturale, di un patetico più genuino; che consente, peraltro, di convocare sotto il medesimo segno anche il *Canto notturno* e l'*Infinito*.

Alla memoria sublime di Leopardi lo studioso aggiunge, opportunamente, anche il tassello della Bibbia, che offriva un modo di sublime *in lirica*, già predisposto (come sarà anche per la poesia di Saffo). Giacomo fu lettore della Bibbia fin da giovanissimo, quando – col fratello Carlo – aveva tradotto il salmo LXXV. Il cui ricordo, in particolare del volto terribile della divinità, si riverbera ora sull'immagine del pensiero amoroso. La raffigurazione biblica, dunque, sembra prestare alcuni lineamenti al soggetto del canto. Ma solo un esame attentissimo alla memoria leopardiana consente poi di cogliere questi rapporti, fatti di ricordi spesso molecolari, in cui alla poesia dei *Salmi* si sommano varie presenze: dall'inno ad Afrodite, a *René* (ai vv. 18-20, la torre nel deserto quale figura del contrasto finito-infinito), all'*Enquiry* di Burke (presente in traduzione nella biblioteca paterna), che collega la potenza divina con il senso stesso del sublime; e, ancora, al *Libro di Giobbe* (presente poi, soprattutto, nelle due canzoni sepolcrali), per l'immagine di un dio-padre dalle decise venature orientali. Il versante biblico s'incontra, in definitiva, con quello classico («L'uno nel segno della libertà, della scoperta e del gioco. L'altro nel segno dottrinario e scritturale del dio-padre, della legge: volti incontratisi presto [...] e destinati a convivere e restare fino in fondo», p. 86), ma sempre alla presenza del debito platonico. Che nel caso in questione si vale di schegge e motivi del *Simposio*, il dialogo dell'amore e della riflessione sulla suprema illusione dell'uomo.

Nella scrittura di Leopardi (che lo lesse nel luglio del 1823) la presenza del *Simposio*, a cui è riservato il terzo saggio, era comunque più antica del *Pensiero*. Perché risulta già nella canzone *Alla sua donna*, specie nell'ultima strofa, e, soprattutto, nella *Storia del genere umano* (composta nel gennaio-febbraio 1824), che segna l'avvio esplicito della riflessione sull'eros. Nell'operetta, accanto agli stimoli della *Genesi* e di Esiodo, spuntano, infatti, le parabole del fanciullo Amore, di Atlantide, delle due Veneri, celeste e terrestre. Anche se i miti restano poi come «spogli e disadorni»: perché Amore, in contrasto insanabile con la Verità, è difficilmente attingibile, e – nelle parole di Leopardi – «la felicità che nasce da tale beneficio è di troppo breve intervallo superata dalla divina». Diversamente avviene nel *Pensiero dominante*, dove i tratti originari di signoria e potenza, che nell'operetta erano associati alla Verità, vengono restituiti ad Amore. Sicché il ritratto del pensiero nella lirica fiorentina è indebitato col ritratto del dio del *Simposio*. E doppiamente imparentato: se il dialogo platonico era un elogio di Eros attraverso discorsi elevati che tendevano all'inno, un inno che nessun poeta – vi si diceva – aveva mai composto in suo onore: proprio quell'inno Leopardi sembra aver voluto realizzare; seppure in un significato globale che viene a negare la tesi di partenza.

Tutto ciò, nota efficacemente Natale, può servire a far calare la temperatura 'stilnovistico-cortese' del canto, da sempre invece piuttosto alta, mentre ripropone il problema del rapporto della lirica 'amorosa' leopardiana con la grande tradizione italiana. Dante e Petrarca, in particolare, «ci sono, certo, e restano insostituibili. Si tratta, piuttosto, di capire come interpretarli» (p. 105). A Dante, allora,

filtrato attraverso Monti, si dovrà «una certa luce piena e a sua volta paradisiaca del *Pensiero*» (p. 106), che si sparge anche sui canti circostanti, *Amore e Morte e Aspasia*; ma si dovrà, soprattutto, il sublime del paesaggio, un paesaggio «al suo ultimo stadio», come proprio – nella concezione di Leopardi – del massimo esponente dell'infanzia della poesia italiana. Petrarca rappresentava invece la lingua adulta della nostra poesia, e per questo risulta largamente accolto, è il «medium linguistico attuativo del rovesciato platonismo leopardiano» (p. 108). Anche perché il poeta dei *Fragments* risulta funzionale al recupero del fondo greco della nostra lingua (nell'ipotetica trafila greco-latino-italiano), che trova conferma anche in varie tessere linguistiche del *Pensiero*: allusive alla ricerca di una lingua arcaica, antimoderna, quasi un preludio al Pascoli e alla sua lingua 'che più non si sa'.

