

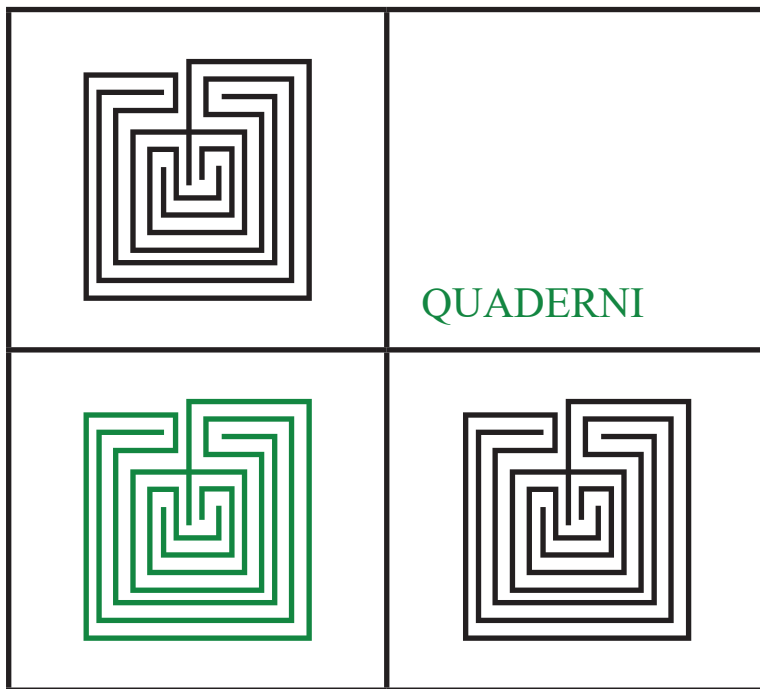
---

# LA LETTERA IN VERSI

CANONI, VARIABILI, FUNZIONI

a cura di

Pietro Taravacci e Francesco Zambon



LABIRINTTI 185

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia

Il IV Convegno Internazionale del Seminario Permanente di Poesia, svoltosi tra l'8 e il 9 novembre del 2016 presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento, ha avuto a tema *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*.

Solo apparentemente di limitata diffusione, la lettera in versi è sempre stata presente nella lirica occidentale. A partire dalla poesia latina (da Lucilio a Orazio) essa è divenuta un genere poetico *suo iure*. Nelle letterature medievali si contano le epistole poetiche dei trovatori, ma anche le lettere in versi di personaggi romanzeschi nonché la corrispondenza poetica del Duecento italiano. Tra XV e XVII secolo il modello oraziano è stato molto vitale, mentre nello stesso periodo, in Italia, anche le *Heroides* ovidiane hanno costituito un esempio assai diffuso. Nei secoli successivi i casi sono stati numerosi, spesso con funzione di poesia 'militante', di argomento letterario, morale, politico.

Il Novecento offre un panorama vario e complesso. Alle tipologie e funzioni tradizionali si sono aggiunte quelle legate alla riflessione su comunicazione e incomunicabilità poetiche. La lettera in versi contemporanea ha quindi invitato il soggetto lirico a uscire da se stesso, a tendere verso un tu concreto o generico sviluppando, in particolare, una forte, costante tensione tra presenza e assenza dell'interlocutore-destinatario.

---

PIETRO TARAVACCI è Professore ordinario di Letteratura spagnola presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento. È direttore della rivista «Ticontre»; fondatore e coordinatore del Seminario Permanente di Poesia; già direttore delle collane «Labirinti» e «Reperti» (2008-2018).

FRANCESCO ZAMBON è Professore emerito, già Professore ordinario di Filologia romanza presso l'Università di Trento; fondatore e coordinatore del Seminario Permanente di Poesia, i suoi interessi di ricerca si concentrano sui bestiari, l'allegoria, la poesia mistica ed esoterica del Medioevo e del contemporaneo.

# Labirinti 185



**UNIVERSITÀ  
DI TRENTO**

**Dipartimento di  
Lettere e Filosofia**

COMITATO SCIENTIFICO

Andrea Comboni (coordinatore)  
*Università degli Studi di Trento*  
Francesca Di Blasio  
*Università degli Studi di Trento*  
Jean-Paul Dufiet  
*Università degli Studi di Trento*  
Caterina Mordeglia  
*Università degli Studi di Trento*

Il presente volume è stato sottoposto a procedimento di *peer review*.

Collana Labirinti n. 185  
Direttore: Andrea Comboni  
Editing: Sergio Scartozzi

© 2020 Università degli Studi di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia  
via Tommaso Gar, 14 - 38122 Trento  
tel. 0461 281722  
<http://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>  
e-mail: [editoria.lett@unitn.it](mailto:editoria.lett@unitn.it)

ISBN 978-88-8443-912-3

Finito di stampare nel mese di dicembre 2020 presso Supernova S.r.l., Trento

LA LETTERA IN VERSI  
CANONI, VARIABILI, FUNZIONI

a cura di  
Pietro Taravacci e Francesco Zambon

Università degli Studi di Trento  
Dipartimento di Lettere e Filosofia



## SOMMARIO

<i>Introduzione</i>	VII
VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO, La «partie non-lyrique» nel <i>libre</i> di Guiraut Riquier: un epistolario eterogeneo	3
MATTEO LARGAIOLLI, Decoro e ordine. Vincenzo Calmeta e le forme dell'epistola in versi volgare tra Quattro e Cinquecento	17
CLARA STELLA, «Come a donna si conviene». Riscritture ovidiane in due esempi di epistole amorose d'autrice	55
AMBRA ANELOTI, Una riscrittura cinquecentesca delle <i>Heroides</i> : le <i>Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto</i> di Marco Filippi	69
CLARA MARÍAS, Antes de la barroca <i>Epístola moral a Fabio</i> . La epístola ética del Renacimiento	93
OLGA PEROTTI, Las epístolas morales de Diego Hurtado de Mendoza	141
FLAVIA PALMA, La lettera in versi come paratesto nei <i>Tragicall Tales</i> di George Turberville	161
FRANCESCO GIUSTI, «Strange business, confessions»: il destinatario assente e il pubblico in ascolto in <i>Birthday Letters</i> di Ted Hughes	187
GIAN LUCA PICCONI, Pasolini e la metrica della sopravvivenza: una lettura di <i>La Guinea</i>	213
SERGIO SCARTOZZI, La lettera in versi di Montale. Il <i>tu</i> , l' <i>io</i> e l'attesa del «vero destinatario»	235
NURIA PÉREZ VICENTE, Fuerza pragmática y discurso ético en <i>A Andrés Bastera</i> , de Gabriel Celaya	263

- MATTEO LEFÈVRE, L'epistola in versi nella poesia spagnola d'oggi. La *Carta de junio* di Jacobo Cortines (1991) 289
- MARINA BIANCHI, L'epistola in versi nel XXI secolo: il caso dello scambio di *mail* tra Fernando Ortiz e José Manuel Velázquez 307



## INTRODUZIONE

di Pietro Taravacci e Francesco Zambon

### I.

Pochi ricollegerebbero probabilmente fra di loro le *Epistole* di Orazio, i *Sepolcri* di Foscolo o il *Requiem* di Rilke, come si farebbe, per esempio, con l'*Iliade* di Omero, la *Chanson de Roland* e la *Gerusalemme liberata*, opere che malgrado i molti secoli che le separano riconosceremmo immediatamente come appartenenti al genere epico. Eppure anche le prime tre opere menzionate appartengono a un genere ben individuato, quello della «lettera in versi», di cui non sembra sia stata scritta sinora una vera e propria storia. Si potrebbe perfino stabilirne la data di nascita nella letteratura occidentale, se dovessimo prestar fede a quanto dichiara Ovidio in alcuni versi della sua *Ars amatoria* (vv. 341-346) in cui egli invita le donne cui è rivolta l'opera a recitare, tra gli altri, anche i suoi versi e fra di essi quelli di un genere – afferma – da lui stesso creato, la EPISTULA (trad. di Paolo Fedeli):

Leggi i versi eleganti di chi ci fu maestro  
coi quali egli istruisce le due parti in contesa  
o dai libri che il titolo molle di Amori hanno scegli e leggi  
qualcosa dolcemente, con pronuncia educata,  
o tu con voce modulata, cantante, recita un'Epistola  
genere ignoto agli altri che da lui fu fondato.

Con il titolo di *Epistola* Ovidio si riferisce qui a quelle che poi saranno chiamate tradizionalmente le *Heroides* (cioè *Epistolæ*

*Heroidum*), silloge di lettere immaginarie inviate per la quasi totalità da figure femminili della mitologia ai loro amanti lontani. L'uso della forma epistolare fissa la situazione costante di partenza, che è quella della donna abbandonata o tradita o comunque lontana dall'uomo che ama: una situazione che dà modo al poeta di sviluppare il tema elegiaco della perdita e del lamento amoroso. E mediante l'artificio della lettera egli può scavare nel più intimo della psicologia femminile, rappresentandone in maniera diretta le contrastanti emozioni, i conflitti, i rimpianti, le rabbie, le speranze, le disperazioni. È abbastanza significativo che il genere nasca sotto il segno della finzione: lo statuto epistolare dei testi non riflette una situazione reale, ma è un artificio per mettere in scena una tematica particolare, quella dell'elegia amorosa (per di più al femminile). Ovidio riprenderà però verso la fine della sua vita il genere della lettera in versi con le *Epistulae ex Ponto*, opera che raccoglie in quattro libri le lettere poetiche da lui inviate a diversi destinatari dal luogo in cui era stato esiliato, la remota Tomi, sul Ponto. Il tema ricorrente è qui la sua dolorosa condizione e i suoi tentativi di ottenere perdono da Ottaviano in modo da poter tornare a Roma: si tratta cioè degli stessi temi dei *Tristia*, che del resto comprendevano anche qualche lettera. Ma nella precedente raccolta lirica i loro destinatari erano anonimi, mentre ora ciascuna lettera ha un destinatario preciso, un amico influente, al quale il poeta si rivolge per chiedergli, secondo le possibilità che gli consente il suo ruolo nella società, di fare quanto gli è possibile per favorire il perdono dell'imperatore e il suo rientro in patria. Ovidio si cala così nella parte che era stata quella delle amanti abbandonate, riprendendo anche alcuni temi morali delle *Heroides* come quello dell'amicizia; ma questa volta la situazione è reale, il genere epistolare (con il nome del reale destinatario) serve a esprimere le sofferenze dell'esilio e a formulare concrete e circostanziate richieste d'aiuto. Il modello mitologico è utilizzato per una precisa finalità pratica, che tuttavia ricorre alla forma poetica in un estremo tentativo di praticarla quando ormai ciò è divenuto difficile a causa delle condizioni

esterne, della lontananza dagli amici letterati e del progressivo venir meno dell'ispirazione.

Ma il primato rivendicato da Ovidio è discutibile. Le prime quindici *Heroides*, le lettere senza risposta delle eroine, furono scritte fra il 10 e il 3 a.C.; le *Epistulae ex Ponto*, iniziate nel 12 d.C., furono pubblicate postume. Certamente si può attribuire a Ovidio l'invenzione della «epistola amatoria», anche se una sorta di incunabolo del genere si può ravvisare nella terza elegia del libro IV di Propertio: un'epistola poetica indirizzata da Aretusa al marito Licata, da tempo combattente in Oriente, per comunicargli la tristezza che prova per la solitudine e il desiderio di rivederlo presto. Ma anche senza considerare una ben più antica lettera in versi di Lucilio (148-103 a.C.), che si lamenta con un amico perché non gli aveva fatto visita mentre era ammalato, nel 19 a.C. viene pubblicato il I libro di un altro grande archetipo del genere nella letteratura occidentale, le *Epistole* di Orazio. Il loro carattere è completamente diverso dalle *Heroides* come dalle *Epistulae ex Ponto*; la forma della lettera è qui utilizzata dal poeta di Venosa per affrontare temi morali, sociali e anche letterari rivolgendosi a persone reali con lo scopo di esercitare una concreta influenza nella società: quasi, si potrebbe dire, delle «lettere aperte» o dei pasoliniani «articoli in versi» *ante litteram*. Numerosissimi sono qui gli spunti autobiografici come i riferimenti alla vita quotidiana, talvolta con richieste che sollecitano un favore o presuppongono una risposta. Ma a partire dalle concrete vicende personali o dei suoi corrispondenti Orazio sviluppa riflessioni più generali, ispirate alle sue idee epicuree, che trasformano le *Epistulae* in veri e propri poemetti filosofici: basti pensare alle tre lunghe lettere del II libro, dedicate alla poesia, fra cui la lettera ai Pisoni, la celebre *Ars poetica*.

Nel presente volume, che raccoglie gli Atti del convegno svoltosi l'8 e il 9 novembre 2016 presso il Dipartimento di Lettere e Filosofia dell'Università di Trento e organizzato dal Seminario Permanente di Poesia (Semper), non sono presenti contributi che

affrontano questa fase antica della storia del genere. Ma i due grandi modelli costituiti dalle *Epistulae* di Orazio e dalle *Heroides* di Ovidio (più che dalle sue *Epistulae ex Ponto*) esercitarono un influsso incalcolabile sui suoi sviluppi successivi, dando origine a due grandi filoni letterari che, se non esauriscono la fenomenologia del genere, ne costituiscono comunque le espressioni principali almeno sino all'epoca contemporanea. Un nutrito gruppo di saggi esaminano qui alcune delle numerosissime traduzioni, riscritture, imitazioni che delle due opere classiche furono realizzate fra Quattrocento e Seicento, soprattutto in ambito italiano e spagnolo. Nei secoli successivi, e soprattutto in epoca contemporanea, i due lontani modelli classici sbiadiscono sempre di più senza però scomparire del tutto: non è difficile riconoscerli per esempio sullo sfondo della lettera *Al conte Pepoli* di Leopardi o delle numerose lettere poetiche del Montale «satirico».

## II.

Nelle sezioni centrali del presente libro si raccolgono testimonianze certamente significative di quelle che furono epoche determinanti per lo sviluppo di una storia del genere della «lettera in versi», o «epistola poetica», con un'attenzione particolare agli ambiti italiano e spagnolo. La maggior parte dei contributi qui raccolti sono relativi alle epoche rinascimentale e barocca, che perseguirono con particolare lucidità nuove espressioni a partire ogni volta da un cosciente e maturo confronto con l'epoca classica.

Ma l'importante saggio di Valeria Bertolucci Pizzorusso ci dà l'occasione di soffermarci su un ambito sicuramente nodale nella storia della scrittura poetica occidentale, ovvero quello dei trovatori provenzali. La necessità di mettersi in contatto con un destinatario, o comunque di dialogare, di misurarsi con un interlocutore per valutare ciò che allo scrivente pare più importante e urgente, rimangono prioritari nella comunicazione 'epistolare' in

versi anche quando il testo è privo, come accade sovente in Guiraut Riquier, delle marche forti dello stile epistolare, quali *pars pro toto*, la *salutatio* e il nome del destinatario. In ognuno dei casi esaminati dalla studiosa, il testo che in diversa misura, e in modo più o meno formale, si avvicina all'epistola mostra potenza espressiva e una motivazione al dire del tutto eccezionali nonché un coinvolgimento di tutto l'essere vitale dello scrivente e del destinatario in un contesto umano, sociale e culturale assai vivo e sollecitato. L'autrice, nel legittimo tentativo di un bilancio del *corpus* guirautiano, chiama in causa Cesare Segre che definisce il genere epistolare proprio nella sua natura ibrida, caratterizzato per un verso da generalizzazioni astratte e istanze didascaliche e, dall'altro, attraversato da dati e da finalità personali e concrete.

Gli studi dedicati all'epistola in versi del periodo umanistico-rinascimentale mostrano una connaturata necessità, già evidente in un umanista come Vincenzo Calmeta (1460-1508) – piemontese, ma vissuto presso le maggiori corti italiane – di indagare i tratti tematici e formali e le specifiche funzioni del genere, a partire, nei casi presi in considerazione da Matteo Largaiolli, dall'assimilazione tra epistola ed elegia. Il ricco *corpus* testuale e tipologico preso in esame dallo studioso conferma una specifica propensione dell'epistola in versi a intensificare e a rendere dinamico e concreto il tema amoroso; di pari passo, una sua generale disponibilità a integrarsi in contesti scritturali più ampi e di varia natura. Elementi che ne confermano la centralità crocevia dei principali rapporti letterari dell'epoca.

Che lo sviluppo della letteratura del Rinascimento italiano passi attraverso l'epistola poetica in terza rima, nella produzione di scrittrici quali Vittoria Colonna, Gaspara Stampa e Veronica Franco – con la comune mediazione del Tebaldeo – è uno dei punti nodali del contributo di Clara Stella, che osserva, in particolare, come il modello espressivo delle eroine ovidiane trovi nelle *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*,

stampate a Lucca nel 1559 dal letterato-poligrafo Lodovico Domenichi, un'evoluzione del tutto consona alla temperie culturale umanistica e a un contesto in cui la donna non è soltanto elemento tematico, ma soggetto attivo del processo letterario amoroso.

Il contributo di Ambra Anelotti è dedicato alla ripresa e alla riscrittura di uno dei modelli classici, quello appunto delle *Heroides*, in un antecedente cinquecentesco – le *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto* di Marco Filippi – di quello che sarebbe diventato un nuovo genere letterario tipicamente barocco, specie dalla *Lettera di Rodomonte a Doralice* di Giovan Battista Marino in avanti (1619). A partire dallo studio della struttura basilare di lettere indirizzate da alcune eroine agli ormai noti protagonisti del *Furioso*, Anelotti pone in risalto tanto il fruttuoso rapporto fra il modello classico ovidiano e il moderno adattamento ariostesco, quanto i fondamentali elementi che intervengono nella ridefinizione e nella storia del genere epistolare poetico.

Anche in un diverso ambito culturale come quello dell'Inghilterra elisabettiana, la lettera in versi mostra una sua predisposizione a inserirsi in contesti di sperimentazione letteraria, come avviene nel singolare caso dei *Tragicall Tales*, dell'inglese George Turberville (1540 ca.-1597), noto e fortunato traduttore delle *Heroides* ovidiane (1567). Utilizzate come paratesti che introducono l'intera opera e ciascuno dei dieci *Tales* (anch'essi in versi), le epistole liriche, indirizzate al lettore, assumono un'immediata funzione prefativa, ma svolgono, in ultima analisi, una più importante funzione critico-letteraria, fornendo utilissimi dati sulle intenzioni dell'autore e sulla cultura elisabettiana. Concentrandosi in particolare sulla lettera introduttiva al lettore, nella quale Turberville confessa le ragioni della sua scelta letteraria, e rivendica il proprio ruolo di creatore, ben al di là quello di semplice traduttore, nel suo contributo Flavia Palma osserva come proprio avvalendosi del verso, l'autore dei racconti di ispirazione italiana (quasi tutti derivati dal Boccaccio) riesca a dare piena

espressione alla gravità della materia che ha scelto di riproporre al pubblico. Un virtuoso connubio, quello tra verso e tema ‘tragico’, che l’epistola comunica direttamente ed emotivamente al lettore, rendendolo partecipe delle vicende narrate e svelando, non a caso mediante il genere più adatto, una sostanziale affinità tra le infelici vicende narrate e il personale stato di sofferenza dell’autore, tra realtà e finzione letteraria.

### III.

Decisamente ricca e significativa è l’attenzione che al genere epistolare si è prestata in ambito letterario spagnolo tra Cinque e Seicento vale a dire nell’epoca aurea la quale, nello specifico del genere epistolare, ha conosciuto un *terminus post* e un *terminus ante quem* con la *Epístola moral a Fabio*. Al periodo precedente a quello che a torto o a ragione è ritenuto il testo cardine del genere è esplicitamente dedicato lo studio di Clara Marías, rivolto in particolare a esaminare, anche sotto il profilo statistico, lo sviluppo dei subgeneri dell’epistola etica e autobiografica in autori operanti tra la fine del XV e le prime tre decadi del XVI secolo.

L’analisi sistematica di un *corpus* testuale che la studiosa definisce «laberinto genérico» – e che include autori che vanno dal poeta e drammaturgo portoghese Sá de Miranda (1481-1558) a Eugenio de Salazar (1530-1602), passando per i famosi Boscán e Garcilaso, ma anche Baltasar del Alcázar e Gutierre de Cetina (per citarne alcuni) – conferma come nella realtà iberica il genere epistolare, prima ancora di subire una più cosciente formalizzazione, fosse particolarmente adatto a recepire le maggiori innovazioni culturali ed estetiche dell’Umanesimo e dalla nascente epoca aurea, tutte connotate da un impulso verso una nuova flessibilità e una ricca varietà di temi e registri espressivi. Il panorama osservato da Clara Marías si allarga ben al di là della componente oratoria dominante e divenuta canonica negli studi sull’epistola in versi, fino a comprendere testi quali quelli di Núñez de Reinoso,

che permettono di apprezzare la componente ovidiana sopra ricordata, nonché assetti metrici, come ad esempio l'ottosillabo, del tutto estranei alla terza rima. Le considerazioni riservate alla tradizione – manoscritta e a stampa, privata e pubblica – dell'epistola etica e autobiografica, infine, rappresentano un prezioso contributo non solo per comprendere la vera importanza di realtà testuali e di autori del primo Rinascimento, ma per capire più compiutamente la funzione che la lettera in versi ha esercitato in un'epoca di grande fermento letterario e culturale. Funzione e rilievo tanto effettivi da trasformarsi in paradigmi letterari o da determinare riscritture e *contrafacta* «a lo divino».

L'ambito cronologico preso in considerazione dallo studio di Olga Perotti (che va da Garcilaso a Boscán, per soffermarsi su Diego Hurtado de Mendoza) coincide con l'ingresso nelle lettere spagnole di istanze petrarchesche e classiche che, convivendo con un impianto lirico *tradicional* (sia popolare che colto), producono un peculiare rimpasto, unico in Europa, fra classicità e modernità. In quello specifico ambito l'epistola poetica è in grado di far emergere un'interiorità del poeta che la lirica amorosa *cancioneril* aveva congelato in stereotipi tematici, in paradigmi formali diretti a, e fruiti quasi esclusivamente da un pubblico di corte. Perotti dunque conferma come l'epistola cinquecentesca abbia giocato un ruolo determinante nel nuovo sistema della comunicazione letteraria, inserendosi particolarmente bene in un complesso, fruttuoso processo di riscrittura del modello oraziano, nonché nello sviluppo dell'epistola lirica in volgare (in ciò interagendo col dialogo: un genere fondamentale nelle lettere del Rinascimento *tout court*).

L'analisi del *corpus* lirico-epistolare del Mendoza, tra cui di certo spicca la lettera all'amico Boscán, rileva la grande abilità raggiunta dall'autore nel padroneggiare gli elementi che, a partire dall'antichità, hanno fatto dell'epistola morale uno dei generi più rappresentativi della temperie culturale e artistica della Spagna del primo Cinquecento. Il rigore formale della terza rima,



mediante la sua dinamica strofica propulsiva, mostra la necessità di un'argomentazione poetica articolata e insieme grave, così come la dinamica tra il monotematismo e l'opportuna fioritura di aneddoti ad esso funzionali sottende l'urgenza e la complessità dell'impianto espressivo. Ma, soprattutto, nella prospettiva di una evoluzione del genere poetico spagnolo, l'epistola morale fa affiorare il più innovativo intreccio fra imitazione e invenzione, tra modello e soggetto lirico autobiografico.

#### IV.

Nel Settecento e nell'Ottocento non mancano numerosi e importanti esempi di epistole in versi: basti pensare, in ambito italiano, ai già menzionati *Sepolcri* e alla lettera *Al conte Pepoli*. Ma particolarmente vario e articolato è il panorama contemporaneo, che presenta novità radicali rispetto alla tradizione anteriore; alle tipologie e funzioni assunte precedentemente dal genere si aggiungono quelle legate alle problematiche sociali, filosofiche, epistemologiche e letterarie del nostro tempo: crisi del soggetto, statuto del linguaggio, comunicazione e incomunicabilità. L'epistola lirica diventa così uno degli strumenti espressivi per affrontarle e illuminarle. Innumerevoli sono gli esempi di lettere, per lo più fittizie, nella poesia contemporanea: per citare solo alcuni grandi poeti, basti pensare a *Invece di una lettera* di Majakovskij, alle due lettere ai morti che formano il *Requiem* di Rilke, alla «Missiva letta | da fogli | non scritti» di Paul Celan, alla *Lettera d'amore* di Sylvia Plath. Un caso emblematico è quello delle *Lettres à Lou* di Apollinaire, un'intera raccolta poetica formata da lettere all'amata lontana, inviate dal fronte di guerra in cui il poeta si trovava allora a combattere. La forma della lettera poetica contrassegna qui in profondità la dolorosa condizione di una lontananza fisica che suscita un desiderio struggente del corpo della donna, espresso nei termini di un erotismo fra i più espliciti, tanto più forte in quanto il luogo in cui si trova lo scrivente è

un luogo di morte e di sofferenza: «ton cœur est ma caserne», le scrive nella sua *rêverie* serale.

Un altro esempio straordinario, studiato in questo volume da Francesco Giusti, sono le *Birthday Letters* di Ted Hughes, marito di Sylvia Plath, alla quale le lettere poetiche sono indirizzate dopo la morte di lei, suicida. Come ha spiegato lo stesso Hughes la forma della lettera è nata per un'esigenza di confessione immediata, quasi *naïve*, e di liberazione di una storia fino a quel momento evitata: dei contenuti che non potevano essere detti in poesia, nella poesia quale egli la intendeva. Se tuttavia la lettera lo avvicina, come egli scrive, al suo io, non si tratta comunque di un diario: la verità dei fatti e dei sentimenti non è mai garantita – per quanto possa essere mai garantita – da un io che si racconta, ma presuppone sempre il corrispondente, che potrebbe fornire una versione diversa, anche se qui il corrispondente è morto. Tanto più che in questo dialogo impossibile Hughes risponde ai testi o agli abbozzi di Sylvia, proseguendo uno scambio poetico e sentimentale che era iniziato in vita. Come osserva Giusti:

La lettera poetica sembra essere una forma particolarmente adatta ad affrontare tale dinamica: il suo carattere di risposta a missive precedenti legittima la ripresa, la rilettura ed eventualmente la misinterpretazione di motivi, forme e frasi propri della lettera ricevuta [...]. La forma responsiva infrange l'illusione di autonomia monologica per portare in superficie una relazione più o meno antagonista che definisce il sé attraverso l'altro, le sue parole, le sue richieste.

E nello stesso tempo tale modo consente al poeta di rispondere pubblicamente ai suoi critici (come Ovidio nelle *Epistulae ex Ponto*, alle quali *Birthday Letters* sono state accostate), specie alle femministe militanti degli anni '70, che avevano visto in lui il tipico uomo-carnefice. Francesco Giusti spiega ottimamente, nel suo saggio, come la forma della lettera poetica abbia offerto precise soluzioni all'espressione del complesso groviglio psicologico-letterario che aveva indotto Ted Hughes a tacere per tanti anni su una esperienza cruciale della sua vita.

Particolarmente ricco e interessante è il panorama italiano. Per il primo Novecento basterà ricordare le *Epistole entomologiche* di Gozzano, *Lettera e Lettera alla madre* di Saba, ma anche le lettere dal fronte di Ungaretti, che spesso sono veri e propri abbozzi delle poesie del *Porto sepolto*. Questo volume contiene due studi sulle epistole poetiche di due fra gli autori più significativi sotto questo profilo: Pasolini e Montale. Gian Luca Picconi analizza il caso di *Guinea*, lettera poetica che si inserisce in «un vero e proprio epistolario in versi tra Bertolucci e Pasolini». Rifacendosi in qualche modo alle *Satire* dell'Ariosto (anche per la libera ripresa della terzina incatenata, da lui utilizzata sistematicamente nel suo libro di versi politicamente più impegnato, *Le ceneri di Gramsci*), Pasolini esprime il suo sogno «africano»: quello di una rinascita della bellezza in Africa, bellezza che in Europa può forse soltanto sopravvivere. Come scrive Picconi, «un'elegia a carattere epistolare diventerebbe allora una forma di metro sopravvivente, perfetto per rappresentare il luogo della storia da cui Pasolini, in quanto “forza del passato”, parla».

Senza alcun dubbio, tuttavia, il poeta italiano in cui il modo o la forma della lettera in versi assume un ruolo veramente decisivo è Eugenio Montale, qui studiato in maniera esauriente da Sergio Scartozzi. Numerosissimi sono nell'opera in versi del poeta genovese gli esempi di lettere, fin dalle sue poesie giovanili (la *Lettera levantina* del 1923). Ma il significato della forma epistolare varia notevolmente nel corso del tempo, pur riferendosi costantemente ai temi fondamentali della poetica montaliana. Le lettere confezionate da Montale nel *recto* della sua opera (in particolare nelle *Occasioni* e nella *Bufera*) sono dirette a un tu assente e quasi irraggiungibile nel quale è riposta una speranza, mai realizzata, di una salvezza, di una liberazione dalla Storia che ci assedia: si pensi a *Notizie dall'Amiata* e a *Su una lettera non scritta*, entrambe indirizzate all'angelica Clizia.

Le cose cambiano a partire da *Satura*, dove la lettera poetica svolge una funzione addirittura strutturale con le tre *Botta e rispo-*

*sta* collocate in punti strategici del libro, una sorta di «poemetto» in tre tempi, come lo definisce Scartozzi, in cui Montale tenta di illustrare il senso stesso della sua opera. Nella prima, rivestendo gli impolverati panni del suo *alter ego* Arsenio, il poeta riassume le sue vicende passate, sotto il fascismo e quindi nell'immediato dopoguerra; nella seconda rimpiange la scomparsa di tutto un mondo letterario e culturale primonovecentesco che egli aveva fatto in tempo a conoscere e descrive alla sua corrispondente immaginaria le strategie di resistenza che sta elaborando nell'apocalisse-carnevale del presente; nella terza infine, la cui destinataria è la sua traduttrice in greco Margherita Dalmati, Montale affronta il problema del ruolo della poesia nel tempo presente, che è essenzialmente quello di conservare «l'essenza della memoria». In questi testi, nelle numerose altre lettere contenute in *Satura* e nei libri successivi il poeta recupera dunque a modo suo la funzione, diremmo, oraziana della epistola poetica, quella di strumento per intervenire direttamente nell'attualità, sociale e letteraria: si pensi alla durissima polemica sviluppata proprio con Pasolini nella *Lettera a Malvolio*.

Sul versante ispanico contemporaneo, l'epistola poetica incrocia momenti di grande ripensamento del ruolo della poesia e della scrittura, come quello detto della *Posguerra*, particolarmente interessato dal dibattito su una poesia intenta a comunicare contenuti e messaggi, *in primis* sociali, o tesa a una conoscenza profonda della realtà tramite una parola esposta alla propria imprevedibilità e alla propria insufficienza. Sul versante di una poesia comunicativa si colloca senz'altro un poeta come Gabriel Celaya (1911-1991), che proprio nei tratti fondativi dell'epistola rintraccia uno strumento persuasivo e perlocutivo specialmente idoneo alla funzione politica e sociale che egli attribuisce prioritariamente alla poesia. Nella sua analisi delle epistole poetiche *A Andrés Bastera*, incluse nella nota raccolta de *Las cartas boca arriba* (1951) del poeta basco, Nuria Pérez Vicente mette in rilievo la complessità di quello che in Celaya può apparire mero col-

loquialismo comunicativo o semplice poesia prosastica, troppo spesso sottolineati dalla critica (in virtù di un intenzionale antiformalismo e 'antigarcilasismo' dell'autore), ma che, di fatto, corrispondono a una precisa retorica celayana dell'antiretorica. Ancora una volta si può notare come, in pieno Novecento, mediante una complessità stilistica dissimulata e perfino negata, attraverso un potenziale simbolico mai esibito, il genere dell'epistola poetica persegue obiettivi apparentemente opposti e contraddittori, inalienabili alla poesia contemporanea.

Il significato dell'epistola in versi, così come le sue funzioni letterarie e le sue potenzialità estetiche si arricchiscono ulteriormente in anni di più attuale contemporaneità, ai quali si rivolgono i due giovani ispanisti Matteo Lefèvre e Marina Bianchi. Il contributo di Lefèvre conferma che anche nelle sue realizzazioni più recenti come la *Carta de junio* (1991) del poeta andaluso Jacobo Cortines (1946), la lettera in versi porti con sé una consapevolezza degli strumenti espressivi della tradizione classica e moderna, anche laddove sia dominata dalle più devastanti aporie della modernità. A ben vedere la lettera di Cortines al padre svela tanto un'intima componente oraziana quanto uno stoicismo che la colloca sulla scia di quella *Epistola moral a Fabio* il cui ultimo verso – ricorda Lefèvre – è significativo esergo del testo: «antes que el tiempo muera en nuestros brazos», rinnovata attestazione del virgiliano «tempus fugit». Sebbene, poi, l'istanza affettiva e una tutta personale urgenza espressiva sovvertano nel profondo e frantumino così spesso ogni equilibrio, ogni prevedibile o preesistente assetto. Non è un caso, perciò, che lo studioso definisca la lettera di Cortines una vera e propria «sfida» letteraria la quale, nel superamento di dinamiche contrastanti e antitetiche, mira a continui riequilibri, a una ricerca di una qualche misura il cui punto di equilibrio, sul fronte metrico, è indicato nella terzina. Il tessuto dell'epistola, allora, necessariamente vario e lacerato per la vivezza delle inquietudini che la attraversano, e pur dibattendosi tra narrazione e aspri sondaggi dentro il pensiero e la me-

moria, aspira – in ragione di una sostanziale classicità dell'autore e del genere adottato – a presentarsi al lettore come un insieme coeso che persegue una sorta, diremmo, di perspicuo disincanto.

Nel 2014 l'epistola poetica approda all'ultima *thule* della scrittura virtuale: uno scambio di posta elettronica, anche questo in qualche modo inedito, tra due poeti spagnoli, entrambi sivi-gliani, ma di età e formazione differenti, Fernando Ortiz (1947-2014) e José Manuel Velázquez (1973) che, per l'appunto, tra il 2012 e il 2013 intercambiano decine di lettere poetiche di impronta volutamente oraziana, al cui centro essi collocano un loro comune interesse metaletterario, non senza divagazioni di ogni tipo sulla realtà e il tempo presente. Non è di secondario interesse notare come lo stesso sviluppo del dialogo epistolare in versi – che al suo interno accoglie, quasi per dovere epistemologico, un'evidente sperimentazione polimetrica – sia come guidato e condizionato dagli stessi *tòpoi* del pensiero oraziano, tanto che entrambi i poeti, pur da due situazioni esistenziali diverse, sono come spinti dall'impulso di vincere un tempo in rapida e inesorabile fuga per comprendere il più possibile, nel presente della parola poetica, il dono di una lunga e sostanziale tradizione, di un legato irrinunciabile che, proprio nello scambio lirico-epistolare trova frutti particolarmente convincenti e approdi a volta destabilizzanti, a volte consolatori.

Le divergenze e convergenze di vedute attorno a temi condivisi e alla poesia parimenti amata da Ortiz e Velázquez (ma potremmo dire lo stesso di Montale e Pasolini, di Hughes e di tutti gli altri autori e autrici studiati nella presente opera) non fanno che confermare come l'epistola poetica, anche nelle sue forme provocatoriamente estreme e ultracontemporanee, tenda a mantenersi fedele a tutte le potenzialità attribuitele dai modelli classici, straordinariamente arricchite dalla tradizione occidentale nel corso dei secoli.

## LA LETTERA IN VERSI





VALERIA BERTOLUCCI PIZZORUSSO

LA «PARTIE NON-LYRIQUE» NEL *LIBRE* DI GUIRAUT RIQUIER:  
UN EPISTOLARIO ETEROGENEO

L'importante serie di componimenti in distici monorimi alla fine del *libre* di Guiraut Riquier<sup>1</sup> non è stata adeguatamente considerata nel suo significato complessivo e soprattutto nella sua funzione all'interno del *libre* del trovatore, prevalendo l'interesse per alcune sue componenti, come la più notevole per le valenze anche sociali che espone, il famoso dittico di *Supplica* ad Alfonso X il Sapiente con la risposta-*Dichiarazione* del re casti-

---

<sup>1</sup> Cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Il canzoniere di un trovatore: il 'libro' di Guiraut Riquier*, «Medioevo Romanzo», V (1978), pp. 216-219. Per i testi si rinvia all'edizione di J. Linskill, *Les Épîtres de Guiraut Riquier, troubadour du XIII<sup>e</sup> siècle, édition critique avec traduction et notes*, Brepols, Liège 1985 (Association Internationale d'Études Occitanes), avvertendo che in essa il numero dei testi è ridotto a quindici, avendo l'editore riunito sotto lo stesso numero (n. XI, I e II) la *Supplicatio* e la *Declaratio*, e non numerando il *Testimoni* relativo al riconoscimento ottenuto alla corte di Rodez per l'*Exposition* del trovatore; i testi sono diciassette nell'unico manoscritto R e nel relativo rubricario, in cui sono trascritti come unità distinte; così anche nella ottocentesca edizione di S.L.H. Pfaff, in C.A.F. Mahn (Hrsg.), *Die Werke der Troubadours*, Dümmler-Klincksieck, Berlin-Paris 1853. I testi sono in esasillabi monorimi tranne i primi due e il *Testimoni*, che sono in ottosillabi. Riproduco per comodità la numerazione dei testi data nell'edizione Linskill, a cui si farà riferimento nell'analisi:

I. *Qui a sen et entendemen*, p. 1; II. *Al pus noble, al pus valen*, p. 13; III. *Al noble, mot onrat*, p. 21; IV. *Qui conois et enten*, p. 29; V. *A sel que deu voler*, p. 57; VI. *Per re non puesc estar*, p. 71; VII. *Si-m fos saber grazitz*, p. 85; VIII. *Al car onrat senhor*, p. 115; IX. *Aitan grans om devers*, p. 129; X. *A penas lunh pro te*, p. 149; XI. I *Pus Dieu m'a dat saber*, p. 167; XI. II *Si tot s'es grans afans*, p. 221; XII. *Tant petit vey prezar*, p. 247; XIII. *Als subtils aprimatz*, p. 331; XIV. *Sel que sap cocelhar*, p. 341; XV. *Si-m fos tan de poder*, p. 341.

gliano sull'opportunità di una distinzione anche nominale all'interno della giulleria, e il commento del trovatore ad una canzone sull'amore del trovatore Guiraut de Calanson (*Exposition*).<sup>2</sup> Trascritto unicamente nel canzoniere R (ms. fr. 22543 della Bibl. Nat. de France, Chansonnier d'Urfé), il corpus non-lirico testimonia una produzione ingente di poesia didattica quale non risulta per altro trovatore, e in certo modo sorprende in un poeta (e

---

<sup>2</sup> Cfr. Linskill, *Les Épîtres*, pp. 168-245. Edizioni precedenti di singoli testi: V. Bertolucci Pizzorusso, *La Supplica di Guiraut Riquier e la risposta di Alfonso X di Castiglia*, «Studi Mediolatini e Volgari», XIV (1966), pp. 11-135; E. Vuolo, *Per il testo della Supplica di Guiraut Riquier ad Alfonso X*, «Studi Medievali», IX (1968), pp. 729-806; M.G. Capusso, *L'Exposition di Guiraut Riquier sulla canzone di Guiraut de Calanson Celeis cui am de cor e de saber*, Pacini, Pisa 1989. Contributi critici sul complesso didattico-epistolare di Guiraut Riquier: J. Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier. Étude sur la décadence de l'ancienne poésie provençale*, Féret et fils-Fontemoing, Bordeaux-Paris 1905, pp. 122-153, 263-282; J. Anglade, *Épître du troubadour Guiraut Riquier à un de ses amis de Majorque (1266)*, in *Miscelanea filologica dedicada a D. Antonio M.a Alcover*, Palma de Mallorca 1932, pp. 187-193; C.M. Claveria, *Sobre las epistolas de Guiraut Riquier*, in *Homenatge a Antoni Rubió i Lluch. Miscelánea d'Estudis literaris, històrics i lingüístics*, Barcelona 1936, vol. II, pp. 125-136; C. Segre, *Le forme e le tradizioni didattiche*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, C. Winter Universitätsverlag, Heidelberg 1968, VI/1, pp. 58-145, p. 98; D.A. Monson, *Les Ensehamens occitans. Essai de définition e de délimitation du genre*, Klincksieck, Paris 1981, in particolare pp. 114-127; F. Zufferey, *La partie non-lyrique du chansonnier d'Urfé*, «Revue des Langues Romanes», XCVIII (1994), pp. 1-29; R. Cholakian, *Riquier's Letras: an Epistemology of Self*, «Tenso», XI (1996), pp. 129-147; M. Longobardi, *Sondaggi retorici nelle epistole di Guiraut Riquier. Figure di ripetizione e proverbio*, «Critica del testo», VI (2003), pp. 665-720; V. Bertolucci Pizzorusso, *Galanteries riquiéennes et mélange de genres*, in D. Billy, A. Buckley (éds), *Études de langue et de littérature médiévales offertes à Peter T. Ricketts à l'occasion de son 70<sup>ème</sup> anniversaire*, Brepols, Turnhout 2005, pp. 387-392 (Ead., *Studi trobadorici*, Pacini, Pisa 2009, pp. 113-118); C. Alvar, *De Epistolas y Quaestiones en la corte poética de Alfonso X*, in V. Beltran, M. Simó, E. Roig (cui.), *Trobadors a la Península Ibèrica*, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, Barcelona 2006, pp. 13-28; V. Bertolucci Pizzorusso, *Conseil: un motivo/tema nella poesia dei trovatori*, in V. Beltran, T. Martínez, I. Capdevila (cui.), *800 anys després de Muret. Els trobadors i les relacions catalonocitanes*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2015, pp. 75-99; S. Vatteroni, *La fine del trobar: per un capitolo di storia letteraria dei trovatori*, «Romance Philology», 70 (2016), pp. 239-265.

musico) autore di una ricca e articolata produzione lirica,<sup>3</sup> nella quale egli ostenta ed esalta la sua eccellenza nell'arte del verso, il *saber de trobar*, accogliendo infine con somma cura la sua opera<sup>4</sup> in una antologia personale: il suo *libre*.

