

Matteo Pellegrini

AA.VV.

Le forme della tradizione lirica

A cura di Guido Baldassarri e Patrizia Zambon

Padova

Il Poligrafo

2012

ISBN: 978-88-7115-769-6

Indice

Nota

Raoul Bruni, *Boccaccio, le muse e l'origine divina della poesia*

Sabine Verhulst, *Loquacità gnomica. Appunti sulla frottola*

Beatrice Bartolomeo, *Linee tematiche sensuali nella lirica di ispirazione petrarchesca del*

Quattrocento: alcuni esempi

Monica Bianco, *Petrarchismo e filologia nel secondo Cinquecento veneziano*

Edoardo Ventura, *Il petrarchismo in Italia e Spagna fra Cinque e Seicento*

Valentina Salmaso, «*E sian trofei / de l'immensa bellezza i versi miei*». *Appunti sull'intertestualità tra codice epico e lirico fra Cinque e Seicento*

Enrico Mattioda, *Alfieri fra rime e ritmi*

Pierantonio Frare, *Una lirica nuova, cioè antica: Foscolo dalle Poesie ai Sepolcri*

Novella Bellucci, *Il codice della lirica d'amore nella diacronia dei Canti di Leopardi*

Patrizia Zambon, *Petrarca tra Rajberti e Boito: poesia lirica e dibattito d'avanguardia a metà Ottocento*

Matteo Giancotti, *Ritmo e metro nei Frammenti lirici di Clemente Rebora*

Vinicio Pacca, *Montale e France: da Le lys rouge a Il giglio rosso (e oltre)*

Emanuele Zinato, *Il serpente e le rovine: la scrittura antilirica di Franco Fortini*

Abstracts

Indice dei nomi

Le forme della tradizione lirica sono le coordinate entro cui, per un biennio, hanno spaziato le ricerche ed il dibattito svolti, sotto la supervisione di Guido Baldassarri, nel seminario tematico del Dipartimento di Italianistica dell'Università di Padova (oggi Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari): la scelta di saggi, giunta ora alle stampe per le cure di Patrizia Zambon, illustra eloquentemente ricchezza e complessità di un'indagine che, lungo un arco cronologico esteso dal Trecento al pieno Novecento, si compone attraverso approfondimenti e verifiche tanto di temi dal respiro più ampio – basti, a titolo d'esempio, menzionare quel petrarchismo qui illuminato nel suo pieno fulgore cinque-seicentesco, e non limitatamente italiano, ma anche nelle sue sopravvivenze medio-ottocentesche –, quanto di aspetti più tecnici e specialistici – come possono essere, tra le altre, le questioni metrico-ritmiche sia quattrocentesche, con la frottola, che novecentesche, in Rebora .

In questa sede, conformemente all'ambito privilegiato da «Oblio», tralasciamo i contributi pre-ottocenteschi, prendendo le mosse dalla articolata riflessione di Pierantonio Frare sulla lirica foscoliana traguardata nella sua tensione verso quell'unione di poesia e profezia ch'è cifra della lirica originaria. Lo studioso, delimitato il campo, sulla base delle condizioni di compiutezza, pubblicazione e riconoscimento d'autore, all'edizione Nobile (1803) delle *Poesie* e ai *Sepolcri*, ripercorre cursoriamente le vicende editoriali dei sonetti, per sottolineare il «lavorio elaborativo di *inventio* e *dispositio*» che sostiene quella natura di canzoniere (su scala mensile, in rapporto a quella giornaliera petrarchesca), già discussa dal Girardi e recepita dal Gavazzeni in poi, in cui centrali si