Nel *Pensiero* il timbro linguistico pone, tuttavia, anche il problema del rapporto con Saffo. La dolcezza di morte che si coglie nell'esordio, oltre che lo *spavento* provocato dall'impressione della *bellezza*, denunciano un'ascendenza inconfondibile, che coinvolge peraltro anche Longino e la sua concezione dell'ossimoro quale figura-chiave del sublime («in cifra ossimorica è gestito l'intero canto leopardiano», p. 111). La violenza ossimorica di Amore viene, insomma, da Saffo, e in particolare dal frammento 130 Voigt, che Leopardi citava in *Zib.* 3718-3720 (5 marzo 1821). Se consideriamo che già nel 1816, in una postilla all'*Appressamento della morte*, il debito con Saffo era espressamente dichiarato: possiamo concordare con Natale quando afferma che in Leopardi «infanzia della poesia e della memoria stessa dell'io» vengono a coincidere. Il *Pensiero* tenta, cioè, un recupero regressivo, di una lingua originaria, che si vale anche del recupero dei propri inizi poetici. Attraverso i quali il recanatese provava a riaffermare l'illusione del canto e del desiderio. E, tuttavia, si tratta poi di un'illusione ormai fragilissima, ben diversa da quella del *Consalvo* («di sapore troppo tendente al romanzesco, con un dialogo io-tu troppo esposto e tendente a oggettivare la passione amorosa [...] a falsificarla», p. 117), che non a caso verrà dislocato altrove. La qualità invece impalpabile dell'illusione del *Pensiero* dà ragione dell'ambiguità del testo: che è il canto «di un oggetto (Amore) la cui irrealtà non è dichiaratamente esposta, ma la cui assenza e lontananza sono incolmabili» (p. 119). Quest'assenza è ormai il segnale più evidente dello iato creatosi con Platone, un antico capace di giungere al fondo dell'astrazione, ma anche di coltivare l'illusione, che ha insegnato a Leopardi i modi di cui il vero può ornarsi, prima che si compia, con *Aspasia*, il crollo delle illusioni.

Con *Aspasia*, allora, oggetto specifico del capitolo conclusivo, si realizza il *trait-d'union* fra le liriche del periodo fiorentino e quelle napoletane, dopo «le estreme illusioni del dittico *Pensiero-Amore e Morte*» (p. 120). Già la forma metrica, la rinuncia al settenario e alla sua musicalità per lo sciolto è il segnale del cancellarsi definitivo dell'*inganno*, e del riconoscimento invece di una vita che è solo *amaro e noia*. Tuttavia, essendo *Aspasia* il luogo di congedo dall'eros, presenta anche i tratti di un'autocitazione, di un dialogo con il passato del cuore e la sua condizione ingenua. Questo spiega la ripresa del lessico amoroso (petrarchesco-platonizzante) di *Alla sua donna* e del *Pensiero*, ed il ritorno ossessivo dell'immagine-donna. Una donna, peraltro, che ha un nome corposo (come ha notato Peruzzi), ben diverso dall'esilità di altri nomi femminili leopardiani (Silvia, Nerina).



Anche la figura di Aspasia deve però molto a Platone. E più che alla moderna Aspasia del Parini, che faceva riferimento alla prostituta Novel de Laclous, sembra valere il richiamo qui al *Menesseno*, il dialogo in cui Socrate ricordava al suo interlocutore un discorso della seconda moglie di Pericle in lode degli ateniesi; e rivelava, inoltre, con molta ironia, di averla avuta come maestra di retorica. Questa ambiguità nella celebrazione di Aspasia poté esser letta da Leopardi come una messa in discussione dell'esistenza stessa della donna o, almeno, delle sue capacità. Anche perché, tramite l'Ateneo dei *Deipnosofisti*, il Senofonte dei *Memorabili*, il Plutarco della *Vita di Pericle* e oltre (fino al Barthélemy dell'*Anacharsis*), egli conosceva anche la tradizione che voleva Aspasia come maestra d'amore di Socrate.