A questo gruppo di testi non-strofici si dà tradizionalmente nelle edizioni l'etichetta-titolo *Épîtres (Briefe)*, che non compare nel manoscritto, un termine dotto e raro nella *scripta* occitanica,<sup>5</sup> che rinvia immediatamente all'epistola fortemente strutturata prescritta dall'*ars dictaminis*,<sup>6</sup> rispetto al più comune *Letras*, ricorrente peraltro in due rubriche relative a singoli testi riquieriani e all'interno di alcuni di essi; inoltre il termine *letras* trova anche

---

<sup>3</sup> Nel canzoniere R la notazione musicale è prevista per tutti i testi lirici in esso contenuti, anche se non sempre eseguita sui tetragrammi: cfr. Bertolucci, *Il canzoniere*, in particolare p. 219; E. Aubrey, *A Study of Origins, History, and Notation of the Troubadour Chansonnier*, Paris, Bibliothèque nationale f. fr. 22543, Ph.D. Thesis, University of Maryland 1982; G. Brunel-Lobrichon, *L'iconographie du chansonnier provençal R. Essai d'interprétation*, in M. Tysens (éd.), *Lyrique romane médiévale. La tradition des chansonniers. Actes du Colloque de Liège (1989)*, Université de Liège, Liège 1991, pp. 245-271. Riguarda in particolare le melodie di testi guiraudiani S. Milonia, *Rima e melodia nell'arte allusiva dei trovatori*, La Nuova Cultura, Roma 2016.

<sup>4</sup> Calcolando anche proporzioni numeriche corrispondenti nel complesso canzoni-vers, come dimostra M.-A. Bossy, *Cyclical composition in Guiraut Riquier's Book of Poems*, «Speculum», LXVI (1991), pp. 277-293.

<sup>5</sup> Si trova la forma *pistola* in Cerverí de Girona: cfr. Bertolucci, *Conseil*, p. 85, e *pistola* è rubricata la lettera alla sorella di Matfre Ermengaud, cfr. l'edizione di P.S. Ricketts, *Le Breviari d'Amor de Matfre Ermengaud*, Brill, Leiden 1976, t. V, pp. 333-337. Inoltre: E. Levy, *Petit dictionnaire provençal-français*, C. Winter, Heidelberg 1923<sup>2</sup>, p. 295.

<sup>6</sup> Questa tecnica compositiva, come è noto, si è largamente imposta all'epoca; cfr. J. Murphy, *La retorica nel Medioevo. Una storia delle teorie retoriche da s. Agostino al Rinascimento*, tr. it., Napoli 1983, in particolare pp. 223-304; G.C. Alessio, *Preistoria e storia dell'ars dictaminis*, in A. Chemello (cur.), *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, Guerini, Milano 1988, pp. 33-49; S. Lefèvre (éd.), *La lettre dans la littérature romane du Moyen Âge*, Paradigme, Orléans 2008. Per pratiche epistolari nel genere lirico-didattico dei *salutz*, buone osservazioni in S. Cerullo, *Introduzione e nota ai testi*, in F. Gambino (cur.), *Salutz d'amor. Edizione critica del corpus occitanico*, Salerno, Roma 2009, pp. 17-159 e 795-824.

nella rubrica generale premessa alla sezione finale della sua trascrizione («letras e novas e comtes», fol. Bv).<sup>7</sup> Un'indicazione di genere per il complesso epistolare non si trova neppure nella grande rubrica-titolo generale data dal canzoniere C (B.N.F., fr. 856), l'altro testimone della poesia riquieriana:

Aissi comensan lo[s] cans d'en Guiraut Riquier de Narbona, enaissi cum es de cansos e de verses et de pastorellas e de retroenchas e de descortz e d'albas e d'autras diversas obras enaissi adordenadamens cum era adordenat en lo sieu libre, del qual libre ecrig per la sua man fon aissi tot translatat.

Al contrario di quanto avviene per le composizioni lirico-strofiche (*cansos*, *vers*, *pastorellas*, *retroenchas*, *descortz*, *albas*), di cui è specificata l'appartenenza di genere di ciascuna di esse, non vi sono menzionati i testi in distici monorimi, probabilmente compresi nella sintetica espressione che segue: «autras diversas obras», in quanto non interessavano l'organizzatore di un canzoniere esclusivamente lirico quale C.

Tornando all'unico testimone R, risalta la frequente mancanza di tali precisazioni anche in gran parte delle singole rubriche relative ai testi in distici nella serie di quest'ultima sezione del libro riquieriano,<sup>8</sup> in cui ricorre nella metà di esse un indeterminato *Aiso* = 'questo, ciò', seguito dalla forma verbale *fe* = 'fece', e dal nome del poeta.<sup>9</sup> Il tipo è «Aiso fe G.R.» e datazione; solo in alcune è specificato il genere o sottogenere: *Supplicatio*, *Declaratio*, *Expositio* e *Testimoni*; solo due volte *letras*, in un caso *novas*. Questa singolare situazione di alternanza e/o assenza di titolazioni generiche nel rubricario riquieriano ha prodotto la sensazione di un ordine confuso

<sup>7</sup> Cfr. A. Tavera, *La table du Chansonnier d'Urfé*, «Cultura Neolatina», LII (1992), pp. 23-138, p. 118; Zufferey, *La partie non-lyrique*, p. 7.

<sup>8</sup> Cfr. Bertolucci, *Il canzoniere*, pp. 235-238. I testi sono tutti in senari accoppiati, tranne due (e il *Testimoni*) in ottonari.

<sup>9</sup> Su questa formula cfr. Linskill, *Les Épîtres*, p. 6; già Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier*, pp. 191-192, rileva «le titre très vague» che il trovatore dà a otto delle sue poesie non-liriche sulle sedici che ce ne restano.

dell'insieme,<sup>10</sup> e invita ad essere ripercorsa con un'analisi orientata specificamente al fine di meglio intendere la pertinenza o meno di un titolo generale quale quello di *Épîtres* al complesso di poesie non strofiche che chiude il libro di Guiraut Riquier.

Qualche rapida osservazione sui casi ora citati. Possiamo definire senz'altro un'epistola la *Supplicatio* (*Pus Dieu m'a dat saber*, 1274, XI I)<sup>11</sup> al re Alfonso X sulla questione del nome dei giullari con la relativa risposta del re (*Declaratio: Tant petit vey prezar*, 1275 XI II, a cui è data nel testo la prima persona), anche se il dittico configura un tipo molto particolare di corrispondenza epistolare con personaggi del più alto rango (in cui la distanza sociale fa le veci dell'assenza; non è peraltro esclusa una componente orale precedente la redazione scritta). È indubbio infatti nella *Supplicatio* il rispetto delle fasi prescritte nell'epistola (*salutatio*, esordio con l'elogio del regale destinatario, *narratio*, *petitio*, *conclusio*), come nella risposta del re, che si autonoma con tutti i suoi titoli, citando anche il nome del richiedente Guiraut, di cui riassume l'istanza (assimilabile ad una *narratio*), prima di concludere con una sentenza o giudizio (*jutjamen*). Non identificabile come un'epistola,<sup>12</sup> benché corredata dai nomi dell'autore e del committente e dalle circostanze di tempo e di luogo, è invece l'*Expositio* (*Als subtils aprimatx*, 1280, XIII): essa è appunto una 'sposizione', cioè la glossa e il commento interpretativo (ricordiamo lo «sponitore» Brunetto Latini nella sua *Rettorica*), verso per verso, della canzone sul «minor terzo dell'amore» di Guiraut de Calanson, che viene tutta inserita nel testo guirautiano. Ad essa è annesso il *Testimoni*, dichiarato in rubrica come trascrizione della motivazione del premio conferitogli dal nobile committente, il conte Enrico II di Rodez, nel 1285.

<sup>10</sup> Cfr. Bertolucci, *Il canzoniere*, pp. 48-249; Linskill, *Les Épîtres*, p. X.

<sup>11</sup> Il numero d'ordine dei testi rinvia alla citata edizione Linskill.

<sup>12</sup> Si nota comunque per questo testo una preferenza per la definizione di 'commento' o 'glosa' da parte degli studiosi: cfr. Capusso, *L'Exposition*, pp. 5-8, con ampio corredo bibliografico.

La rubrica *novas*<sup>13</sup> (*Si-m fos saber grazitz*, 1269, VII) rinvia ad una lunga disquisizione moralistico-religiosa (un «vero sermone», secondo Anglade),<sup>10</sup> senza destinatario espresso, in cui si descrivono sei specie di vergogna, tra cui la timidezza, da cui il poeta si dichiara particolarmente afflitto e danneggiato nei rapporti con la corte, e si espongono i doveri del signore, che non deve privilegiare i più sfacciati; il poeta dichiara di riporre «buona speranza» nel sapiente re Alfonso, che peraltro non sa ancora se riuscirà ad incontrare.

Rispondono alle prescrizioni dell'*ars dictandi*, che definisce epistola un dettato o messaggio inviato ad un destinatario assente, imponendo nella *salutatio* i nomi in terza persona sia del mittente che del destinatario, i due testi rubricati *letras*. Sono destinate ad Aimeric, figlio del visconte di Narbona Almeric: nella prima, questi si trova alla corte di Castiglia (*Al pus noble, al pus valen*, II, 1265), e Guiraut lo prega di raccomandarlo al re Alfonso X il Sapiente, «padre del sapere»; nella seconda, indirizzata allo stesso a Tunisi per partecipare alla crociata di san Luigi (*Al car e onrat senhor*, VIII, 1270, forse poi non inviata poiché Aimeric probabilmente non vi partecipò),<sup>14</sup> si raccomanda di esaltare e onorare il re di Francia, tenendo alto il prestigio della casa di Narbona, di cui fa grandi lodi; lo prega di non dimenticarsi di lui, aggiungendo anche i saluti da parte degli amici (di alcuni fa i nomi); di far leggere la sua lettera a tutti coloro, amici e stranieri, che lo accompagnano.

Possono aggiungersi a queste gli altri testi in cui non compare il termine *letras*, ma sono presenti marche forti dello stile epistolare, come la forma verbale *trames* «inviò» (il sostantivo *letras* com-

---

<sup>13</sup> Anglade, *Le troubadour Guiraut Riquier*, p. 317. Tale indicazione presenta qualche difficoltà rispondendo se non molto parzialmente ad un dettato «narrativo», quale troviamo espresso anche dallo stesso Guiraut, che apprezza «*novas comtar*», «*novas de bon grat, / de bels essenhamens / mostran temporalmens / o espiritual / c'om pot ben de mal, / sol se vol, elegir*» (*Declaratio*, vv. 227 e 266-271): cfr. nota di Linskill, *Les Épîtres*, pp. 239-240.

<sup>14</sup> Per la probabile rinuncia di Aimeric a parteciparvi, dovuta a circostanze storiche, cfr. Linskill, p. 121; la datazione finale nel testo non è completata.

pare all'interno del testo, v. 78), in cui, chiedendo un consiglio, prega il destinatario di una risposta: si tratta della III (*Al noble, mot onrat*, 1266), inviata al suo amico Guilhem de Rofian che si trova a Maiorca, al quale confida la sua tristezza per l'ostilità di *Bel Deport*, la donna-icona letteraria della sua poesia lirica, e per il suo isolamento a Narbona («car soi tot sol sai», 'sono tutto solo qui' v. 75). Analogamente nella V (*A sel que deu voler*, 1267), indirizzata a Sicart de Puy Laurens che si trova allora alla corte di Francia, in cui chiede una presentazione particolare alla regina Margherita (figlia del conte di Provenza Raimondo Berengario IV) a cui leggere lo scritto (indicato con 'aiso', v. 231) e ai suoi figli, sottolineando le parole e i punti importanti; anche qui una richiesta di risposta «en letras», v. 239).

Venendo ora alle poesie genericamente rubricate «Aiso fe», quella relativa al testo più antico (*Qui a sen e entendemen*, 1259, I) si distingue per essere indirizzata ad una donna e per una sua modulazione particolarmente elegante e ricercata. I tratti epistolari sono qui come attenuati e dissolti in un iperbolico elogio della viscontessa Vaqueira de Lautrec,<sup>15</sup> che il poeta non conosce di persona, le cui virtù cortesi vengono personificate allegoricamente in una fortezza, che la difende dagli immeritevoli di penetrarla. Si tratta piuttosto di un'interessata 'poesia d'invio', una sorta di biglietto galante che Guiraut intende far pervenire alla nobildonna per autopresentarsi come il poeta che può esaltarla in versi, ed essere in questo modo accolto, grazie al suo *saber de trobar*, cioè comporre in versi «dig valen», nel cerchio della nobiltà narbonese, di cui nomina alcuni membri. Si augura infine che *Na Vaqueira* voglia, accettandolo, conoscere il suo nome firmandosi nell'ultimo verso.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> Ricordata anche nel *tornejamen Senh'en Jorda, si us manda Livernos* (ed. M. Betti, *Le tenzoni del trovatore Guiraut Riquier*, «Studi Mediolatini e Volgari», XLIV [2000], pp. 7-194, 103-110). Esponente della nobiltà narbonese, rimase vedova nel 1267.

<sup>16</sup> Sull'*autonominatio* nell'opera di Guiraut Riquier, cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Per una rilettura della Supplica sui giullari di Guiraut Riquier*, in Ead., *Studi trobadorici*, pp. 105-111 (p. 108).

Nella IV (*Qui conois et enten*, 1266) non c'è un riferimento esplicito al destinatario mancando la *salutatio* (si desume che si sia trattato del cavaliere Sicart de Puy Laurens da un rinvio ai vv. 120-121 della V, 1267); il mittente è l' 'io' in prima persona del poeta («Et ieu, quant aug parlar», vv. 20ss.). Il testo, di notevole lunghezza (522 vv.) si apre con considerazioni di carattere religioso: in questo mondo bisogna acquisire *conoissensa*, cioè sapere, dagli uomini sapienti per meglio servire Dio che ci ha dato vista e udito e, insistendo su questi sensi in senso filosofico-morale, termina sul dovere di servire e onorare un signore, perché Dio ci saprà ricompensare: che la Vergine Maria interceda per noi. Si tratta di un testo assai prossimo ad un *ensenhamen*. La VI (*Per re non puesc estar*, 1268) è una poesia didattico-moralistica, di tono molto umile, con riferimento alla meditazione quotidiana (ricorrenza frequente del verbo *cossir*, sost. *cossirier*) sulla necessità di rispetto della *mesura* nel parlare e nell'agire, sull'opportunità di guardarsi dalla maldicenza rovinosa della reputazione altrui. L'elogio finale di Aimeric de Narbona, che ha accresciuto le sue buone qualità nel suo soggiorno alla corte di Castiglia, si sposa con quello del re Alfonso X, sovrano di regno e di fama. Mancando la *salutatio*, quindi il nome del destinatario, esso è individuabile indirettamente in Aimeric di Narbona. La IX (*Aitan grans com devers*, 1272) tratta dei doveri del signore, al quale consiglia calorosamente (i termini *conseil* e *conseillar* costellano il testo)<sup>17</sup> di tener presente, prima di agire, del consiglio di altre persone degne di fede e veritiere, quali l' 'io' che parla (Guiraut non si nomina espressamente) è e si ripromette di essere, guardandosi dai *lauzengiers* maldicenti e falsi ingannatori (anticipazione dei principali idoli polemici contro i quali egli si scaglia nella *Supplica* del 1274). Benché il destinatario non sia esplicitamente nominato, il componimento è diretto al re Alfonso X, con la preghiera di voler ricevere «aiso» (il termine

---

<sup>17</sup> Sul motivo/tema del consiglio frequente nella poesia di Guiraut Riquier, che s'intensifica in particolare in questo componimento, coinvolgendo i trovatori contemporanei Cerverí de Girona e At de Mons, cfr. Bertolucci, *Conseil*, pp. 87-96.



ricorre anche nel testo al v. 360), il cui argomento lo stesso re gli avrebbe suggerito trovandosi in sua presenza (vv. 140-141 «E pois li es venguda / (et ieu li soi denan) / esta razo»). Nella letteratura critica su questo componimento lo si giudica, come il precedente, una «specie di *ensenhamen*».<sup>18</sup> La X (*A penas lunh pro te*, 1274) si presenta come una sorta di continuazione della IX, con maggiore concentrazione sull'ambiente deteriorato della corte (toni quasi violenti in sintonia con la contemporanea *Supplica* (v. *supra*, XI.I) che egli denuncia, benché sappia che le sue parole saranno vane, alludendo anche a determinate persone di alto rango ma di pessima condotta, che però non nomina, ma dichiara di essere pronto a farne il nome se non si correggono; il suo signore onorato (il re Alfonso) non dovrebbe tollerare tale situazione.

La XII (*Tant petit vey prezar*, 1278) è anche l'ultima poesia composta alla corte di Castiglia, da cui si congeda. Guiraut riprende qui la tematica antiigiullaresca della *Supplica*, lamentando ancora una volta che vili esecutori di creazioni altrui vi siano premiati. Nei versi finali emerge un esplicito appello al valente e sapiente re Don Alfonso, che non intende ormai inutilmente *chastiar*, cioè ammonire e consigliare, ma continua a rendergli omaggio, benché per ben sedici anni gli abbia dedicato «tutto il suo sapere»: Dio faccia che sia contento di lui, affinché sia sollevato dalla povertà.

Restano ancora due brevi componimenti (in rubrica «Aiso fe») risalenti al 1281 e al 1282 (*Sel que sap cocelhar*, XIV; *Si-m fos tan de poder*, XV) strettamente uniti, con minima variazione, dalla tematica del 'consigliare': il *cosselh* è esposto sia nelle relative rubriche che nei testi, rivolti a personaggi non nominati, che sono in difficoltà economiche e che lo hanno consultato al riguardo: Guiraut intende esibire ancora la sua capacità di esperto consigliere. Colui che sa consigliare gli altri (umilmente ammette che non sa con-

---

<sup>18</sup> Linskill, *Les Épîtres*, p. 140; e già Monson, *Les Ensenhamens occitans*, p. 119; Segre, *Le forme e le tradizioni*, p. 102, lo giudica addirittura come un «de regimine principum».

sigliare se stesso), ha il dovere di farlo. Guiraut consiglia all'uno di chiedere personalmente, e non attraverso un intermediario, un prestito ad un amico; all'altro di non esagerare nelle spese ingiustificate, osservando la misura, attento alla propria reputazione. Nei versi finali di XIV (vv. 152-170), l'infelice poeta parla solo di sé, dichiarando in rime insolitamente aspre di essere 'mezzo morto' («yeu soi mieitz mortz», v. 156) d'indigenza perché i signori non l'hanno ricompensato adeguatamente. Nella seguente (XV, 1282) Guiraut termina pregando benevolenza nei suoi riguardi, che gli permetta di continuare a compiere buone azioni. I due destinatari restano anonimi, probabilmente si tratta di borghesi abbienti, se sono veramente soggetti reali e non fittizi, come si può sospettare, sui quali il poeta esercita ancora una volta quel ruolo di consigliere che tanto aveva desiderato, senza successo, in ben più alti ambienti.

La mancanza dell'indicazione di genere in un tale rilevante numero di rubriche nella sezione didattica (e finale) del *libre*, non è agevole a spiegarsi, in assenza di un possibile riscontro nell'altro testimone dell'opera guirautiana (C: v. sopra), molto più preciso al riguardo in relazione ai testi che i due codici hanno in comune. Risultando altamente maggioritaria la costante dell'indicazione di genere nel complesso del grande rubricario dei due canzonieri, potremmo quindi non escludere che essa fosse stata sempre fornita dal poeta. Si nota d'altra parte una decisa tendenza alla riduzione testuale delle rubriche in R,<sup>19</sup> già nella sezione lirica, che aumenta in particolare nella sezione didattica per la difficoltà di spazio tra le colonne della scrittura, che quasi si addossano le une alle altre. Vale la pena di notare che la rubrica del primo testo (lirico) inizia in R con *Aiso es*, subito dopo specificato dal genere del componimento: *Aiso es la premieira canso d'en Gr. Riquier...* Specificazione che non trova seguito nel prosiegua delle trascrizioni del valente, troppo oberato, copista.

---

<sup>19</sup> Il fenomeno risalta chiaramente scorrendo il rubricario da me pubblicato (Bertolucci, *Il canzoniere*, p. 243). R tende a ridurre le informazioni, in alcuni casi in un caso omette la rubrica, in altri fornisce soltanto il nome del poeta.

Un altro indizio di fretta o di minore attenzione si può registrare nell'imperfetta successione cronologica della sequenza dei primi testi, ristabilita dal rigoroso editore nell'ordine II, I, IV, VI, V.<sup>20</sup> Una eccezione all'ordine cronologico senza dubbio da non correggere concerne, a mio parere, un altro grande testo, l'*Exposition*, datato 1280 e premiato nel 1285, che è posposta nel manoscritto alle due ultime 'lettere' datate 1281 e 1282. Con tale spostamento Guiraut ha voluto dare ad esso una posizione evidenziata, quella finale, nell'antologia della sua opera che racconta la sua storia completa e articolata di artista del *trobar*. Il suo commento a un difficile testo sull'amore, coronato da una sorta di diploma da parte del nobile visconte Enrico II di Rodez, equivale ad una dotta esercitazione che potremmo dire 'accademica', alla quale affidare per tempo la funzione di chiusura del *libre*, che resta aperto ad apporti posteriori di canzoni e *vers* fino al 1292. Come in un'impennata d'orgoglio, egli intende mostrare di aver ottenuto l'auspicato titolo di *doctor de trobar*: si delinea ora la figura del poeta laureato, di prestigiosa discendenza.

Venendo al carattere e al senso della parte finale del libro di Guiraut, questa rapida scorsa denuncia già chiaramente che la scelta formale unificante del distico monorimo del complesso testuale non-lirico riquieriano che si suole intitolare *Épîtres* sottende una sostanziale eterogeneità di generi e di contenuti. Cesare Segre aveva parlato di genere ibrido con riferimento al contenuto di carattere teorico:

L'appartenenza al genere epistolare è spesso esplicita [...]. Si tratta però d'un genere ibrido, dato che il contenuto è prevalentemente teorico, se non didattico; tra l'allusione personale e la generalizzazione astratta s'insinua spesso uno scopo preciso: acquisto di favori, passi per ottenere ospitalità.<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Come rileva giustamente Fabio Barberini, che sta attualmente lavorando sul canzoniere R, e che qui ringrazio.

<sup>21</sup> Così Segre, *Le forme e le tradizioni*, p. 98.

L'ibridismo è soprattutto interno ai molti testi che colludono con l'*ensenhamen*, e spesso, benché indirizzati a destinatari nobili d'alto rango, slittano nel sottotipo della *littera familiaris*, con inserimento di saluti e da parenti e amici. Il carattere principale e speciale del gruppo misto di poesie didattico-epistolari di Guiraut è la presenza invasiva dell' 'io' dell'autore, che riferisce a se stesso, alla sua situazione soggettiva (diremmo oggi al privato), ogni questione trattata, in sé oggettiva, a cui sovrappone la sua personale.

L' 'io' ipertrofico del poeta<sup>22</sup> fornisce il filo che lega un gruppo di testi disomogenei, dominati da un'istanza espressiva primaria che li attraversa con una notevole varietà di modalità generiche o pseudogeneriche sotto un'unificante (e privata) superficie metrica. Tale istanza che sottostà costantemente, implicita ed esplicita, alla *facies* testuale, affiora anche attraverso le formule di riverenza e di umiltà, presentando una figura di autore che sembra 'confessare' i problemi esistenziali e ambientali affrontati per continuare a coltivare l'arte cortese per eccellenza, il *trobar*. Ostentando la sua cultura che gli permette di chiosare e di interpretare prodotti poetici altrui, di atteggiarsi a dotto etimologista e storico del *trobar* nella *Declaratio*, assumendo un comportamento esemplare a livello morale,<sup>23</sup> Guiraut si assume il ruolo di fustigatore dell'inconsistenza culturale dei troppi maldestri esecutori, di indecorosa condotta, che infestano ormai le corti di pregio.

Il genere didattico-moralistico coltivato da questo trovatore rivela caratteri suoi specifici che potremmo definire originali, in linea con le tematiche cortesi e religiose<sup>24</sup> esperite nella sua

---

<sup>22</sup> Analizzato con notevole acutezza dal punto di vista psicologico da R. Cholakian, *Riquier's Letras*; cfr. inoltre M. Zink, *La subjectivité littéraire. Autour du siècle de Saint Louis*, Champion, Paris 1976.

<sup>23</sup> Cfr. nella *Declaratio* le etimologie e paraetimologie messe in bocca al re castigliano, nonché la ricca serie nominalistica dei tipi di operatore dello spettacolo di corte medievale, dal trovatore al buffone: per il commento, cfr. Bertolucci, *La Supplica*, pp. 33-45 e 115-118.

<sup>24</sup> Da ricordare che Guiraut è anche autore di poesie liriche a tematica religiosa, in particolare mariana, che inserisce nel suo 'libro' in ragione dell'anno di composizione: esse sono raccolte da F.J. Oroz Arizcuren, *La lírica religiosa*

grande produzione lirica, svolgendosi in parallelo ad essa, ma accentuando la costante richiesta ‘economica’ al fine di ottenere una posizione stabile nell’ambito della corte. Le poesie didattiche contribuiscono ad illustrare una società cortese ormai in dissoluzione, nel cui contesto Guiraut avverte tutta la sua solitudine. Siamo in un’epoca di trapasso in cui, abbandonate le antiche maschere della cortesia, si assiste al disvelamento di un io anagrafico con conseguente personalizzazione del dettato poetico. L’interferenza di *ars dictaminis* e *ars grammatica*, è stato rilevato,<sup>25</sup> ha prodotto poi una tendenza generale di ogni struttura testuale ad assumere un andamento epistolare o paraepistolare che può ulteriormente smussarsi e sfumare, come infatti avviene, in una successione di considerazioni moralistico-religiose: Guiraut Riquier si inserisce con grande libertà in quest’ambito. Potremmo forse rinunciare anche da parte nostra ad insistere nel tentativo di classificare questi testi entro ristretti confini di generi e pseudo-generi,<sup>26</sup> assumendo in relazione all’istanza didattica la proposta di «ripensamento della teoria dei generi lirici in antico provenzale» di Stefano Asperti, per il quale non si dovrebbe parlare di

---

*en la literatura provenzal antigua*, Pamplona 1972. Il suo iter letterario che può essere letto anche come un percorso verso una poesia di conversione, secondo M. Zink, *Poésie et conversion au Moyen Âge*, pp. 48-66, giusta il severo rimprovero della pastora (VI pastorella, 1282) che si dichiara stanca dei suoi canti leggeri («En Guiraut Riquier, lassa / suy quar tant seguetz la trassa / d’aquestz leugiers chantars», vv. 74-76). Cfr. anche V. Bertolucci Pizzorusso, *Guiraut Riquier e il genere della pastorella*, in V. Beltran, M. Simó, E. Roig (cui.), *Trobadors a la Península Ibèrica*, pp. 121-134, in particolare pp. 132-133.

<sup>25</sup> E.R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, a c. di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1992: «Il tentativo di subordinare tutta la retorica all’insegnamento dello stile epistolare è peraltro una novità dell’XI secolo», p. 88; Murphy, *La retorica*, p. 265. L’influenza della teoria retorica italiana e bolognese in particolare nella corte alfonsina è documentabile: cfr. V. Bertolucci Pizzorusso, *Un trattato di ars dictandi dedicato a Alfonso X*, «Studi Mediolatini e Volgari», 15 (1967), pp. 3-82; Ead., *Los tratados retóricos italianos y la corte alfonsina*, «La Corónica», 34/2 (2006), pp. 75-91.

<sup>26</sup> Come io stessa avevo cercato di fare: cfr. Bertolucci, *Il canzoniere*, pp. 248-249; cfr. inoltre Zufferey, *La partie non-lyrique*, p. 7.

*Gattung*, ma di *Arten*, ossia più semplicemente di «tipi e modi di poesia».<sup>27</sup>

Guiraut Riquier racconta sempre se stesso nei diversi generi poetici da lui coltivati. La sua 'narrazione' è quella dell'artista non solo incompreso e indigente, ma estremamente cosciente dell'inarrestabile decadenza del contesto che nutre la sua poesia. Non resta che rimettersi a Dio e in particolare alla Vergine Maria, nella quale egli ha trasformato, intrecciando canzoni e *vers*, la sua icona femminile profana, che di quell'arte di cantare l'amore era il simbolo. Delinea infine le fasi della sua sfortunata frequentazione della corte più prestigiosa del tempo inserendosi nella tradizione didattica della versificazione non-strofica. Sempre in versi: è un *trobador* e la sua fedeltà al *trobar* è ferma e incrollabile.

---

<sup>27</sup> S. Asperti, *Per un ripensamento della 'teoria de generi lirici' in antico provenzale*, «Studi Mediolatini e Volgari», 59 (2013), pp. 65-106 (alle pp. 78-79).

MATTEO LARGAIOLLI

DECORO E ORDINE.

VINCENZO CALMETA E LE FORME DELL'EPISTOLA IN VERSI  
VOLGARE TRA QUATTRO E CINQUECENTO

Nelle sue prose critiche, Vincenzo Calmeta (1460-1508 ca.) formula alcuni giudizi su poeti a lui contemporanei (Tebaldeo, Serafino Aquilano) e riflette su temi di teoria e di pratica poetica: quali sono gli autori da imitare, che cosa vuol dire serbare il decoro, come si devono scrivere capitoli, egloghe ed elegie.<sup>1</sup> Alle prose, mai da lui raccolte in forma unitaria, si allinea anche una lettera a Elisabetta Gonzaga, in cui Calmeta presenta il genere dell'elegia. In queste prose Vincenzo parla anche di alcuni testi di Tebaldeo che definisce *elegie*, e che di fatto sono *epistole*. Nel quadro che così si delinea, Calmeta fa riferimento a due forme principali di lettera: la lettera amorosa e la corrispondenza tra un morto e un vivo, composta soprattutto con intenti consolatori. Prenderò questi due modelli di lettera come punto di partenza, ma si deve tenere conto, naturalmente, che la gamma delle possibilità di applicazione del genere epistolare è molto più ampia.

---

<sup>1</sup> Principali edizioni di riferimento indicate in forma abbreviata: Aquilano = S. Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a c. di A. Rossi, Bulzoni, Roma 2005; Bonciani, *Giardino* = A. Bonciani, *Il Giardino*, in A. Lanza (cur.), *Lirici toscani del Quattrocento*, Bulzoni, Roma 1973-1975, I, pp. 295-323; Calmeta, *Prose* = V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a c. di C. Grayson, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1959; Correggio, *Rime* = N. da Correggio, *Opere*, a c. di A. Tissoni Benvenuti, Laterza, Bari 1969; Tebaldeo = A. Tebaldeo, *Rime*, a c. di T. Basile e J.-J. Marchand, Panini, Modena 1989-1992.

Le osservazioni di Calmeta sono indicative della percezione del genere 'epistola' tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento; la lettura di alcuni dei testi presentati da Calmeta come forme esemplari del genere permette inoltre di vedere come la lettera in versi si inserisca in un contesto molto ricco e stratificato, che tocca diverse tradizioni tra cui la tradizione delle *allegrezze d'amore*, e come sia fortemente legata alla dimensione sociale della comunicazione cortigiana.

Alcune caratteristiche dell'epistola che si possono desumere dai commenti di Calmeta e dai testi dei suoi autori di riferimento (Tebaldeo, Serafino Aquilano), sono da collocare in un panorama poetico e culturale ben definito, che presenta alcuni tratti piuttosto chiari: a) il ruolo centrale svolto dalle *Heroides* di Ovidio, che per le epistole amorose rappresentano un modello fondamentale e unificante,<sup>2</sup> anche se non esclusivo (il versante oraziano non è assente ma è più attivo in altri territori, come nella satira); b) i contatti con altri generi affini che avevano nel capitolo in terza rima la forma metrica per eccellenza (elegia, bucolica);<sup>3</sup> c) la presenza di temi e motivi omogenei, accanto però a una spiccata variabilità interna, dovuta anche alle interferenze con gli altri generi lirici;<sup>4</sup> d) una riflessione sul rapporto tra poesia e oratoria che si colloca in dialogo con la tradizione retorica.<sup>5</sup>

---

<sup>2</sup> Cfr. ad es. A. Chemello, *Il codice epistolare femminile. Lettere, «Libri di lettere» e letterate nel Cinquecento*, in G. Zarri (cur.), *Per lettera. La scrittura epistolare femminile tra archivio e tipografia: secoli XV-XVII*, Viella, Roma 1999, pp. 3-42, pp. 7-10.

<sup>3</sup> P. Vecchi Galli, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in A. Comboni, A. Di Ricco (cur.), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2003 («Labyrinthi», 64), pp. 37-79.

<sup>4</sup> Cfr. A. Quondam, *Dal «formulario» al «formulario»: cento anni di libri di lettere*, in A. Quondam (cur.), *Le «carte messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1981, pp. 13-158, pp. 96-97.

<sup>5</sup> Sulla tradizione retorica cfr. M. Camargo, *The Waning of Medieval Ars Dictaminis*, «Rhetorica», 19 (2001), fasc. II, pp. 135-140 e gli altri saggi del numero monografico della rivista, in particolare G.C. Alessio, *L'ars dictaminis*



## 1. Riferimenti ovidiani

Uno dei principali modelli di riferimento per le epistole amoro-se in versi alla fine del XV secolo sono le *Heroides* di Ovidio, lette, volgarizzate, citate, alluse. La grande fortuna ovidiana si manifesta in volgarizzamenti e in traduzioni: ad esempio, Francesco Galeota (1450-1497),<sup>6</sup> in *Rime* 107, *Epistola de Phedra ad Hyppolito translata* traduce *Her.* 4 e in *Rime* 108, *Epistola di Theseo mandata per Adriana da l'isola l'Her.* 10; Niccolò Liburnio riprende *Her.* 16-17 (Paride a Elena, Elena a Paride);<sup>7</sup> Luca Pulci assume il modello in modi più personali, e accanto a figure ovidiane pone personaggi storici antichi e contemporanei nell'epistola 1;<sup>8</sup> Serafino Aquilano, in *Ep.* 6, modella *Quella ingannata, afflicta e miseranda* su *Her.* 2, da Fillide a Demofonte; Vittoria Colonna adotta il modello di Penelope (moglie legittima e virtuosa) nel capitolo, databile al 1512 circa, *Excelso mio Signor, questa ti scrivo* (*Rime*

---

nel *Quattrocento italiano: eclissi o persistenza?*, pp. 155-173. Cfr. anche per la ricca bibliografia A. Erdmann, A. Govi, F. Govi, *Ars Epistolica. Communication in Sixteenth Century Western Europe: Epistolaries, Letter-writing, Manuals and Model Letter Books, 1501-1600*, with an introduction by J. Rice Henderson, Gilhofer & Ranschburg, Luzern 2016.

<sup>6</sup> F. Galeota, *Canzoniere ed epistolario (dal cod. XVII.1 della Bibl. nazionale di Napoli)*, a c. di G.B. Bronzini, «Archivio storico per le province napoletane», 104 (1986), pp. 17-157; 106 (1988), pp. 33-149; anche le epistole in prosa di Galeota dipendono da Ovidio, pur attraverso una mediazione boccacciana: cfr. M. Corti, *Introduzione*, in P.J. De Jennaro, *Rime e lettere*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1956, p. XL.

<sup>7</sup> In *Opere gentile et amoroze del preclaro homo Nicolo Liburnio veneto. Soneti CXXXX. Dialogi II. Epistole III. Insomnio amoroso I. Capitolo I. Laude alla Madona I. Epistole Heroide de Ouidio conuerse in volgar con tercia rima*, Picino da Brescia, Venezia 1502, cc. h4r-k2r (cfr. A. Rossi, *Serafino Aquilano e la poesia cortigiana*, Morcelliana, Brescia 1980, p. 134).

<sup>8</sup> L. Pulci, *Pistole di Luca de Pulci al Magnifico Lorenzo de Medici*, per Antonio di Bartolomeo Miscomini, Florentiae, I febbraio 1481 [sc. 1482]: cfr. S. Carrai, *Le Muse dei Pulci. Studi su Luca e Luigi Pulci*, Guida, Napoli 1985; D. Bisconti, *La Pistola I de Luca Pulci entre louange courtoisane et poésie pastorale*, «Chroniques italiennes» 63/64 (2000), pp. 119-138.

*amoroze disperse* 1).<sup>9</sup> Un tratto formale relativamente comune e immediatamente riconoscibile come debito ovidiano è la chiusa dell'epistola con un epitaffio, sul modello di *Her. 2*: tra gli esempi si possono ricordare Aquilano, *Ep. 6*, 103-109 (epitaffio della disperata mittente); Tebaldeo, *Rime 274*, 58-61 (della mittente); Tebaldeo, *Rime 281*, 70-76 (in voce di Annibale Bentivoglio, già morto); Niccolò da Correggio, 357, 85-94 (del mittente, amante disperato in punto di morte), 358, 91-100 (della mittente, amante disperata, in punto di morte), 364, 118-126, 142-145; Luca Pulci, *Ep. 18* (Cleopatra a Cesare Augusto). L'incidenza delle *Heroides* è attiva anche a livello micro-testuale, in forma di allusioni, citazioni, traduzioni di versi; ma anche come fonte di *exempla* erotici (per lo più di amanti in attesa e sofferenti), nei cataloghi di personaggi, che risentono anche degli influssi dei *Triumphs* di Petrarca e da Boccaccio (dall'*Amorosa Visione*, ma non solo).<sup>10</sup>

Un caso particolare della fortuna delle *Heroides*, che mette in luce il significato che potevano assumere esplicitamente nel panorama poetico e culturale del tempo, è un poemetto in cinque canti di terzine dantesche, che si muove tra l'allegoria e la consolatoria, *Il Giardino* di Antonio Bonciani (un canterino fiorentino, 1417-*ante* 1470). Dedicato ad Astorre Manfredi (Astorgio II) signore di Faenza e databile al 1448,<sup>11</sup> il poemetto si apre in forma di visione, con il protagonista che si inoltra in un giardino per leggere le *Heroides* di Ovidio e sfogare così il suo dolore d'amore (Bonciani, *Giardino I*):

---

<sup>9</sup> S. McHugh, *Rethinking Vittoria Colonna: Gender and Desire in the rime amoroze*, «The Italianist», 33 (2013), fasc. III, pp. 345-360 (pp. 349-350); C. Vecce, *Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile*, «Critica letteraria», 78 (1993), pp. 3-34; V. Cox, *Women's Writing in Italy, 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimore MD 2008, pp. 49-50.