mostrano «la rilevante e fin ossessiva presenza dell'io» e l'«antitesi [...] come modalità del pensiero e della scrittura foscoliana». Il passaggio ai *Sepolcri*, nel segno della maggiore oggettività autorizzata dalla «progressiva emarginazione del locutore», avviene attraverso le *Odi*, dove costante appare ancora il ricorso a macrostrutture oppositive, ma già il soggettivismo melico viene lasciando spazio alla lirica celebrativa (mentre l'anteposizione delle due odi al blocco dei sonetti, nell'edizione definitiva, è ricondotta da Frare all'ennesima applicazione di uno schema antitetico). Il carme è quindi mostrato come compimento e realizzazione del tentativo foscoliano di «ripristinare nel mondo moderno il concetto e la prassi della lirica antica», nell'accezione - d'autore - di poesia che «canta le lodi de' numi e degli eroi», mentre l'io poetico viene a dislocarsi in posizioni marginali per lasciare spazio agli eventi e ai personaggi che è chiamato a celebrare. Novella Bellucci indaga le declinazioni del codice lirico amoroso nei *Canti* leopardiani a partire da *Il primo amore*, «il primo testo poetico integrale», traguardato nel suo rapporto con quella «prima prova della scrittura autobiografica» rappresentata dal *Diario o Memorie del primo amore*: il trascorrere dalla trattazione in prosa dell'esperienza amorosa, conforme a quella scrittura diaristica ch'è occasione di speculazione e, pur con i suoi eccessi di «ipertrofia analitica», di dissezione quasi scientifica, alla sua trasposizione lirica, che trascende l'immaginazione interpellando ed esprimendo direttamente il cuore, è spiegato dalla studiosa «come una sorta di “entropia” della narrazione autobiografica leopardiana». Ribadita la centralità della «celesti naturalezza» del magistero petrarchesco, tanto per le immagini quanto per gli stilemi, in quest'ambito dei *Canti* è evidenziata la cifra dell'assenza, peculiare della concezione leopardiana dell'amore, e non esente di debiti verso formulazioni stilnoviste, cui sono affiancati i temi dell'esclusione e della malinconia (nello specifico, più che di un malinconico d'amore, di un malinconico che non può provare amore, secondo quella condizione moderna di entropia della sensibilità). La Bellucci, con precisione di rimandi a *Zibaldone* ed *Operette*, ma non solo, illustra dunque la «progressiva problematizzazione della figura poetica dell'oggetto d'amore» che, giunta agli esiti estremi in *Alla sua donna*, si traduce – anche sul versante formale, attraverso l'astrazione cui viene tendendo il lessico e l'intrecciarsi di proposizioni dichiarative negative e periodi ipotetici –, nella sottrazione di questo oggetto e dello stesso amore.

I caratteri del trattamento di Petrarca come «emblema della poesia lirica» da parte di Rajberti e Boito sono illuminati da Patrizia Zambon grazie ad alcuni testi dei due autori – *Il viaggio di un ignorante* e *L'Ottimo commento alle Rime del Petrarca*, del primo; *Gite di un artista. Un verso del Petrarca*, del secondo – esaminati dopo una preliminare, quanto articolata, delineazione dell'orizzonte letterario definito da quella stampa periodica – quasi genere autonomo, riunendo cronaca giornalistica, versi e racconti a puntate – che, per il suo «ruolo di incisività e di dialettica con l'attualità», a metà Ottocento, vede coinvolti i maggiori autori. All'interrogazione sulla funzione della poesia nella temperie risorgimentale, sviluppata dalle riviste e nel segno di una «diffidenza [...] per la letteratura d'Accademia, per i letterati d'Accademia, con tutti i referenti di estraneità, marginalità, formalismo», si ricongiungono le scritture umoristiche e ludiche del Rajberti che, nella cifra di una ricerca di effetti di paradosso e capovolgimento comico, sottopongono anche Petrarca al fraintendimento dei «significati in nome di un'intesa massicciamente ottusa dei significanti» ridimensionandone, nel *divertissement*, la statura e la distanza dalla più urgente vitalità operativa. A distanza di un decennio, nel 1868, in appendice a «Il Pungolo» Boito, sotto lo pseudonimo di Jacopo Cosmate, pubblica il racconto *Gite di un artista. Un verso del Petrarca*, dove, nella sovrapposizione di citazioni e modelli, «la poesia di Petrarca domina come cifra compositiva, filo rosso e più guida a una narrazione che nella sua elegante fragilità ricerca lo specchio critico e la possibilità della sua fragile eleganza».