Dunque, nel canto leopardiano sembra restare l'eco di una virtualità che suggerisce, se non altro, di ridimensionare la valenza autobiografica della figura evocata e il rapporto deluso, da sempre richiamato, con la Targioni Tozzetti. Anche perché la sostanza di pensiero che c'è dietro ad Aspasia è di lunga durata: e presuppone, almeno, un testo del '23 (la traduzione della *Satira di Simonide sopra le donne*) e, insieme, l'ironia della *Proposta di premi fatta dall'Accademia dei Sillografi*, una delle operette del 1824, per il punto d'osservazione disilluso sulla donna. Non solo: da lontano sembrano agire su *Aspasia* anche altre operette: in particolare, la *Storia del genere umano*, di cui verrebbe utilizzato qui il lato più negativo, vale a dire la dualità (nell'immagine della donna) di reale e fittizio, arido vero e ornamento dello stesso voluto da Giove; e il *Dialogo* tra il Tasso e il suo Genio, per il concetto dell'imperfezione di tutto il reale (a partire dalla differenza tra realtà e immagine delle donne nell'uomo).

Ma c'è, forse ancor più, un altro centro di irradiazione, proprio del Leopardi del '24 che si accingeva ai suoi primi dialoghi, importante per la futura rinuncia al desiderio. Si tratta della filosofia di Epitteto, dell'*Encheiridion*, che teorizza la rinuncia al piacere e all'interesse come via alla felicità. Tradotto da Leopardi a fine 1825, ma già letto tra novembre 1822 e aprile 1823, come puntualmente è testimoniato dallo *Zibaldone*, quindi ritornato 'in voga' dal febbraio 1827, a proposito di un proprio, progettato, *Manuale di filosofia pratica*. La memoria di Epitteto è serbata anche nei *Canti*, e diventa evidente proprio negli ultimi. Quando, dopo il «tanto di infinitizzazione del desiderio che orchestrava l'inno a eros del *Pensiero dominante*», è il momento della «contrazione del desiderio e del soggetto stesso» (p. 142). Epitteto, in particolare, svolge un ruolo fondamentale nello svelamento della «polarità di stampo platonico, dello sfasamento tra idea assoluta e realtà inferiore e terrena» (p. 149). Ciò che, tuttavia, non induce poi Leopardi alla visione irenica, alla resa senza *pathos* propria del filosofo indifferente, ma, al contrario, alla volontà di vendetta contro il fato, contro l'ostilità della natura e il suo opporsi all'uomo e al suo desiderio. Come si può vedere in atto tra le due sepolcrali e il *Tramonto della luna* e la *Ginestra*.

Insomma, come già nel caso di Platone, anche Epitteto appare «striato a sua volta d'altro, accolto e insieme rifiutato». Perché in Leopardi l'ultima parola spetta alla poesia, incaricata «di negare o almeno correggere le supposte verità della ragione», dopo che ha dimostrato di sapersi avventurare nell'incomprensibile per dichiarare «un'altra – la propria – verità» (p. 155).

CLEMENTE REBORA, *Frammenti di un libro sulla guerra*, a cura di Matteo Giancotti, Genova, Edizioni San Marco dei Giustiniani, 2009, pp. 236.

L'interesse per la figura di Clemente Rebora continua a mostrare apprezzabili segni di vivacità: ne dà ora conferma, accanto alle numerose occasioni e iniziative di studio degli ultimi anni,<sup>1</sup> questo volume che affronta in modo eccellente uno degli snodi più complessi e intricati nell'opera del poeta milanese. La minuta dispersione degli scritti composti dopo la pubblicazione dei *Frammenti lirici*, affidati a una molteplicità di fogli e rivistine del tempo senza che l'autore avesse poi modo e volontà – per le note vicissitudini che caratterizzarono la sua parabola esistenziale – di proporle una qualche sistemazione complessiva, ha ostacolato a lungo il pieno intendimento di quella brulicante ma fervida stagione della poesia reboriana. L'attenzione poteva cadere di volta in volta su questa o quella pagina, di cui colpivano l'intensità o l'acceso sperimentalismo in chiave tipicamente espressionista, ma a difettare era il quadro d'insieme, che è quanto dire la possibilità stessa di un discorso più capillare (o meno arbitrariamente rapsodico). La situazione così descritta toccava in primo luogo le poesie e prose liriche del periodo della guerra: a proposito delle quali l'epistolario reboriano fornisce d'altra parte concordi e fondamentali testimonianze della loro pertinenza al progetto di un libro organicamente concepito. Si colloca in questo solco l'impegno della critica più avvertita a ricomporre – per quanto possibile – le sparse vestigia di quel progetto, poi accantonato dall'autore ma abbarbicato nella sua mente con tenacissime e dolorose radici per lo spazio di un anno all'incirca (tra l'estate del 1916 e la tarda primavera del 1917): si da riconoscere nel variegato insieme di quei testi – come facevo in un saggio di qualche anno addietro (e com'è anche ribadito e ulteriormente argomentato in un bell'intervento recente di Paolo Giovannetti) – «una chiara progressione logica, esistenziale e morale», e anzi «una scansione tendenzialmente narrativa».<sup>2</sup>