<sup>10</sup> Cfr. P. Phillippy, «*Altera Dido*»: *The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, «Italicas», 69 (1992), fasc. I, pp. 1-18.

<sup>11</sup> B. Recchilongo, *Bonciani, Antonio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XI, Treccani, Roma 1969, [http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-bonciani\\_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-bonciani_(Dizionario-Biografico))

E sol per miticar la passion fella,  
 el libro tolsi, ove Ovidio compuose  
 pistole fatte fr'amante e donzella;  
 e, quel leggendo, gustai molte cose 40  
 e molti affanni d'amorosi amanti  
 e molte crudele opre e piatose,  
 per modo tal ch'i' mossi amari pianti,  
 per piatà di lor pena e della mia,  
 ch'a ripensarvi il cor par mi si schianti. 45

Nel terzo canto una donna bellissima gli appare e gli confessa il suo amore per Astore, conosciuto quindici anni prima a Mantova, presso i Gonzaga; la donna si dichiara innamorata e in attesa del ritorno dell'amato. Tremante per i pericoli che corre il suo amante, prega il narratore di sostenere e consolare il condottiero, compito che l'autore esegue nell'ultimo canto, con un trionfo di uomini illustri e precetti morali. Le *Heroides* hanno un ruolo esplicito nella narrazione: è infatti proprio la lettura delle epistole ovidiane che spinge la donna innamorata ad aprirsi e a manifestare il suo amore (Bonciani, *Giardino* 3):

E a sorte e fortuna apersi il libro;  
 e quando Fille iscrisse a Demofonte 55  
 la sua mancata fede e i sua guai  
 fu quella che mi venne in prima fronte.  
 E quando quello a legger cominciai,  
 dov'ella si dolea che non tornava,  
 dicendo: «Qual cagion ti tien? Che fai?» 60  
 e poi con seco l'accusa e scusava,  
 dicendo: «Oggi non vien, doman verràne»,  
 e non veniva e 'l tempo se n'andava,  
 i' vi prometto e giuro in veritàe  
 che, mentre ch'io leggea questi accidenti, 65  
 gli vidi a quella donna di biltàne  
 gittar sospiri e singhiozzi cocenti  
 e molte volte storcere e piegare  
 e con silenzio far molti lamenti.

## 2. *Epistola e altri generi (in terza rima)*

In molti casi non è facile individuare con esattezza i confini tra un capitolo semplicemente ‘inviato’ a un/a destinatario/a da un capitolo scritto in forma di vera e propria epistola perché temi e stile sono fortemente omogenei, il linguaggio erotico di tradizione è condiviso dai diversi generi, alcune figure retoriche privilegiate sono praticate comunemente nei capitoli di età cortigiana.<sup>12</sup> Tra i generi affini emerge la disperata, in cui il lamento della protagonista evoca motivi assimilabili o sovrapponibili a quelli espressi dalle eroine abbandonate o sofferenti che scrivono ai loro amanti lontani, assenti, traditori. Un caso significativo di interferenza tra generi è rappresentato da alcune egloghe pastorali di Niccolò da Correggio che presentano proprio una situazione di corrispondenza epistolare: Correggio, *Rime* 349, 1-3: «Con agreste liquor, cibo de villa / dove or mi trovo, ho scripto in questa tela, / ché littra fra pastor non si sigilla»; *Rime* 364, 1-2: «Fauno pastor ti scrive queste lettere, / o Florida...»; *Rime* 365, 1-6.

Questo intreccio di generi era percepito anche dai contemporanei. Spesso le rubriche dei testi che si leggono nei testimoni manoscritti e a stampa denunciano una certa mobilità nella definizione dei testi: i generi sfumano l'uno nell'altro, ad esempio, nei testimoni di Serafino Aquilano, per cui l'Epistola 4 è rubricata come «Capitolo dove deplora la sua partita», ma anche, in altri testimoni, come «Aepistola» e «Epistola quarta», anche se non c'è nessun indizio testuale interno esplicito che deponga a favore dell'identificazione come lettera.<sup>13</sup>

---

<sup>12</sup> Ad esempio l'anafora, anche molto insistita, l'iperbole, la rima equivoca (Pulci, *Epistola XII Romolo*), il bisticcio (ad es. nelle epistole di Pulci, la pistola 10: *Circe fiola del Sole ad Ulixè. Epistola X in bischicci*, inc.: *Ulixè, o lasso, o dolce amore i' moro*).

<sup>13</sup> Sulla difficoltà di distinguere tra capitolo e epistola cfr. anche Rossi, *Introduzione*, in Aquilano, *Rime*, p. 19.

### 3. Omogeneità e variabilità interna al genere epistolare

La funzione prevalente dell'epistola consiste nel comunicare con un destinatario lontano o assente, secondo un'idea già ciceroniana.<sup>14</sup> La presenza di un mittente e di un destinatario, la funzione pragmatica che viene attribuita al testo (esprimere i propri sentimenti, informare, chiedere qualcosa, consolare qualcuno ecc.), la definizione di un centro deittico (in un tempo e in uno spazio, che può essere esplicitato nelle formule di saluto o lasciato intuire dal testo in sé), tutti quegli elementi cioè necessari per poter parlare di comunicazione epistolare, sono evidentemente alla base della riproducibilità e della omogeneità di fondo degli esemplari di epistola, oltre che della possibilità di parlare dell'epistola come genere.

A questi caratteri intrinseci, si associano anche altri elementi di omogeneità più locali e specifici, culturalmente determinati: la presenza cospicua di «scelte stilistico-lessicali», come l'anafora e l'iperbole, proprie anche del genere affine della disperata;<sup>15</sup> la chiusura dell'epistola con l'epitaffio, come si diceva, su modello ovidiano; il gusto per la rappresentazione dell'atto della scrittura o degli strumenti per scrivere (caro a Niccolò da Correggio: ad es. *Rime* 402); la predilezione per alcune immagini poetiche ispirate dalla situazione propria del genere epistola: ad esempio, l'identificazione tra inchiostro e lacrime (che esprime l'identificazione tra il dolore e la sua espressione scritta), che rivitalizza un'associazione già petrarchesca: *Rvf* 347, 7-8: «vedi 'l mio amore, et quella pura fede / per ch'io tante versai lagrime e 'nchiostro»; *TA* III 115-116:

---

<sup>14</sup> *Epistolae Ad Fam.* II, IV, 1: «Epistularum genera multa esse non ignoras sed unum illud certissimum, cuius causa inventa res ipsa est, ut certiores faceremus absentis si quid esset quod eos scire aut nostra aut ipsorum interesset»; la sentenza è ripresa più volte a inizio Cinquecento, tra gli altri da Perotti, Vives, Erasmo: cfr. J. Rice Henderson, *Defining the Genre of Letter: Juan Luis Vives' 'De conscribendis epistolis'*, «Renaissance & Reformation», 7 (1983), pp. 89-105 (pp. 104-105, n. 48).

<sup>15</sup> Rossi, *Introduzione*, in Aquilano, *Rime*, p. 20.

«[...] cotante carte aspergo / di pensieri, e di lagrime, e d'inchiostro», riformulata da Aquilano, *Ep.* 3, 22-24; *Ep.* 6: «quale ha più scripte lachryme ch'inchiostro»; Tebaldeo, *Extrav.* 673, 155: «Hor leggi questa epistola dolente / più de lacrime scripta che d'inchiostro»; Correggio 358, 40: «Vui, versi scripti di lacrime in carte».

Anche all'interno dell'epistola erotica, però, sono possibili molte variazioni: il personaggio mittente può essere una donna o un uomo;<sup>16</sup> il contesto può essere fittizio, storico o contemporaneo; la lettera può svolgere diverse funzioni, in base al momento della sua scrittura: di corteggiamento, di accusa, di lamento.

Questa varietà di situazioni si intuisce ad esempio nel compatto, conciso corpus di sei epistole in terzine di Serafino Aquilano, che esplora le diverse possibilità di applicazione della lettera e permette, movimentando il genere, una «drammatizzazione del resoconto amoroso»:<sup>17</sup> le funzioni dell'epistola si concentrano su alcuni nuclei situazionali, di solito definiti anche da elementi paratestuali come le rubriche e spesso esplicitati nei primi versi del testo. La lettera può essere collocata all'inizio dell'esperienza d'amore (come dichiarazione d'amore: n. 1, *Epistola in principio d'amare*), può essere scritta in occasione di una partenza (4) o di un soggiorno lontano dall'amata (2), può risolversi in un lamento che l'amata alza verso o contro l'amante (5, 6).<sup>18</sup>

La funzione della lettera emerge in modo chiaro in una *Epistola cuiusdam mulieris ad amantem* di Tebaldeo (*Extrav.* 673),

<sup>16</sup> Ma l'autore è sempre un poeta uomo fino a Vittoria Colonna: la prima epistola in voce di donna scritta da una donna sembra infatti essere la già ricordata epistola *Excelso mio signor*.

<sup>17</sup> Rossi, *Introduzione*, in Aquilano, *Rime*, p. 19.

<sup>18</sup> 1. *Epistola in principio d'amare* (vv. 16-17: «presi baldanza alor, di fede armato, / de scopirte el mio duol senza paura»); 2. *Epistola essendo absente dalla amata* (vv. 1-2: «Quel tuo servo fidel, donna, te scrive / quel salute te manda di lontano»); 3. *Epistola ad exorar l'amata avendo ad cavalcare el Seraphino*; 4. *Capitolo dove deplora la sua partita*; 5. *Epistula d'una donna che di esser abbandonata si lamenta*; 6. *Epistula d'una donna dal suo amante derelicta* (vv. 1-3: «Quella ingannata, afflicta e miseranda / donna, non donna più ma orrendo monstro, / questa infelice epistola te manda»).

*Onde principio aran mei tristi versi?* L'epistola è un lungo lamento della donna che descrive il suo innamoramento, l'inganno in cui è caduta, altre disgrazie (come la morte di due figli); si scaglia contro la crudeltà di amore e dell'uomo; decide infine, capita la vera natura dell'amato, di lasciarsi tutto alle spalle («ma son disposta più non te seguire»: v. 147). Alla fine, quindi, la lettera, che ha in gran parte assorbito la forma della disperata, si traduce in lettera d'abbandono. La scrittura epistolare

- serve in questo caso per comunicare il dolore (vv. 1-3), tra le lacrime (v. 5: «flebile opra»); la scrittura è quindi sfogo del dolore (v. 10: «Scrivendo sfogarò questi aspri affanni»);
- è un documento dell'amore della scrivente (v. 11: «questa memoria»): anche in Niccolò da Correggio, *Rime* 402, l'epistola serve per spingere la destinataria a rievocare il tempo passato: «E se da te per grazia, o ninfa, impetro / che, se questa mia littra in man ti gionge / la leggi e ti ricordi il tempo adietro»;
- rivela anche ciò che è nascosto (vv. 7-9), i sentimenti intimi della mittente;
- giova ad altri (v. 11: «e a molti giovarà questa memoria») ed ha quindi una funzione esemplare;
- commuove (v. 156): ha una chiara funzione retorica di espressione del pathos, con l'obiettivo di *movere*: cfr. Tebaldeo, *Extrav.* 673, 154-157: «Hor leggi questa epistola dolente / più de lacrime scripta che d'inchiostro / che commover dovria non sol tua mente, / ma ogni perverso e dispietato mostro»; è la stessa funzione che affermano Aquilano, *Ep.* 5, 83-84: «e ben serrai leon nutrito in bosco / se questo caso al men non t'ha conmosso» e Correggio 365, 130-132: «E tu, crudel, non ti vorai commovere / a questa littra che, carta mancandomi, / t'ho scripto in foglie agionte d'una rovere?»;
- rispecchia, nello stile, l'espressione del sentimento, non le regole della scrittura: v. 6: «l'aspro dolor seguitarò, non l'arte» (e cfr. ad es. Correggio 365, 4-6: «Rime conformi a

la sua pena acerrima / in questa littra scriverti determina, /  
 puoi che sua sorte è d'ogni altra deterrima»);

- è collocata in un contesto: la donna aspetta notizie che non arrivano:

Non dovevi tu almen, per mio conforto,  
 scriverme un verso sol, con la tua mano 125  
 e farme certa se eri vivo o morto?

O quanti giorni io ho expectato invano  
 qualche tuo breve! Ma tu, ingrato e crudo,  
 e col corpo e col cor stavi lontano.

In questi ultimi versi si vede come la lettera sia esattamente il *medium* che permette di superare la distanza tra mittente e destinatario e sia il segnale concreto dei sentimenti espressi dal mittente.

Le lettere in versi si collocano inoltre su una gamma che spazia da un massimo di aderenza alla realtà (il mittente coincide con l'autore, i destinatari sono reali, le situazioni descritte sono verificabili) a un minimo di verità (mittente e destinatario sono personaggi letterari e le loro vicende puramente di invenzione), ma con vari gradi di sfumature e con l'ovvia constatazione che anche le lettere più legate al contesto passano attraverso un filtro letterario, che le carica di topoi, immagini, articolazioni interne proprie della tradizione: ci sono così

- epistole scritte dall'autore 'in nome di' un mittente reale (ad es. una moglie), che parla di situazioni reali (ad es. la lontananza del coniuge): è il caso di Tebaldeo, *Rime* 280, *Quella che a te si rese al primo sguardo* e di Tebaldeo, *Extrav.* 685, *Antoni Tebaldei epistula Domine Ioane ad Dominum Baptistam Bendedeum maritum*,<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> A questo tipo si può ascrivere anche l'epistola di Calmeta, *A palesarte un dolce amor constretta*, edita in F. Agno, *Alcuni componimenti del Calmeta e un codice cinquecentesco poco noto*, «Lettere italiane», 13 (1961), pp. 286-315: i riferimenti non sono del tutto espliciti, ma si intuisce che il mittente è un uomo di governo: cfr. vv. 2: «la regal destra man», 39: «magnanimo principe», uomo di «fama» (65), «gloria» (73) e «impero» (45); il rapporto con la don-



- epistole scritte dall'autore 'in nome di' un personaggio reale ma morto, per un destinatario reale e vivente, che è dedicatario oltre che destinatario di un testo consolatorio e encomiastico (è il caso di Tebaldeo, *Rime* 284, *Se poi che l'alma* a Francesco Gonzaga, in voce di Giovanni Maria Gonzaga; e di Marco Rosiglia con l'epistola inviata da Guidubaldo di Urbino, morto, a Elisabetta Gonzaga<sup>20</sup>);
- epistole elaborate in termini nettamente letterari, scisse dal contesto reale (come le lettere modellate sulle *Heroides*, da Pulci a Correggio).

---

na non sembra ufficializzato: «È necesario per onesta via / a un magnanimo principe alcun spasso / per recrearsi l'alta fantasia» (37-39), «Molti en le varie cacie han suo diporto: / tu sola eletta sei dal voler mio / per unico mio spasso e mio conforto», tanto più che il mittente osserva «Forse <ch'> alcun me biasmarà, ch'io piego / troppo mia condizione a gran basseza, / né per nodo d'onor teco mi liego» (vv. 31-33, ma la lezione 'd'onor' è emendazione di Ageno sul trådito *d'amor*: che può in realtà sopravvivere, se si intende il sintagma come 'nodo maritale'); e proprio per giustificare il suo amore, accusato di «basezza» ribadisce con forza come si tratti, invece, di un amore «alto» (v. 66), perfetto e perfettivo (vv. 55-66). Si può avanzare l'ipotesi che l'epistola adombri il rapporto tra Ludovico il Moro e Cecilia Gallerani, sua amante già prima del matrimonio con Beatrice d'Este. A Cecilia può riportare anche il v. 83: «per me andrano altieri i tuoi congionti», che in effetti avevano avuto vantaggi evidenti dalla relazione della ragazza con lo Sforza (cfr. voce di C.A. Bucci, *Gallerani, Cecilia*, in *Dizionario biografico degli italiani*, LI, 1998). Calmeta celebra la Gallerani anche nelle sue *Prose* (VI, pp. 26-31) mettendo in luce l'amore e il rispetto mostrati verso di lei dal Moro («tenendola con tutte quelle circostanze e onori – finché pigliò donna – che non a femina, ma a moglie sariano state convenienti», p. 27), e riconosce come Cecilia «avesse i parenti e tutta la casa esaltato».

<sup>20</sup> *Ex Elysiis campis Illustrissimus Dux Urbini Gui. Bal. ad excellentissimam D. Elisabet Consortem Salutem P. D. Egloga*, inc.: *Quindi scriver la su doppo la morte*, in M. Rosiglia, *Opera del dignissimo doctore medico & poeta maestro Marco Rosiglia da Fuligno, cioe sonetti, capituli, egloghe, strambotti, & due prediche damore*, Zopino, Venezia 1515, cc. B[iii]v-D[iii]r.

#### 4. Riferimenti alla teoria retorica

I giudizi che Calmeta formula devono essere letti alla luce della sua concezione di poesia, che riprende alcune considerazioni di ordine retorico (*Prose* II, p. 10):

Bisogna adunque la poesia da precetti oratori essere aiutata, ché altramente non si conosceria qual verso sia duro, quale inculto, quale ornato con troppa ambizione, qual d'oscura e ambigua sentenza, qual troppo umile, e qual di suono tonante e di sentenza vacuo.

La riflessione di Calmeta si muove soprattutto in negativo, con l'indicazione di alcuni difetti che possono viziare i versi: un'eccessiva 'durezza', che viene definita anche nella prassi, perché lo stile «duro e all'artificio sottoposto» è originato dalle «rime sdruciole» e dalle rime a distanza;<sup>21</sup> una scarsità di cura (il verso non deve essere «inculto»), ma anche un eccesso di lima (il verso non deve essere «ornato con troppa ambizione»). Calmeta censura lo stile incoerente (sciatto o affettato); la poca perspicuità del verso, dal significato poco chiaro, incapace di esprimere un'idea; l'errata collocazione dello stile nel sistema dei generi, quando il verso deve sempre rispondere formalmente al tema; il verso «troppo umile»,<sup>22</sup> ma anche un dettato roboante e senza profondità (puro suono, senza significato, «di sentenza vacuo»). In generale, quindi, il verso deve corrispondere, nella sua forma, al genere, al contesto, al tema trattato, sulla base della tripartizione di stile «umile, medio e grandiloquo» (*Prose* III, p. 12).

Per dar vita a questa corrispondenza tra stile e contenuto, è necessario applicare alla poesia i precetti dell'oratoria – che per

---

<sup>21</sup> *Prose*, p. 23: «non voler replicar rime per lungo spazio, ancor che sia lecito, come in Gasparro Visconte o altri simili imperiti, perocché lo stile viene a farsi orrido e digiuno» [mancante di qualcosa], e perché la distanza delle rime riduce «candore» e «affetto».

<sup>22</sup> L'«umiltà» è un tratto dell'*elocutio*, come si capisce ad es. in III, 12: «la elocuzione in essa [nel bucolico verso] deve esser umile e semplice»; per scrivere in stile umile, rusticano, proprio dell'egloga, Calmeta approva l'uso dello sdruciole.

definizione si possono apprendere con l'esercizio, a differenza del *furor* poetico che è una qualità naturale, intrinseca (*Prose* II, p. 8). Il poeta e l'oratore sono affini – teste l'autorità di Cicerone, *De oratore* I XVI 70: il poeta è «numeris astrictior paulo», «verborum autem licentia liberior», «multis vero ornandi generibus socius ac pene par».<sup>23</sup> L'arte oratoria viene definita secondo le tre tradizionali ripartizioni: *inventio*, *dispositio* (che viene messa in atto grazie al «giudicio»), *elocutio* (vale a dire la capacità di dare coerenza al testo).

Nella trattatistica sull'epistola, il genere era stato definito infatti anche in relazione all'orazione; nell'Italia del XV secolo si oscillava tra la possibilità di riconoscere alla lettera lo stile umile, o di applicare ad essa tutti e tre gli stili oratori dei *genera dicendi*, mutuati dalla *Rhetorica ad Herennium*, dall'*Orator* di Cicerone e dall'*Institutio oratoria* di Quintiliano.<sup>24</sup> Tende a riconciliare le scuole e i modelli classici e medievali Niccolò Perotti, che ribadisce la corrispondenza che deve essere mantenuta tra contenuto e stile.<sup>25</sup> Posta quindi la necessità di una poesia nutrita, «aiutata» da «precetti oratori», è possibile per Calmeta distinguere tra i risultati dei poeti a lui contemporanei. Alcuni di essi per natura hanno saputo far bene, ma difettano di arte: sono i poeti la cui opera è viziata da discontinuità (Calmeta parla di «inequalità»): Luigi Pulci, Serafino Aquilano, Jacopo Corsi. Altri, invece, tra cui Tebaldeo, Cornazano, Poliziano, Sannazaro, Lorenzo de' Me-

---

<sup>23</sup> Il poeta è «un po' più condizionato dal metro, ma più libero e ardito nella scelta lessicale, gli è compagno e quasi parente per ricchezza di ornamenti» (trad. it. M.T. Cicerone, *Dell'oratore*, Rizzoli, Milano 1994, p. 167). Per dimostrare il suo assunto, Calmeta cita anche Petrarca *Rvf* 119, *Una donna più bella assai che 'l sole*, seguendo l'interpretazione che vuole protagonista della canzone la Poesia (e verosimilmente l'arte oratoria), mentre oggi si propende a vedere nella donna un'immagine della Gloria (e della Virtù).

<sup>24</sup> Henderson, *Defining the Genre of Letter*; C. Griggio, *Dalla lettera all'epistolario. Aspetti retorico-formali dell'epistolografia umanistica*, in A. Chemello (cur.), *Alla lettera. Teorie e pratiche epistolari dai Greci al Novecento*, Guerini e Associati, Milano 1998, pp. 83-107.

<sup>25</sup> Henderson, *Defining the Genre of Letter*, pp. 94 e 104, n. 37.

dici, sono riusciti, in positivo, a mantenere ciascuno uno stile personale; ad usare il «giudicio» per garantire la continuità del discorso («servare» la «continuazione»), la giusta concatenazione del pensiero, articolato in un flusso coerente, secondo una retta *dispositio*; ad adottare la giusta *elocutio*, per creare «comparazioni» e scrivere «sentenze» (cioè esprimere idee) tratteggiate con le necessarie figure retoriche; a trattare le figure retoriche con un equilibrato «compartimento», cioè con una loro armonica distribuzione.

### 5. *Calmeta su Tebaldeo*

È in questo contesto che Calmeta si esprime sulle lettere in versi di Tebaldeo. Il giudizio più preciso (e interlocutorio) sulla poesia di Tebaldeo, parte dall'alternativa proposta, nel dialogo immaginato da Calmeta (*Prose IV*), tra Antognetto Fregoso, che ritiene Tebaldeo «d'invenzion pieno», e Antonio da Ferrara (musicista), di opinione opposta. Il giudizio è piuttosto famoso: da una lettura continuata delle opere del ferrarese, favorita dalla stampa in volume che permette di avere sott'occhio molti testi altrimenti diffusi singolarmente e a distanza di tempo, si può formulare un giudizio più smalzato (perché la memoria non viene ingannata). L'opinione di Calmeta è che Tebaldeo è poeta «di grande ingegno, gravità nulla, elocuzione poca, per esser di sentenze non molto abbondante» (p. 16), «più umile e pedestre che candido e aperto» (p. 23).<sup>26</sup>

---

<sup>26</sup> Nel corso delle *Prose* si capisce che Calmeta intende l'*ingegno* come la capacità sviluppata con l'arte, opposta all'ispirazione («Vogliono gli antichi filosofi [...] che la poesia sia un furor divino nella mente infuso [...] e così concludono che la poesia non da umano ingegno, ma da divino furore ne' petti umani infuso origine trae»: *Prose II*, p. 8), e legata all'invenzione (*Prose II*, p. 11); l'*elocuzione* come perfezione stilistica: un buon poeta deve essere «nella elocuzione di molti e vari colori e lumi oratori copioso» (*Prose II*, p. 11; ad esempio, nella poesia bucolica, l'elocuzione «deve esser umile e semplice»: *Prose III*, p. 13); e la *gravità* come profondità e solidità («all'imbecillità della

### Nello specifico:

cominciando dalla elocuzione e dallo stile che più al poeta danno fama, dico il suo esser volgare e umile canto, che alla maestà de' sonetti poco è conveniente (p. 16).

Lo stile di Tebaldeo è infatti uno stile ornato e fiorito («pieno di lascivi fiori e di dolci vizi»), facile da ottenere con poca «industria» (p. 23), che non ha bisogno di molto *labor limae* e di applicazione – e proprio per questo è particolarmente attraente per i poeti principianti.<sup>27</sup>

Il giudizio su Tebaldeo viene formulato e documentato da Calmeta sulla base di alcuni testi selezionati. Nel ferrarese, Calmeta individua tre nuclei tematici fondamentali («tre sentenze», cioè tre idee), che Tebaldeo declina «per diverse parole nella più parte de' suoi sonetti et elegie» (p. 17): il poeta ha dato il suo cuore alla donna, che lo tiene con sé; Amore è cieco e acceca chi lo segue; Amore debilita e fa morire («o egli è morto o 'l corpo è senza spirito»). Calmeta osserva poi come nelle composizioni più lunghe e articolate (quindi nei capitoli ternari più che nei sonetti) si possa discernere meglio la «disposizione» (p. 18) degli argomenti; e nota che la debolezza di Tebaldeo consiste nella sua incapacità di tenere il discorso a lungo, nella sua tendenza a comporre a quadri sconnessi. Per quanto riguarda

le elegie sue amoroze, dico generalmente tra quelle più presto esser luoghi e tratti che continuazione, benché quando fa parlar donna sia un poco più nel suo regno, come appare in quella elegia, *Non aspettò già mai con tal desio*, la qual, semplice come a donna si conviene, tutta è affettuosa e compassionevole (*Prose*, p. 18).

---

lingua è occorso che nelle abiette parole la gravità delle sentenze enervava»: *Prose* III, p. 13).

<sup>27</sup> Cfr. *Prose* V, p. 23: «non si vogliano imbracciar d'un certo stile pieno di lascivi fiori e di dolci vizi, che facilmente ne' giovanetti intelletti possono penetrare, i quali tanto più volentieri si amano, quanto con minor industria si possono conseguire, come lo stile del Tebaldeo, il quale più umile e pedestre che candido e aperto si può denominare».

I criteri su cui fonda il giudizio – i valori positivi della critica di Calmeta – riguardano quindi la continuità tematica e l’equilibrata espressione dei sentimenti comunicati dal testo, che permettono di commuovere gli affetti del lettore.

Il capitolo ternario che Calmeta definisce «elegia», *Non aspetto già mai*, n. 274 della *Vulgata* (ed. crit.: *Non expectò già mai cum tal desio*) è uno dei testi di Tebaldeo a più alta diffusione testimoniale. Quando nei testimoni viene rubricato, il titolo non fa mai riferimento all’elegia (un’etichetta forse ancora in fase di definizione, visto che si tratta di un ritrovato recente):<sup>28</sup> o si parla genericamente di «capitolo» o se ne dà un’informazione di contenuto, sempre orientato nella direzione di uno scambio tra due interlocutori: «Quedam puella ad amantem», «Puella ad amantem», «Una certa puta ad il suo amante. Capitolo». In molti casi, invece, i testimoni esplicitano il genere: «Epistola de una giovane al amante suo», «Epistola del Tibaldeo», «Epistola Tibaldei», «Epistola amice ad amicum». Soprattutto, però, è il testo stesso che si definisce «epistola» (274):

però ti prego, poi che lecta arai  
questa epistola mia, la doni al foco.

55

con una connotazione di genere facilmente verificabile per la presenza di alcuni tratti epistolografici tipici: l’invio, la *narratio*, la costruzione di una dinamica di scrittura e risposta. Quella che Calmeta definisce *elegia* è quindi a tutti gli effetti una *epistola*: il carattere elegiaco del testo epistolare era del resto legittimato, ovviamente, dal modello ovidiano elegiaco e dalla fluidità dei confini di genere a cui si accennava. Quello che Calmeta mette in luce parlando di *elegia* è più il tono elegiaco, che si declina, nel caso particolare di *Non expectò già mai*, nel genere testuale dell’epi-

<sup>28</sup> Cfr. Vecchi Galli, *Percorsi dell’elegia quattrocentesca in volgare*; S. Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo. La voce femminile nell’elegia*, in C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal (cur.), *Veronica Gàmbara e la poesia del suo tempo nell’Italia settentrionale. Atti del convegno di Brescia-Correggio (17-19 ottobre 1985)*, Olschki, Firenze 1989, pp. 385-439.

stola; Calmeta lascia in secondo piano la dimensione di genere formale, privilegiando nella sua definizione, la dimensione tonale del testo. Lo stesso avviene nella lettera a Isabella d'Este (5 novembre 1504), in cui afferma che «alcune elegie tengano una certa semplicità piena di ardore e affetti, come fu quella de Tebaldeo: *Non aspettò già mai cum tal desio*» (*Prose*, p. 55).

Quello che è però evidente, al di là della definizione del genere, è che quando Calmeta parla di *Non expectò già mai*, fa leva su due principi di fondo: uno stile umile e piano (semplice, non «grandiloquo»), e l'espressione dell'animo in termini di passione e amore. Da un lato, quindi, la semplicità dell'espressione e dei contenuti, condotta «come a donna si conviene»: nel caso della voce femminile, Tebaldeo si manifesta abile nell'adeguare stile e contenuti alla natura femminile, 'semplice' perché «Naturalmente le donne sono vane e leggiere, massimamente quelle di piccola statura, le quali hanno tutti i motivi subiti e pronti per la propinquità del cuore al cervello» (p. 42); dall'altro, la manifestazione degli affetti, la cui espressione ha la finalità di commuovere, di «movere» a compassione (cfr. p. 18), secondo il precetto oratorio del *movere*.<sup>29</sup>

Se si legge l'epistola 274, si vede in effetti come la struttura sia organica e meditata, divisa in tre parti equilibrate (l'intero testo è costruito dalla prospettiva dell'eroina abbandonata):

1. vv. 1-21: tema dell'attesa e della speranza (vv. 10-15: inganno dell'amante e dolore della donna; vv. 16-21: ripresa del tema dell'attesa);
2. 22-42: disperazione; opposizione tra donna e uomo, dolore e felicità, verbalizzata al v. 40: «A te il mio male, a me il tuo gaudio piace»;
3. vv. 43-61: visione della morte futura.<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> Sul *movere* nell'epistolografia: C. Ortner-Buchberger, *Briefe schreiben im 16. Jahrhundert: Formen und Funktionen des epistolarischen Diskurses in den italienischen libri di lettere*, Fink, München 2013, pp. 92-131.

<sup>30</sup> Significativa qui l'emersione dei verbi al futuro, quando la protagonista immagina la sua morte e chiede all'amante che bruci la lettera, dopo averla letta, e che non le neghi una preghiera.

Le tre macrosezioni in cui si può dividere l'epistola sono di estensione molto simile; la divisione è mia e suggerita dal contenuto, quindi in parte arbitraria: ma è degno di nota che questi snodi concettuali e contenutistici siano contrassegnati dall'emergere esplicito, alla fine o all'inizio di ogni macrosezione (vv. 20-21; v. 43), del tema della scrittura: «il tempo da te scripto, il tempo / già desiato da mie voglie lasse (vv. 20-21)<sup>31</sup> e «Già più versi t'ho scripto a parte a parte / hormai la debil man più non si move» (vv. 43-44);<sup>32</sup> da marcatori epistolari come il verbo all'imperativo (espressione di una delle funzioni pragmatiche dell'epistola, la richiesta, la *petitio*: v. 23: «abilo adonca»; v. 42: «perdoname»; v. 45: «non expectar più carte»; v. 60: «non me negare»).

La struttura quindi muove dalla speranza passata, passa al disinganno presente, e approda alla disperazione futura: l'epistola è «tutta compassionevole», come diceva Calmeta, nell'arco narrativo tragico e nell'espressione costante degli affetti, che si manifesta in un lessico fortemente connotato sul piano emotivo (*desio, inganno, percossa, non meritavo, mi duole, pregai, desiato, mia misera morte, il mio spirto tristo, infelice* ecc.).

Il secondo esempio che Calmeta porta nel suo giudizio su Tebaldeo è un'epistola in voce di un morto, consolatoria, come di consueto con questo genere di scrittura. Calmeta, in questo caso, esprime un giudizio cauto, se non severo – riconoscendo il rischio, per questo tipo di epistole, di un eccesso di soprannaturale. A differenza di *Non expectò già mai*, il capitolo *Se poi che l'alma* (n. 284 dell'ed. critica) è molto meno legato alla forma

<sup>31</sup> Con l'identificazione tra tempo scritto e tempo desiderato, i due temi portanti di questa prima sezione; anche il riferimento alla scrittura al v. 9 è coerente: segna la prima sottosezione, con il tema dell'attesa, che viene momentaneamente interrotto dal tema dell'inganno.

<sup>32</sup> Il v. 44 tematizza la fine della scrittura, proiettata al futuro che apparirà in modo più evidente a partire dalla terzina seguente; la morte metterà fine alla vita, e insieme alla scrittura, dell'eroina: «hormai la debil man più non si move», coerentemente con l'esaurirsi dello spirito vitale: «Io non ho più suppir', non ho più pianto»; se la scrittura deve esprimere gli affetti, il venir meno di ogni emozione rende inutile la scrittura.



dell'epistola, per quanto alcuni tratti lo avvicinino al genere della lettera. Qui la tradizione è molto più scarna (solo due testimoni a stampa), e la rubrica di uno di essi parla di *Capitulum*. Il testo è in voce di Giovanni Maria Gonzaga, morto a Fornovo nel 1495, che si rivolge al suo signore Francesco Gonzaga. La struttura è meno equilibrata rispetto all'epistola amorosa: vv. 1-42: narrazione dell'esperienza dell'aldilà; vv. 43-57: dolore del Marchese di Mantova; vv. 58-112: esortazione del morto al Marchese perché combatta i Francesi, con esempi della virtù del morto; vv. 114-124: parole di circostanza in memoria del morto.

L'abilità che Calmeta riconosce a Tebaldeo, poeta «umile e pedestre» (*Prose*, p. 23), nel calarsi nella voce femminile, non emerge quando deve poetare in voce di uomo:

Non è così quando vuol far parlare uomo, come appare in quella elegia, *Se poi che l'alma già disciolta e scarca*, nella quale volendo un cavalier morto in guerra confortar il Marchese di Mantova suo Signore e padrone alla liberazione d'Italia e oppondersi al furor gallico, avengaché con buoni argomenti lo persuada e in essa siano arguzie e sentenze non poche, nientedimeno non serva il decoro nello stile, il qual più è conveniente a donna afflitta che a generoso cavaliere, né ancora gli affetti che vi sono possono molto muovere, perché l'argomento è troppo soprannaturale.

Il contesto, anche se meno evidentemente rispetto a *Non expectò*, è comunque epistolare. Il mittente spiega che se ha tardato a scrivere («non ho scripto», v. 4), appena morto, «come era officio» suo, è perché ha dovuto aspettare prima di poter salire sulla barca dell'aldilà e perché tra i morti ha incontrato gli avi del signore di Mantova, che gli hanno chiesto notizie del nipote e figlio:

Sì che pel dimorar ch'io fei tra via 40  
e pel narrar, signor, tardi t'ho scritto:  
di perdon degna è la tardanza mia!

La richiesta di scusa avanzata per il ritardo era in effetti una tipica marca epistolare: cfr. Aquilano, *Ep.* 2, 4-6: «Scripto prima t'arrei, ma un caso strano / che me è più volte occorso ha religato / el debil cor con la tremante mano».

Il Tebaldeo criticato da Calmeta è un poeta monocorde, monocorde, che non è sempre in grado di modulare la voce delle sue epistole e conformarla alla dignità e alle caratteristiche dei mittenti. La debolezza che Calmeta imputa a Tebaldeo di fronte a *Se poi che l'alma* deriva dalla convinzione del critico che se l'elegia e l'epistola devono «flebili affetti e amorose lamentazioni esprimere», al capitolo «se rechiede» invece «eroica altezza e grandiloquo stile» (*Prose*, pp. 54; 52-3): il tema trattato nel capitolo in voce del morto – un'esortazione all'impegno militare – è argomento di alto contenuto, che deve essere espresso con lo stile proprio del capitolo; le interferenze con il genere epistolare (il morto *scrive* al marchese di Mantova) creano un corto circuito che mette in crisi la ripartizione dei generi.<sup>33</sup>

La lettera in voce di un morto o di una morta, dalla forte connotazione consolatoria, condivide con l'epistola amorosa alcuni tratti di genere, di contenuto – come la volontà di comunicare la condizione in cui si trova il mittente, che è poi il cuore della definizione dell'epistola – e formali, a partire dall'uso del capitolo in terza rima, che conosce però motivate eccezioni.<sup>34</sup> Per molti aspetti, tuttavia, il sottogenere della lettera dall'aldilà si distacca dal modello erotico: diverso è il contesto, diversi sono gli obiettivi, diverso è lo statuto dei personaggi (mittenti e destinatari) che sono reali (viventi o morti da poco). La diversità di obiettivo è lampante ad esempio in Tebaldeo *Rime* 276, 14-15 che stabilisce un'evidente opposizione all'espressione del lamento d'amo-

---

<sup>33</sup> Alla lettera, per altro, non è negata la possibilità di una scrittura grandiloqua: come si può intuire dalla già ricordata epistola dello stesso Calmeta, *A palesarte un dolce amor costretta*, in voce di uomo d'alto rango.

<sup>34</sup> Tra fine Quattrocento e inizio Cinquecento il capitolo in terza rima era di fatto la forma egemone per i testi che si articolavano in una sufficiente ampiezza narrativa. È particolarmente significativa, quindi, la scelta alternativa di Ariosto, che quando compone un dittico consolatorio in forma di epistole, si stacca dalla forma più ovvia e disponibile del capitolo in terza rima, e sceglie invece la forma della canzone: *Spirto gentil, che sei nel terzo giro* (da Filiberta di Savoia al marito morto Giuliano de' Medici) e *Anima eletta, che nel mondo folle* (da Giuliano a Filiberta, in risposta).

re: «convien che questi pochi versi io scriva / per farte intender mia beata sorte». Nel caso di lettere di consolazione, alcuni topoi del lamento vengono recuperati, ma modulati su un dolore molto più controllato: nella lettera ad Annibale Bentivoglio in nome forse di Lucrezia d'Este (*Rime* 280), Tebaldeo nega alcuni dei nuclei essenziali e più battuti dell'epistola di eroina di stampo ovidiano, come la disperazione e la volontà stessa di muovere a compassione:

Non mi vo' anchora desperar, ch'el spera  
chi ha al col la corda, chi è spezzato in scoglio:  
scio pur che il lacte non te die' una fiera!

Confortame il cognome Bentivoglio  
che vorai il mio bene [...]<sup>35</sup>

85

La lettera consolatoria deve quindi rispondere ad alcuni requisiti di contenuto coerenti con l'universo morale contemporaneo. Sul finire del XV secolo gli autori di trattati di teologia come la *Summa Rosella* e l'*Armilla*, ad esempio, concordano sul fatto che una vedova si potesse sì concedere un pensiero piacevole, purché moderato e nei limiti del lecito: la vedova non poteva indulgere alla tentazione di immaginare il marito presente e tantomeno spingersi nella rievocazione del passato fino alle estreme conseguenze fisiologiche del raggiungimento di un piacere fisico.<sup>36</sup>

L'introduzione di personaggi non fittizi e la costruzione di una narrazione verosimile impone quindi una rimodulazione della comunicazione epistolare, che non può prescindere dal contesto in cui opera.