Matteo Giancotti analizza dettagliatamente gli aspetti metrico ritmici dei *Frammenti lirici* verificando concretamente e in atto quel collocarsi «allo stesso tempo, dentro e fuori della tradizione» che Baldini definisce cifra stilistica della lirica di Rebora. L'indagine si articola rigorosamente attraverso il vaglio, nell'ordine, degli aspetti versali, strofici e rimici, in un'attenta valorizzazione di tutte le implicazioni ritmiche di volta in volta significative. Dall'ampio repertorio

in cui si articola il contributo ci limitiamo alla cursoria segnalazione di taluni aspetti: l'emergere, negli schemi prevalenti degli endecasillabi, accanto alla centralità dell'apocope ad intensificare gli *ictus*, di «una particolare asprezza o densità ritmica»; il ricorso al decasillabo anapestico-manzoniano per «determinare aree di ritmo omogeneo e battente»; la preponderante presenza di un ottonario che replica, fino alla settima posizione, lo schema dell'endecasillabo determinando una costante ritmica. Se sul versante strofico, dominato da articolazioni riconducibili a quartine e terzine, si mostra ravvisabile una struttura madrigalesca soggiacente alle articolazioni ternarie, con clausole di distici a funzione gnomica; e mentre una funzione strutturante che trascende la comunque centrale cifra di chiusura è demandata alle rime, cui, per rilevanza, si affiancano le quasi-rime o rime imperfette; la conclusione cui conduce il ricco inventario è che, contro l'apparente assenza di principi d'ordine, nei *Frammenti lirici* «s'intravedono delle costanti, dei *tic* ritmico-sintattici, delle predisposizioni rimiche e musicali che limitano le potenzialità entropiche del verso libero».

Il rapporto tra la poesia montaliana *Il giglio rosso* e l'omonimo romanzo *Le lys rouge* di Anatole France è discusso da Vinicio Pacca inizialmente spiegando la lirica, sulla scorta delle indicazioni interpretative fornite dallo stesso poeta in una lettera a Silvio Guarnieri, come «la raffigurazione per emblemi della parabola biografica di Irma Brandeis-Clizia [...], dai soggiorni fiorentini degli anni trenta fino al forzato addio all'Italia». Alla trama di rapporti che congiungono il testo di *Finisterre* ad altre poesie dedicate ai viaggi di Clizia, segue un approfondimento sul romanzo del 1894 di France. Di questo si rilevano, da un canto, la tripartizione della vicenda su base geografica, in cui Firenze rappresenta il «perno dell'azione», dall'altro i differenti significati assunti dal giglio rosso nel corso della storia d'amore tra Thérèse Martin-Bellème e Robert Le Ménil (e tra essi vi è, appunto, il simbolo della città toscana), giungendo alla conclusione che, più che di mera ripresa, il senso della scelta montaliana risiede nel sottolineare «il parallelo fra i destini di due straniere che hanno trascorso una breve stagione di felicità a Firenze e poi si sono dileguate a nord».

Emanuele Zinato esamina la produzione lirica e prosastica di Fortini alla luce delle due chiavi allegoriche del «serpente» e delle «rovine» – presenti, l'una, nel titolo della raccolta *Paesaggio con serpente* e, l'altra, in quello della raccolta di saggi *Extrema ratio. Note per un buon uso delle rovine* – trascelte per la loro capacità di rappresentare, a partire dall'immediato rinvio a «natura» e «cultura», «due macrotemi o emblemi ad irradiazione testuale assai vasta». La forma urbana, «in Fortini un enigma da decifrare», è mostrata tanto nei versi «antilirici», e nei debiti intertestuali che questi intrattengono (per esempio con Baudelaire), quanto nelle prose diaristiche de *La guerra a Milano* (dove il parallelismo è con Manzoni) e del *Diario tedesco. 1949*, prevalentemente come oggetto di processi di trasformazione (Firenze e Milano sono i due nomi centrali per la biografia dell'autore, ma s'aggiungono Berlino, Magonza, Gerusalemme). La chiave ofidica è interpretata, a partire dal serpente biblico metamorfico e tentatore, attraverso il bestiario fortiniano che popola tutta la sua poesia, fino all'ultima raccolta *Composita solvantur*, nonché con il sostegno di numerosi passaggi dalle prose e dall'epistolario, come il dar «voce a un rimosso storico, a un represso» che conferma la centralità nella sua produzione della riflessione sulla violenza storica. I due emblemi vengono così ricondotti a una «filosofia politica dei rapporti sociali tra gli uomini, conscia dell'ineliminabilità della dimensione del tragico».