Nell'affrontare questo tormentato lacerto dell'*opus* reboriano fornendolo di un denso e ben calibrato corredo esegetico, Matteo Giancotti può valersi di una già cospicua milizia sulle carte del poeta milanese (basti qui ricordare il ponderoso

<sup>1</sup> Si vedano in particolare: *Clemente Rebora tra laicità e religione. Omaggio a Clemente Rebora nel cinquantesimo della morte*, «Microprovincia», n. 45, gennaio-dicembre 2007; *L'ultimo Rebora 1954-1957* [Atti del convegno, Trento 15 dicembre 2004], a cura di G. Colangelo e G. De Santi, Venezia, Marsilio, 2008 [Nuovi Quaderni Reboriani, 5]; *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte*. Atti del convegno (Rovereto, 10-11 maggio 2007), a cura di M. Allegri e A. Girardi, «Memorie della Accademia Roveretana degli Agiati», ser. II, XI, 2008; *A verità condusse poesia. Per una rilettura di Clemente Rebora* [Atti del convegno in Università Cattolica, Milano 30-31 ottobre 2007], a cura di R. Cicala e G. Langella, Novara, Interlinea, 2008.

<sup>2</sup> A. BETTINZOLI, *Il libro di poesie-prosa sulla guerra*, in ID., *La coscienza spietata. Studi sulla cultura e la poesia di Clemente Rebora 1913-1920*, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 63-107 (:74). Il saggio di P. GIOVANNETTI, «... c'è malata l'aria della terra». Il 'libro' insubordinato di Rebora, si legge in *Clemente Rebora (1885-1957) nel cinquantenario della morte* cit., pp. 135-147.

commento dei *Frammenti lirici*):<sup>3</sup> donde con ogni evidenza l'attenzione opportunamente recata ai diversi livelli che s'intersecano e si sovrappongono nell'esperienza letteraria del suo autore. Vi è in primo luogo il dato biografico-documentario, di necessità fondamentale in un'opera come questa segnata dal trascinare stesso ineluttabile e sovrachiantante della vita. Quando la ruota della storia inizia a girare vorticosamente, Rebora ha da poco impresso alla sua esistenza una brusca svolta indotta dall'avvio del difficile rapporto con Lydia Natus, e fatica dapprima a distinguere fra il suo «travolgimento personale» e l'incombente «babilonia guerresca»: «in una sovrapposizione dei piani individuale e universale, sente di dover combattere indifferentemente una guerra privata o europea, di essere calamitato là dove il rischio è più forte». È il quadro che emerge, oltre che dalla testimonianza sempre decisiva e intensa dell'epistolario, dai tre componimenti (*Notte a bandoliera*, *Prima del sonno*, *Fantasia di carnevale*) collocati in posizione d'apertura sotto la rubrica *Quasi un antefatto* a documentare il contrastato groviglio di motivazioni psicologiche e ideali che pervade di sé la vigilia d'armi reboriana, indirizzando la ricerca espressiva del poeta milanese a un'inusitata oltranza di temi e di forme. Ma la situazione non tarda a precipitare su entrambi i fronti. È merito particolare di Giancotti l'aver desunto dallo studio del carteggio inedito fra Lydia Natus e Sibilla Aleramo alcune importanti notizie sulla piega drammatica che assunse nell'estate del 1915 la relazione fra Rebora e la pianista russa.<sup>4</sup> Il poeta si trovava allora in Val d'Astico, e vi «rimane dalla fine di luglio agli inizi di novembre, lontano dalla prima linea e quasi in "villeggiatura" ma sempre più preoccupato per la sorte di Lydia che, incinta di tre mesi, [...] è costretta ad abortire per problemi di salute nell'agosto di quell'anno. [...] Si tratta» – prosegue lo studioso – «di un trauma sempre taciuto da Clemente ma che deve aver lasciato un segno profondo in lui proprio mentre la sua guerra volgeva al periodo più terribile». E certo si comprende meglio alla luce di queste nuove acquisizioni l'arrovellato senso di colpa, il rimorso e il dolore che Rebora mostra ancora negli anni tardi nel rievocare quel dubbioso passaggio della sua giovinezza; mentre andrà egualmente registrata la presenza tutt'altro che marginale di Lydia nel disegno del libro sulla guerra, a cominciare dai tre movimenti lirici di *Prima*, inseriti qui giustamente a segnare l'attacco – a mo' di prologo – del libro stesso.