---

<sup>35</sup> Simile *Extrav.* 685, 190-192: «Pur son visa sperando et ancor vivo, / e sper di rivederte in brevi giorni, / ché pregando se speza un marmo vivo».

<sup>36</sup> F. Alfieri, *Gli spazi dei sensi nella teologia morale (secoli XVI-XVII)*, in R. Ago, B. Borello (cur.), *Famiglie. Circolazione di beni, circuiti di affetti in età moderna*, Viella, Roma 2008, pp. 185-216 (pp. 207-208).

## 6. *L'epistola in contesto: Phylogio e Gratilla*

Il contesto di azione dell'epistola si manifesta innanzitutto nella varietà dei suoi protagonisti, dai destinatari e mittenti reali, ai destinatari e mittenti di pura invenzione letteraria. Centrale è inoltre il riferimento all'atto di scrittura e alla costruzione di un rapporto epistolare di scambio: la lettera è scritta in risposta a una lettera precedente, o chiede una risposta o la esclude. Ma soprattutto la lettera si colloca, deitticamente, in uno spazio e in un tempo che devono essere capiti e valutati sulla base degli indizi che essa stessa offre – come nelle *Heroides* ovidiane:<sup>37</sup> per la lettera è quindi fondamentale definire il momento della scrittura e in generale il contesto, reale o fittizio, in cui la comunicazione epistolare ha luogo.

Gli esempi più chiari sia della natura specifica dello scambio epistolare (che è costruito con l'alternarsi di lettere dell'uomo e della donna), sia della collocazione cronologica delle lettere sono quelli che si leggono in opere costruite esplicitamente come sequenze di lettere, in cui è fondativa la volontà di rappresentare anche il contesto in cui le epistole si collocano. Come punto di riferimento si può prendere un'operetta tragica a sfondo amoroso, *Epistole e dialogi di Phylogio e Gratilla*: una raccolta di capitoli in terza rima, epistole e dialoghi per l'appunto, anonima, stampata a nome di N.D. a Venezia nel 1509, e il cui modello fondamentale è l'*Elegia di Madonna Fiammetta* di Boccaccio (ma essenziali sono anche i *Trionfi* di Petrarca, e non mancano le affinità con l'*Historia de duobus amantibus* di Piccolomini).<sup>38</sup> La costruzione di uno scambio epistolare permette di verificare la continuità della tradizione che deriva da Boccaccio e la vitalità degli espedienti retorici che consentono di costruire un sistema epistolare, in cui trovano

---

<sup>37</sup> D. Kennedy, *The Epistolary Mode and the First of Ovid's Heroides*, «Classical Quarterly», 34 (1984), fasc. II, pp. 413-422.

<sup>38</sup> Edizione moderna: *Epistole e dialogi capituli de Phylogio ad Gratilla di Anonimo (N. D.)*, 1506, a c. di E. Scarpa, Fiorini, Verona 2009.

spazio anche alcune delle caratteristiche valutate per l'epistola 'spicciolata' al modo di Tebaldeo o di Serafino.

In un complesso gioco di specchi, la storia d'amore di Phylogio e Gratilla lascia costantemente in dubbio sui reali sentimenti del protagonista maschile: nel suo primo monologo, Phylogio appare infatti preda della passione, e disposto anche a mentire e alla violenza pur di ottenere quello che vuole (cioè Gratilla): «Qui non è vitio uxor ogni menzogna, / mostrarsi in focho afflito e morto / in lachrime e suspir a la bisogna [...] E, non valendo poi l'humanitate, / usar violenza e forzo, sì che al tuto / al fin si obtenghi la suo voluntate» (VIII 55-57, 61-63) – secondo lo schema tradizionale del contrasto.<sup>39</sup>

Phylogio si dichiara sempre fedele, ma a un certo punto lascia Gratilla per tornare dal padre che lo convoca a sé per seguire gli affari di famiglia e lo spinge a un matrimonio di interesse; Gratilla, nonostante i proclami di fedeltà e amore eterno di Phylogio, si convince della sua falsità, del fatto che tutte le promesse di Phylogio avevano l'unico fine di sedurla, ma senza nessuna intenzione di intrattenere una relazione duratura ed esclusiva; e disperata si uccide. Nel finale, Gratilla appare in visione a Phylogio che si dichiara (a quanto pare) sinceramente dolente (o quanto meno pentito) per la sorte della donna e prega gli dei di perdonare il suo suicidio. La *tragoedia* ha quindi la sua radice nell'incapacità di cogliere i reali intenti espressi a parole; la funzione esemplare svolta dal testo agisce a più livelli: dimostra la pericolosità di un rapporto clandestino e irregolare, dimostra l'ambiguità insita nella comunicazione erotica. Si spiega quindi che gran parte delle prime epistole e dei primi dialoghi è occupata dalle seducenti parole di Phylogio e che uno dei temi dominanti è quello della segretezza in cui deve essere tenuta la relazione clandestina, per garantire l'onore della donna.<sup>40</sup>

<sup>39</sup> Per una descrizione più articolata dell'operetta rinvio all'introduzione di Scarpa in *Epistole e dialogi capituli de Philogio ad Gratilla*, pp. 25ss.

<sup>40</sup> Perfettamente funzionale all'operetta è la tradizione elegiaca più volte ribadita, radicata in Ovidio e mediata da Boccaccio (*Elegia di Madonna Fiammetta*) e da Visconti (*Paulo e Daria*, esplicitamente citato), che viene ripresa per

Se diamo per sincere le parole finali di Phylogio sembra infatti che i suoi sentimenti e le sue azioni siano stati in effetti proprio quelli che aveva espresso a parole (XX 106-109):

Ahimè, Gratilla mia, che falso senso  
desti al mio scriver ch'era tanto chiaro  
a mostrar l'amor mio quant'[h]era denso  
verso di te!

In ogni caso, il dramma è originato dall'incapacità di dare il giusto significato alle parole, dall'impossibilità della parola – in presenza e scritta – di essere la vera espressione dell'animo. L'operetta è quindi una rappresentazione dei limiti della scrittura e della comunicazione epistolare.

Nello svolgimento della vicenda dei due amanti, lo scambio epistolare si colloca in una fase precisa del rapporto d'amore: dopo l'innamoramento, che si attua con la vista, e prima del colloquio intimo, in solitudine – Phylogio infatti usa le lettere proprio per chiedere a Gratilla un incontro riservato.<sup>41</sup> Il tempo della scrittura emerge chiaramente nella Epistola quarta di Phylogio (la sua prima epistola di risposta a Gratilla), quando formula esplicitamente la richiesta di colloquio intimo e segreto: «meti forma ch'io possi al tuo conspetto / apresentarmi e ch'io possi parlarte / in loco cauto rimoto e secreto» (V 76-78).

Riassumendo i momenti salienti del percorso di seduzione, dislocati nel testo tra epistole e dialoghi, si possono individuare sette, tradizionali, tappe che seguono i moduli tipici dell'innamoramento.

---

rappresentare sia l'atteggiamento dell'amante uomo, sia la progressiva disperazione dell'amante donna abbandonata; e proprio questa dominante elegiaca deve aver influito sulla scelta poetica della terzina, che a fine Quattrocento e inizio Cinquecento aveva nel capitolo il metro per eccellenza sia per l'elegia, sia per l'epistola: cfr. Vecchi Galli, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*.

<sup>41</sup> La prima epistola di Phylogio viene scritta dopo l'innamoramento, che viene descritto al passato, e dopo un iniziale scambio di parole, ma non meglio specificato (I 79-81: «Tu non ti pòi scusar che 'l mio desire / non ti sia noto: perché ben tu 'l sai / che a la tuo dolce bocha l'udi' dire»).

- Vista* Primo attacco mosso da Amore attraverso gli occhi (vista): I, 25 (Phylogio): «mirando tuo tanta beleza»; Gratilla, [IV], 25, 27-29: «Tu m'ài narrato che fosti conquixo / ... / e ch'el ne fu instrumento il mio bel vixo: / non altrimenti in me la tuo serena / faccia adoprò».
- Parola e udito* Dimostrazione di reciprocità con la parola (voce e udito): I, 79-81 (parla Phylogio): «Tu non ti pòi scuxar che 'l mio desire / non ti sia noto: perché ben tu 'l sai / che a la tuo dolce bocha l'udi' dire»; [IV] 38-39 (scrive Gratilla): «disi: "Ad amarmi questo si dispone", / e so che la tua 'rechia ne fu impulsa».
- Lettera* Scambio epistolare (invio dell'amante, risposta dell'amata): II, 70-72 (parla Phylogio): «...non chiero altra dota / che sol ch'io t'ami l' eser tu contenta / e tal tuo voluntate esermi nota».
- Incontro privato* Incontro intimo e colloquio (in segreto): all'inizio, presentato come un desiderio di Phylogio: II, 4-5 («E se gratia mi fuse che im'persona / potesse rezitarlo in tuo conspecto»); quindi come richiesta esplicita: [V (Phylogio)], 76-78: «meti forma ch'io possi al tuo conspeto / apresentarmi e ch'io possi parlarte / in loco cauto rimoto e secreto» e come promessa da parte di Gratilla [VI], 31-33: «contenta son di darti tempo e locho / fin pochi dì, sì come è tuo disio, / sì che mecho in occulto parli un pocho», 42: «e insieme parleren cusi un pocheto». Infine, come dialogo effettivo, senza contatto fisico: Phylogio è nell'orto e Gratilla in casa (VII, 31-33).
- Contatto fisico* Contatto (della mano; nello scambio cortese, ci sarebbe il contatto 'sopra i panni': ma qui Phylogio va oltre e cerca di togliere a Gratilla i vestiti): prima, Phylogio implora Gratilla di poterla toccare: [VII], 49-50: «Se me apri ti prometo certamente / non ti tochar, dona, altro che la mano» (in realtà, Phylogio sta già meditando violenza: sa che se gli sarà concesso di essere a contatto con Gratilla, gli sarà facile forzarla: VIII 49-50: «e se la man li pongo ne la dreza / non li valerà alhor difexa alcuna»). Gratilla medita fra sé e decide di concedergli il contatto di persona (IX, 64-66: «Ma, pria ch'io l'apri, tanti sacramenti / farò giurarmi ch'el mi farà certa / di non tocharmi pur li vestimenti») e lo ripete nel dialogo X, 94-99; Phylogio promette: X 104-5: (giuro) «de non mi aprosimarti né tocharte / altro che questa man che 'l cor mi stringie». Phylogio, però, la stringe: XI, 46: «Fati da canto, non mi venir presso», 54: «Non mi tener, lassa li panni mei».

<i>Bacio</i>	Bacio: richiesto da Phylogio, XI, 19-20: «sì che tener non mi potria chatene / ch'io non basi la bocha tuo soave»; che poi se lo prende con la forza: XI, 88-90: «Aimè, aimè, tu m'hai anchor basciata! / Non mi tenere, lassami le mane; / ben vedo al tutto essere sforsata!».
<i>Rapporto sessuale</i>	Rapporto sessuale: richiesto (e ottenuto) da Phylogio XI, 119-120 (parla Phylogio): «sta pur qui ferma, ch'io non vo' ti parti / pria che del nostro amor il fructo coglia», XI, 142-144 (parla Gratilla): «Amante, i' voglio far quel che ti piace / perché non posso più far resistenza / e tutta mi abandono in le tuo brace».

Se leggiamo, quindi, le lettere in combinazione con i dialoghi cercando di capire la loro collocazione cronologica, possiamo notare una significativa coincidenza con la tradizione delle *allegrezze d'amore*.

### 7. La lettera, le allegrezze d'Amore, il Filostrato di Boccaccio

Non è questa la sede per ripercorrere in tutte le sue sfumature la tradizione delle *allegrezze d'amore*, che nella loro formulazione più stabile, tra fine XV e inizio XVI secolo, si fissano nel numero di sette, come in Lorenzo de' Medici,<sup>42</sup> ma anche, ad esempio, in un breve componimento in terzine nel ms. di Venezia, Marciano It. IX 66 (6730), cc. 445r-v<sup>43</sup> e in una breve sezione di una *Predica d'Amore* di Marco Rosiglia.<sup>44</sup> Nella loro forma

<sup>42</sup> *Le sette allegrezze d'amore*, inc. *Deh, state a udire, giovane e donzelle*, in L. de' Medici, *Tutte le opere*, a c. di P. Orvieto, Salerno, Roma 1992, II, pp. 1106-1109; ma cfr. anche L. de' Medici, *Comento de' miei sonetti*, a c. di T. Zanato, Olschki, Firenze 1991, p. 302 (XXXIII, 30), con generica citazione ovidiana (*Ars amandi*, forse I, 482).

<sup>43</sup> Editto da Cian in B. Cavassico, *Le rime di Bartolomeo Cavassico notaio bellunese della prima metà del secolo XVI*, con introd. e note di V. Cian e con illustrazioni linguistiche e lessico a c. di C. Salvioni, Romagnoli, Bologna 1894 (rist. anast. Forni, Bologna 1969), I, pp. CCLIX-CCLX, nota 208.

<sup>44</sup> Che si legge, ad esempio, nel *Compendio de cose nove di Vincenzo Calmeta & altri auctori cioe Sonetti Capitoli Epistole Egloghe pastorale Stram-*



normale le *allegrezze* compongono una sequenza di gioie d'amore che partendo dalle prime gioie che si provano con l'innamoramento (la vista, il colloquio) arrivano all'«ultimo diletto», vale a dire alla consumazione del rapporto sessuale – anche se le singole tappe possono variare da autore a autore: in Lorenzo, ad esempio, consistono nella sequenza: Vista, Contatto fisico, Scambio epistolare, Colloquio, Bacio, Abbraccio, Rapporto sessuale.<sup>45</sup>

Il genere delle *allegrezze* è l'espressione più riconoscibile di una tradizione molto più lunga, anzi, di più tradizioni che si intrecciano tra loro: a parte la tendenza più generale a costruire percorsi a stadi successivi, propria anche di altri ambiti come i gradi dell'itinerario mistico,<sup>46</sup> i punti di riferimento più immediati sono la tradizione letteraria in volgare, che ha un esempio chiarissimo in Boccaccio, *Filostrato* (in cui sono riportate anche le lettere dei protagonisti, scritte in ottave come tutto il poemetto); la tradizione carnevalesca, che emerge evidente in Lorenzo de' Medici; la tradizione devozionale delle allegrezze della Vergine Maria, che sembra fungere da modello almeno per la possibilità di strutturare una sequenza di «gioie»;<sup>47</sup> la tradizio-

---

*botti Barzelette & una Predica damore*, Nicolò Zoppino, Venezia 1507, cc. K3v-M3v.

<sup>45</sup> La sequenza non è sempre identica in tutte le realizzazioni del genere, ma le varianti sono di solito omogenee: ci possono essere inversioni (come tra il bacio e l'abbraccio) o distinzioni (tra l'abbraccio e il contatto fisico della mano); il colloquio può già avere in sé implicitamente l'incontro *vis-à-vis* ma la distinzione può essere marcata esplicitamente; il primo scambio può essere mediato esplicitamente dalla vista o può essere descritto come incontro; il rapporto può essere distinto in coito e orgasmo: ma l'impianto globale della scansione è regolare e stabile.

<sup>46</sup> Ad esempio dei *Quattro gradi della violenta carità* di Riccardo di San Vittore, per cui la carità ferisce, lega, fa languire, porta al deliquio.

<sup>47</sup> Le sette allegrezze d'amore riflettono, nel numero, le sette allegrezze della Vergine di tradizione medio-latina – a loro volta speculari dei sette dolori di Maria, e derivate, come questi, dai testi sacri. Il numero stesso è già di per sé carico di risonanze religiose, ma anche laiche e retoriche (basta pensare alle arti liberali, al trivio e al quadrivio). Anche le allegrezze della Vergine, per altro, non sono sempre e soltanto sette, perché man mano aumentano, almeno per

ne morale cattolica, che dalla scolastica arriva fino al Cinquecento e oltre.

Nel campo dell'esperienza letteraria, si possono ricordare le *quinque lineae amoris* o i *gradus amoris* istituzionalizzati da Andrea Cappellano (VI 60):<sup>48</sup> «Primus in spei datione consistit, secundus in osculi exhibitione, tertius in amplexus fruitione, quartus in totius personae concessione finitur». La tradizione, però, è molto ricca e dispiegata nel tempo: solo per riportare alcuni esempi, la ripartizione muove dai cinque gradi che compaiono nel commento di Donato a Terenzio IV 2, 20 (Sguardo, Parola, Contatto, Bacio, Coito);<sup>49</sup> si ritrova nella commedia elegiaca *Pamphilus* (v. 228 u. 23: *alloquium, complexus, basia, tactus*) e nei *Carmina Burana* (CB 72; CB 154; CB 88, 9: «Volo tantum ludere, / id est: contemplari, / presens loqui, tangere, / tandem osculari; / quintum, quod est agere, / noli suspicari!»). I cinque gradi penetrano anche nei commenti umanistici ai classici; in un com-

---

quanto ci è dato di capire dai testi latini superstiti, passando da cinque, a sette, a dieci, a quindici, con una progressiva dilatazione e distinzione di tratti, che tende a moltiplicare le occasioni di allegrezza riconoscibili nella storia di Maria. Che le sette allegrezze d'amore si modellino anche sulle allegrezze mariane è ipotesi verosimile: per lo meno, per quanto riguarda la tendenza a stabilire una sequenza fissa di azioni legate da un filo comune (le allegrezze della Vergine funzionano come modello di struttura, più che come ispirazione per le singole allegrezze). Può anche darsi che in territorio italiano la tradizione arrivi da una originaria formulazione spagnola, con la mediazione dell'ambiente napoletano: così ad es. F. Gernert, *Parodia y 'contrafacta' en la literatura románica medieval y renacentista: historia, teoría y textos*, Cilengua, San Millán de la Cogolla 2009. Ma certo, se così fosse, funziona perché attecchisce su un terreno che già aveva stabilito delle tappe d'amore, anche se non sempre così del tutto codificate.

<sup>48</sup> Sulle *quinque lineae amoris* cfr. ad es. *Quinque lineae amoris*, in H.-D. Mück, P. Dinzelsbacher (Hrsg.), *Sachwörterbuch der Mediävistik*, Kröner, Stuttgart 1992, p. 666; T. Bein, *Liebe und Erotik im Mittelalter*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2003, p. 60.

<sup>49</sup> Ae. Donatus, *Commentum Terentii*, a c. di P. Wessner, Teubner, Stuttgart 1963 [1908], vol. III.1, *Eugraphi Commentum*, p. 128 (*Eunuchus* 640): «quinque lineae esse dicuntur: uidere, accedere, conloqui, osculari, concumbere» (p. 128).

mento alle *Heroides*<sup>50</sup> nel passo di Ov., *Her.* IV (*Phaedra Hippolyto*), 87-88: «Quid iuvat incinctae studia exercere Dianae / et Veneri numeros eripuisse suos?», *numeros* viene glossato come «gradus amoris qui dicuntur esse quinque: visus: et auditus: contactus: et oscula: factum vel numeros idest affectus» (c. XVIIIr).

La stessa attitudine alla catalogazione si ritrova però anche, in forme del tutto simili, nella riflessione etica cattolica: san Tommaso, sulla scorta di Cipriano, quando si chiedeva quale fosse la natura di bacio e abbraccio, concludendo che uno sguardo impudico, e tanto più un bacio e un abbraccio, sono già di per sé peccato di lussuria (mortalì), accennava a una sequenza di atti erotici ben riconoscibile (*Summa Th.* 2.2, q. 154, a. 4 s. c. 2):

Praeterea, Cyprianus, ad Pomponium de virginitate, dicit, *certe ipse concubitus, ipse amplexus, ipsa confabulatio et osculatio, et coniacentium duorum turpis et foeda dormitio, quantum dedecoris et criminis confitentur.* Ergo per praedicta homo fit reus criminis, idest peccati mortalìs.

Una sequenza del tutto affine si ritrova anche nel *Filostrato* di Boccaccio, che, presentando al suo interno anche le lettere scritte dai protagonisti, sembra aver svolto un ruolo di modello a lungo termine anche per definire le coordinate del genere epistolare. L'innamoramento del protagonista (I 26-31) percorre sentieri ben noti: Troiolo disprezza l'amore, ma a un certo punto, per caso, vede Criseida e quasi senza rendersene conto se ne innamora, per la forza dello sguardo: «Né s'avvedea colui [...] / che Amor dimorasse dentro al raggio / di quei vaghi occhi con li dardi suoi» (I 29, 1, 3-4). Che l'innamoramento parte e agisce innanzitutto per la virtù dello sguardo era luogo comune, ed è ribadito anche nella Parte II, in cui più diffusamente si narrano le tattiche di avvicinamento all'amata. Boccaccio ripete a più riprese che Troiolo ammira Criseida (II 81, 5-6: «a veder la biltate / di Criseida

---

<sup>50</sup> *Epistolae Heroides Ouidii diligenti castigatione excultae: aptissimisque figuris ornatae: commentantibus Antonio Volsco: Vbertino Cresentinate: & A. Iano Parrhasio: necnon Jodoco Badio Ascensio. In Ibin vero Domitio Calderino: & Christoforo Zaroto, Giovanni Tacuino, Venezia 1522.*

andò»), ed è da lei ammirato (II 82, 6: «onestamente verso lui mirava»). È Troiolo stesso che definisce il rapporto giocato sugli sguardi: «el m'ha Criseida sì l'anima tolta / co' suoi begli occhi, che morire intendo» (II 86, 4-5), «Ella mi guata e soffre ch'io guati / onestamente lei [...]» (II 87, 1-2).<sup>51</sup>

Stabilita la centralità dello sguardo e della vista nel processo di innamoramento, quando Pandaro (cugino di Criseida e amico di Troiolo) comincia a programmare il corteggiamento vero e proprio, la prima proposta che avanza consiste nella scrittura di una lettera d'amore, che ha già in sé alcuni tratti propri dell'epistola amorosa quattrocentesca, come la possibilità di esprimere attraverso di essa i dolori e il desiderio (II 91, 3-92, 8):

s'io fossi in te, intera scriverei  
ad essa di mia man la pena mia,  
e per amore e per sua cortesia, 5  
che di me le calesse; e questo scritto  
io glielo porterò senza rispetto.

Ed oltre a questo, ancora a mio potere 85  
la pregherò ch'abbi di te mercede.  
Quel ch'ella risponderà potrem vedere,  
e già di certo l'animo mio crede  
che sua risposta ti dovrà piacere;  
e però scrivi, e ponvi ogni tua fede, 90  
ogni tua pena, ed il disio appresso:  
nulla lasciar che non vi sia espresso.

In questo programma di seduzione è già delineato il futuro rapporto epistolare tra i due amanti: anche Criseida, nelle previsioni di Pandaro, risponderà con una lettera autografa («io te ne credo risposta arrecare / di sua man fatta», II 94, 4-5). Troiolo quindi compone la sua lettera, che occupa le stanze II 96-106. Criseida legge la lettera, che comincia a fare effetto, tanto che in lei nasce il desiderio di andare oltre al rapporto epistolare (II 117, 7-8: «Or foss'io nelle braccia / dolci di lui stretta e faccia a faccia»).

---

<sup>51</sup> G. Boccaccio, *Caccia di Diana. Filostrato*, a c. di V. Branca, Mondadori, Milano 1990.

La lettera è quindi una tappa efficace nel percorso d'amore – tant'è vero che Criseida risponde in modo positivo (II 121-127). Dopo lo scambio epistolare, Pandaro spinge perché Criseida conceda un incontro privato (II 134, 2: «io vo' che tu 'l conforti e che gli parli»); la donna è frenata dal timore che il suo amore sia divulgato, ma Pandaro la convince a cedere garantendo la segretezza (più volte nel testo si ribadisce che l'amore è, e deve restare, occulto, nascosto, segreto, per evitare la maldicenza e di inquinare l'onore della donna).

Le tappe del rapporto d'amore fra Troiolo e Criseida si possono quindi riassumere in sequenza:

<i>Vista</i>	«ella il guardava con sì dolce aspetto / ch' a lui pareva sentir sommo diletto» (III 3, 7-8: anticipa il rapporto d'amore consumato).
<i>Lettera</i>	Troiolo a Criseida: II 96-106; Criseida a Troiolo: II 121-127.
<i>Incontro privato</i>	«Pandaro desideroso di servirlo induce Criseida a dover esser con lui» (II 131); III 24, 7-8: «ed in parte segreta / sol se n'entrò nella casa già cheta».
<i>Colloquio</i>	II 134, 2: «io vo' che tu 'l conforti e che gli parli»; III: «Troiolo va nascosamente, diletta e ragionasi con lei».
<i>Abbraccio</i>	III 29, 8: «poi l'abbracciò» (e cfr. III 30, 2: «che mille volte insieme s'abbracciaro»; III 34; anticipato a III 6, 8: (parla Pandaro) «quando in braccio averai Criseida bella», III 10, 2-3: «nelle sue braccia / ti metterò a prenderne diletto»).
<i>Bacio</i>	III 29, 9: «e basciaronsi in bocca»; III 30, 4: «e altrettante e vie più si basciarò».
<i>Rapporto sessuale</i>	III 31-32 (III 32, 7-8: «e strignendo l'un l'altro con fervore, / d'amor sentiron l'ultimo valore»).

Questa ampia sezione del *Filostrato* riprende in parte la tradizione di Andrea Cappellano, ripetendo più volte anche il motivo della speranza e della fede, ma la sviluppa in termini più concreti, nel senso che divide il corteggiamento in tappe più specifiche e in azioni particolari; questa chiara connessione tra tappe e narrazione agisce come modello per l'ordine del corteggiamento e per le allegrezze d'amore. Le tappe principali che scandiscono la storia di Troiolo e Criseida – compresa la lettera – si ritrovano

infatti nella storia di Phylogio e Gratilla, ma anche in un cantare quattrocentesco (il *Cantare di Gentile e Fedele*, probabilmente sul *Filostrato* modellato), a dimostrazione della diffusione del motivo (*Istoria de Zentil e Fidele*, c. [1]v):<sup>52</sup>

El bon compagno, che già s'era acorto  
delle grate acoglientie de costei,  
rispose: Frate, tu hai un gran torto  
per fin a cquì lamentarte de lei,  
ma se vòì venir più presto al porto  
solo una via mostrarte saperei:  
se tu gli scrivi una littera d'amore  
più che non ha se infiamerà el core.

Piacque a Fidel el discreto parlare  
et senza indugio una littera scrisse,  
pregando lei che inanzi el suo passare  
delle sue pene pietà gli venisse,  
et che altro piacer non gli vol fare  
di parlar seco sol gli concedesse,  
giurandoli con mille et più promesse  
de mai far cosa che gli rinrescesse.

La littera Gentil como l'hebbe letta  
presto la pose in man del suo marito [...]

### 8. *Le allegrezze d'amore: letteratura e dottrina*

Nella loro codifica più stabile le sette allegrezze sono abbastanza rigide da poter essere proposte come struttura ripetibile, e abbastanza flessibili da accogliere al loro interno variazioni più o meno marcate. In tutti i casi, però, si tratta di un percorso che tocca, all'inizio e alla fine, due estremi facilmente riconoscibili: l'iniziale innamoramento a distanza e il finale traguardo del rapporto sessuale consumato.

---

<sup>52</sup> *Istoria de Zentil e Fidele*, Biblioteca Marciana, Venezia 1500ca., MISC. 2053.5 [IGI 4197] (risorsa digitale *Incunaboli in volgare della Biblioteca nazionale Marciana*, [www.internetculturale.it](http://www.internetculturale.it)).

Questa stabilità può essere dovuta all'aderenza a una tradizione, e alla naturalezza della consequenzialità narrativa che questo ordine prevede. Le allegrezze d'amore seguono un'ovvia sequenza impostata su una dimensione temporale e spaziale intuitiva e spontanea: dalla distanza (e quindi dall'osservazione, dall'udito, dalla parola) alla vicinanza (il tatto), fino alla fusione dei corpi (l'abbraccio e l'amplesso). Questa sequenza naturale è un po' meccanica è però pienamente coerente con la dottrina dei sensi e con i giudizi sulla pericolosità dei sensi della trattatistica tomistica e si colloca in un contesto dottrinario ben definito. Questa scala dei sensi ha infatti una chiara formulazione nella dottrina cattolica scolastica, secondo la quale i piaceri dei sensi corporali sono «più violenti» dei piaceri dell'intelletto perché incidono materialmente sul corpo (Thomas Aquinas, *Summa Theologiae*, 1.2, q. 31 a. 5).<sup>53</sup> A loro volta, anche tra i sensi corporali c'è una gerarchia (1, q. 78, art. 3),<sup>54</sup> che procede dalla vista al tatto e implica una gradazione della loro pericolosità morale: la vista, in particolare, è meno pericolosa del tatto (1.2, q. 83, a. 4 s. c.;<sup>55</sup> 1.2, q. 83, a. 4 ad 3),<sup>56</sup> che comporta una

---

<sup>53</sup> «Coniunctioni sensibilis ad sensum adiungitur motus, qui est actus imperfectus, unde et delectationes sensibiles non sunt totae simul, sed in eis aliquid pertransit, et aliquid expectatur consummandum, ut patet in delectatione ciborum et venereorum. [...] Sed quoad nos, delectationes corporales sunt magis vehementes [...] quia delectationes sensibiles, cum sint passiones sensitivi appetitus, sunt cum aliqua transmutatione corporali».

<sup>54</sup> «Sed in quibusdam sensibus invenitur immutatio spiritualis tantum, sicut in visu. In quibusdam autem, cum immutatione spirituali, etiam naturalis; vel ex parte obiecti tantum, vel etiam ex parte organi. [...] Visus autem, quia est absque immutatione naturali et organi et obiecti, est maxime spiritualis, et perfectior inter omnes sensus, et communior. Et post hoc auditus, et deinde olfactus, qui habent immutationem naturalem ex parte obiecti. Motus tamen localis est perfectior et naturaliter prior quam motus alterationis, ut probatur in VIII Physic. Tactus autem et gustus sunt maxime materialis».

<sup>55</sup> «Infectio originalis culpae maxime apparet in motu genitalium membrorum, qui rationi non subditur. Sed illa membra deserviunt generativae virtuti in commixtione sexuum, in qua est delectatio secundum tactum, quae maxime concupiscentiam movet».

<sup>56</sup> «Ad tertium dicendum quod visus non pertinet ad actum generationis nisi secundum dispositionem remotam, prout scilicet per visum apparet species

reale alterazione fisica del corpo, come affermava già Aristotele. Il tatto, cioè, è il senso che più di tutti gli altri è responsabile della generazione del piacere fisico e in quanto tale, nella prospettiva tomistica, è il più pericoloso.<sup>57</sup>

La tendenza a definire un percorso a gradi nello sviluppo delle passioni guida anche la descrizione della lussuria nella *Summa* dell'arcivescovo di Firenze, Antonino Pierozzi, a stampa a Firenze nel 1474. Pierozzi individua sette tappe attraverso cui la lussuria procede dal pensiero al corpo (Antonino, *Summa*, Pars 2, tit. 5 *De luxuria*, cap. 1, §7):<sup>58</sup>

Sciendum quod sicut ignis paulatim consumit templum, ita luxuria de cogitatio de turpibus incipit et nisi resistatur ulterius procedit. Progressus luxuriae fit per septem gradus. Primus est sensualis complacentiae toleratio. Secundus est morosa delectatio. Tertius est in actum consensus. Quartus impudica aspectio. Quintus turpis confabulatio. Sextus libidinosa contractatio. Septimus operis expletio.

Anche in Pierozzi, è il tatto il principale responsabile del pericolo sensuale, in tutte le sue articolazioni (Antonino, *Summa*, Pars 2, tit. 5, cap. 1, §9):

Luxurie est libidinosa contractatio quae scilicet fit per oscula amplexus, contactus manuum vel aliarum partium corporis.

### 9. *Epistola e ordine sociale*

Questa rappresentazione del percorso di innamoramento non è quindi esclusivamente letteraria: alcune delle tappe sancite dalle allegrezze coincidono infatti con la descrizione della sensualità nella trattatistica teologica. Il motivo riflette una più vasta concezione morale, che dai padri della Chiesa arriva a san

---

concupiscibilis. Sed delectatio perficitur in tactu. Et ideo talis infectio magis attribuitur tactui quam visui».

<sup>57</sup> Alfieri, *Gli spazi dei sensi*, p. 192.

<sup>58</sup> Cit. in *ivi*, p. 205 e n. 83.



Tommaso, alla riflessione etica e teologica quattrocentesca e procede fino al pieno Cinquecento cattolico e alla dottrina post-conciliare.<sup>59</sup> È chiaro che la successione delle allegrezze è per certi aspetti una sequenza naturale, istintiva, intuitiva, legata alla dimensione temporale e spaziale, che muove dalla massima distanza alla massima vicinanza; ma quello che importa è che la sua descrizione è fissata in forme molto stabili, che si trovano simili sia nel campo della riflessione etica, sia nel campo dell'applicazione letteraria. C'è insomma una piena aderenza tra disciplina del corpo e corteggiamento ed è su questo sfondo che può essere interpretata anche la posizione di Calmeta di fronte alla scrittura epistolare.

Nella trattatistica etica legata ai gradi dell'amore non si parla in realtà di scrittura e di lettere; ma tutti gli altri passi delle allegrezze hanno piena corrispondenza. Nella sequenza delle allegrezze d'amore può quindi venire inserita, come in Lorenzo de' Medici o in Boccaccio, anche la lettera – intermedia tra la distanza e la vicinanza. La funzione riconosciuta dell'epistola è infatti proprio quella di essere tramite, di fare sentire la voce dell'assente, 'come se' fosse presente. La lettera si colloca quindi del tutto naturalmente in questo percorso di avvicinamento.

In tutte queste occorrenze narrative, sia nella narrazione *in nuce*, come nel caso delle allegrezze, sia nella narrazione distesa, come nel caso di *Phylogio e Gratilla*, ma anche, di riflesso, nei casi dell'epistola spicciolata, la lettera presenta alcune caratteristiche molto riconoscibili: finge un percorso in cui si inserisce; funziona come strumento di mediazione; è espressione del sé e ha una funzione di comunicazione emotiva e di seduzione; garantisce la segretezza del rapporto, e quindi il mantenimento dell'onore e del decoro sociale: una necessità, questa, propria anche del rapporto epistolare reale, almeno a giudicare da quanto possiamo sapere dai rari carteggi che ci sono pervenuti, come quello tra Pietro Bembo e

---

<sup>59</sup> F. Alfieri, *Nella camera degli sposi: Tomás Sánchez, il matrimonio, la sessualità (secoli XVI-XVII)*, il Mulino, Bologna 2010.

Maria Savorgnan<sup>60</sup> che dimostra come la segretezza fosse una condizione necessaria per una relazione d'amore non legittimata socialmente (Lettera 29 [30], p. 17: «temo di qualche zanze di vicini»).

Anche le lettere in versi di ambiente cortigiano rispecchiano la necessità di garantire il principio del decoro,<sup>61</sup> che nella prospettiva di Calmeta ha un duplice risvolto, letterario e sociale-contestuale: il precetto fondamentale che guida la composizione dell'epistola e dell'elegia è che «in genere suo ciascuna el suo decoro e ordine deve servare» (*Prose*, p. 55).

Innanzitutto, il *decoro* viene propugnato come aderenza dello stile al tema, come adeguatezza degli argomenti, come ricchezza e coerenza di idee: le caratteristiche quindi della scrittura poetica che Calmeta in parte riconosceva e in parte negava a Tebaldeo; nello specifico dell'epistola, il decoro si manifesta come la corrispondenza tra contenuti e finalità esplicita e pragmatica della lettera: l'epistola serve per descrivere il proprio stato d'animo, per commuovere il/la destinatario/a, per ottenere qualcosa.

Quando parla di decoro, Calmeta inizia a riflettere sul piano letterario: il tema viene da lui trattato prima nella poesia (con gli esempi di Dante e di Petrarca), mettendo in chiaro come lo stile e i contenuti di un'opera letteraria devono essere adatti alla situazione biografica del poeta: ad esempio, un vecchio che si dedichi ad amore senza temperare il suo sentimento con la riflessione e la moralità viola la norma del decoro. Quindi passa, per analogia, alla pittura, con l'*exemplum* negativo del Pisanello, e arriva a discutere di musica e ballo. Il discorso procede poi nel solco della socialità, con osservazioni sull'abbigliamento e il portamento, e in generale sul modo di comportarsi in pubblico.

---

<sup>60</sup> M. Savorgnan, P. Bembo, *Carteggio d'amore (1500-1501)*, a c. di C. Dionisotti, Le Monnier, Firenze 1950.

<sup>61</sup> Sul concetto cfr. ad es. A. Paternoster, *Decorum and Indecorum in the Seconda redazione of Baldassare Castiglione's Libro del Cortegiano*, «The Modern Language Review» 99 (2004), fasc. III, pp. 622-634; T. Shephard, *Voice, decorum and seduction in Florigerio's Music Lesson*, «Early Music» 38 (2010), fasc. III, pp. 361-367.

Il suo sguardo, quindi, si allarga e da una valutazione letteraria passa a considerazioni di ordine sociale: un comportamento è decoroso se è coerente con il proprio status e riflette una più profonda disposizione morale e la capacità di capire come agire in società. In un anticipo del *Cortigiano* di Castiglione, il decoro è frutto della «discrezione», e viene definito in parallelo alla «venustà» femminile (l'eleganza e la grazia),<sup>62</sup> quindi alle caratteristiche essenziali della propria natura e del proprio status:

non è altro questo decoro in uomo e venustà in donna se non un testimonio della discrezione e del giudizio (*Prose*, p. 35).

Il decoro impone quindi l'aderenza alle norme del vivere cortigiano:<sup>63</sup> la sua applicazione alla scrittura letteraria e alla scrittura dell'epistola è un caso particolare di questa concezione più ampia. Nel concreto della scrittura, il decoro si manifesta, ad esempio, nella flessibilità nell'uso dello stile epistolare, in modo simile a quanto afferma Erasmo, secondo cui nella lettera si può scrivere di qualsiasi soggetto, purché ci sia corrispondenza tra scrivente, destinatario, contenuti e stile.<sup>64</sup>

La lettera, inoltre, è perfettamente rispondente ai criteri di «discrezione» e «giudizio», quindi al decoro, richiesti nella fase iniziale del rapporto amoroso: garantisce la giusta distanza, la segretezza, la relazione tra parti non viziata dalla sensualità propria del tatto (quindi dal peccato). L'attenzione alla segretezza e al rispetto dello status della donna è evidente nel rapporto epistolare fittizio (ma presentato come «*historia vera*») di Phylogio e

---

<sup>62</sup> «Gran servar di venustà fa la donna quando gli abiti e le sue operazioni al luogo e al tempo accomoda» (*Prose* VII, p. 35).

<sup>63</sup> Ed è legato al contesto: ad esempio, in tutt'altro contesto culturale, Sanchez legittima l'uso di *verba turpia* tra i coniugi «se conducono scientemente alla consumazione dell'atto sessuale», Alfieri, *Gli spazi dei sensi*, p. 215: «matrimonium omnes has delitias excusat a mortali»: 'scusa tutte queste delizie dal peccato mortale'.

<sup>64</sup> Henderson, *Defining the Genre of Letter*, p. 98. L'opera di Erasmo si colloca su un piano speculativo superiore ai trattati più tecnici, ma la sua fortuna a stampa ne documenta la congruenza con il sentire comune.

Gratilla, ed è un aspetto fortemente letterario, patetico e narrativo, elaborato come luogo comune. Tuttavia, alcuni particolari riflettono una realtà ben più concreta: ad esempio, oltre alla richiesta di segretezza, i segnali che Gratilla elabora per indicare il via libera all'amante (IV):

Onde sì tosto come il chamin prende [il marito si incammina]  
 quel dì da vespro porò un signaleta  
 su il balchon che a la schala i'lume rende;  
 tu, poi, la nocte, nel mio giardineto  
 te ne verrai cercha le quatro hore  
 e insieme parleren cusi un pocheto. 40

trovano un corrispettivo perfetto nelle parole reali di Maria Savorgnan a Pietro Bembo (Savorgnan-Bembo, *Carteggio d'amore*, n. 35 [37], p. 20):

Questa sera farete quello che ne la poliza de l'altro eri vi disi, zoè a una hora e meza eser al Campo di San Trovaso e poner mente alla luce di le ultime finestre di sopra, poi quella vedendo venir alla porta. Altro non dico perché parleren poi. Se due hore passerano e che luce non sia, non ci serà hordine.

L'epistola poetica fittizia (come quella di Gratilla) riflette quindi una realtà sociale e storica ben determinata e fortemente disciplinata – di cui si deve tenere conto quando si leggono le riflessioni teoriche di Calmeta. Nei suoi precetti si ritrova proprio questo contesto: la scrittura deve infatti essere calibrata sullo status degli interlocutori e dei contenuti e rispettare le norme di congruenza dello stile al contenuto e alla situazione. Ma più in generale Calmeta crede nella necessaria aderenza alle norme sociali richiesta dal *decoro*, che agisce sia nella dimensione letteraria (dell'*aptum*) sia nella dimensione dei rapporti interpersonali in società. La lettera, quando risponde alle esigenze della comunicazione, deve quindi essere coerente con l'ordine letterario e con l'ordine sociale.

CLARA STELLA

«COME A DONNA SI CONVIENE».  
RISCRITTURE OVIDIANE IN DUE ESEMPI  
DI EPISTOLE AMOROSE D'AUTRICE

In questa breve analisi, mi concentrerò su due esempi di epistola lirica antologizzati nella prima raccolta d'autrici della poesia italiana, ovvero le *Rime diverse d'alcune nobilissime et virtuosissime donne*, raccolte dal poligrafo piacentino Lodovico Domenichi e stampate a Lucca per i tipi di Vincenzo Busdraghi nel 1559.<sup>1</sup> La lettera della nobildonna 'Fiorenza G.', dall'*incipit*

---

<sup>1</sup> L. Domenichi, *Rime d'alcune nobilissime, et virtuosissime donne, raccolte per M. Lodovico Domenichi, e intitolate al signor Giannoto Castiglione gentil'huomo Milanese*, Vincenzo Busdrago, Lucca 1559. Nel corso del contributo si citerà l'opera nella forma abbreviata di *Rime di donne*. Per una bibliografia sulle *Rime di donne* si vedano gli studi di M.-F. Piéjus, *La première anthologie de poèmes féminins: l'écriture filtrée et orientée*, in *Le Pouvoir et la plume: incitation, contrôle, et répression dans l'Italie du XVI<sup>e</sup> siècle. Actes du Colloque international de Aix-en-Provence-Marseille (14-16 mai 1981)*, Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1982, pp. 193-213. D. She-mek, 'The Collector's Cabinet': *Lodovico Domenichi's Gallery of Women*, in P. Joseph Benson, V. Kirkham, A. Arbor (eds.), *Strong Voices, Weak History: Early Women Writers and Canons in England, France and Italy*, University of Michigan Press, Ann Arbor MI 2005, pp. 239-262. M.L. Cerrón Puga, *Vie del Petrarchismo in Italia e in Spagna*, in T. Crivelli, G. Nicoli, M. Santi (cur.), «L'una et l'altra chiave». *Figure e momenti del Petrarchismo femminile europeo. Atti del Convegno internazionale di Zurigo (4-5 giugno 2004)*, Salerno, Roma 2005, pp. 103-131; P. Vecchi Galli, *Donna e poeta. Metamorfosi cinquecentesche*, in L. Chines (cur.), *Il petrarchismo: un modello di poesia per l'Europa*, Bulzoni, Roma 2006, I, pp. 189-216; D. Robin, *Publishing Women: Salons, the Presses, and the Counter-Reformation in Sixteenth-Century Italy*, University of Chicago Press, Chicago-London 2007, pp. 59-71; G. Scarlatta

«Ruggier la man ti bacio ma salute / non aspettar da me» e, in parte, anche il capitolo in terza rima di ‘Narda N.’ «Poscia ch’ a gli occhi miei fatto lontano» rientrano nella casistica degli esempi di riscrittura cinquecentesca delle *Heroides* ovidiane.<sup>2</sup> Come esporremo, queste lettere combinano insieme elementi tratti, da una parte, dai lamenti amorosi della produzione elegiaca tardo quattrocentesca, esemplificata nella poesia cortigiana di Achilini, Tebaldeo e Calmeta, e, dall’altra, dalla promessa di fedeltà adamantina che Bradamante invia a Ruggero, in forma di lettera, nel quarantaquattresimo canto del *Furioso* (XLIV.61-66). La tradizione delle riscritture ovidiane, infatti, offriva alle autrici un importante campionario di esempi di voci liriche caratterizzate ‘al femminile’; un modello che, a metà del Cinquecento, poteva avvalersi anche delle prove, in terza rima, offerte da autrici come Vittoria Colonna, Dionora Sanseverino e Laura Terracina.

Le forme metrico-narrative occupano il 5,1% dell’antologia domenichina, a differenza dello 0,9% della prima antologia della fortunata serie delle *Rime diverse* stampata per i tipi di Giolito nel ’45 e composta da 542 testi, nella quale si leggono solamente due capitoli, due stanze e un componimento in endecasillabi sciolti.<sup>3</sup> Sebbene non utilizzata da Petrarca nei *RVF*, e per questo relegata tra le forme cosiddette minori del Cinquecento, la terza rima è presente con ben quattro esempi nella raccolta domenichina del

---

Eschrich, *Women Writing Women in Lodovico Domenichi’s Anthology of 1559*, «Quaderni di Italianistica», 30 (2009), pp. 67-85; D. Robin, *The Lyric Voices of Vittoria Colonna and the Women of the Giolito Anthologies*, in A. Brundin, T. Crivelli, M.S. Sapegno (eds.), *A Companion to Vittoria Colonna*, Brill, Leiden-Boston 2016, pp. 137-466 (pp. 455-462).

<sup>2</sup> Il capitolo di «MAD. FIORENZA G. PIEMON / tese, al S. Anton Galeazzo / Bentivoglio» si legge in *Rime di donne*, pp. 35-36. Il capitolo di «MAD. NARDA N./ FIOR.» si legge in *Rime di donne*, pp. 124-125.

<sup>3</sup> Per un’analisi metrica del primo libro delle *Rime diverse* si rimanda a B. Bartolomeo, *Notizie su sonetto e canzone nelle Rime diverse* di molti eccellentissimi autori nuovamente raccolte. Libro primo (*Venezia, Gabriel Giolito De’ Ferrari, 1545*), in M. Bianco, E. Strada (cur.), *«I più vaghi e i più soavi fiori»: studi sulle antologie di lirica del Cinquecento*, Edizioni dell’Orso, Alessandria 2001, pp. 43-76.

1559; tre di argomento amoroso e uno di argomento funereo a compianto della madre defunta dell'autrice. La presenza significativa nelle *Rime di donne* della terza, ma anche dell'ottava rima, può avere ragioni diverse, a partire dalla duttilità e dalla semplicità di utilizzo di questi metri, fino al successo commerciale di cui queste forme godevano nel corso del Cinquecento. Non per caso nel 1558, un anno prima dell'uscita dell'antologia domenichina, Girolamo Ruscelli, nel trattato *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, aveva associato un carattere 'anti-eroico' al capitolo in terza rima e sottolineato la sua compatibilità con lo scrivere di «elegie, o epistole, o altri sì fatti componimenti amorosi, o domestici, o ancor flebili» adatti allo scrittoio di una *nobilissima e virtuosissima* dama ai suoi primi esordi:

Si scrivono con queste Terze rime leggiadramente soggetti d'ogni sorte, o continuati in luogo, et come un solo, sì come è quello di Dante, o aggregati nelle parti, come i Trionfi del Petrarca di cui si è detto. Ma non però di materia Eroica, per le cagioni che si sono già dette a dietro, & chi tiene, che i Trionfi di Petrarca [...] s'habbiano a dir Poema Eroico, è poco degno che per lui s'ingombrino le menti, o gli occhi [...] in fargli risposta. *Più che in altro, servono le Terze Rime a scriver con esse o elegie, o epistole, o altri sì fatti componimenti amorosi, o domestici, o ancor flebili. Et finalmente ad ogni soggetto, che non sia Poema intero & ove non si ricerchi la grandezza Eroica, servono in questa lingua molto acconciamente.*<sup>4</sup>

L'ottava e la terza rima rivivevano, inoltre, nelle riscritture dei classici, nelle ristampe del best-seller ariostesco e nelle sue riscritture.<sup>5</sup> Veronica Franco e, soprattutto, Laura Terracina, la poetessa che fra tutte le scrittrici si specializzò nell'uso elegia-

---

<sup>4</sup> G. Ruscelli, *Del modo di comporre in versi nella lingua italiana*, Battista e Melchior Sessa fratelli, Venezia 1558, pp. 115-116. Il corsivo, come per gli altri passi che seguiranno, è mio.

<sup>5</sup> G. Alfano, *Una forma per tutti gli usi: l'ottava rima*, in S. Luzzatto, G. Pedullà (cur.), *Atlante della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 2010-2012, II. *Dalla Controriforma alla Restaurazione*, E. Irace (cur.), pp. 31-57 (p. 37). In generale, per una storia dell'ottava rima, si veda F. Calitti, *Fra lirica e narrativa: storia dell'ottava rima nel Rinascimento*, Le Càriti, Firenze 2004.

co di questi metri nel ventennio antecedente alla stampa delle *Rime di donne*, avevano dimostrato che si poteva realizzare una raccolta di rime con minimo uso del sonetto e privilegiare per i lamenti d'amore l'impiego di capitoli, poemetti e stanze isolate.<sup>6</sup> Nei prossimi paragrafi ci concentreremo sull'uso del capitolo in terza rima nella forma di epistola amorosa nelle *Rime di donne*, mettendo in luce i modelli alla base del riadattamento del lamento dell'eroina abbandonata da parte di Fiorenza G. e Narda N.

Fiorenza G., per Quadrio e Vallauri Fiorenza Giesse, figura tra le nobildonne piemontesi citate tra le bellezze settentrionali da Gabriello Simeoni nelle sue *Rime toscane* del 1538.<sup>7</sup> Il destinatario della lettera, come si legge nella rubrica, forse aggiunta da Domenichi, è Anton Galeazzo Bentivoglio, chiamato «Ruggier» nella finzione poetica della missiva. Questi doveva essere una figura più nota della Giesse, poiché già compariva come uno dei personaggi che animarono il fortunato dialogo de *La Leonora* (1556) di Giuseppe Betussi, collaboratore di Domenichi nella realizzazione delle *Rime di donne*.<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> *Rime de la Signora Laura Terracina*, Giolito, Venezia 1548. D. Shemek, *Laura Terracina*, in M. Farnetti, L. Fortini (cur.), *Liriche del Cinquecento: Vittoria Colonna, Veronica Franco, Isabella Andreini, Gaspara Stampa, Veronica Gambara, Isabella Morra, Chiara Matraini, Laura Terracina*, Iacobelli, Guidonia Montecelio 2014, pp. 170-178 (p. 173).

<sup>7</sup> F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Pisani-Agnelli, Bologna-Milano 1739-1752, II, lib. I (1741), p. 361. T. Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, Chirio e Mina, Torino 1841, I, pp. 169-173. Vallauri riporta la trascrizione della lettera di Fiorenza alle pp. 172-173.

<sup>8</sup> G. Betussi, *La Leonora*, in G. Zonta (cur.), *Trattati d'amore del Cinquecento*, Laterza, Bari 1912, pp. 305-350 (pp. 311-312 e 321). Id., *Le immagini del tempio della signora donna Giovanna Aragona, dialogo di m. Giuseppe Betussi*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1556, pp. 111-113. Sulla collaborazione tra Domenichi e Betussi nella realizzazione del primo volume delle *Rime diverse* si veda F. Tomasi, *Alcuni aspetti delle antologie liriche del secondo Cinquecento*, in Bianco, Strada (cur.), *«I più vaghi e i più soavi fiori»*, pp. 77-112; Id., *Introduzione*, in F. Tomasi, P. Zaja (cur.), *Rime diverse di molti eccellentissimi autori: Giolito 1545*, RES, S. Mauro Torinese 2001, pp. V-XLVIII (pp. V-XXXIV). Sui rapporti tra Betussi e Domenichi e il ruolo di agenti 'promotori' di nuovi



Nel descrivere brevemente il profilo dell'autrice, il critico ottocentesco Vallauri nella sua *Storia della poesia in Piemonte* inferiva che Fiorenza dovesse essere stata «versata nella lettura degli antichi» poiché, come nota, «il cominciamento del capitolo ci rammenta quel distico di Ovidio nella epistola di Fedra ad Ippolito: “Qua, nisi tu dederis, caritura est ipsa salutem / Mittit Amazonio Cressa puella viro”»: <sup>9</sup>

Ruggier, la man ti bacio ma salute  
non aspettar da Me, ch'Io ne son priva,  
et son senza vigor, senza virtute.

Come Fedra, anche Fiorenza si definisce «priva di salute», in una condizione a metà tra vita e morte, a causa della lontananza dell'amato. Procedendo nella lettura, gli intarsi ovidiani non vengono a mancare: ai vv. 28-30, il riferimento è debitore, questa volta, dell'epistola di Didone, poiché il dolore espresso dall'autrice rammenta i propositi di suicidio della regina cartaginese alla partenza di Enea:

S'Io non ti veggio, per le prime nuove  
aspetta udir di Me strage empia, e cruda,  
che forza al fin sarà, ch'il ferro Io prove. 30

Il paragone con la regina di Cartagine si rinforza ulteriormente nei versi conclusivi dell'epistola, nei quali l'autrice affida alla lettera il compito di conservare il proprio epitaffio e, in questo modo, si autorappresenta come modello di insuperabile *amor fidelis*:

«Qui amando corse quella; a cui fè niego  
Sorte, et Amor del desiato Amante,  
ch' udir di Lei non volle unqua alcun prego.  
Et, per esser fedel troppo, e costante; 40  
giunse anzi tempo a fin miseranda;  
però in Amor non sia chi più si vante».

---

talenti femminili si veda A. Nuovo, C. Coppens, *I Giolito e la stampa nell'Italia del XVI secolo*, Droz, Genève 2005, pp. 110-118 (p. 118).

<sup>9</sup> Vallauri, *Storia della poesia in Piemonte*, p. 172.

La sentenza lapidaria di Didone, che cita proprio Enea a motivo ultimo della sua morte («Praebuit Aeneas et causam mortis et ensem / Ipsa sua Dido concidit usa manu»),<sup>10</sup> è sviluppata però da Fiorenza lungo sei versi e, con l'eliminare il riferimento al suicidio, è decisamente smorzata della forza incisiva originaria. A differenza della sentenza di Didone, il nome dell'amato non è ribadito e la causa ultima del gesto viene generalizzata. Nell'epitaffio, Fiorenza tiene a ribadire, infatti, che è l'estrema fedeltà che la porta alla morte, attribuendo i motivi della sconsolata vicenda al destino comune di ogni amante infelice («Sorte, et Amor»). Ai vv. 10-14 dell'epistola, l'io accusa «la madre e i rei parenti» di aver attuato un «doppio inganno» contro l'unione dei due amanti, aprendo così la lettera a spunti narrativi che ricordano la vicenda di Florio e Biancifiore nel *Filocolo* di Boccaccio<sup>11</sup> o, ancora, i contrasti di Bradamante con la madre e il padre, che la volevano in sposa al nobile Leone anziché al cavaliere senza terra Ruggiero. Delle *Heroides* rimane, perciò, sì la formula epistolare e il punto di vista univoco dell'amante atterrito dal dolore, ma la forza argomentativa dell'originale latino viene ad attenuarsi anche rispetto al modello offerto da Vittoria Colonna, primo esempio di epistola *heroidis* scritta da un'autrice.

La lettera, in terza rima, dall'*incipit* «Eccelso mio Signor, questa ti scrivo», era stata scritta verso il 1512 ma stampata solo nel 1536 nel *Vocabulario di cinquemila vocabuli toschi* di Fabrizio Luna.<sup>12</sup> Sfondo, cornice e motivo della scrittura coincidono con

---

<sup>10</sup> L. Piazzini, *P. Ovidii Nasonis Heroidum Epistularum VII - Dido Aeneae*, Le Monnier, Firenze 2007, pp. 99-105 (p. 105).

<sup>11</sup> G. Boccaccio, *Filocolo*, a c. di A.E. Quaglio, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, a c. di V. Branca, Mondadori, Milano 1967, I, pp. 47-675.

<sup>12</sup> F. Luna, *Vocabulario di cinquemila vocabuli toschi non men oscuri che utili e necessarii del Furioso, Boccaccio, Petrarca e Dante novamente dechiarati e raccolti da Fabrizio Luna per alphabeta*, Giovanni Sultzbach, Napoli 1536. C. Vecce, *Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile*, «Critica letteraria», 78 (1993), pp. 3-34 (p. 17). L'epistola è trascritta e analizzata da V. Cox, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD 2013, pp. 77-82.

il periodo di prigionia del marito Ferrante d'Avalos nella primavera del 1512. Secondo Vecce, l'evento è il perno che permette la costruzione del «personaggio eroico» colonniano, contribuendo a raggiungere un risultato che va oltre il semplice lamento. L'epistola riprende, infatti, la forza narrativa della retorica ovidiana, argomentando e costruendo, verso su verso, una severa critica al sistema sociale dell'epoca che relegava la donna-moglie al ruolo archetipico della Penelope omerica. Colonna, infatti, immagina di volersi riconoscere non tanto nella moglie di Ulisse, ma nel personaggio di Ipsicratea, regina del Ponto e moglie di Mitridate, che si narra avesse seguito il marito nel campo di battaglia (vv. 97-102). L'epistola, scritta più di un decennio antecedente alla stampa delle *Prose* di Bembo è, nelle parole di Vecce, «l'unico testo antico di Vittoria che ci sia conservato nella redazione originaria, dal momento che la poetessa non tornò più a correggere quelle carte, considerandole un momento ormai superato», sia dal punto di vista linguistico che contenutistico.<sup>13</sup> Se a Vittoria Colonna va il merito di aver dato un primo esempio di *epistola heroidis* all'interno del quale la voce femminile non è più 'riprodotta' o artefatta da un autore, uomo, ma l'esperienza dell'io lirico coincide sia con il genere che con l'esperienza di chi scrive, quell'anonimità e generalizzazione dell'occasione, caratteristiche, invece, della lettera di Fiorenza, risentono piuttosto della ricezione, in chiave moralistica, delle epistole ovidiane.

Come è noto, le *Heroides* furono ampiamente imitate tra Quattro e Cinquecento, divenendo in poco tempo alla portata anche di quei lettori che non intendevano il latino. La maggior parte delle edizioni latine vennero stampate con commenti critici e prefazioni atti a inquadrare queste eroine e i loro gesti sovversivi, secondo casistiche di *exempla* di vizi e virtù adatti all'educazione di nobildonne di corte, istruite a distinguere tra «mulieres caste amantes» e «dominae impudicae amantes», come si legge nell'edizione delle *Heroides* del 1538 che conteneva i commenti

---

<sup>13</sup> Vecce, *Vittoria Colonna*, p. 17.

quattrocenteschi di Volso e Clerico.<sup>14</sup> Particolarmente importanti furono le edizioni illustrate dell'opera ovidiana e, tra queste, l'edizione sopracitata che venne ristampata decine di volte ad inizio del sedicesimo secolo, arricchita di silografie che illustravano sinteticamente le storie trattate. Come notato da Vecce, non sembra infatti un caso che «su venti quadri, almeno dieci siano dominati dall'immagine, stilizzata e uguale a se stessa, della donna che scrive, sola, seduta al suo scrittoio [...] il tutto in ambienti e costumi che, più che alla mitologia, appartengono alla realtà quotidiana di una media borghesia veneziana».<sup>15</sup>

Oltre alle edizioni commentate, le *Heroides* ebbero fortuna anche attraverso gli adattamenti che ne fece la poesia cortigiana tardo quattrocentesca, quella cioè dei lamenti elegiaci di Niccolò Correggio (1450-1508), Antonio Tebaldeo (1462-1537) e Gian Filoteo Achillini (1466-1538), i cui versi piegarono il capitolo ternario a un vastissimo ventaglio tematico. Il critico Vincenzo Calmeta (1460-1508), in una lettera a Isabella d'Este del 1504, citava proprio l'epistola *Non aspettò giamai con tal desio* di Tebaldeo come uno dei migliori esempi di elegia in terza rima, la quale, «semplice, come a donna si conviene, tutta è affettuosa e compassionevole», stabilendo così un nesso, anche teorico, tra genere epistolare e scrittura femminile.<sup>16</sup> Le collezioni elegiache del petrarchismo cortigiano, con le loro eroine languide e furiose, circolarono di fatto stampate e manoscritte e divennero proutari

---

<sup>14</sup> Ovid. *Habes Candide lector Pub. Ovidii Nasonis*, Tacuino, Venezia 1538, f. 2v. P. Berrahou Phillippy, «*Altera Dido*»: *The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, «*Italica*», 69 (1992), fasc. I, pp. 1-18 (p. 4). Sulla ricezione delle *Heroides* ovidiane nel Rinascimento come fonti di *exempla*, ivi, pp. 2-6; Ead., *Love's Remedies*, pp. 92-99; in particolare, sull'episodio di Didone ed Enea si veda S. Signorini, «*L'antiqua fiamma*». *Didone nella riscrittura di Bernardo Accolti* (cod. Vaticano Rossiniano 680), in E. Bellini, M.T. Giradi, U. Motta (cur.), *Studi di letteratura italiana in onore di Claudio Scarpati*, Vita e Pensiero, Milano 2010, pp. 167-198.

<sup>15</sup> Vecce, *Vittoria Colonna*, p. 27.

<sup>16</sup> V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite (con due appendici di altri inediti)*, a c. di C. Grayson, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1959, p. 18.

di temi e stilemi, con i quali anche lo stesso Ariosto non poté evitare di confrontarsi nel costruire la voce della Bradamante elegiaca.<sup>17</sup> I vv. 25-26 dell'epistola di Fiorenza, riportati sotto a sinistra, riprendono per l'appunto i vv. 42-43 della lettera *Non aspettò giamai con tal desio* di Antonio Tebaldeo, che circolò come pezzo singolo, e dalla quale si nota la ripresa della rima «move:nove»:<sup>18</sup>

*Più non ti scrivo, perché il tempo è breve,  
et la debil mia man più non si muove,  
ne lo consente il dolor aspro, et greve.  
S'lo non ti veggio, per le prime nuove  
aspetta udir di Me strage empia, e cruda,  
che forza al fin sarà, ch'il ferro Io prove.*

*Già più versi t'ho scripti a parte a parte;  
hormai la debil man più non si move,  
sì che da me non expectar più carte.  
Il primo messaggier che cum mie nove  
drizarò a te serà il mio spirito tristo,  
che prima a te verrà che vada altrove.*

Ancora, la coincidenza tra la durata dell'epistola e quella della vita era diventato un tropo istituzionale del genere, come conferma il confronto con i versi di tante delle epistole amoroze di Correggio, nelle quali l'atto dello scrivere viene a coincidere con la morte del mittente:<sup>19</sup>

Più non ti scrivo, perché il tempo è breve,  
et la debil mia man più non si muove

Morendo, una umil serva, al suo signore:  
o dolorosa epistola, ti scrive

Se Vallauri individua, a ragione, un sostrato ovidiano nell'epistola di Fiorenza, l'influenza dei rifacimenti quattro e primo cinquecenteschi sul tema fu però altrettanto fondamentale. Il tema della mancata *salutatio*, ad esempio, e l'equivoco linguistico tra *salus/salute*, che oltre ad essere presente in vari punti delle *Heroides* informa l'*incipit* della lettera di Troiolo a Criseida nel

<sup>17</sup> F. Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio*» (*O. F. XLIV, 61-66*). *Bradamante e la 'fede' sognata di Ruggiero*, «Schifanoia», 34-35 (2008), pp. 259-267.

<sup>18</sup> A. Tebaldeo, *Non expectò già mai cum tal desio*, in T. Basile, J.J. Marchand (cur.), *Rime*, Panini, Modena 1989-1992, II.1, n° 274, pp. 425-429. Si veda anche T. Basile, *Per il testo critico delle rime del Tebaldeo*, Centro di studi umanistici, Messina 1983, pp. 44-47.

<sup>19</sup> S. Longhi, *Lettere a Ippolito e a Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in C. Bozzetti, P. Gibellini, E. Sandal (cur.), *Veronica Gàmbara e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale. Atti del convegno di Brescia-Correggio (17-19 ottobre 1985)*, Olschki, Firenze 1989, pp. 385-398 (p. 391).

*Filostrato* di Boccaccio, vengono riproposti nei rifacimenti nei lamenti delle voci femminili di Achillini:

Ruggier; la man ti bacio ma *salute*  
*non aspettar da Me, ch'lo ne son priva,*  
 et son senza vigor, senza virtute.

«Salute» se vuol dir ne le missive:  
 No'l faccio perché in me salute manca,  
 Non dà salute in cui quella non vive.

Se le raccolte di rime dei petrarchisti del primo Cinquecento fornirono tropi adattabili a diverse occasioni liriche, la maschera principale che Fiorenza indossa rimane, però, quello di Bradamante. L'*incipit* della lettera, infatti, richiama precisamente l'inizio della missiva in ottave che l'eroina indirizza all'amato Ruggiero a sigillo della propria fedeltà nel canto quarantaquattresimo del *Furioso* e che inizia con il celebre verso «Ruggier, qual sempre fui tal esser voglio». Il messaggio che Bradamante affida quasi a conclusione del *Furioso* ebbe vasta circolazione autonoma all'epoca, sia in forma musicale che in carta stampata.<sup>20</sup> Il rifacimento forse più famoso del messaggio bradamantesco è quello della napoletana Dianora Sanseverino (1522-1581), stampato nel 1545, circolato in forma manoscritta e in musica.<sup>21</sup> In generale, la fedeltà di Bradamante all'amato e alla missione che

---

<sup>20</sup> M.A. Balsano, J. Haar, *L'Ariosto in musica*, in M.A. Balsano (cur.), *L'Ariosto, la musica, i musicisti: quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, Olschki, Firenze 1981, pp. 47-88 (pp. 74-76).

<sup>21</sup> *Stanze sopra una stanza di messer Ludovico Ariosto, quale sono sta [sic] fatte dalla figliuola del Principe di Bissignano chiamata la signora Dianora, in Stanze Transmutate dell'Ariosto con una bellissima Canzone et altre cose pastorale, e con una copia del concilio generale fatto el primo giorno di Maggio dalla Dea Venere, e dal figliuol Cupido, con tutto il choro delli Dei, ne l'Isola Cittarea mandata al loco sacro delle Sante muse alla cademia sesta de Spiriti Gentili*, Per Leonardo detto il Furlano, et il Ferrarese compagni, 1545. Per la trascrizione e il commento alle ottave della Sanseverino si rimanda a Cox, *Lyric Poetry*, pp. 158-162. Per la contestualizzazione, e i rifacimenti dell'Ariosto tra gli anni quaranta e cinquanta del Cinquecento, si veda G. Genovese, *Ariosto a Napoli. Vicende della ricezione del Furioso negli anni Trenta e Quaranta del Cinquecento*, in L. Bolzoni (cur.), *«Tra mille carte vive ancora». Ricezione del Furioso tra immagini e parole*, Pacini Fazzi, Lucca 2010, pp. 339-355 (specie p. 347).

il poema le affida divennero dei tratti che assunsero ancora più rilevanza nel contesto teorico del dibattito cinquecentesco sulla questione della donna, cornice generale di realizzazione delle *Rime di donne*, e nel quale Domenichi figurava tra gli animatori più vivaci del secolo.<sup>22</sup> L'eroina ariostesca, infatti, a differenza di Didone, evitava l'onta del suicidio badando il proprio successo sul controllo razionale dei propri sentimenti, poiché capisce di essere la pedina fondamentale di un gioco dinastico che va al di là della reale volontà dei suoi partecipanti.<sup>23</sup>

La riscrittura del modello ariostesco è ancora più visibile nel capitolo in terza rima che Narda N., secondo il Quadrio Narda Nardi, nobildonna probabilmente di origini fiorentine, indirizza al proprio «Signore».<sup>24</sup> Di Narda N. sono antologizzati cinque sonetti, un capitolo in terza e un poemetto in ottava rima di carattere amoroso, che ruotano attorno alla semantica della *fides*. L'autrice si rivolge all'amato con il nome pastorale di Damone, alternandolo con l'epiteto di «Sol», lo stesso che Colonna usa per il marito Ferrante d'Avalos. In questa sequenza di rime, che viene disposta in modo da ricordare la forma di un mini-canzoniere, alla celebrazione della bellezza dell'amato Damone, seguono la sua dipartita e le denunce di infedeltà che agiscono come punto di scarto del racconto. La fedeltà e la stabilità del sentimento amoroso sono la cornice entro cui si costruisce la soggettività dell'io, in contrapposizione qualitativa a quella dell'amato. Il «fedele amor» e il «fedel servir» dell'io poetico si distinguono dal comportamento di un Damone tacciato di ingratitudine e crudeltà, se-

<sup>22</sup> L. Domenichi, *La nobiltà delle donne*, Gabriele Giolito de Ferrari e fratelli, Venezia 1549. Per un'analisi del trattato domenichino della *Nobiltà delle donne* si veda F. Sberlati, *Castissima donzella: figure di donna tra letteratura e norma sociale (secoli XV-XVII)*, Peter Lang, Bern 2007, pp. 95-110.

<sup>23</sup> D. Shemek, *Gender, Duality, and the Sacrifices of History: Bradamante in the Orlando furioso*, in Ead., *Ladies Errant: Wayward Women and Social Order in Early Modern Italy*, Duke University Press, Durham-London 1998, pp. 77-125.

<sup>24</sup> F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, II, lib. I, p. 363; J. De Blasi, *Le scrittrici italiane dalle origini al 1800*, Nemi, Firenze 1930, p. 109.

guendo quella linea che dalle *Heroides* ci rimanda al personaggio lirico di Gaspara Stampa nella raccolta delle sue *Rime*, stampata nel 1554. L'io, che assume le vesti della ninfa Amarillide, rivalluta in termini differenti l'immaginario canonico. L'Amarillide della Nardi, in modo molto simile alla maschera pastorale della ninfa Anassilla usata da Gaspara Stampa, non sembra coincidere né con quella virgiliana o teocritea, sfuggente e volubile, né con l'Amarilli amata dal Damone dei componimenti pastorali di Benedetto Varchi. Nel nostro caso, si ha a che vedere con una ninfa dalla fede adamantina, molto più simile a quella di una Bradamante ariostesca. L'io assume, infatti, la prospettiva dell'eroina abbandonata nel capitolo in terza e ottava rima che concludono la vicenda narrata. In particolare, nel capitolo in terza rima «Poscia ch'a gli occhi miei fatto lontano», la prospettiva poetica viene rinforzata con la sovrapposizione della vicenda narrata con quella di Bradamante:

Son vostra, e in vostre man la vita, et l'alma  
vi lascio in don; ma non siate crudele  
ver questa non più mia sì fragil salma:  
*ch'a Voi sarò, qual fui, sempre fedele.*

Per ribadire la propria fedeltà a Damone, i versi della lettera sono quindi sigillati nel finale dal verso «ch'a Voi sarò, qual fui, sempre fedele», che richiama quello delle ottave del *Furioso* citate (XLIV.61). Questa frase aveva viaggiato dalle labbra di Troilo nel *Filostrato* («Adunque, o bella donna, alla qual fui / E sarò sempre fedele e soggetto», I. IV.1-2),<sup>25</sup> ai versi di Tebaldeo («Io son quel che io fui sempre et esser voglio», *Rime* 28.1-8), fino ad apparire, a partire dall'edizione del 1532, nella citata lettera di Bradamante a Ruggiero.<sup>26</sup>

Credo quindi che gli esempi di Giesse e Nardi siano importanti, data proprio la natura dilettantesca delle poesie citate, in quan-

<sup>25</sup> Boccaccio, *Filostrato*, in *Tutte le opere*, II, pp. 17-228.

<sup>26</sup> Pich, «*Qual sempre fui, tal esser voglio*», pp. 264-265.



to ulteriore finestra di conferma e documentazione della fortuna delle riscritture ariostesche nella formazione letteraria di queste nobildonne. Non di meno, le due epistole ci offrono degli spunti di riflessione sul personaggio di Bradamante che, sebbene spogliata della propria armatura e dell'ironico sguardo ariostesco, agisce quale specchio importante nella costruzione dell'immaginario, della voce poetica femminile nelle autrici del Rinascimento.



AMBRA ANELOTTI

UNA RISCrittURA CINQUECENTESCA DELLE *HEROIDES*:  
LE *LETTERE SOPRA IL FURIOSO DELL'ARIOSTO*  
DI MARCO FILIPPI

Poco conosciute ma meritevoli di maggiore attenzione critica, le *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto* (1584) del calabrese Marco Filippi costituiscono il primo esempio di lettere eroiche basate sulle *Heroides* di Ovidio<sup>1</sup> aventi come protagonisti personaggi tratti da una fonte moderna e dunque un interessante antecedente tardo-cinquecentesco del genere delle lettere eroiche, sottocategoria di quello elegiaco che ebbe grande fortuna nel periodo barocco. Il capostipite del genere è tradizionalmente considerato la *Lettera di Rodomonte a Doralice* di Giambattista Marino (1619), che nella cosiddetta lettera Claretti definì le lettere eroiche come libro di epistole di stampo ovidiano con personaggi tratti dall'*Orlando furioso* e dalla *Gerusalemme liberata* così come da opere classiche e romanzi.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> L'opera di Ovidio consta di 21 epistole scritte da eroi e soprattutto da eroine del mito ai rispettivi amanti: Penelope a Ulisse, Fillide a Demofonte, Briseide ad Achille, Fedra a Ippolito, Enone a Paride, Ipsipile a Giasone, Didone a Enea, Ermione a Oreste, Deianira a Ercole, Arianna a Teseo, Canace a Macareo, Medea a Giasone, Laodamia a Protesilao, Ipermestra a Linceo, e Saffo a Faone. Le lettere da 16 a 21 sono doppie, cioè abbinata alla risposta della destinataria: Paride ed Elena, Ero e Leandro, Aconzio e Cidippe. Per le citazioni delle *Heroides* il riferimento è a Ovidio, *Le Eroidi*, a c. di G. Leto, Einaudi, Torino 1966; per l'*Orlando furioso* cito dall'edizione curata da Emilio Bigi e riedita a cura di Cristina Zampese: L. Ariosto, *Orlando furioso*, BUR, Milano 2012.

<sup>2</sup> Sulla lettera di Rodomonte di Marino rimando a L. Geri, P.G. Riga, *Per l'edizione degli Scritti minori del Marino*, «L'Ellisse», 6 (2011), pp. 177-181.

Inspirati dal progetto di Marino, che però egli non portò mai a termine, vari poeti avrebbero poi sperimentato e sviluppato il genere durante il Seicento, come il marinista Antonio Bruni, le cui *Epistole eroiche* furono pubblicate per la prima volta nel 1626. Gli studi sul genere si sono dunque occupati principalmente dei suoi sviluppi nell'ambito della poetica barocca dopo la codificazione di Marino.<sup>3</sup> L'opera di Filippi, pubblicata postuma nel 1584 ma probabilmente concepita all'altezza di metà Cinquecento, offre così un'interessante testimonianza dello sviluppo del genere dell'epistola di matrice ovidiana prima del periodo barocco.<sup>4</sup>

Notando come la lettera sia un genere di frontiera che tende a resistere a rigide classificazioni, e prendendo in considerazione il

---

La lettera Claretti, che introduce la terza parte de *La Lira*, si legge in E. Russo, *Studi su Tasso e Marino*, Antenore, Roma 2005, pp. 101-188.

<sup>3</sup> Moreno Savoretti ha recentemente analizzato la presenza del modello ovidiano nel corpus delle lettere eroiche seicentesche soprattutto in relazione alla presenza di tematiche barocche, e Lorenzo Geri ha offerto una panoramica ampia e dettagliata dello stesso: M. Savoretti, *Il carteggio di Parnaso. Il modello ovidiano e le epistole eroiche nel Seicento*, Sinestesie, Avellino 2012; L. Geri, *L'epistola eroica in volgare: stratigrafie di un genere seicentesco: da Giovan Battista Marino ad Antonio Bruni*. «Studi (e testi) italiani», 28 (2011), pp. 79-156. Si vedano anche l'introduzione di Valeria Traversi nell'edizione da lei curata delle epistole eroiche di Pietro Michiele (P. Michiele, *Il dispaccio di Venere. Epistole eroiche*, a c. di V. Traversi, Palomar, Bari 2008, pp. 7-91) e N. Ruggiero, *Sul riuso del genere cavalleresco in età barocca: a proposito delle Epistole eroiche di Antonio Bruni*, «Annali dell'Università Suor Orsola Benincasa», 2/17 (2009), pp. 783-798. In questi studi Filippi viene menzionato sporadicamente; in modo significativo, però, Geri osserva che Filippi riscrive in senso ovidiano episodi già caratterizzati in senso elegiaco (Geri, *L'epistola eroica in volgare*, pp. 88-89).

<sup>4</sup> Dalla lettera introduttiva, scritta da Ottavio Filippi, figlio dell'autore, si evince che l'opera fu scritta da Marco in gioventù e che fu rimaneggiata e corretta per la pubblicazione da tale Giacomo Bosio; inoltre nella lettera introduttiva di un'altra opera di Marco Filippi, la *Vita di santa Caterina [...]* (Maida, Palermo 1562), l'autore menziona l'intenzione di pubblicare una serie di opere tra cui le lettere eroidi. Sulla biografia di Filippi, poeta di origine calabrese che si trasferì in Sicilia, divenne membro dell'Accademia dei Solitari di Palermo e fu incarcerato dall'Inquisizione nel 1562, si veda la voce di 'Rosario Contarino' in *Dizionario biografico degli italiani*, LXXVII (1997), pp. 700-701.

sottogenere dei libri di lettere amorose, Amedeo Quondam ha sottolineato come questo sia particolarmente caratterizzato dall'interferenza tra generi e codici diversi, quello lirico e il romanzo:<sup>5</sup> connettendo Ariosto e Ovidio, il romanzo e l'elegia epistolare, il libro di Filippi declina in maniera originale tale relazione. La derivazione sia ovidiana sia ariostesca è chiaramente esplicita già nel titolo: *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto, in ottava rima di M. Marco Filippi [...] da lui chiamate Epistole Heroide*,<sup>6</sup> dove la definizione di «Epistole Heroide» è un chiaro rimando alle *Heroides* di Ovidio. Un curioso caso di riscrittura sia dell'*Orlando furioso* sia delle *Heroides*, le *Lettere* di Filippi offrono un ulteriore ambito d'indagine nella prospettiva della ricezione sia di Ariosto sia di Ovidio. In questo saggio prenderò in considerazione la presenza del modello ovidiano alla luce della ricezione cinquecentesca delle *Heroides*. Al fine di un preliminare bilancio dell'opera di Filippi nell'ambito dello sviluppo del genere delle lettere eroiche, mi soffermerò sulla dinamica compresenza dei modelli nel loro intrecciarsi e sovrapporsi. Si metterà in luce la ridefinizione di personaggi ed episodi ariosteschi risultante dall'adattamento della materia romanzesca di Ariosto a quella elegiaca di Ovidio nel contesto culturale e letterario della seconda metà del Cinquecento.

Bisogna innanzi tutto dire che l'opera di Filippi non è il primo libro di lettere basato sul modello delle *Heroides*: il principale antecedente di raccolta epistolare ispirata ad Ovidio è infatti quello di Luca Pulci, autore di un libro di 17 *Pistole* in terzine, pubblicate a Firenze nel 1481.<sup>7</sup> Nel libro di Pulci, però, gli autori

---

<sup>5</sup> A. Quondam, *Le «Carte Messaggere»: retorica e modelli di comunicazione epistolare: per un indice dei libri di lettere del Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1981, p. 89.