Si viene con ciò al problema della selezione e dell'ordinamento dei testi, che rappresenta per forza di cose (e di fatto ha a lungo rappresentato) la principale pietra d'inciampo nella sistemazione di questo capitolo dell'opera reboriana. La soluzione qui adottata costituisce pragmaticamente un buon punto di equilibrio, che meglio di altri allestimenti preserva la compattezza e l'organicità dell'insieme.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> C. REBORA, *Frammenti lirici*, edizione commentata a cura di G. Mussini e M. Giancotti (con la collaborazione di M. Munaretto), Novara, Interlinea, 2008.

<sup>4</sup> La vicenda è più ampiamente ricostruita in M. GIANCOTTI, *Apporti inediti alla biografia di Rebora (1915-1916) dalle lettere di Lydia Natus a Sibilla Aleramo*, «Microprovincia», n. 47, gennaio-dicembre 2009, pp. 203-213.

<sup>5</sup> Sono comunque da vedere C. REBORA, *Tra melma e sangue. Lettere e poesie di guerra*, a cura di V. Rossi, Novara, Interlinea, 2008; ID., *Choeur bouche close. Poèmes de*

Le poesie e prose liriche sono distribuite in blocchi corrispondenti alle riviste su cui apparvero inizialmente (e all'interno di essi in ordine cronologico di pubblicazione). Spicca in questo senso il ruolo preminente che svolsero fogli come «La Riviera Ligure» di Mario Novaro (per il tramite fondamentale di Boine) o «La Brigata» di Francesco Meriano, e in una seconda fase (postuma – per così dire – alla breve vita del progetto reboriano) «La Raccolta» di Giuseppe Raimondi, tanto che non sarebbe impossibile attribuire un profilo specifico a ciascuna di quelle collaborazioni. Isolata per contro e sporadica la presenza su altri periodici del tempo. L'unica uscita sulla «Diana» di Gherardo Marone, mediata in questo caso da Ungaretti, fu anzi all'origine – come è noto – di brighe e malintesi, da cui Rebora trasse spunto per quel pezzo di implacabile lucidità e rigore che è *Arche di noè sul sangue* e fu indotto per circa un anno a cessare dalla pubblicazione di frammenti e stralci del suo libro sulla guerra. La collocazione di *Arche di noè* in chiusura di volume, entro un suo proprio spazio delimitato e contraddistinto dalla rubrica *Quasi una postfazione*, corrisponde dunque all'autentica fisionomia di quel testo: estraneo alla compagine del libro per la sua natura polemica e ragionativa, ma intimamente legato alla genesi e alle motivazioni più profonde del discorso reboriano. Opportunamente accantonata invece la prosa narrativa *Dio ci lasciò vedere l'Italia*: alle ragioni interne che già rendevano palese la sua difformità dall'impianto caratteristico del libro si aggiunge ora la conferma che il brano è indubabilmente una traduzione dal russo (come attestato ancora dal carteggio fra Lydia e Sibilla) e non un pezzo originale. Discussa è anche la pertinenza al disegno in questione di una poesia come *Ca' delle Sorgenti*. Rebora la scrisse poco dopo aver abbandonato il suo progetto, ed essa viene in effetti a configurarsi – un po' come le montaliane *Riviere* – alla stregua di «una sintesi e una guarigione troppo prematura», destinata ad essere seguita inevitabilmente da «ricadute» e «disintegrazioni» successive. È comprensibile naturalmente (e tutt'altro che incongruo) l'assunto di chi ritiene di negare qualsiasi conclusione al libro sulla guerra, come a un grido spezzato che non ammette risarcimenti o ricomposizioni di sorta. E tuttavia non sono meno significativi i numerosi fili che s'intrecciano fra questi versi e quella compagine, sì da rendere pienamente condivisibile la scelta di accogliere *Ca' delle Sorgenti* in questo volume, perché, «se non è parte del libro, la poesia è parte della fondamentale esperienza che ruota intorno al libro e non si può separare da esso».