<sup>6</sup> Il titolo completo è: *Lettere sopra il Furioso dell'Ariosto, in ottava rima. Di M. F. da lui chiamate epistole heroide, con alcun'altre rime dell'istesso autore e di O. Filippi suo figliuolo: giontovi alcune rime del Signor G. Bosio*, Varisco, Venezia 1584.

<sup>7</sup> L. Pulci, *Pistole [...] al Magnifico Lorenzo de' Medici*, Antonio di Bartolomeo Miscomini, Firenze 1481.

fittizi delle lettere sono personaggi storici o mitologici, e non personaggi letterari tratti da una fonte moderna come sarà nel caso di Filippi. Inoltre, l'opera di Pulci va inserita all'interno del contesto umanistico quattrocentesco fiorentino: l'epistola introduttiva è infatti fittiziamente scritta da Lucrezia Donati a Lorenzo il Magnifico, le uniche due figure storiche contemporanee al poeta.<sup>8</sup> La scelta di Filippi di riscrivere episodi di un romanzo del Cinquecento piuttosto che episodi mitologici, storici, ovvero classici, rappresenta una novità ma non sorprende particolarmente se si considera il grande successo e l'enorme diffusione del *Furioso* nel Cinquecento da un lato, e il vasto numero di riscritture del romanzo ariostesco, soprattutto nel genere dei lamenti, dall'altro. Basti qui citare esempi di autori meridionali come Laura Terracina, autrice di vari lamenti in ottave, Dianora Sanseverino, autrice di una composizione uguale per tipologia a quelle di Terracina, e Tommaso Costo, autore di un poema intitolato *Il pianto di Ruggiero* (1582).<sup>9</sup> Inoltre, l'associazione del *Furioso* con un'altra opera ovidiana, le *Metamorfosi*, fu elemento centrale nella strategia di legittimazione e canonizzazione del romanzo ariostesco.

---

<sup>8</sup> Cfr. il cap. II *Imitazione e reminiscenze ovidiane nelle Pistole di Luca Pulci*, in S. Carrai, *Le muse dei Pulci: studi su Luca e Luigi Pulci*, Guida, Napoli 1985.

<sup>9</sup> La moda delle riscritture dei lamenti ariosteschi è sottolineata da Ruggiero, *Sul riuso del genere cavalleresco*, pp. 785-786. Nelle *Rime* di Terracina sono inclusi i lamenti di Sacripante, Rodomonte, Isabella e Bradamante, nella forma di trasmutazioni di ottave ariostesche (L. Terracina, *Rime [...]*, Giolito, Venezia 1549); una trasmutazione è anche il componimento di Dianora Sanseverino, pubblicato in una raccolta del 1545 da Furlano (*Stanze trasmutate del Ariosto con una canzone bellissima pastorale*, Furlano, Venezia 1545). Pubblicato a Napoli nel 1582, il poema di Tommaso Costo è invece un'opera più tarda e più complessa. Il lamento di Bradamante di Terracina è antologizzato in A. Quondam, *La «locuzione artificiosa»: teoria ed esperienza della lirica a Napoli nell'età del manierismo*, Bulzoni, Roma 1973, pp. 332-333; sulla trasmutazione di Sanseverino si veda l'antologia di V. Cox, *Lyric Poetry by Women in the Italian Renaissance*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore MD 2013, pp. 158-162; sull'opera di Costo rimando a S. Capuozzo, *Variazioni su un tema ariostesco. Il pianto di Ruggiero di Tommaso Costo*, «Filologia e Critica», XXXIII, 1 (2008), pp. 120-137.

Significativamente, nei volgarizzamenti del poema ovidiano di Dolce e dell'Anguillara, il *Furioso* è spesso ripreso a livello non solo linguistico ma anche tramite vere e proprie interpolazioni.<sup>10</sup> Come notato da Savoretti, si può dunque considerare l'operazione di Filippi come un rovesciamento della tendenza ad attualizzare i classici latini tramite l'*Orlando furioso*.<sup>11</sup>

Se la scelta del *Furioso* come modello è facilmente comprensibile, quella di Ovidio, apparentemente, lo è di meno. Un primo dato importante da considerare è quello del successo editoriale delle *Heroides*, come indicato dai risultati di una veloce ricerca sul catalogo online delle cinquecentine, EDIT16: 79 edizioni (contando sia quelle in latino sia quelle tradotte in volgare) nel periodo 1500-1560. Per quanto riguarda più specificamente la tradizione volgare, si segnala la traduzione cinquecentesca in versi sciolti del domenicano fiorentino Remigio Nannini, un contemporaneo di Filippi. Pubblicate nel 1555 e ristampate tredici volte nel Cinquecento, le *Epistole d'Ovidio* di Nannini rappresentano il più diffuso volgarizzamento cinquecentesco delle *Heroides*, ben più delle altre due traduzioni di Carlo Figiovanni e Camillo Camilli, rispettivamente del 1532 e del 1587.<sup>12</sup> A differenza di

---

<sup>10</sup> Rimando a D. Javitch, *Proclaiming a Classic. The Canonization of Orlando furioso*, Princeton University Press, Princeton NJ 1991, pp. 71-85, e, più in generale sui volgarizzamenti delle *Metamorfosi*, a G. Bucchi, «Meraviglioso diletto». *La traduzione poetica del Cinquecento e le Metamorfosi d'Ovidio di Giovanni Andrea dell'Anguillara*, ETS, Pisa 2011.

<sup>11</sup> Savoretti, *Il carteggio di Parnaso*, p. 18.

<sup>12</sup> Il volgarizzamento di Nannini è stato recentemente ristampato: R. Nannini, *Epistole d'Ovidio*, a c. di D. Chiodo, RES, Torino 1992. Chiodo fa riferimento all'edizione del Giolito 1560, dotata, rispetto alla *princeps*, anche di un commento alla fine di ogni lettera. C. Camilli, *Le epistole d'Ovidio tradotte in terza rima*, Ciotti, Venezia 1587; C. Figiovanni, *Epistole d'Ovidio tradotte di Latino in lingua Toscana*, Bernardino de Vitali, Venezia 1532. L'opera di Figiovanni era introdotta come il lavoro di un amico di Boccaccio ma è in realtà opera cinquecentesca, come dimostrato da Hexter in R. Hexter, *Ovid in Translation in Medieval Europe*, in H. Kittel, J. House, B. Schultze (Hrsg.), *Übersetzung: ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung = Translation: an international encyclopedia of translation studies = Traduction: encyclopédie*

Nannini, Figiovanni e Camilli tradussero Ovidio rispettivamente in prosa e in terza rima, metro che verrà poi scelto da Marino e diventerà quello canonico dell'epistola eroica barocca.

Nel solco della tradizione medievale,<sup>13</sup> le lettere delle eroine di Ovidio, con il loro caleidoscopio mitologico di esperienze amorose, erano tradizionalmente interpretate come storie esemplari di amore casto e amore impuro, ovvero un catalogo di esempi positivi e negativi legati alla sfera amorosa. Attraverso tale processo di lettura moralizzante si attribuiva all'opera un intento didattico che sicuramente ne favorì la grande diffusione. Inoltre, come osservato da Patricia Phillippy in una breve ma acuta panoramica delle edizioni e imitazioni delle *Heroides*, le eroine di Ovidio offrivano un catalogo di exempla femminili complementare con quelli di donne illustri, dunque paradigmi di virtù per un pubblico femminile: il potenziale sovversivo dell'opera ovidiana veniva così inibito dalla riduzione delle eroine ovidiane a modelli ideologicamente accettabili di condotta femminile.<sup>14</sup>

---

*internationale de la recherche sur la traduction*, de Gruyter, Berlin-New York 2004, II, p. 1323.

Tra le traduzioni pre-cinquecentesche si segnala quella trecentesca di Domenico da Montecchiello in ottave, stampata tre volte tra Quattro e Cinquecento. L'uso dell'ottava rima, tradizionale metro canterino, rivela la natura orale e declamatoria dell'opera. Su Montecchiello si veda L. Cellerino, 'Domenico da Montecchiello', in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. XL (1991) e E. Bellorini, *Note sulle traduzioni italiane delle Eroidi d'Ovidio anteriori al rinascimento*, Loescher, Torino 1900. Sulla fortuna pre-cinquecentesca delle *Heroides* si vedano anche Ovidio, *Heroides. Volgarizzamento fiorentino trecentesco di Filippo Ceffi*, a c. di M. Zaggia, Sismel-Ed. del Galluzzo, Firenze 2009, e M. Ceriana e M. Zaggia, *I manoscritti illustrati delle Eroidi ovidiane volgarizzate*, Scuola Normale Superiore, Pisa 1996. Il volgarizzamento di Montecchiello fu stampato a Brescia nel 1489 e almeno altre due volte nella prima metà del Cinquecento, a Venezia nel 1508 e a Torino nel 1510.

<sup>13</sup> Sulla presenza delle opere di Ovidio nel curriculum degli studenti medievali si veda Id., *Ovid in Medieval Schooling: Studies in Medieval School Commentaries on Ovid's Ars Amatoria, Epistulae ex Ponto, and Epistulae Heroidum*, Arbo-Gesellschaft, München 1986.

<sup>14</sup> P. Phillippy, «*Altera Dido*»: *The Model of Ovid's Heroides in the Poems of Gaspara Stampa and Veronica Franco*, «*Italica*», 69 (1992), fasc. I, pp. 1-18.



La traduzione di Nannini mostra in modo esemplare come la materia mitica di Ovidio fosse facilmente adattabile a diverse interpretazioni. Ne è un esempio la lettera di Didone ad Enea, dove Ovidio «dimostra quanto possa la disperazione negli animi nostri, e ch'egli è meglio eleggere una volontaria morte, ancor che brutta, che viver sempre infame»: <sup>15</sup> nel commento aggiunto alla fine dell'epistola nell'edizione del 1560 Nannini spiega che la regina di Cartagine non si uccise per l'abbandono di Enea, come narra Virgilio, ma per amore del suo primo marito Sicheo. Nannini si rifà ad una tradizione medievale presente anche nel *De mulieribus claris* (XLII) di Boccaccio, secondo cui Didone ed Enea non s'incontrarono mai e la regina si uccise per fedeltà al marito: questa versione del mito rappresenta il personaggio di Didone sotto una luce più positiva cosicché Nannini di fatto avalla una tradizione antitetica a quella virgiliana ed ovidiana per salvare la reputazione dell'eroina (che Dante aveva messo tra i lussuriosi in *Inf.* V 25-72) e trarne una lezione morale sulla scorta del genere degli *exempla*, smascherando il testo ovidiano, basato su quello di Virgilio, come finzione poetica. <sup>16</sup>

Al di là di riscritture e volgarizzamenti, la presenza del modello ovidiano nella tradizione letteraria italiana è caratterizzata da una particolare pervasività che ha portato Silvia Longhi, in riferimento alla tradizione umanistica tra Quattrocento e Cinquecento, a parlare di «mimesi delle *Heroides*». <sup>17</sup> Cosa ancora più importante, l'influenza letteraria delle *Heroides* di Ovidio è stata

---

<sup>15</sup> Nannini, *Epistole d'Ovidio*, p. 74.

<sup>16</sup> Sul mito di Didone e le due diverse tradizioni rimando a P. Bono, M.V. Tessitore, *Il mito di Didone: avventure di una regina tra secoli e culture*, Mondadori, Milano 1998. Di particolare interesse sono le osservazioni di Bono e Tessitore sull'interpretazione di Didone come martire nel periodo paleocristiano (pp. 59-77) e sul significato politico attribuito al mito tra il 1500 e il 1600 (pp. 197-244).

<sup>17</sup> S. Longhi, *Lettere a Ippolito e Teseo: la voce femminile nell'elegia*, in C. Bozzetti, P. Gebellini, E. Sandal (cur.), *Veronica Gambara e la poesia del suo tempo nell'Italia Settentrionale. Atti del convegno di Brescia-Correggio (17-19 ottobre 1985)*, Olschki, Firenze 1985, p. 390.

essenziale nella costruzione dell'archetipo della donna abbandonata e dunque nell'evoluzione dei generi letterari, in particolare l'elegia e il romanzo epistolare. Inoltre, come espressione soggettiva della voce femminile attraverso quella maschile, le *Heroides* offrivano un modello e un codice di base per la costruzione di una prospettiva femminile in opere di autori maschili così come un *subtext* per la poesia femminile di poetesse come Veronica Franco, Gaspara Stampa e Vittoria Colonna.<sup>18</sup>

Riferimento dunque imprescindibile per la costruzione dei personaggi femminili, le *Heroides* figurano tra le molte opere classiche che formano la tela intertestuale del *Furioso*. Il poema ariostesco infatti offre una galleria di figure femminili che rivestono un ruolo narrativo importante, e include vari episodi di abbandono. I due casi più eclatanti sono quelli di Bradamante e di Olimpia, entrambi significativamente rievocativi delle epistole ovidiane. Come dimostrato da Francesco Ferretti, i lamenti lirico-elegiaci di Bradamante occupano un ruolo non marginale nella costruzione del personaggio nella sua duplice identità di cavaliere e di donna: un caso esemplare è il lamento di Bradamante in *OF XXXII 37-46*, in cui l'eroina, credendo di essere stata abbandonata da Ruggiero, infine delibera di non uccidersi ma di uccidere la presunta rivale Marfisa, cosicché «l'elegia di un personaggio doppio, quale è l'amazzone di Ariosto, ingloba ed assimila ciò che c'è di meno elegiaco, ossia la guerra».<sup>19</sup> La vicenda

---

<sup>18</sup> Oltre alla già citata Phillippy, su Vittoria Colonna si vedano C. Vecce, *Vittoria Colonna: il codice epistolare della poesia femminile*, «Critica letteraria», 21 (1993), pp. 3-34 e V. Cox, *Lyric Poetry by Women of the Italian Renaissance*, Johns Hopkins University Press, Baltimore MD 2013, pp. 77-82; sull'influenza delle *Heroides* nella poesia femminile in generale si veda Ead., *Women's Writing in Italy 1400-1650*, Johns Hopkins University Press, Baltimore-London 2008, specialmente pp. 49-50. Sull'archetipo della donna abbandonata nella tradizione letteraria si veda più in generale S.C. Hagedorn, *Abandoned Women: Rewriting the Classics in Dante, Boccaccio, And Chaucer*, University of Michigan Press, Ann Arbor (MI) 2003.

<sup>19</sup> F. Ferretti, *Bradamante elegiaca. Costruzione del personaggio e intersezione di generi nell'Orlando furioso*, «Italianistica», 3 (2008), 63-75 (a p. 72).

di Olimpia, principessa d'Olanda abbandonata dall'amante Bireno su un'isola deserta, rievoca chiaramente il mito di Arianna, ed il monologo drammatico dell'eroina ariostesca (*OF* X 25-34) è costruito sulla lettera di quella ovidiana al traditore Teseo (*Her. X*).<sup>20</sup> Significativamente, i commentatori cinquecenteschi avevano notato come i lamenti di Bradamante e Olimpia richiamassero rispettivamente l'epistola ovidiana di Fillide a Demofonte e quella di Arianna a Teseo, ed entrambi furono riscritti da Filippi.<sup>21</sup>

In generale, dunque, la scelta di Filippi di riscrivere Ariosto attraverso Ovidio e Ovidio attraverso Ariosto può dirsi dovuta a diversi fattori, legati alla ricezione di entrambi i modelli. Riguardo a motivazioni più specifiche che avessero spinto Filippi a cimentarsi in tale operazione, poco ci dice la sua biografia, dato che i dati certi non sono molti oltre quelli ricavabili dalle sue opere e le lettere furono, come accennato, pubblicate postume dopo revisione. Tenendo conto di questo, che può spiegare l'irregolare lunghezza e complessità delle epistole, ogni considerazione dovrà basarsi prevalentemente sul testo.

La raccolta di Filippi consta di 10 lettere, di cui sette scritte da personaggi femminili e tre da personaggi maschili: nell'ordine, Bradamante a Ruggiero, Ginevra ad Ariodante, Olimpia a Bireno, Alcina a Ruggiero, Isabella a Zerbino, Fiordispina a Ricciardetto, Rinaldo ad Angelica, Sacripante ad Angelica, Fiordiligi a Brandi-

---

<sup>20</sup> Sul lamento di Olimpia si vedano in particolare M. Minutelli, *Il lamento dell'eroina abbandonata nell'Orlando furioso* (X, XX-XXXIV), «Rivista di letteratura italiana», IX/3 (1991), pp. 401-464 e N. Ciccone, *Ovid's and Ariosto's Abandoned Women*, «Pacific Coast Philology», 32/1 (1997), pp. 3-16.

<sup>21</sup> È necessario notare che, mentre la presenza ovidiana delle *Metamorfosi* nel *Furioso* era stata ampiamente sottolineata e discussa dai commentatori del poema ariostesco, quella delle *Heroides* appare decisamente minoritaria negli apparati critici dell'epoca. L'allusione alla Fillide ovidiana nel lamento di Bradamante è evidenziata da Lavezuola insieme ad altre di natura elegiaca, che includono, tra gli altri, Properzio e il *Filocolo* di Boccaccio: *Orlando furioso di Ludovico Ariosto...*, De' Franceschi, Venezia 1584, g2r. L'imitazione ariostesca dell'Arianna ovidiana nel lamento di Olimpia era stata notata già da Simone Fornari, uno dei primi commentatori del *Furioso*: S. Fornari, *La spositione sopra l'Orlando furioso di L. Ariosto*, Lorenzo Torrentino, Firenze 1549, O4v.

marte, Rodomonte a Doralice.<sup>22</sup> Un terzo delle lettere è dunque di autori maschili, una proporzione che aveva caratterizzato anche le epistole di Pulci. Inoltre nessuna delle lettere è corredata da relativa risposta, ovvero Filippi non ripropone lo schema della doppia lettera delle epistole ovidiane di Paride ed Elena, Leandro ed Ero e Aconzio e Cidippe. Il metro è, come anticipato, quello dell'ottava rima, cioè quello del *Furioso*. I personaggi scelti sono tutti in una condizione di abbandono o di separazione dovuta a varie circostanze: Bradamante attende Ruggiero che ella crede l'abbia dimenticata, Olimpia è abbandonata da Bireno per un'altra donna, Fiordiligi e Ginevra sono lasciate rispettivamente da Brandimarte e Ariodante per la guerra, Alcina da Ruggiero che fugge dopo aver scoperto il suo inganno, Isabella è prigioniera dei pirati mentre Fiordispina lo è nel castello del padre, Rinaldo e Sacripante sono lasciati dalla fuggiasca Angelica e Rodomonte dalla volubile Doralice. Ogni lettera è introdotta da una didascalia che ha lo scopo di orientare il lettore in relazione alla narrazione ariostesca: per esempio, la lettera di Bradamante è scritta «quando ella intese dal cavalier guascone l'amicitia e dimestichezza tra lui e Marfisa» (c. A1r). Le lettere si presentano così non solo come una riscrittura ma anche come una narrazione secondaria, un retroscena parallelo alla vicenda principale.

Da questi primi dati si evince che Filippi riscrive parti testuali specifiche, in particolare lamenti, del *Furioso*, come nei casi delle lettere di Bradamante a Ruggiero e di Olimpia a Bireno, tratte dagli episodi sopra citati, e della lettera di Rodomonte, tratta da *OF* XXVII, 117-121. Ma oltre a rielaborare passi elegiaci del *Furioso*, Filippi dà voce ai personaggi ariosteschi riprendendo, espandendo e contaminando con vari esiti e modalità il materiale sia elegiaco sia narrativo del romanzo, come nelle lettere di Alcina, di Isabella, di Fiordiligi e di Fiordispina. In alcuni casi, poi, Filippi pare di-

---

<sup>22</sup> Di seguito farò riferimento alle singole lettere indicandole con le iniziali dei personaggi (BR, GA, OB, AR, IZ, FR, RA, SA, FB, RD) seguite dal numero delle ottave. Nelle citazioni testuali ho modernizzato la punteggiatura, i segni diacritici e l'uso delle maiuscole.

stanzarsi da entrambi i modelli, come nelle lettere di Rinaldo e di Sacripante, la prima costruita sulla *descriptio puellae* di Angelica e la seconda sul *topos* delle pene infernali dell'amante infelice. La lettera di Ginevra è poi singolare in quanto l'eroina ariostesca non interviene mai direttamente nel *Furioso* seppur sia al centro dell'episodio che la vede vittima dell'inganno di Polinesso (*OF* V 5-74) ed è, come discuterò, particolarmente ovidiana. Alcune epistole risultano così molto vicine alla fonte ariostesca mentre altre mostrano un'influenza più marcatamente ovidiana: Filippi spesso gioca tra questi due estremi aggiungendo od interpolando elementi più o meno originali. Poiché le dinamiche intertestuali di riutilizzo dei modelli sono assai eterogenee all'interno della raccolta mi limiterò, per ragioni sia pratiche sia argomentative, a soffermarmi su alcuni casi esemplificativi per quanto riguarda l'intersezione dei modelli di Ariosto e Ovidio e la ridefinizione dei personaggi romanzeschi di Ariosto, cioè le lettere di Alcina, Fior-diligi e Ginevra, caratterizzate da una forte influenza ovidiana.

Nel canto VII del *Furioso* la maga Alcina irretisce Ruggiero con la sua straordinaria bellezza ed è solo grazie all'intervento della fata buona Melissa che l'eroe, dopo aver visto il vero sembiante dell'incantatrice, ovvero quello di una vecchia dall'aspetto orribile, si libera dal suo incantesimo e fugge nel regno di Logistilla, sorellastra di Alcina. Ariosto descrive la reazione di Alcina, accortasi della fuga di Ruggiero, sulla scorta del *topos* della donna abbandonata: «fu, vinta dal dolor, per restar morta. / Squarciossi i panni e si percosse il viso, / e sciocca nominossi e malaccorta» (*OF* VIII 13). La maga infine perde la battaglia contro Logistilla e, disperata, si dà alla fuga. Nella finzione di Filippi, l'abbandonata Alcina scrive a Ruggiero con lo scopo di impietosirlo e convincerlo a tornare da lei. La prima ottava dell'epistola, in cui la maga lamenta la perdita dell'eroe al punto di rammaricarsi di non poter morire a causa della sua immortalità, si riallaccia tematicamente alle due ottave ariostesche che descrivono la reazione dell'incantatrice dopo la sconfitta e dunque la perdita definitiva di Ruggiero:

Ecco, Ruggier, de la dogliosa Alcina  
 le disperate et ultime parole;  
 che mentre a cruda morte si destina,  
 sparge come morendo il cigno suole.  
 Ella, ben c'habbia per virtù divina  
 che non debba morir, pur morir vuole;  
 perché meglio è per lei, che più non viva,  
 se di te dee restar vivendo priva.  
 (AR, 1)

Fuggesi Alcina, e sua misera gente  
 arsa e presa riman, rotta e sommersa.  
 D'aver Ruggier perduto ella si sente  
 via più doler che d'altra cosa aversa:  
 notte e dì per lui geme amaramente,  
 e lacrime per lui dagli occhi versa;  
 e per dar fine a tanto aspro martire,  
 spesso si duol di non poter morire.

Morir non puote alcuna fata mai,  
 finché 'l sol gira, o il ciel non muta stilo.  
 Se ciò non fosse, era il dolore assai  
 per muover Cloto ad inasparle il filo;  
 o, qual Didon, finia col ferro i guai;  
 o la regina splendida del Nilo  
 avria imitata con mortifer sonno:  
 ma le fate morir sempre non ponno.  
 (OF X, 55-56)

Come già il personaggio ariostesco, l'Alcina di Filippi esprime un desiderio di morte destinato a rimanere insoddisfatto. Ma questa prima ottava non riprende solo la fonte ariostesca. Preferendo la morte ad una vita senza Ruggiero, Alcina paragona le sue parole a quelle di un cigno morente: tale paragone ad inizio lettera allude chiaramente all'epistola di Didone ad Enea, che la regina di Cartagine avrebbe scritto prima di togliersi la vita: «Accipe, Dardanide, moriturae carmen Elissae; / quae legis, a nobis ultima verba legis. / Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor» (*Her.* VII, 1-3). Significativamente, l'incipit dell'epistola stabilisce un'analogia tra il personaggio ariostesco di Alcina e l'eroina mitologica Didone, ana-

logia già suggerita da Ariosto, che paragona la maga alle regine suicide Didone e Cleopatra, e che ricorre nell'intera lettera. Così Alcina, come già la regina di Cartagine, menziona una possibile gravidanza nel tentativo di impietosire il dedicatario:<sup>23</sup>

Forse, crudel, mentre vivendo insieme,  
 sul letto sparso di rose e viole  
 nel corpo mio il tuo pregiato seme  
 lasciò il principio di futura prole.  
 Hor che destina andar a l'hore estreme,  
 perché tanto è 'l dolor che morir vuole,  
 sarai cagion crudel col tuo fuggire  
 il proprio sangue in esso far morire.  
 (AR, 7)

Forsitan et gravidam Dido, scelerate, relinquo,  
 parsque tui lateat corpore clausa meo.  
 Accedet fati matris miserabilis infans  
 et nondum nati funeris auctor eris,  
 (Her VII, 133-136) 135

Sempre sulla scorta della Didone ovidiana, Alcina ricorda a Ruggiero di avergli offerto se stessa, il suo regno e il suo popolo, e gli rammenta le difficoltà insite nella ricerca di una nuova terra da regnare così come l'impossibilità che lui trovi una donna che lo ami più di lei, tutte strategie retoriche già impiegate dalla regina cartaginese:

Nec nova Carthago, nec te crescentia tangunt  
 moenia nec scepro tradita summa tuo?  
 Facta fugis, facienda petis; quaerenda per orbem  
 altera, quaesita est altera terra tibi. 15  
 Ut terram invenias, quis eam tibi tradet habendam?  
 Quis sua non notis arva tenenda dabit?  
 (Her. VII, 13-18)

Omnia si veniant nec di tua vota morentur,  
 unde tibi, quae te sic amet, uxor erit?  
 (Her. VII, 23-24)

---

<sup>23</sup> L'analogia tra Alcina e Didone in questa ottava è stata notata anche da Savoretti, *Il carteggio di Parnaso*, p. 103.

Già suggerita da Ariosto, l'identificazione Alcina-Didone è basata, piuttosto che sul ruolo di incantatrice della maga, sulla funzione narrativa dell'episodio ariostesco, dove l'amorosa parentesi di Ruggiero alla corte di Alcina costituisce una distrazione dalla missione epica del progenitore degli Estensi così come il soggiorno di Enea a Cartagine costituisce una distrazione dalla missione divina dell'eroe troiano. L'influenza di *Eneide* IV nell'episodio di Alcina era infatti nota ai critici del Cinquecento, come dimostra il commento di Girolamo Ruscelli, che rileva l'allusione al modello virgiliano in particolare in riferimento all'intervento di Melissa, provvidenziale come quello di Mercurio.<sup>24</sup> Dunque la lettera ovidiana di Alcina si innesta da un lato sul breve lamento (indiretto) della maga ariostesca dal punto di vista tematico, e dall'altro sulla funzione narrativa dell'episodio. Di conseguenza, Filippi riscrive l'episodio di Alcina e Ruggiero dal punto di vista di una regina innamorata, che non è quindi rappresentata come una potente maga immortale ma come una tradizionale eroina abbandonata. Significativi sono in questo senso l'assenza di accenno ai suoi poteri magici e a qualsiasi proposito di vendetta: l'Alcina ovidiana arriva addirittura a capovolgere le dinamiche dell'episodio ariostesco, asserendo che fosse lei ad adornarsi per il compiacimento di Ruggiero e non viceversa e rappresentandosi così come vittima al posto dell'eroe, vera vittima dell'incantesimo dell'Alcina ariostesca.

La seconda lettera che prendo in considerazione, la lettera di Fiordiligi, è forse quella più complessa dell'intera raccolta per quanto riguarda l'intersezione e sovrapposizione dei modelli. La Fiordiligi ovidiana scrive al marito Brandimarte diretto a Lipadusa, dove l'eroe incontrerà la morte in combattimento: all'interno della tela narrativa ariostesca la lettera si inserisce dunque tra la partenza di Brandimarte (*OF* XLI 34) e la scoperta, da parte di Fiordiligi, della morte dell'amato (*OF* XLII 157). Nel *Furioso*

---

<sup>24</sup> *Orlando furioso di m. Lodovico Ariosto [...]*, Valgrisi, Venezia 1556, c. cc3v.



il destino dell'eroe è prefigurato prima e dopo la sua partenza da una serie di presagi. Prima di essere lasciata per il duello di Lipadusa, Fiordiligi cuce per il marito delle sopravvesti nere su sua richiesta e lo immagina tra mille pericoli e battaglie (*OF* XLI 31-35); durante l'assenza dell'amato e prima di sapere della sua morte, le stesse vesti appaiono a Fiordiligi trapunte di gocce rosse in un sogno premonitore (*OF* XLIII 155-156). Alla notizia della morte di Brandimarte, Ariosto infine descrive la disperazione dell'eroina che lamenta di non essere partita con lui e piange contro il loro fato crudele (*OF* XLIII 160-163). Filippi riprende sia gli infausti presagi sia le tematiche del lamento dell'eroina ma inserisce gli elementi ariosteschi all'interno di una complessa rete di riferimenti ovidiani, in particolare all'epistola di Laodamia a Protesilao (*Her.* XIII). Se Alcina era accostata a Didone per la sua funzione di distrazione dell'eroe dal compimento del suo destino, Fiordiligi è identificata con Laodamia per la fedeltà al marito e il tragico destino che caratterizza entrambe le eroine. Secondo il mito, infatti, Laodamia arrivò ad uccidersi pur di non essere separata da Protesilao, mentre, analogamente, la perdita del marito porta Fiordiligi a morire di dolore (*OF* XLIII 185).

Laodamia, che scrive subito dopo la partenza di Protesilao per Troia, riferisce le sue paure e i cattivi presagi riguardo alla sua sorte; l'eroina è infatti preoccupata a causa di una profezia secondo la quale il primo a mettere piede su suolo troiano sarebbe morto. Simili paure e presagi sono espressi anche da Fiordiligi, che scrive a Brandimarte subito dopo la sua partenza. Anche in questo caso l'identificazione delle due eroine è suggerita fin dalle prime ottave: «E quanto hor'io ti scrivo, arei voluto / dirlo ti già molte fiato, e molte» (FB, 2) allude a «et sunt quae volui dicere multa tibi» (*Her.* XIII, 8). Più specificatamente, i timori di Fiordiligi che presagiscono la morte dell'eroe per mano del nemico e il ruolo del ritratto dell'amato come sostituto della sua presenza fisica costituiscono chiare allusioni alla fonte classica. In particolare, l'elemento del ritratto è poi significativo sia per la sovrapposizione dell'eroina ovidiana con quella ariostesca sia per

la funzione di presagio negativo rappresentata dalla caduta dello stesso. Fiordiligi infatti scrive di poter trovare sollievo nel «ritratto pietoso» del marito, elemento costruito sul modello dell'icona di Protesilao:

Oh quante volte io bacio a parte a parte  
il tuo ritratto, ed egli anco il consente;  
consente già, perché mai non si parte  
dal mio cospetto a lui sempre presente.  
Tal'hor li narro lagrimando parte  
del desiderio mio vivo e cocente,  
e se ben non mi dona aiuto, almeno  
non mi cela il sembiante almo e sereno.

Né sento altro gioir fra tanto affanno,  
che contemplar del tuo ritratto il viso.  
Miro i begli occhi, indi le labbra c'hanno  
quanto si può del vero, eccetto il riso.  
Poi discendendo in giù li occhi mi vanno  
a quel, che m'ha dal petto il cor diviso;  
ma che mi giova, ohimè, se poi con mano  
io tocco su la tela il pensier vano?  
(FB, 15-16)

Dum tamen arma geres diverso miles in orbe, quae referat vultus est mihi cera tuos;	150
illi blanditias, illi tibi debita verba dicimus, amplexus accipit illa meos.	
Crede mihi, plus est quam quod videatur, imago; adde sonum cerae, Protesilaus erit.	
Hanc specto teneoque sino pro coniuge vero et, tamquam possit verba referre, queror.	155
(Her. XIII, 149-156)	

Il modello ovidiano, cui Filippi dedica ben 3 ottave (FB 14-16), è qui filtrato attraverso il topos petrarchesco della vanità dell'amore, al punto che il ritratto/idolo svela «quanto ne i cori nostri ingombra / fugge dal senso altrui, qual sogno et ombra» (FB, 17). Ma, come anticipato, il ritratto ha anche e soprattutto un ruolo simbolico in quanto la sua caduta, elemento non presente in Ovidio, è un chiaro presagio del fato di Brandimarte:

sognando la morte di Brandimarte per mano di Gradasso, Fiordiligi si sveglia e sente il ritratto cadere. Il presagio di origine ovidiana del ritratto diviene quindi speculare a quello ariostesco delle vesti nere, cui peraltro Fiordiligi fa esplicito riferimento nell'epistola: «Hor mi ricorda, ohimè, la sopraveste, ch'io l'ho già fatta nera al mio dispetto» (FB 18). È degno di nota, poi, che i presagi di Fiordiligi sono segnalati da Valvassori, secondo il quale la storia di Fiordiligi mostra come «l'animo nostro, come divino, antvede talora le cose future».<sup>25</sup> La lettera di Fiordiligi è dunque costruita su una complessa rete di richiami intrecciati ad Ariosto e Ovidio.

La terza lettera presa in considerazione è quella di Ginevra, principessa di Scozia. Questa epistola è particolarmente interessante perché dà voce ad un personaggio che nel *Furioso* ne è privo: narrata da Dalinda, la storia di Ginevra rappresenta l'eroina come vittima passiva dell'inganno di Polinesso, che aveva portato il suo innamorato Ariodante a credere che lei lo avesse tradito.<sup>26</sup> Dopo lo svolgimento dell'episodio scozzese, il fato di Ariodante è sconosciuto: dopo aver sposato Ginevra egli è menzionato solo brevemente nel *Furioso* (OF X 86; XVI 55-78; XVIII 56-58, 155). Ginevra scrive ad Ariodante dopo il lieto fine della vicenda e subito dopo la partenza dell'eroe che si reca a combattere per Carlo Magno. L'epistola di Ginevra si basa anch'essa su quella ovidiana di Laodamia e può essere considerata la più ovidiana di tutte data la ricorrente presenza del modello classico. Così, lamentando la propria condizione, Ginevra nota che persino gli elementi naturali contribuiscono a peggiorarla: se il vento, che ha fermato l'armata cristiana a Londra, l'avesse fatto per pietà della principessa scozzese, allora avrebbe dovuto impe-

---

<sup>25</sup> *Orlando furioso di m. Ludovico Ariosto [...]*, G.A. Valvassori, Venezia 1566, c. HH2r.

<sup>26</sup> La centralità passiva di Ginevra è stata notata da Valeria Finucci: V. Finucci, *The Female Masquerade: Ariosto and the Game of Desire*, in V. Finucci, R. Schwartz (eds.), *Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature*, Princeton University Press, Princeton-Chichester 1994, p. 86 (nota 42).

dire ad Ariodante di lasciare la Scozia. Infine il vento si connota negativamente come simbolo del suo fato incerto, in versi che riecheggiano le parole che Laodamia scrive a Protesilao:

Se'l vento a me contrario così presto  
 non t'havesse ben mio quindi levato,  
 tutto quel che potria esser molesto  
 t'avrei fra mille baci ricordato.  
 Ma poiché fin il vento trovo infesto,  
 oltre il voler del mio sinistro fato,  
 che cosa, ohimè, sperar potrò già mai,  
 che mi conforti ad altro, che a trar guai?  
 (GA, 6)

Aulide te fama est vento retinente morari;  
 a me cum fugeres, hic ubi ventus erat?  
 Tum freta debuerant vestris obsistere remis; 5  
 illud erat saevis utile tempus aquis.  
 Oscula plura viro mandataque plura dedissem,  
 et sunt quae volui dicere multa tibi  
 (*Her.* XIII, 3-8).

L'analogia tra Ginevra e Laodamia continua nell'ottava seguente, dove Filippi riprende da Ovidio l'immagine della nave che si allontana come rappresentazione simbolica dell'abbandono, e ne amplifica la potenza drammatica tramite la citazione dantesca di *Inf.* V, 142 a chiusura dell'ottava:

Già questa lingua al tuo da me partire  
 non poté per dolor formar parola,  
 quando ti vidi in nave al mar salire,  
 al crudo mar ch'ogni mio ben s'invola,  
 e gli occhi scorti al mio caldo desire  
 seguir la vela tua, che fugge e vola.  
 Ond'io, come del cor spogliata e priva,  
 caddi non già come persona viva.  
 (GA, 7)

Dum potui spectare virum, spectare iuvabat  
 sumque tuos oculos usque secuta meis.  
 Ut te non poteram, poteram tua vela videre,  
 vela diu vultus detinere meos. 20

At postquam nec te nec vela fugacia vidi,  
 et quod spectarem, nil nisi pontus erat,  
 lux quoque tecum abiit, tenebrisque exsanguis obortis  
 succiduo dicor procubuisse genu.  
 (*Her.* XIII, 17-24)

Il personaggio ariostesco senza voce di Ginevra viene dunque (ri)costruito da Filippi su quello di Laodamia, che ridefinisce la caratterizzazione della principessa di Scozia. La rappresentazione del personaggio ariostesco in senso ovidiano è tale che alcune parti riprendono e riscrivono quasi letteralmente versi della fonte classica, come per esempio l'ottava 11 che traduce quasi alla lettera *Her.* XIII, 37-42:

Debbo dunque vestir i real panni,  
 spesso rispondo altrui, se il caro sposo  
 si veste altrove il ferro, e con affanni  
 vive fra l'armi stanco e polveroso?  
 Debb'io la testa ornar, se ne' miei danni  
 la sua le preme l'elmo ponderoso?  
 Così in parte i tuoi gesti vo imitando;  
 ed in questo trapasso sospirando.  
 (GA, 11)

Scilicet ipsa geram saturatas murice vestes,  
 bella sub Iliacis moenibus ille geret;  
 ipsa comas pectar, galea caput ille prematur;  
 ipsa novas vestes, dura vir arma feret?                      40  
 Qua possum, squalore tuos imitata labores  
 dicar et haec belli tempora tristis agam.  
 (*Her.* XIII, 37-42)

Come Laodamia, Ginevra rifiuta di indossare i panni regali, atto che simbolicamente rappresenta la fedeltà al marito. Le forti analogie tra le due eroine continuano: come Laodamia, Ginevra mette in guardia Ariodante contro un nemico specifico ('un fier superbo Rodomonte' GA, 13), gli chiede di rimanere vivo per lei («E nel fuggir sì dispietate, e indome / genti, signore, sol per me dei farlo» GA, 14), prega che i suoi nemici lo risparmino («Io vi priego, oh pagani, ad uno ad uno, / che fra tanti nemici perdonia-

te, / perch'io non muoia, ohimè, solo a quest'uno, / acciò che 'l sangue mio con crudeltate / da lui non esca, ov'io tutto il raguno» GA, 15); e ricorda loro che l'amato non combatte per se stesso ma per amore («Non viene contra voi per guadagnare / questo le vostre spoglie, o 'l vostro honore, / com'altri fanno, ché 'l suo guerreggiare / sta sotto impero e sicurtà d'amore», GA, 16).<sup>27</sup>

L'identificazione di Ginevra e Fiordiligi con Laodamia, basata sulla loro condizione di donne fedeli lasciate dal marito per la guerra, ridefinisce le eroine ariostesche in senso esemplare oltre che elegiaco. La Laodamia ovidiana era infatti considerata paradigma femminile di fedeltà matrimoniale, come risulta chiaro dal commento di Nannini: secondo il traduttore e commentatore di Ovidio nella lettera di Laodamia «il poeta dimostra quanto sia grande la sollecitudine et il pensiero d'una legittima moglie, che sinceramente e pudicamente ami il suo marito».<sup>28</sup> Tramite la sovrapposizione di Laodamia e Ginevra, dunque, il personaggio ariostesco della principessa scozzese assume una chiara valenza esemplare. Il caso di Fiordiligi è più complesso poiché l'eroina, già significativamente associata da Filippi a Laodamia, paragona se stessa ad un piccolo catalogo di donne illustri. La lettera infatti si riallaccia tematicamente anche ai lamenti dell'eroina in *OF*, XLII, 163 e XLIII, 160-162, in cui si duole di non aver seguito suo marito nella sua missione e maledice il fato crudele che li ha tenuti separati per lungo tempo, e li sviluppa associandoli ad una lista di donne esemplari della storia e del mito. Nello specifico, le eroine citate da Fiordiligi sono Zenobia, Ipsicratea e Porzia, una scelta chiaramente basata sul loro valore simbolico di mogli che seguirono il marito fino alla fine. La casta regina di Palmira Zenobia disdegnò la compagnia maschile tranne che al fine di dare al marito un erede, ovvero compiere il tradizionale dovere di moglie e regina. A differenza di Zenobia, Fiordiligi si rammarica di non aver dato a Brandimarte «già mai né fior, né frutto» (FB, 10)

<sup>27</sup> Cfr. *Her.* XIII, 63-82.

<sup>28</sup> Nannini, *Epistole d'Ovidio*, p. 1.

poiché il destino li aveva tenuti separati. Ella desidera dunque seguire il marito così come la regina del Ponto Ipsicratea seguì Mitridate fino alla sua morte. La *climax* tragica è infine raggiunta con la menzione di Porzia, moglie di Bruto, che si uccise ingoiando carboni ardenti dopo la sconfitta del marito: Fiordiligi promette di suicidarsi anch'essa (ma con la spada) qualora il dolore della perdita di Brandimarte non fosse abbastanza da farla morire. Queste eroine erano tutte ben note all'epoca come *exempla* di virtù maritali; compaiono nei *Trionfi* di Petrarca e, significativamente, nel *De mulieribus claris* di Boccaccio, cosicché sono personaggi ricorrenti nelle opere connesse alla *querelle des femmes* come paradigmi di devozione coniugale.<sup>29</sup> Così anche Fiordiligi entra a pieno titolo in un catalogo ideale di donne illustri come simbolo di moglie fedele.

Quanto all'esemplarità delle eroine abbandonate, quella di Fiordiligi è basata sia sulla sua morte sia sul suo ruolo attivo di moglie, se si considera che Zenobia protesse i suoi figli, Ipsicratea seguì suo marito travestita da uomo e Porzia fu completamente devota alla causa politica del marito. L'esemplarità di Alcina è basata sulla funzione narrativa dell'episodio ariostesco e quella di Ginevra sulla sua identificazione con Laodamia. In tutti questi casi un elemento ricorrente e significativo è la presenza della morte percepita come incombente (Fiordiligi, Ginevra) o desiderata (Alcina, Fiordiligi). Come acutamente osservato da Longhi, la durata dell'epistola della donna abbandonata, su cui tradizionalmente incombe un tragico destino, equivale alla durata della vita restante alla scrivente, ovvero lo scopo della lettera

---

<sup>29</sup> *Triumphus Cupidinis* III, 28-30 (Ipsicratea) e 31 (Porzia); *Triumphus Famae* II, 107-117 (Zenobia). Boccaccio, *De mulieribus claris*, LXXVIII (Ipsicratea), LXXXII (Porzia), C (Zenobia). Il *De mulieribus claris* in particolare era usato come «architext: a definitive model for those subsequent writers and compilers who sought to justify 'famous women' as a worthy concept and theme», come notato da Stephen Kolsky, che dà un accurato resoconto della presenza di donne leggendarie ed esemplari nella *querelle des femmes* nella prima metà del Cinquecento. S. Kolsky, *The Ghost of Boccaccio: Writings on Famous Women in Renaissance Italy*, Brepols, Turnhout 2005, p. 4.

è «procurare una dilazione».<sup>30</sup> Così nelle lettere di Filippi l'atto della scrittura è menzionato poche volte e le eroine vi fanno spesso riferimento come ad un ultimo gesto disperato: l'unico scopo pare essere quello di esprimere il loro dolore di donne abbandonate, cioè, oltre che essere dilatorio, l'atto di scrivere svolge una funzione di natura quasi catartica. Così, per esempio, Ginevra inizia la sua lettera dichiarando il desiderio di esprimere il suo dolore poiché «ben muor chi morendo esce di doglia»<sup>31</sup> (GA, 1) e Fiordiligi scrive «Io vùò svelarti in tutto, e scoprire / l'interno mio dolor per non morire» (FB 1), mentre Alcina significativamente inizia la sua lettera paragonandosi ad un cigno morente. La prossimità alla morte è elemento centrale anche nell'attribuzione di un valore esemplare ad un personaggio femminile: Ita Mac Carthy ha acutamente osservato che nell'*Orlando furioso* tramite l'atto del suicidio i valori di cui la donna virtuosa si fa simbolo sono resi eterni ed immutabili.<sup>32</sup> Anche da questa prospettiva, dunque, le eroine ovidiane con i loro tragici destini rappresentavano modelli particolarmente adatti per ristabilire e rafforzare l'esemplarità dei personaggi ariosteschi. L'accostamento delle eroine moderne a quelle classiche le rende così esemplari di riflesso rafforzandone l'interpretazione allegorica e moralizzante cinquecentesca.

Vorrei concludere con alcune considerazioni. L'opera di Filippi è una complessa operazione di riscrittura che rivela una conoscenza tutt'altro che superficiale sia di Ariosto sia di Ovidio. Le epistole presentano complessità e riferimenti intertestuali molto diversi e sono caratterizzate da temi ricorrenti legati alla soggettività del genere, come la speranza, l'inesorabilità del fato e la memoria, e meritano dunque uno studio più approfondito.

---

<sup>30</sup> Longhi, *Lettere a Ippolito e Teseo*, p. 391.

<sup>31</sup> Citazione di *RVF* CCVII, 91.

<sup>32</sup> Nelle parole di Ita Mac Carthy «suicide enables the virtuous damsel to place the chain of values she is supposed to embody beyond the devastation of time and other processes of defilement», I. Mac Carthy, *Women and the Making of Poetry in Ariosto's Orlando furioso*, Troubador, Leicester 2007, p. 104.



Di diverse considerazioni rispetto a quelle qui offerte, inoltre, necessiterebbero le tre epistole di autori maschili, di cui mi limito a menzionare la diversa impostazione, soprattutto nel caso delle lettere di Rinaldo e Rodomonte, volte la prima a sedurre e la seconda a vilipendere la destinataria. Dagli elementi considerati, seppur necessariamente limitati, si evince che l'operazione di Filippi, basata sull'interpretazione moralizzante ed allegorica cinquecentesca di Ariosto e Ovidio, rafforza l'esemplarità dei personaggi del *Furioso* nell'epoca della *querelle* Ariosto-Tasso e al contempo li spoglia della potenziale pericolosità delle loro ambiguità e contraddizioni. L'inserimento dei personaggi del *Furioso* all'interno della griglia interpretativa che caratterizza la tradizionale lettura delle *Heroides* ha come conseguenza l'attribuzione di valori morali positivi o negativi e dunque la riduzione dei personaggi alla dimensione lineare dell'*exemplum*, seppur all'interno dello spazio soggettivo della lettera. Così, in un originale processo di sperimentazione poetica, i personaggi ariosteschi subiscono sia una metamorfosi elegiaca sia un addomesticamento (*domestication*), ovvero la riduzione e soppressione dei loro aspetti problematici al fine di renderli conformi alla norma dominante.<sup>33</sup> Se Marino, considerato l'inventore del genere dell'epistola eroica barocca, fosse a conoscenza dell'opera di Filippi non è dato sapere ma il veneziano Pietro Michiele, autore di una raccolta di lettere eroiche intitolata *Il dispaccio di Venere* (1640), in una delle sue opere lo cita positivamente come modello.<sup>34</sup> Anticipato dal libro di Filippi, il genere dell'epistola eroica si svilupperà all'interno del contesto letterario della poetica mariniana e barocca, che ne amplierà e sperimenterà fonti, temi e meccanismi, dalla cornice allegorica alla funzione argomentativa e dialogica dell'epistola (cito, a titolo esemplificati-

---

<sup>33</sup> Per il concetto di *domestication* faccio riferimento a Javitch, che lo ha identificato come parte del processo di canonizzazione del poema ariostesco nel Cinquecento: Javitch, *Proclaiming a Classic*, p. 6.

<sup>34</sup> Per la citazione rimando a Michiele, *Il dispaccio di Venere*, pp. 48-50.

vo, le lettere di Bruni, che sono introdotte da un argomento e da un'allegoria, e l'edizione postuma delle *Lettere delle dame e degli eroi* di Della Valle, che includeva le risposte a tutte le epistole).<sup>35</sup>

---

<sup>35</sup> La prima edizione delle *Epistole eroiche* di Antonio Bruni è del 1627; per l'opera di Bruni rimando all'edizione curata da Gino Rizzo, *Epistole eroiche*, Congedo, Galatina 1993. La prima edizione delle *Lettere delle dame e degli eroi* di Della Valle, pubblicata a Venezia, è del 1622, mentre l'ultima, che include tutte le risposte, è pubblicata postuma nel 1630 a Ravenna.

CLARA MARÍAS

ANTES DE LA BARROCA *EPÍSTOLA MORAL A FABIO*.  
LA EPÍSTOLA ÉTICA DEL RENACIMIENTO

Dentro del complejo mundo de la epístola en verso, este panorama<sup>1</sup> se propone recorrer brevemente uno de los caminos que siguió, el de la epístola ética y autobiográfica;<sup>2</sup> y, en concreto, plantearse cómo este subgénero surgió y fue recreado en castellano por parte de los autores nacidos entre 1481 y 1530, desde Francisco Sá de Miranda hasta Eugenio de Salazar. En primer lugar, trataré de delimitar los subgéneros de la epístola en verso que se cultivaron en la península en la época áurea. En segundo lugar, describiré los elementos esenciales del corpus de epístolas éticas, caracterizado por su gran variedad, flexibilidad y apertura de significados. Como coda final, plantearé una hipótesis sobre la evolución de las epístolas éticas desde el primer Renacimiento hasta el Barroco. Habitualmente, la imagen que la crítica tiene de

---

<sup>1</sup> Este trabajo supone una presentación panorámica de parte de mi tesis doctoral *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento*, dirigida por Álvaro Alonso Miguel y defendida en la Universidad Complutense de Madrid en enero de 2016. Cuando se realizó trabajaba en la Fundación Ramón Menéndez Pidal y en la Universidad de Burgos, y colaboraba en la Universidad Complutense. Agradezco a mi director y a Pietro Taravacci y Carlo Tirinanzi De Medici su inagotable paciencia.

<sup>2</sup> Si bien en mi investigación doctoral preferí la etiqueta de ‘éticas y autobiográficas’ por interesarme destacar la combinación de ambos aspectos en estas epístolas, en la defensa de la tesis el profesor Pedro Ruiz Pérez propuso simplificarla a ‘éticas’ para así acentuar la oposición con las morales del Barroco, sugerencia que desarrollo al final de este trabajo.

las epístolas en verso que suelen llamarse «horacianas» es la del paradigma o culmen del subgénero, la célebre *Epístola moral a Fabio* de Andrés Fernández de Andrada, cuando no es en absoluto la más representativa; aunque sí la más estudiada,<sup>3</sup> seguida de la temprana de Garcilaso de la Vega a Juan Boscán.

### 1. *Los límites de la epístola ética y autobiográfica del primer Renacimiento*

La primera cuestión que uno debe plantearse es la del marbete del grupo de epístolas escogido para su estudio: ¿a qué me refiero exactamente con epístolas éticas y autobiográficas? La denominación de «ética» indica la presencia habitual en estas epístolas de reflexiones del yo poético sobre los vicios, la búsqueda de la virtud, el camino de la felicidad... A veces estas ideas éticas, casi siempre vinculadas con el estoicismo, el hedonismo, o el aristotelismo, aparecen ejemplificadas con anécdotas o cuentecillos de origen clásico, o con sucesos coetáneos. Otras veces se encarnan en la propia experiencia, de modo que el yo poético traza un autorretrato moral de sus errores y aciertos vitales, de aquello que ha aprendido y quiere transmitir o de aquello en lo que ha errado y quiere enmendarse. En otras ocasiones quien representa dichas ideas éticas es el destinatario, que con frecuencia aparece como modelo de conducta. En cualquier caso, es este aspecto ético de reflexión sobre los vicios y virtudes el que suele vincular a estas epístolas tempranas con las que se componen en el siglo XVII, cuando, a mi parecer, encarnan muy distintos acercamientos a los problemas éticos del ser humano: en estos variados ensayos quinientistas, desde la práctica y la concreción de los ejemplos y la experiencia personal, y en las epístolas barrocas de la estela de

---

<sup>3</sup> Cfr. I. García Aguilar, X. Tubau, *Bibliografía comentada*, in D. Alonso (cui.), *Epístola moral a Fabio y otros escritos de Andrés Fernández de Andrada*, introd. de J.F. Alcina y F. Rico, Real Academia Española-Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, Madrid-Barcelona 2014.

Fabio – tan distinta de la de Lope de Vega – desde la abstracción y la expresión más dogmática de ideas filosóficas casi siempre senecistas. Es por ello que para las epístolas renacentistas prefiero la etiqueta de «éticas» y para las barrocas de «morales», y por lo que asimilo, como luego veremos, el yo epistolar de las primeras al de los sermones de Horacio, y el de las segundas al proyectado por Séneca ante su discípulo Lucilio.

En cuanto a la consideración de «autobiográficas», parto de la idea de que en este subgénero poético la distancia entre el sujeto lírico y el yo autorial es muy reducida, frente a formas fijas, que carecen de la libertad y flexibilidad y del tono confesional de la epístola, como el soneto<sup>4</sup> o el madrigal. Esta cercanía se da en la epístola aún más que en la égloga,<sup>5</sup> la elegía o la oda, géneros en los que muchas veces también se asocia la voz enunciadora en primera persona con una proyección del autor real. En las epístolas poéticas, su condición de cartas ficticias, literarias; el hecho de que el destinatario sea un personaje real, histórico, con una relación con el autor que podemos rastrear; y el tono confesional y de confianza que el poeta escoge para el yo poético, así como la inserción de referencias históricas o de menciones a personajes conocidos por emisor y destinatario, es decir, a un mundo compartido y real, justifican no la identificación plena pero sí la estrecha vinculación entre ambos. Es un juego asumido

---

<sup>4</sup> Es cierto que muchos sonetos amorosos son desarrollos de la retórica petrarquista sin trasfondo autobiográfico, pero otros tienen una indudable dimensión documental, desde los circunstanciales dedicados a mecenas y protectores, hasta los que narran vicisitudes personales del autor, como los que escribe Hernando de Acuña sobre su prisión, cfr. G. Cabello Porras, *La reconstrucción de la dispositio impresa de las Varias poesías de Hernando de Acuña (1591): La subyacente estructuración trimembre de un proyecto editorial malogrado*, in G. Cabello Porras, S. Pérez-Abadín (cui.), *Huir procuro el encarecimiento: La poesía de Hernando de Acuña*, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela 2011, pp. 43-188.

<sup>5</sup> Sobre la interpretación autobiográfica de las églogas, cfr. por ejemplo E. Asensio, *Alonso Núñez de Reinoso, «gitano peregrino», y su égloga Baltea*, in *Estudios Portugueses*, Fundação Calouste Gulbenkian-Centro Cultural Português, Paris 1974, pp. 123-144.

claramente por el propio poeta, y que ha llevado a muchos estudiosos a defender el empleo de las epístolas como documentos históricos y biográficos de los que extraer datos de la mentalidad, las costumbres y los sucesos de la época, o bien para dibujar la trayectoria vital de algunos autores de los que apenas hay rastros en los archivos;<sup>6</sup> mientras que otros han criticado con dureza este enfoque y han privilegiado su análisis retórico o genérico en tanto que creaciones literarias.

Hay que tener presente que, por muy cercana a la autobiografía que sea, la epístola poética implica una autorrepresentación del autor, como subrayó respecto a la carta en prosa Claudio Guillén en su maravilloso estudio:

Como escritura, la carta empieza por implicar al escritor en un proceso de autodistanciamiento y autorrepresentación, conducente quizá, como en la autobiografía, a un conocimiento renovado o incluso a la ficción.<sup>7</sup>

¿A qué rama de las muchas bifurcaciones de la epístola en verso pertenecen las éticas y autobiográficas? La única división establecida que no suscita dudas a mi juicio es la que separa las epístolas «amorosas» (que genéricamente colindan con la elegía) y las epístolas «no amorosas» (fronterizas bien con la sátira, bien con la poesía moral). Las distintas y a veces entremezcladas ramas de la epístola poética en el Renacimiento español y sus géneros fronterizos presentan un panorama tan complejo que he tratado de simplificarlo de forma esquemática en la tabla del *Anexo I* (p. 127).<sup>8</sup>

---

<sup>6</sup> Por ejemplo, J. Montero, *Montemayor y sus correspondientes poéticos (con una nota sobre la epístola a me-diados del XVI)*, in B. López Bueno (cui.), *La epístola*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2000, destaca cómo Núñez de Reinoso presenta su vida siguiendo el modelo del lamento de Garcilaso por su vida militar en la elegía II a Boscán y defiende el trasfondo autobiográfico de la epístola de Montemayor a Sá de Miranda.

<sup>7</sup> C. Guillén, *Para el estudio de la carta en el Renacimiento*, in B. López Bueno (cui.), *La epístola*, p. 108.

<sup>8</sup> B. Pozuelo Calero, *De la sátira epistolar y la carta en verso latinas a la epístola moral vernácula*, in López Bueno (cui.), *La epístola*, pp. 61-99 esta-

Claramente, las que estudiamos forman parte de las epístolas no amorosas.

Son opuestas a las epístolas éticas las de lamento amoroso, dirigidas a una dama desdeñosa; y las de confidencia amorosa, dirigidas a un amigo consejero. Por ello no incluí en el corpus las epístolas del Diego Hurtado a Simón Silveira, a Diego Lasso de Castilla o a María de la Peña, o las de Montemayor en respuesta a una que le enviaron desde Flandes o en el intercambio entre Sireno y Rosenio; y mucho menos las dedicadas a sus amadas poéticas por ellos y por Boscán, Cetina, y Salazar. Sin embargo, sí entraron en el estudio epístolas que contienen algunos versos de lamento amoroso, como la elegía II de Garcilaso de la Vega a Boscán, o la epístola de Diego Hurtado de Mendoza al mismo, o la dirigida a Feliciano de Silva por Alonso Núñez de Reinoso; así como confidencias y peticiones de consejo en estas lides, como la de Jorge de Montemayor a Francisco Sá de Miranda, porque no resultan el tema principal.

Dentro de las «no amorosas», que a veces pueden considerarse «amistosas» (salvo en algunos casos en los que la relación no llega a la amistad, por predominar la admiración o el mecenazgo intelectual, cortesano o económico) tuve que excluir las que no cumplieran con los rasgos de las éticas y autobiográficas, deslindando no siempre fácil. Así, quedaron fuera las cartas personales, pues solo contienen uno de los elementos que me interesan, el autobiográfico o circunstancial, pero sin combinarlo con ninguna reflexión ética. Son cartas en las que la función comunicativa prima sobre la literaria, y que seguramente se escribieron para una difusión privada, para ser leídas por su destinatario y no por un público general. En este sentido, son las más cercanas a las

---

blece doce rasgos distintivos para la sátira-epístola horaciana, que para él son un mismo género, la sátira epistolar, distinto de la «carta natural en verso», y de las tres modalidades intermedias (carta en verso con mensaje moral universal, epístola moral, y sátira atenuada epistolar). Pero he preferido simplificar el panorama y contemplar solo el aspecto temático predominante a la hora de presentar mi propuesta.

cartas familiares en prosa que tanto auge tuvieron en el Siglo de Oro,<sup>9</sup> y que modelaron su historia cultural, como ha subrayado acertadamente Fernando Bouza:

Durante los siglos XVI y XVII, la presencia de las cartas, no importa si aisladas o transformadas en correspondencia regular, alcanzó tales dimensiones sociales, políticas y económicas que sería posible considerar a la alta Edad Moderna como una cultura epistolar.<sup>10</sup>

Además de las escritas a familiares o personas de máxima confianza, hay epístolas dirigidas por poetas-soldados a nobles o a otros poetas-soldados, en las que predomina la información sobre sucesos políticos o militares. Solo fue objeto de este estudio la escrita por Gutierre de Cetina a Diego Hurtado de Mendoza, porque, además del relato de las novedades militares, incluye temas morales.

También quedó fuera la otra rama epistolar procedente de Horacio, la metaliteraria,<sup>11</sup> aunque sí forman parte del corpus algunas epístolas que incluyen reflexiones sobre la literatura, pero no de forma exclusiva, sino engarzadas con otros temas éticos.

Del mismo modo, fueron descartadas las epístolas de carácter epidíctico, de alabanza, entre las que destacan las dirigidas

---

<sup>9</sup> Cfr. P. Martín Baños, *La carta en el Renacimiento y el Barroco. Guía bibliográfica*, «Cuadernos de Historia Moderna. Anejos», IV (2005), pp. 187-201, que da cuenta del auge en las últimas décadas de los estudios sobre las cartas. Gran parte de los estudios de la última década provienen del esfuerzo de historiadores como Antonio Castillo, cfr. A. Castillo, V. Sierra (cui.), *Cartas-Lettres-Lettere: discursos, prácticas y representaciones epistolares (siglos XIV-XX)*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares 2014. También se ha avanzado mucho en el inventario y edición de epistolarios de nobles y miembros de la familia real, especialmente de las mujeres, cfr. J. Benavent, *MAUSTRIA. Las mujeres en la Casa de Austria (1526-1567). Estudio del corpus documental*, «Revista de Escritoras Ibéricas», 4 (2017), pp. 211-216, disponible en: <http://revistas.uned.es/index.php/REI/article/view/16826/15124>; y E. Pich-Ponce, *Lettres des femmes de la famille Granvelle*, Peter Lang, Bern 2018.

<sup>10</sup> F. Bouza, *Introducción. Escritura en cartas*, «Cuadernos de Historia Moderna. Anejos», IV (2005), pp. 9-14.

<sup>11</sup> Cfr. J.M. Rico, *La epístola poética como cauce de las ideas literarias*, in López Bueno (cui.), *La epístola*, pp. 395-423.



por poetas a nobles protectores, como la de Feliciano de Silva al duque de Alba, o las dedicatorias-prólogo de las églogas I y III de Garcilaso de la Vega, puesto que no tienen suficiente contenido ético o autobiográfico que enriquezca el encomio. No obstante, algunas epístolas del corpus contienen pasajes de alabanza al destinatario que superan los elogios propios de la amistad – presentes en todas –, como la de Eugenio de Salazar al II marqués de Mondéjar, pero no suponen su motivo principal. Dejé fuera asimismo las epístolas de vituperio personal y las epístolas satíricas,<sup>12</sup> como la de Diego Hurtado de Mendoza a don Gonzalo, la de Gutierre de Cetina al príncipe de Áscoli; o, más claramente aún, los llamados «enfados». Solo admití en el corpus algunas epístolas fronterizas con la sátira, como la de Garcilaso de la Vega a Boscán, o el intercambio entre Baltasar del Alcázar y Gutierre de Cetina, porque no solo hay en ellas crítica social o de costumbres.

El laberinto genérico se complica más aún si tenemos en cuenta que la epístola no amorosa comparte rasgos con otros géneros híbridos, como los discursos morales y las sátiras. Las sátiras son más frecuentes en los poetas renacentistas de las dos primeras generaciones, mientras que en los nacidos a partir de 1540, como Jerónimo de Lomas Cantoral, Juan de la Cueva, o Joaquín Romero de Cepeda, se encuentra un mayor interés por la poesía moral, relacionada con la epístola por la estrofa (tercetos encadenados casi siempre) o por los temas, pero sin un destinatario concreto (o con uno al que no se apela), y con un mensaje ético desligado de la experiencia autobiográfica del emisor.

Aunque todas las fronteras son permeables, de todos estos intentos de delimitación surge con claridad el subgénero de la epístola ética y autobiográfica, dirigida a un amigo, familiar o mecenaz, casi siempre masculino, que presenta una combinación de reflexiones éticas y formulaciones autobiográficas en distinta pro-

---

<sup>12</sup> Para la confluencia entre ambos géneros cfr. C. Guillén, *Sátira y poética en Garcilaso*, in G. Sobejano, R. Sigele, *Homenaje a Casaldueiro: crítica y poesía*, Gredos, Madrid 1972, pp. 209-233.

porción, y que, como apuntaré al final, se orienta hacia lo moral y abstracto a medida que avanza el siglo XVI y sobre todo en el XVII. ¿Por qué no las he llamado «horacianas», pese al éxito crítico de esta etiqueta?<sup>13</sup> Al partir del marbete de «horacianas» de Elías L. Rivers<sup>14</sup> se elimina la imagen fija asociada a estas epístolas como aquellas escritas solo en tercetos encadenados, y con un predominio de la reflexión moral, y se abre el campo de mira. De esta forma, se pueden considerar en este estudio, junto al célebre intercambio entre Diego Hurtado de Mendoza y Boscán, que sí cumpliría con los requisitos de lo que se entiende por «horaciano», las interesantísimas y más desatendidas epístolas de Núñez de Reinoso, en octosílabos y llenas de ecos ovidianos.<sup>15</sup> Por otro lado, se evitan confusiones con otras modalidades epistolares que también cultivó Horacio, como la metaliteraria *Epístola a los Pisones*. Pero si bien prefiero la etiqueta de «éticas», no es mi intención negar que en muchos casos Horacio sí sirve como modelo en los temas, en la construcción del yo poético, o en el tono.<sup>16</sup>

---

<sup>13</sup> Han reflexionado acerca de la misma M.A. Martínez San Juan, *Revisión del concepto 'lo horaciano' en las epístolas morales del Siglo de Oro español*, «Bulletin Hispanique», 98/2 (1996), pp. 291-303, y más recientemente E. Fosalba Vela, *Acerca del horacianismo de la epístola poética siglodorista: algunas cuestiones previas*, «Humanista: Journal of Iberian Studies», 19 (2011), pp. 357-375.

<sup>14</sup> Cfr. E.L. Rivers, *The Horatian epistle and its introduction into Spanish literature*, «Hispanic Review», 22/3 (1954), pp. 175-194; *The Horatian Epistle in Spanish*, in *Muses and masks: Some Classical Genres of Spanish Poetry*, Juan de la Cuesta, Newark NJ 1992, pp. 63-90. Es la etiqueta que emplea en su tesis doctoral inédita A.J. Lower, *The generic repertoire of the Horatian epistle and the Spanish Renaissance verse epistle: assembly and transformation*, University of California Press, Santa Barbara CA 1990.

<sup>15</sup> Además de las páginas que le dediqué en mi tesis doctoral, cfr. J.I. Díez Fernández, *Notas para el estudio de la carta en octosílabo* in López Bueno (cui.), *La epístola*, pp. 151-180, y M-A. Teijeiro Fuentes, *Alonso Núñez de Reinoso en el círculo social y cultural de la familia Mendes: Doña Beatriz de Luna y Don Juan Micas*, «Cadernos de Estudos Sefarditas», 12-13 (2014), pp. 161-197.

<sup>16</sup> Cfr. E. Fosalba Vela, *La ironía horaciana en la epístola poética del Siglo de Oro*, «Propaladia», 3 (2009), pp. 1-18.

Quiero destacar, por último, que si bien la imbricación de ambos me parece esencial en este subgénero, los motivos autobiográficos y éticos no aparecen en la misma proporción en todas las epístolas, ni dichos motivos se relacionan de igual modo. Hay epístolas, como la de Garcilaso a Boscán, en las que predomina el elemento autobiográfico, y la reflexión abstracta solo se circunscribe a la idea de la amistad y a sus efectos morales; y otras en las que el espacio concedido a lo moral es tan grande que excluye la introducción de peripecias vitales del yo poético, como la destinada por Francisco Sánchez de las Brozas al licenciado Alonso Pérez cuando este se marchaba a las Indias, en la que hay ideas sobre la ambición propias de Horacio, pero el emisor apenas se autorretrata. Algunas epístolas presentan un gran equilibrio entre el elemento autobiográfico y el ético, que están íntimamente relacionados, y se sostienen el uno al otro, pues la experiencia vital del emisor justifica sus opciones éticas o su idea de la virtud y del vicio, y, al mismo tiempo, las ideas morales se encarnan en una opción o ideal de vida, sea la del emisor o la del receptor. Así sucede en el intercambio entre Diego Hurtado de Mendoza y Boscán, que por ello resulta el más canónicamente horaciano del corpus y una de sus realizaciones más logradas; o en la correspondencia entre Baltasar del Alcázar y Gutierre de Cetina. En autores de generaciones posteriores, como Jerónimo Lomas Cantoral, Vicente Espinel o Juan de la Cueva, las ideas éticas, aunque expresadas en primera persona del singular, apenas se conectan con la proyección de la experiencia biográfica del emisor, que suele adoptar una mayor distancia del destinatario, lo que le permite aconsejar o dictaminar desde la superioridad moral, pero disminuye la efectividad o el impacto del mensaje, perspectiva senequista que culminará en la *Epístola moral a Fabio*.

## 2. Descripción del corpus de epístolas éticas y autobiográficas

Después de aclarar los caminos de la epístola en verso que, por su temática, quedaron fuera de mi investigación, y el porqué del marbete empleado, quiero presentar las conclusiones que se desprenden del análisis de las 34 epístolas «éticas y autobiográficas», compuestas en castellano por 14 autores nacidos antes que Fernando de Herrera. Tanto los autores y poemas<sup>17</sup> que constituyeron el corpus de estudio como la tabla comparativa que construí para mi análisis están en el *Anexo II* (p. 129). Es indudable la multiplicación de autores epistolares, aunque no fuera un género tan practicado como el soneto, pues en el ámbito temporal seleccionado (desde los primeros poetas que pasan de cultivar la poesía tradicional octosilábica a la italianista hasta los nacidos en 1530, antes de Herrera en tanto que este marca un cambio de rumbo) encontramos a catorce poetas. Todos pertenecen, pues, al «primer Renacimiento», a la etapa de innovación italianista (en su doble vertiente petrarquista y clasicista). Aunque ninguna de las epístolas está fechada con exactitud – a diferencia de la costumbre de Aldana y otros –, el primer poeta epistolar del corpus es Garcilaso de la Vega, que se dirigió a Boscán el 12 de octubre de 1534 y en 1535 respectivamente; y el último sería Baltasar del Alcázar, cuya epístola-testamento a Francisco Pacheco pertenece a los últimos años del Quinientos. Ocho de los autores forman parte de la primera generación de «precursores»,<sup>18</sup> nacidos entre 1480-1515, y sus epístolas, escritas en las décadas de los años 30, 40 y 50 forman los primeros ensayos de adaptación al castellano del género. Algunas de estas epístolas, las de mayor difusión, se convierten por tanto en el modelo para la segunda generación de innovadores,

---

<sup>17</sup> Para las referencias a las epístolas, remito al mismo *Anexo II*, donde indico en la última columna las ediciones empleadas. Solo indico en nota al pie las ediciones de los autores epistolares no incluidos allí, para facilitar su consulta.

<sup>18</sup> Sigo las útiles delimitaciones en etapas y generaciones de B. López Bueno, *De 1526 al medio siglo. La innovación*, in B. López Bueno (cui.), *La renovación poética del Renacimiento al Barroco*, Síntesis, Madrid 2006, pp. 19-68.

a la que pertenecen seis autores nacidos entre 1520-1530 y que desarrollan su obra durante las décadas de los 50, 60 y 70, excepto Baltasar del Alcázar, que por su longevidad escribe también en las décadas siguientes. Para esta segunda generación la dedicación a los metros italianos es menos compleja, porque ya han leído los ensayos de la primera generación con la nueva métrica y con los nuevos géneros poéticos de raíces petrarquistas o clásicas.

Respecto a la situación de los autores en los estudios hispánicos, han entrado en el canon de la poesía renacentista, como los pioneros Garcilaso, Boscán y Diego Hurtado, mientras que otros, como Alonso Núñez de Reinoso, Tomás Gómez, Cristóbal de Tamariz o Eugenio de Salazar, han recibido mucha menor atención crítica, o incluso se ha dudado de su existencia o de su identidad. El caso más paradigmático es el de Núñez de Reinoso y su corresponsal Tomás Gómez, quien para algunos estudiosos<sup>19</sup> se trataba de un desdoblamiento del primero. Solo investigaciones de los últimos años desde el ámbito de la historiografía portuguesa<sup>20</sup> han podido demostrar que ambos existieron, y que eran cristianos nuevos, uno huido a Portugal y el otro portugués; que los dos trabajaron como agentes comerciales de la poderosa Beatriz de Luna-Mendes Benveniste/doña Gracia Nasi, y que vivieron con ella el exilio desde Portugal hasta Ferrara y Venecia.

En cuanto a la producción epistolar de cada poeta, hay algunos que muestran predilección por el género, como Diego Hurtado

---

<sup>19</sup> Cfr. C.H. Rose, *Alonso Núñez de Reinoso: the Lament of a Sixteenth-Century Exile*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford NJ 1971, p. 29. Ivi, pp. 59-62 y p. 89 (n. 46) replantea su ascensión y propone dos identidades para este personaje, ambas ahora claramente descartadas.

<sup>20</sup> Se trata de los descubrimientos de A.M.L. Andrade, *From Lisbon to Venice: the Trials and Tribulations of the New Christian Duarte Gomes*, «Hispanic Research Journal», 13/1 (2012), pp. 55-70; H.M. Crespo, *O processo da Inquisição de Lisboa contra Duarte Gomes alias Salomão Usque: móveis, têxteis e livros na reconstituição da casa de um humanista (1542-1544)*, «Cadernos de Estudos Sefarditas», 10-11 (2011), pp. 587-688; y J.W.N. Novoa, *Being the Nação in the Eternal City: New Christian Lives in Sixteenth-Century Rome*, Baywolf Press, Toronto-Peterborough 2014.

de Mendoza, Alonso Núñez de Reinoso, Jorge de Montemayor y Baltasar del Alcázar, con cuatro o cinco epístolas éticas y autobiográficas (además de otras amorosas); pero en absoluto llegan a la efervescencia epistolar de los portugueses Francisco Sá de Miranda, António Ferreira<sup>21</sup> y Diogo Bernardes,<sup>22</sup> cuyos corpus superan la decena. Si la producción epistolar de cada uno de los poetas no puede asemejarse a la de los portugueses, muchos menos llegaron a construir varios libros epistolares, como el propio Horacio o como el poeta neolatino español Juan Verzosa, un auténtico maestro del género y correspondiente de varios de los autores de nuestro estudio, como Diego Hurtado.<sup>23</sup> Esta diseminación de los poemas entre tantos autores frente a la hiperactividad epistolar en otras lenguas tiene una ventaja: permite abordar la recepción hispánica del género desde una perspectiva mucho más plural, es decir, se pueden apreciar catorce posibilidades distintas de entender este subgénero de la epístola, de asimilar la ética clásica y de contrastarla o reforzarla con trayectorias biográficas y mentalidades tan distantes de Horacio como distintas entre sí.

Otro elemento que sin duda llama la atención al analizar el corpus es la frecuencia de correspondencias cruzadas entre poetas, una de las mayores innovaciones de la epístola en verso vernáculo frente a la cultivada por Horacio, y cuyo creador exacto no he logrado determinar. Si en estas correspondencias predomina la igualdad social entre emisor y destinatario, unidos ambos por la condición de poetas; en las epístolas solitarias, sin respuesta, tampoco encontramos la tendencia al desequilibrio de las epístolas portuguesas, que suelen estar dirigidas al rey, al príncipe, a infantes o a nobles.

---

<sup>21</sup> A. Ferreira, *Poemas lusitanos*, éd. por T.F. Earle, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa 2008.

<sup>22</sup> D. Bernardes, *O Lyra de Diogo Bernardes em o qual se contem as suas eglogas & cartas...*, Simão Lopes, Lisboa 1596; edición digitalizada en la Biblioteca Nacional Digital de Portugal: <http://purl.pt/14667>

<sup>23</sup> J. Verzosa, *Epistolarum/Epístolas*, ed. y trad. por E. del Pino, Instituto de Estudios Humanísticos-CISC, Alcañiz-Madrid 2006.

Ello nos lleva a una de las características fundamentales del subgénero frente a la epístola amorosa: todos los destinatarios son personajes reales, históricos. Varios actúan como núcleos epistolares, es decir, reciben más de una carta en verso: el noble portugués António Pereira, los poetas Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza y Jorge de Montemayor y el embajador Luis de Ávila y Zúñiga. Dada la abundancia de correspondencias cruzadas, doce receptores son a su vez autores de otras epístolas, y son bien conocidos como autores, humanistas, o personajes históricos como los tres nobles Bernardino de Mendoza y Luis Hurtado de Mendoza (hermanos) y Jorge de Meneses. Solo quedan cinco destinatarios de difícil identificación por existir numerosos homónimos o por no haber información sobre los mismos. Tres reciben epístolas de Núñez de Reinoso: su prima<sup>24</sup>, única destinataria anónima del corpus; María de Guzmán, y don Lope de Guzmán<sup>25</sup> (quizá emparentados); y dos, el licenciado Alonso Pérez,<sup>26</sup> y Cristóbal de Tamariz, reciben epístolas de Sánchez de las Brozas.

---

<sup>24</sup> La epístola no aporta ningún dato que contribuya a la identificación de la prima del emisor, solamente se recoge que ella está en el lugar de origen del mismo, que le requiere noticias de su padre, hermano y hermana. Los únicos documentos hasta ahora hallados relacionados con la familia de Núñez de Reinoso son el italiano en que se señala que su padre es Francisco Nunnez, médico; y el que prueba que un Diego Núñez de Reinoso fue estudiante en Alcalá en 1548 (documento hallado por J. Catalina García), al que algunos consideran hermano de Alonso, cfr. M.A. Teijeiro, *Introducción*, in A. Núñez de Reinoso, *Obra poética*, Universidad de Extremadura, Cáceres 1997, p. 90, n. 98. No hay por tanto datos nuevos que faciliten la identificación de esta destinataria.

<sup>25</sup> La epístola solo indica que se trata de un caballero y poeta, al que Núñez de Reinoso recomienda no dedicarse a loar los bajos amores, sino el amor divino.

<sup>26</sup> El único Alonso Pérez relacionado con la literatura y que coincide cronológicamente con El Brocense y tiene relación con Salamanca es el autor de *La segunda Diana* (1564, con quince reimpresiones). Se trata del identificado por Avallé Arce como el doctor Alonso Pérez, natural de Badajoz, y que en 1562 entró en el Colegio del Arzobispo de la Universidad de Salamanca y llegó a catedrático de Filosofía Natural, autor de dos tratados aristotélicos. Aunque pudo haber coincidido con El Brocense en la Universidad de Salamanca, no

De los treinta y cuatro destinatarios, todos menos dos son masculinos: las únicas excepciones son la prima de Núñez de Reinoso y su amiga María de Guzmán. No hay ninguna autora entre los poetas del corpus, ni tampoco conozco epístolas en verso escritas por una mujer en esta época.<sup>27</sup> Queda claro que la epístola ética y autobiográfica es un género cultivado, en principio, siempre por autores masculinos, y casi siempre destinado a corresponsales masculinos. Ello contrasta con la grafomanía femenina en cuanto a las cartas en prosa, especialmente las religiosas,<sup>28</sup> familiares<sup>29</sup> y amorosas,<sup>30</sup> pero no ha de sorprender dada la escasez de mujeres poetas en el Quinientos hispano, a diferencia de las que se dedican a los versos en Italia o Francia.<sup>31</sup>

En cuanto a las relaciones entre emisor y receptor, de las 34 epístolas parece existir una relación amistosa o al menos una ca-

---

hay suficientes datos como para proponer una identificación, ya que, además, no hay nada que indique que dicho Alonso Pérez emigrara a las Indias.