È molto probabile d'altronde che il discorso reboriano tendesse in qualche modo ad aggregarsi, nel suo interpretare la guerra come «un motivo di perennità lirica», attorno allo schema di un itinerario esemplare: un viaggio della mente che costringeva il poeta – con tutta l'angoscia e lo strazio imposti dalla situazione – a rivisitare i luoghi della sua catabasi nell'inferno bellico, scendendo una per una le stazioni che dovevano condurlo dall'esaltazione allucinata della vigilia all'atrocità «ugolinesca» della prima linea, all'atonia spersonata (da Lazzaro redi-vivo) del malcerto ritorno al consorzio civile. Incompiuto nel giro forse troppo

vasto delle sue intenzioni, quel disegno continua tuttavia ad agire, operando in ciascuno dei frammenti superstiti. Esso permette fra l'altro di collocare l'estrema varietà di generi, di codici, di registri che contraddistingue le sparse membra del libro sulla guerra all'interno di una cornice che ne rende manifesta la «forte unità d'ispirazione», e costituisce in questo senso il primo e necessario punto d'appoggio per il lavoro del commentatore. Lo spartito reboriano si pone fin dall'inizio, fin dalla scelta dell'alternanza e mescolanza di prose e poesie, all'insegna di quel *dérèglement de tous les genres* così caratteristico del tempo: il che certo giustifica la vicinanza – ben rilevata dal Giancotti – alle insofferenti teorizzazioni di un Boine, alla sua proposta di una «lirica travata di obiettività» e di un'obiettività «tutta intimamente tremante di liricità», capace di esprimere nella sua interezza la «complessità simultanea» della vita. Si comprende oltretutto in una tale prospettiva l'accavallarsi in rapida successione di venature simboliste e impennate futuriste e lacerbiane, di espressionismo e realismo mimetico, fino alla «pronuncia atonale, distaccata, apparentemente senza scosse» delle liriche in cui si travasa la spenta desolazione del reduce. E meglio vi si percepisce anche quella strenua volontà di documentazione e di testimonianza cui Rebora affida il senso del suo lavoro, profondandosi angosciosamente in una materia che trascina con sé per naturale e «quasi involontaria» conseguenza l'estrema sollecitazione del suo strumento espressivo. Ciò assume particolare evidenza nelle prose, al cui riguardo «dovette essere rilevante anche l'intenzione di creare un contrasto tra una forma [...] normalmente destinata all'espressione logica secondo l'*ordo naturalis*, e una scrittura 'impazzita', fuori dalla norma, che riflette in sé lo sconvolgimento del reale». Ma il poeta è anch'esso in movimento: la sua versificazione segna un chiaro stacco – con «la notevole riduzione degli endecasillabi, a favore di un largo impiego di misure medio-brevi» – rispetto ai modi già propri dei *Frammenti lirici* (che è solo l'indizio più evidente di un'attitudine sperimentale molteplice e inquieta, protesa oltre le radici ottocentesche ancora ben visibili nell'esperienza della prima raccolta).<sup>6</sup> Donde il prodursi nel libro sulla guerra di un dettato assai teso e compresso, sovente di impegnativa – se non ardua – decifrazione. Non è dunque fra gli ultimi meriti di questo commento la cura riservata all'interpretazione letterale dei testi, con soluzioni che talora potranno anche essere discusse, ma che appaiono sempre meditate, equilibrate e fondate soprattutto su un'impeccabile conoscenza dell'uso stilistico reboriano. Più in generale è la nostra comprensione di questa eccezionale vicenda poetica che fa per questa via un cospicuo passo avanti.

ATTILIO BETTINZOLI

---

<sup>6</sup> Una minuta radiografia di questa materia è già in M. GIANCOTTI, *Continuità e discontinuità stilistica nella poesia reboriana*, in *Clemente Rebora tra laicità e religione* cit., pp. 167-193. Sul tema della cultura ottocentesca del poeta dei *Frammenti lirici*, alcune interessanti prospezioni e sondaggi sono ora nel volume di Ciro RICCIO, *Fonti ottocentesche di Clemente Rebora*, Napoli, Loffredo, 2008.