<sup>27</sup> Sí existen algunas amorosas atribuidas a mujeres, como la de Francisca de Aragón en respuesta a Manuel de Portugal, o algunas con rúbrica femenina, como la respuesta a la amorosa de Boscán que he estudiado en la ponencia inédita *Sociabilidad y autoría femenina en una respuesta a la epístola amorosa de Boscán «El que sin ti vivir ya no querría»*, en el XIII Congreso de la Society for the Renaissance and Baroque Hispanic Poetry (Universidad de Sevilla, 2017).

<sup>28</sup> Cfr. por ejemplo A. Castillo Gómez, *Cartas desde el convento. Modelos epistolares femeninos en la España de la Contrarreforma*, «Cuadernos de Historia Moderna», n. ex. 13 (2014), pp. 141-168.

<sup>29</sup> Cfr., como ejemplo de la escritura epistolar familiar por parte de mujeres en el Quinientos, V. de la Cruz Medina, *Manos que escriben cartas: Ana de Dietrichstein y el género epistolar en el siglo XVI*, «Litterae: Cuadernos sobre Cultura Escrita», 3-4 (2003-2004), pp. 161-185, sobre la prolífica correspondencia de la noble Ana de Dietrichstein con su madre Margarita de Cardona y otros familiares.

<sup>30</sup> Recientemente Patricia Marín Cepeda ha obtenido una beca Leonardo para estudiar centenares de cartas amorosas de mano femenina dirigidas al cardenal Ascanio Colonna con su proyecto «Mujer de amarillo escribiendo una carta (Prácticas epistolares amorosas entre cortes europeas)».

<sup>31</sup> Cfr. a este respecto N. Baranda, *Notas para un cancionerillo de poetas cortesanas del siglo XVI*, «Destiempos», IV/19 (2009), pp. 8-27, para la presentación de las pocas poetas documentadas.



maradería con más o menos confianza (en el caso de escritores de distinta fama o edad) en 28. Esta cercanía parece existir incluso en las epístolas dirigidas a un noble que puede tener una función de mecenas o protector, ya efectivo o posible, como las que Sá de Miranda escribe a Pereira, o Núñez de Reinoso a Lope de Guzmán. Solo hay una epístola, la de Salazar, en la que el autor se dirige a un noble superior socialmente a él con el que parece no tener amistad sino solo gratitud, y con el que no le une un lazo como la común dedicación a las letras (que allana las diferencias sociales, por ejemplo, en el caso de Jorge de Montemayor respecto a Juan Hurtado de Mendoza). De los muchos casos de correspondencia cruzada entre poetas, algunos muestran relaciones de amistad y confianza que implican igualdad entre emisor y receptor, como Garcilaso y Boscán, o Alonso Núñez de Reinoso y Feliciano de Silva; mientras que otras reflejan una mayor distancia, una vinculación más literaria que personal, como Juan Hurtado de Mendoza y Alvar Gómez de Castro, o Montemayor y Sá de Miranda. Vale la pena subrayar que las relaciones familiares solo existen en cuatro de las 34 epístolas: Diego Hurtado de Mendoza escribe a su hermano mayor, Núñez de Reinoso a su anónima prima; y Baltasar del Alcázar a su hermano mayor y a su sobrino. No por escasas son menos significativas, pues suponen una innovación con respecto al modelo de las epístolas de Horacio y muestran la influencia del modelo ovidiano del destierro, más familiar.

Entre los elementos más variables del subgénero está la extensión, lo que muestra que es abierto y flexible: la epístola más breve tiene 40 versos (la primera redacción de la dedicatoria de «Alexo» a Sá de Miranda), y la más prolija 403 versos (la respuesta de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza). La mayoría tiene entre cien y doscientos versos, y en las correspondencias hay una tendencia a que el que responde se alargue más.

Otro rasgo que indica la maleabilidad de la epístola ética y autobiográfica es la variedad en cuanto a la métrica y la rima, pues insisto en que no sólo se escribió en *terza rima*, como a veces se

cree. Sí es cierto que la mayoría de las epístolas éticas y autobiográficas del primer Renacimiento fueron escritas en metros italianos, pues solo siete están en octosílabos, y concentradas en tres autores con especial querencia por la métrica tradicional (Núñez de Reinoso, con tres; Tomás Gómez, con una – todas en coplas reales –; y Baltasar del Alcázar, con tres en redondillas). Pero, dentro de las veintisiete que siguen la métrica italianista, hay variedad respecto a las estrofas empleadas. Destaca la elección de los tercetos encadenados, con cierre en serventesio, que aparece en veinte de las veintisiete italianistas. Pero hay siete innovadoras, experimentales: la de Garcilaso en endecasílabos sueltos, la dedicatoria de Sá de Miranda en octavas reales, otra dedicatoria del mismo en estancias de heptasílabos y endecasílabos; la de Juan Hurtado de Mendoza a Alvar Gómez en endecasílabos con prevalencia de ritmo yámbico; y las tres de Tamariz y El Brocense en dísticos de endecasílabos y heptasílabos. En la de Tamariz predomina el ritmo yámbico, al igual que en la de Garcilaso (a una sílaba no acentuada sigue otra acentuada: [o] óo óo óo).<sup>32</sup> ¿Por qué eligieron este ritmo? Para algunos, es el más natural, el que reproduce el habla conversacional. Pero también puede deberse a su asociación con la invectiva, desde el propio Horacio, que reivindicó su originalidad por ser el primero en escribir yambos en latín, en sus epodos.<sup>33</sup> El Brocense escoge una opción rítmica menos conversacional y familiar, por la extrañeza que producen los esdrújulos finales.

Igualmente relevantes para comprender el subgénero son los nombres y tratamientos nominales que el poeta ha escogido para su máscara epistolar y la de su destinatario, que pueden coincidir con los reales (de modo que en estos poemas la distancia entre yo autorial y yo lírico y entre destinatario real y tú poético es mínima,

---

<sup>32</sup> Cfr. R. Baehr, *Manual de versificación española*, Gredos, Madrid 1973 p. 28.

<sup>33</sup> Lo hace en la epístola I, 19. Cfr. la explicación de F. Navarro Antolín, *Introducción*, in Horacio, *Epístolas. Arte poética*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 2002, p. 126.

como sucede en la elegía II de Garcilaso a Boscán); o ser pseudónimos. Hay tres poetas que explicitan no solo el nombre del receptor sino el suyo propio: Garcilaso de la Vega en la elegía II a Boscán («Garcilaso»); Diego Hurtado de Mendoza a Bernardino de Mendoza («Don Diego», «tu hermano»), y Alonso Núñez de Reinoso a Feliciano de Silva («Reinoso»). Cuando no aparece en nombre real, las máscaras son pastoriles (especialmente en los poetas autores de églogas y de sonetos misivos, que tienden a la coherencia al nombrar a sus amigos poetas, a sus amadas y a sí mismos en los diferentes poemas, como Montemayor-Lusitano, Ramírez Pagán-Dardanio, Cetina-Vandalio y Alcázar-Damón). En estas epístolas en las que emisor y receptor se disfrazan de pastores, también sus amadas y sus mecenas se pastorilizan. Muchas veces esta contaminación de la epístola con elementos de la égloga no impregna solo a los nombres, sino que se incluyen actividades pastoriles y campesinas o se describen fantasías campestres como en el poema de Diego Hurtado a Boscán.

En cuanto a los tratamientos nominales,<sup>34</sup> el más abundante es «señor+apellido» o «señor», aunque también aparece «señor+don+nombre», «don+nombre», o el apellido solo («Boscán»). Destacan por su rareza «caballero de la Silva» para referirse a Feliciano de la Silva (alusión de Reinoso a las creaciones caballerescas de su destinatario novelista); y los más elevados «buen caballero» con que se refiere a Lope de Guzmán el mismo Reinoso, «tu persona ilustre» con que honra Montemayor al noble Juan Hurtado de Mendoza, señor de Fresno del Torote; «discreto caballero», con que se dirige a Jorge de Meneses; o «señor ilustre», con que elogia a Sá de Miranda. El tratamiento más formal y respetuoso es el que dedica Salazar al II marqués de Mondéjar, ante el que se muestra como «tu criado» y al que apela como «Excelente marqués», «tu más que muy ilustre señoría», y la mayor

---

<sup>34</sup> Para los tratamientos nominales en el Siglo de Oro, cfr. A.M. Bañón, *Apuntes para el estudio del tratamiento apelativo en el Siglo de Oro español*, «Tonos Digital: Revista Electrónica de Estudios Filológicos», 1 (2001), pp. 1-109, que emplea ejemplos de textos literarios.

afectividad es la que muestran Tamariz y El Brocense: «Francisco mio charissimo», «mi buen Francisco», apela el primero al segundo; y con «Christoval mio charissimo», «mi Tamariz cándido» corresponde el segundo.

La pluralidad de las relaciones pragmáticas que se muestran en las epístolas éticas y autobiográficas se pone también de manifiesto en el tratamiento de cortesía<sup>35</sup> con el que el yo poético se dirige al interlocutor. En la mitad del corpus se trata al destinatario de «vos», y en la otra mitad de «tú». Parece haber una mayor familiaridad o confianza entre emisor y receptor, y un mayor predominio de lo autobiográfico, en aquellas en las que se elige el «vos». Por ejemplo, todas las dirigidas a familiares emplean el «vos», excepto la de Diego Hurtado de Mendoza a su hermano Bernardino (quizá por ser ambos de la alta nobleza). El «tú» parece indicar o una mayor cercanía a los modelos clásicos (es decir, un «tú» latinizante, literario, que explicaría la elección de Garcilaso de esta fórmula para dirigirse a Boscán en la elegía II, frente al «vos» de la epístola); o un mayor respeto y distancia entre los interlocutores (por ejemplo, en la epístola en la que hay una relación más cercana al mecenazgo, la de Salazar al II marqués de Mondéjar, se escoge el «tú»).

En cuanto a la presencia de motivos autobiográficos y éticos, como ya dije, no es equilibrada en muchas de las epístolas del corpus. Por ejemplo, en la segunda de las epístolas de Diego Hurtado de Mendoza a Luis de Ávila, predominan las referencias a la vida cotidiana y la experiencia del embajador, mientras que en la segunda hay más reflexiones éticas sobre las distintas personalidades del ser humano. Un autor en el que se ven claramente dos enfoques es Núñez de Reinoso, que en la epístola a su prima, como en la de Lope de Guzmán, desarrolla más ideas morales de

---

<sup>35</sup> Para el empleo de «vos» y «tú» en el siglo XVI, cfr. G. Hamermüller, *Evolución de las formas de tratamiento del español medieval hasta el siglo XVI*, in M. Hummel, B. Kluge, M.E. Vázquez Laslop (cui.), *Formas y fórmulas de tratamiento en el mundo hispánico*, Colegio de México, Ciudad de México 2010, pp. 507-530.

carácter general, mientras que en la dedicada a María de Guzmán apenas hay referencias que no remitan a su experiencia autobiográfica. Otro es Jorge de Montemayor, que en la epístola a Juan Hurtado de Mendoza hace desaparecer prácticamente la experiencia autobiográfica y se centra en las reflexiones morales y religiosas, igual que en la que dirige a Jorge de Meneses, y sin embargo en la correspondencia con los poetas Sá de Miranda y Ramírez Pagán otorga menor espacio a las abstracciones y desarrolla más sus peripecias amorosas, vitales y literarias. Además de la relación entre las experiencias vitales y el pensamiento clásico (muchas veces indisolubles porque se ejemplifican ideas estoicas o epicúreas con ejemplos de la vida personal), es importante tener en cuenta la proporción de versos que el yo poético dedica a hablar de sí mismo, mayor en las epístolas que son retratos autobiográficos, bien morales, bien de una trayectoria vital; y la destinada a describir o dirigirse al tú poético. El ejemplo máximo de «egocentrismo» epistolar es el yo poético de los poemas de Alonso Núñez de Reinoso; y el de invisibilidad del yo lírico y dedicación al destinatario, el «servidor» de Eugenio Salazar, que centra casi toda la epístola en describir la vida y virtudes de su protector.

Si hay algo que unifica todo el corpus es la edad epistolar: la mayoría de las epístolas fueron escritas en la madurez del poeta (a partir de los 35 años), lo que ayuda a comprender el punto de vista ético del emisor y su posición de superioridad o inferioridad moral respecto al destinatario, así como comprobar que, como creían los comentaristas de Horacio durante el Quinientos,<sup>36</sup> es un género que se cultiva desde el sosiego y la reflexión de la edad

---

<sup>36</sup> Me refiero, por ejemplo, al primer y tardío traductor y comentarista global de la obra de Horacio, J. Villén de Biedma (1599). Para más información sobre él, remito a mi artículo, C. Marías, *La recepción de las epístolas horacianas en el Siglo de Oro español. Estudio de caso de Nil admirari: Traducción en prosa y verso, y emulación*, in *Horace, un laboratoire poétique: paraphrases, transpositions, détournements. Actes de la journée d'étude (20 juin 2014)*, «Revue Camenae de la Université Paris-Sorbonne», 18 (2016), pp. 1-24.

otoñal. Esta idea se asemeja a la de Ludovico Dolce, amigo de Alonso Núñez de Reinoso, que en su pionera traducción en verso al italiano de la poesía horaciana, había situado las epístolas detrás de las sátiras, por parecerle que hablaban de la virtud, no de los vicios, y que por tanto su lectura debía ser posterior para fortalecer su capacidad didáctica, pues Horacio «habbia voluto seguir l'esempio del buono agricoltoire, il quale prima leva de' campi l'herbe nocive, e poi vi semina il grano».<sup>37</sup> En los casos en los que un poeta escribe a otro poeta y ambos tienen una obra significativa, la tendencia es claramente que sea el más joven el que inicie la correspondencia, y tienda a situarse en un plano de inferioridad desde el punto de vista literario y, a veces, también moral, por la mayor sabiduría y experiencia vital del destinatario.

El último aspecto en el que me quiero detener es la desigual transmisión que han tenido estas epístolas. La mayoría, catorce, se difundieron durante el Siglo de Oro solamente por vía impresa: las de Garcilaso<sup>38</sup> y Boscán en la edición *princeps* póstuma<sup>39</sup> de 1543 de las obras de ambos y al menos en otras diez sucesivas; las de Núñez de Reinoso en la edición de sus poemas en 1552,<sup>40</sup> en vida; el intercambio de Montemayor con Juan Hurtado de Mendoza y su poema a Jorge de Meneses en las ediciones

---

<sup>37</sup> Comentario de L. Dolce en su traducción de Horacio, *I dilettevoli Sermone, altrimenti Satire, e le morali Epistole di Horatio [...] insieme con la Poetica. Ridotte da M. Lodovico Dolce [...] in versi sciolti volgari. Con la vita di Horatio. Origine della satire. Discorso sopra le satire. Discorso sopra le epistole. Discorso sopra la Poetica*, Gabriel Giolito de Ferrari, Venezia 1559, p. 5.

<sup>38</sup> De la epístola de Garcilaso a Boscán hay también una copia manuscrita tardía, en un cancionero del siglo XVII junto a poemas de Quevedo, en el Ms. 3940 de la BNE, fols. 268-9. No conozco otra anterior.

<sup>39</sup> Cfr. el estudio de su preparación y del contexto biográfico de la misma en B. Morros, *Fuentes, fechas, orden y sentido del libro I de las Obras de Boscán*, «Revista de Filología Española», 88/1 (2008), pp. 89-123.

<sup>40</sup> A. Núñez de Reinoso, *Historia de los Amores de Clareo y Florisea, y de los Trabajos de Ysea: con otras obras en verso, parte al estilo Español, y parte al Italiano*, Gabriel Giolito de Ferrari, y sus hermanos, Venezia 1552; ejemplar digitalizado de la Österreichische Nationalbibliothek: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ171339409](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ171339409)

en vida del poeta de 1554<sup>41</sup> y 1558 respectivamente (y el segundo en las póstumas de 1562 y 1563); y el intercambio de Montemayor y Ramírez Pagán en la edición del segundo de 1562,<sup>42</sup> cuando ya había fallecido quien inició la correspondencia. Hay que destacar que la epístola a Jorge de Meneses es la única no amorosa publicada en el *Cancionero* de Montemayor de 1558. La correspondencia con Juan Hurtado de Mendoza, por el contrario, que cerraba el cancionero religioso en 1554 y seguramente el de la *editio princeps*,<sup>43</sup> desaparece de los impresos de Montemayor desde entonces, quizá por su carácter heterodoxo.

Otros doce poemas han tenido solo transmisión manuscrita,<sup>44</sup> muy diversa. El de Juan Hurtado a Alvar Gómez en un solo manuscrito, una miscelánea de la biblioteca del Escorial que contiene varios poemas latinos de humanistas renacentistas que fueron copiadas de un manuscrito quinientista en el XVIII y XIX. El de Cetina a Diego Hurtado en un manuscrito único del siglo XVII con poemas del emisor. El intercambio entre Tamariz y El Brocense y la epístola de este último a Alonso Pérez, también en

---

<sup>41</sup> J. de Montemayor, *Las obras*, Juan Lacio y Juan Steelsio, Amberes 1554; ejemplar digitalizado: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ18182080X](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ18182080X); *Segundo cancionero*, Juan Lacio, Amberes 1558; *Cancionero Del Excelentissimo Poeta george de Monte mayor: de nuevo emendado, y corregido*, Francisco de Cormellas y Pedro de Robles, a costa de Salzedo, Alcalá de Henares 1563; ejemplar digitalizado en la Österreichische Nationalbibliothek: [http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO\\_%2BZ179888200](http://digital.onb.ac.at/OnbViewer/viewer.faces?doc=ABO_%2BZ179888200)

<sup>42</sup> D. Ramírez Pagán, *Floresta de varia poesía /contiene esta floresta q[ue] componia el doctor Diego Ramirez Pagan, muchas y diuersas obras morales, spirituales, y temporales*, Ioan Navarro, Valencia 1562.

<sup>43</sup> J. de Montemayor, *Las obras*, s.n., [Guillermo de Millis], [Medina del Campo], [1552 o 1553]; ejemplar único digitalizado, título de las obras de devoción: [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb1052\\_9824\\_00005.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb1052_9824_00005.html) Cfr. para el descubrimiento de la *editio princeps* J. Moll, *Sobre la historia de la primera edición de Las obras de Jorge de Montemayor*, «Voz y letra: Revista de literatura», 19/2 (2008), pp. 3-8.

<sup>44</sup> Para los datos de los manuscritos remito a la columna sobre los testimonios en el *Anexo II*.

un solo testimonio, el manuscrito del humanista con sus obras y apuntes, parcialmente autógrafo. Del mismo modo se conservan en testimonios únicos la epístola de Baltasar del Alcázar a su hermano, y la de Eugenio de Salazar al marqués de Mondéjar, esta última en un voluminoso manuscrito cuidado por el autor como copia definitiva y en parte autógrafo. Con más copias manuscritas encontramos el intercambio entre Alcázar y Cetina (en tres testimonios, uno de ellos el importante cancionero mexicano *Flores de baria poesía*, de 1577), y las epístolas de Alcázar a Sarmiento (en cinco manuscritos), a su sobrino (en dos), y a Francisco Pacheco (en seis, es decir, la que tiene más difusión de entre las que no llegaron a la imprenta).

Por último, ocho epístolas gozan de una transmisión mixta, tanto manuscrita como impresa. Es el caso de las dos (cada una con dos redacciones distintas) dirigidas por Sá de Miranda a Pereira (la de la égloga «Alexo» es especialmente interesante porque es el único texto del que hay una versión autógrafa con correcciones).<sup>45</sup> También de la de Diego Hurtado a Boscán (en nueve manuscritos y en la *princeps* del destinatario y la *princeps* póstuma del emisor, de 1610);<sup>46</sup> las dos que dirige a Luis de Ávila (en quince manuscritos y en el impreso póstumo de 1610); y la escrita a su hermano Bernardino (en trece manuscritos y en el mismo impreso). Por último, la misma transmisión tiene el intercambio entre Montemayor y Sá de Miranda, que se conserva en el importante cartapacio

---

<sup>45</sup> F. Sá de Miranda, Epístola dedicatoria a António Pereira y Égloga Alexo, in *Trovas que se manda-ram a El Rey Dom João o 3.º que as lia...*, Ms. con partes autógrafas *Poezias lyricas latinas e portuguezas...* [1551-1750], fols. 60-85v; digitalizado: <http://purl.pt/15385>

<sup>46</sup> J. Boscán, *Las obras de Boscan y algunas de Garcilasso de la Vega: repartidas en quatro libros*, Carles Amoros, Barcelona, 1543; ejemplar digitalizado en Biblioteca Digital Hispánica: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000036560&page=1>; D. Hurtado de Mendoza, *Obras del insigne cavallero Don Diego de Mendoza [...] recopiladas por Frey Iuan Diaz Hidalgo, del Habito de San Iuan*, Juan de la Cuesta, Madrid 1610; ejemplar digitalizado de la Biblioteca Digital Hispánica, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000132824&page=1>



manuscrito del amigo y compañero de armas de Camões, Luís Franco Correa, y también en las ediciones de la poesía del destinatario (en la *princeps* póstuma de 1595<sup>47</sup> el intercambio completo, y en la de 1614<sup>48</sup> solo la respuesta de Miranda). Lo interesante de este caso es que, según el análisis de Juan Montero,<sup>49</sup> hay tantas variantes de importancia entre los dos testimonios que parece que responden a dos redacciones distintas y no solo a las innovaciones de un copista, por lo que el manuscrito ofrecería una versión anterior, no definitiva. Este ejemplo de doble difusión privada y pública, manuscrita en vida del autor e impresa décadas después, puede ilustrarnos acerca de la función de estas epístolas.

De forma general, se advierten las tendencias de difusión de la poesía del Renacimiento,<sup>50</sup> esa «realidad histórica» que recordó Rodríguez Moñino:<sup>51</sup> la mayoritaria circulación manuscrita, pero no en cuidados cancioneros individuales (raros y costosos) sino en cartapacios de coleccionistas y en cancioneros colectivos, plagados de apócrifos, errores y falsas atribuciones, de muchos autores canónicos según la perspectiva actual, que no imprimieron o no quisieron imprimir sus versos en vida, como Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina y Baltasar del Alcázar. Solo cuatro autores ven impresas en vida todas o alguna de sus epístolas en obras cuidadas por ellos: Núñez de Reinoso, Tomás Gómez,

---

<sup>47</sup> F. Sá de Miranda, *As obras do celebrado lusitano o doutor Francisco de Sa de Miranda collegidas por Manoel de Lyra*, [Manoel Lyra], [Lisboa] 1595; ejemplar digitalizado: [http://bdigital.sib.uc.pt/bg5/UCBG-R-1-28/UCBG-R-1-28\\_item1/P77.html](http://bdigital.sib.uc.pt/bg5/UCBG-R-1-28/UCBG-R-1-28_item1/P77.html)

<sup>48</sup> F. Sá de Miranda, *As obras do Doctor Francisco de Saa de Miranda. Agora de novo impressas com a relação de sua calidad, & vida*, Vicente Aluarez, [Lisboa], 1614; ejemplar digitalizado de la Biblioteca de la Universidade de Santiago de Compostela: <http://dspace.usc.es/handle/10347/2093>

<sup>49</sup> J. Montero, *La epístola de Montemayor a Sá de Miranda: texto y contexto*, «Península. Revista de Estudos Ibéricos», 6 (2009), pp. 151-161.

<sup>50</sup> Cfr. J. Moll, *Transmisión y público de la obra poética*, «Edad de Oro», 4 (1985), pp. 71-85.

<sup>51</sup> Cfr. A. Rodríguez Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Castalia, Madrid 1968.

Montemayor y Ramírez Pagán; pues, que sepamos, Diego Hurtado no tuvo ningún papel en la *editio princeps* de Boscán y Garcilaso que incluía su epístola al primero, pese a ser el único que vivió hasta muchas décadas después. Tanto Juan Hurtado de Mendoza como Núñez de Reinoso, Montemayor y Ramírez Pagán son pioneros en cuanto a la difusión impresa de sus poesías por ellos mismos impulsada y ordenada, entre 1550 y 1562. En el caso de Reinoso y Montemayor, lograron que sus obras vieran la luz en núcleos editoriales extranjeros de gran prestigio, como Venecia y Amberes, a cargo respectivamente de Gabriele Giolito y Juan Steelsio, lo que implica que pudieron acceder a ellos con mayor facilidad los lectores europeos o los españoles transterrados por motivos políticos, religiosos o militares. La mayoría de las ediciones son póstumas, algunas con supervisión del poeta antes de su muerte, como la de Boscán a cargo de su viuda Ana Girón; pero otras, muy posteriores a la desaparición del autor, sin control por parte de este o del destinatario, como la de Sá de Miranda o la de Diego Hurtado de Mendoza, cuando llevaban más de tres décadas enterrados. Algunos autores que imprimieron en vida parte de sus poemas, como Juan Hurtado de Mendoza, no incluyeron sus epístolas. Otros, como el ya mencionado Diego Hurtado de Mendoza, Cetina, Alcázar, o los humanistas Alvar Gómez de Castro y Sánchez de las Brozas, nunca publicaron un cancionero con sus obras bajo su control. Otro, Eugenio Salazar, dejó un manuscrito cuidadísimo, con detalladísimas instrucciones para sus hijos sobre la impresión de parte de sus poemas, que cuatro siglos después permanecen en parte inéditos.<sup>52</sup> Gran parte de las epístolas del corpus, por tanto, se difunde solo de forma manuscrita en círculos muy cerrados, exceptuando las de Diego Hurtado de Mendoza, pues el gran número de copias conservadas indica que tuvo una circulación mayor.

---

<sup>52</sup> J.J. Martínez ha publicado la parte amorosa del cancionero en E. de Salazar, *Silva de poesía. Obras que Eugenio de Salazar hizo a contemplación de doña Catalina Carrillo, su amada mujer*, Bulzoni, Roma 2004.

En aquellas epístolas conservadas en un solo testimonio manuscrito, autógrafo del emisor o receptor o una copia cercana, surge la importante cuestión de si este hecho implica que solo tuvieron una recepción primaria, por parte de su destinatario, o si tuvieron una recepción posterior por parte de un círculo de lectores más amplio. Esta incertidumbre respecto al carácter semipúblico o semiprivado de algunas epístolas poéticas es la misma que afecta a muchas cartas en prosa del Renacimiento. Por un lado, como recuerda Martín Baños, el auge epistolar y el interés de los lectores<sup>53</sup> por este género llevó a la publicación de más de trescientos epistolarios durante el Siglo de Oro solo en Italia, es decir, se consideró que dichas cartas tenían un valor literario o biográfico que justificaba su difusión pública, tanto si esta había sido ideada por el autor como si no. Por otro lado, existían dudas sobre si las cartas eran una comunicación secreta o pública, que podría darse a la luz. A veces encontramos referencias en las mismas epístolas en cuanto a su transmisión, o a lo que esperaba el emisor. En la respuesta de Juan Hurtado de Mendoza a Jorge de Montemayor,<sup>54</sup> el yo poético habla de «escuchar» la carta recibida al mismo tiempo que se esfuerza por contestarla en distintos borradores (vv. 16-18), y alude a que la lee y la relee una y otra vez. Esto implica la posibilidad de que las epístolas poéticas tuvieran una lectura oral como la de las cartas en prosa, en este caso, parece que para recordar al destinatario cuáles eran los temas que debía tratar. La alusión a la relectura parece indicar la reiteración del disfrute privado de la copia manuscrita enviada al destinatario, aunque en este caso luego hubiera una difusión pública a través del impreso. Otra refe-

---

<sup>53</sup> P. Martín Baños, *Familiar, retórica, cortesana: disfraces de la carta en los tratados epistolares renacentistas*, «Cuadernos de Historia Moderna. Anécdotos», IV (2005), p. 15, destaca el caso de Montaigne, que afirma en sus *Essais* poseer más de un centenar de epistolarios. La confluencia de la obra de Montaigne en temas, en el tono y en la construcción del yo poético como ser fluctuante, muestra la comunión entre las cartas, las epístolas y el ensayo.

<sup>54</sup> Cfr. J. de Montemayor, *Poesía completa*, éd. por J. Avalor-Arce y E. Blanco, Fundación Castro, Madrid 1996, p. 422.

rencia importantísima es la que realiza Cetina en su respuesta a Alcázar, pues en el serventesio final avisa al destinatario de que solo él ha de leer la epístola, pues no quiere que nadie más juzgue «esta hija obscura y fea»,<sup>55</sup> que ha compuesto solo para su satisfacción. En la carta de Tamariz al Brocense, el hecho de que el yo poético subraye que no ha querido dar cuenta de su viaje con todo lujo de detalles a sus amigos sevillanos,<sup>56</sup> sino que es una información que reserva para la epístola a su íntimo amigo salmantino, indica la naturaleza privada del poema, pues al parecer el emisor no quería que su contenido fuese conocido más que por su destinatario primario. La respuesta de Juan Hurtado a Alvar Gómez, al haberse conservado solo en una miscelánea con escritos de humanistas (en la que, sin embargo, no consta la epístola del catedrático), parece indicar una recepción privada. Del mismo modo, las epístolas de Tamariz al Brocense y las respuestas de éste se conservan en un manuscrito autógrafo del segundo, lo que también permite inferir una recepción privada e individual. Dado que en ambos casos se trata de experimentos métricos y rítmicos, todo parece indicar que emisor y receptor establecieron un intercambio basado en el juego de adaptación de un género clásico al castellano. Si se compara con las epístolas de Diego Hurtado de Mendoza difundidas en más manuscritos, las dirigidas a Luis de Ávila, se percibe una diferencia muy clara, pues es improbable que estas fueran destinadas solo al embajador y cronista, como si fueran cartas en prosa, y acabarían copiadas en una quincena de manuscritos, formando parte del complejo laberinto textual de la poesía de este autor.

Las epístolas más difundidas, las únicas impresas en obras que tuvieron un gran éxito y gozaron de numerosas ediciones<sup>57</sup> tanto

---

<sup>55</sup> Cfr. G. de Cetina, *Rimas*, éd. por J. Ponce Cárdenas, Cátedra, Madrid 2014, p. 1138.

<sup>56</sup> Cfr. C. de Tamariz, *Novelas en verso*, éd. por D. Mc Grady, Biblioteca Siglo de Oro, Charlottesville VA 1974, p. 436.

<sup>57</sup> Cfr. M. López Suárez, *Aproximación al paratexto de las ediciones del siglo XVI de las Obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega*, «Studia Aurea», 7 (2013), pp. 29-60.

en España como en Italia y Flandes, aquellas de las que se hicieron hasta contrafacta a lo divino, son las dos de Garcilaso a Boscán y el intercambio entre Diego Hurtado de Mendoza y Boscán, lo que las convierte en el canon de epístola ética y autobiográfica que llegó a los lectores, y en el modelo con el que contaron los poetas. Solo Diego Hurtado de Mendoza, por su longevidad, fue testigo de este éxito editorial y de la difusión de este poema que corrió una suerte muy distinta del resto de su obra en verso, leída, copiada y renombrada en vida pero no en letras de molde.

En el caso de las epístolas cruzadas entre poetas, normalmente se recogen con las obras del autor que inicia la escritura, tanto si estas se transmiten de forma manuscrita como si se imprimen. Así, la epístola de Cetina a Diego Hurtado entre los poemas del primero, las cruzadas entre El Brocense y con las obras del primero, la enviada a Feliciano de Silva por Núñez de Reinoso con las obras de este, y el cruce entre Montemayor y Juan Hurtado, con el cancionero del portugués. La epístola y la elegía II de Garcilaso a Boscán se recogen con las obras del primero en el libro IV de la edición conjunta de ambos. El único poeta que se beneficia en vida del estatus literario que puede conceder una relación epistolar en verso con otro escritor más renombrado es Montemayor, pues no hay otro del que se imprima en vida un intercambio por él iniciado. En cuanto al único poeta que pudo presumir en vida de haber visto en letras de molde su papel de destinatario de una epístola de otro autor encumbrado es Diego Ramírez Pagán.

Doy fin, pues, a esta presentación de los resultados del análisis externo del corpus – con énfasis en lo pragmático, no sin apuntar que hay otra serie de elementos de las epístolas éticas y autobiográficas cuyo estudio ha sido muy provechoso.<sup>58</sup> Por un lado, las relaciones extratextuales que pueden trazarse entre el emisor y el destinatario, así como entre los personajes que mencionan, tanto amigos como mecenas, que muestran el pequeño mundo de la poesía renacentista, como puede verse en el mapa de conexiones

---

<sup>58</sup> Remito a mi tesis doctoral para el desarrollo de estas otras cuestiones.

epistolares en el *Anexo III* (p. 139). Es increíble la coincidencia de estos personajes en varias coordenadas ideológicas, geográficas y vitales: desde los conflictos que varios sufrieron con el poder político (destierros, exilios, castigos... como Garcilaso o Diego Hurtado) y con el religioso (Núñez de Reinoso huido por ser cristiano nuevo, el Brocense procesado por la Inquisición), hasta los viajes de muchos de ellos por Italia y Países Bajos; o la decisión de dejar la vida activa y retirarse, ejemplo paradigmático de la fusión entre pensamiento horaciano y experiencia autobiográfica. Muchos de ellos también coinciden en la misma búsqueda de mecenazgo cortesano.

Por otro lado, para entender estos poemas es imprescindible analizar las relaciones intratextuales entre emisor y destinatario, ya que su riqueza es uno de los elementos más interesantes del subgénero: qué proporción hay en cada epístola de discurso del «yo», qué atención hay al «tú», qué proyección psicológica, ética y literaria hay de la persona poética (con frecuencia como ser desgraciado, que ha seguido la senda equivocada, y que se presenta como un poeta inferior), qué actitudes se observan en las correspondencias (normalmente el que escribe se presenta como inferior en todos los planos, especialmente en el literario)... y qué peso adquiere en esos intercambios el «nosotros», las actividades y expectativas compartidas, los lazos que se crean. También esencial es observar como el «yo» inseguro y consciente de sus errores de las epístolas renacentistas coincide más con el yo epistolar de Horacio que con el «yo» didáctico y superior en su papel de maestro de las epístolas de Séneca a Lucilio,<sup>59</sup> como indiqué al inicio.

Esta pervivencia de las huellas del pensamiento clásico no solo se advierte en la proyección del «yo», sino en las ideas éticas y los temas que despliega el emisor. De ahí la importancia de tener en cuenta la recepción de la filosofía helenística en el Re-

---

<sup>59</sup> Cfr. C. Marías, *La autoridad de Horacio y Séneca en el Renacimiento: Maestros de felicidad*, in C. Strosetzki (cui.), *La autoridad de la Antigüedad en la temprana Edad Moderna*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt 2014, pp. 129-158.

nacimiento a través de la circulación de manuscritos e impresos – con el fundamental papel de la doxografía de Diógenes Laercio, así como la condición de Horacio como maestro y el auge de sus traducciones e imitaciones,<sup>60</sup> pues ello nos permite tratar de rastrear la procedencia de motivos epistolares como el *aurea mediocritas*, la vida retirada y las actividades del *beatus ille*, el tópico del *odi profanum vulgum et arceo* y la crítica de los vicios, o la importancia de la *amicitia* y sus efectos psicológicos.

Pero igual de importante que la recepción de las ideas clásicas es la transformación de las mismas para adaptar el contenido de las epístolas al mundo en el que se incardinan, el quinientista. El mundo de las epístolas éticas del Renacimiento no es el clásico, no se realiza una mera trasposición de los temas horacianos y ovidianos y de las inquietudes de dichos poetas, sino que en ellas encontramos nuevos temas procedentes de la actualización histórica e ideológica o de la experiencia autobiográfica de los autores: el catolicismo y sus conflictos con los conversos, cristianos nuevos expulsados (Núñez de Reinoso) y con la heterodoxia (Montemayor); el amor heterosexual y sus conflictos (Garcilaso, Boscán, Diego Hurtado...), o las cortes de Carlos V y de Felipe II y sus conflictos bélicos y políticos (Cetina, Salazar...). Solo si comparamos las epístolas éticas del Renacimiento con las clásicas buscando no solo los ecos y huellas de estas sino las innovaciones podremos entender la importancia que cobran temas como el libre albedrío, la censura y persecución de la heterodoxia, la guerra contra los franceses y otras luchas como la de los luteranos, o el redescubrimiento de la Antigüedad a través de las ruinas. Es indudable la profunda renovación que supone el hecho de que Núñez de Reinoso y Tomás Gómez hablen de su exilio religioso en Italia y adulen a doña Gracia Nasi, o de que Boscán haga de su matrimonio un modelo de conducta en la línea erasmiana y castiglionesca, o de que Diego Hurtado reniegue de la vida del embajador, o de

---

<sup>60</sup> Cfr. Marías, *La recepción de las epístolas horacianas*, donde detallo este aspecto.

que Montemayor y Ramírez Pagan deseen pescar y leer juntos los salmos y Petrarca, o de que Alcázar se lamente de su contacto con los campesinos al pasar por sus tierras, y Cetina de la corrupción sevillana resultado del esplendor comercial con las Indias. En cuanto a la coincidencia en algunos temas entre los poetas clásicos y los renacentistas, muchas veces estos últimos no se limitan a recrear tópicos literarios horacianos u ovidianos, temas encumbrados por el prestigio de la Antigüedad, sino que los reelaboran a la luz de su experiencia. Así sucede con motivos como la adulación a un mecenas, la importancia de los amigos, la descripción del retiro y las actividades de ocio y placer; las tribulaciones del servicio cortesano, los viajes y exilios, o el papel de la familia, y la relación entre individuo y sociedad y entre intelectuales y el vulgo.

### 3. Coda: las epístolas éticas y autobiográficas frente al paradigma del género, la Epístola moral a Fabio

Enredados en este mundo de las epístolas éticas del Renacimiento, que tan apresuradamente hemos recorrido, con más datos que versos – para los que remito a la lectura directa de las epístolas –, solo puedo apuntar a modo de algunos rasgos que llaman la atención cuando se comparan las epístolas del corpus con el paradigma de la epístola poética áurea: la barroca *Epístola moral a Fabio*,<sup>61</sup> considerada así mismo una de las obras cumbres de la lengua y la literatura del Siglo de Oro, admirada desde hace siglos y canonizada por Dámaso Alonso.<sup>62</sup> Esta comparte con las

---

<sup>61</sup> Cfr. D. Alonso, *La Epístola moral a Fabio de Andrés Fernández de Andrada (edición y estudio)*, in D. Alonso, *Obras completas*, Gredos, Madrid 1986, VIII, pp. 11-469. Destaca el rico panorama de la historia del género y de la significación de este poema de J.F. Alcina Rovira y F. Rico, *Estudio preliminar*, in Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos*.

<sup>62</sup> Cfr. D. Alonso, *La Epístola moral a Fabio: un estilo común y moderado*, in F. Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Crítica, Barcelona 1983, III/1, pp. 700-704 (Siglos de Oro, Barroco).



que hemos estudiado el hecho de que predomine en ella la relación de amistad entre emisor y destinatario, así como el contraste entre sus dedicaciones (soldado/corregidor). Pero hay muchísimas diferencias que explican el largo camino recorrido desde la epístola ética del Renacimiento hasta la moral del Barroco:<sup>63</sup>

- menor variedad formal y temática: crítica a los cortesanos;
- tendencia a una mayor abstracción: epístola moral, no autobiográfica;
- predominio de la proyección de un ‘yo’ superior psicológica y éticamente al destinatario, que adopta un papel de maestro que aconseja y advierte;
- escasez de datos de la experiencia autobiográfica del emisor;
- disminución del juego entre el ‘yo autorial’ y el ‘yo poético’ al desaparecer las referencias extratextuales;
- máscaras poéticas en lugar de nombres reales > dificultad de identificación del autor y del destinatario;
- pensamiento cristiano y neoestoico: obsesión con la muerte;
- influencia de Séneca y Epicteto (estoicismo filosófico) mayor que la de Horacio (estoicismo poético, más ecléctico por estar mezclado con otras corrientes como el epicureísmo o el hedonismo).

En la *Epístola moral a Fabio*, pues, encontramos una actitud ética del yo poético mucho más senequista<sup>64</sup> y menos horaciana, pues este, aunque reconoce sus errores, escoge un tono de magisterio y admonición, sin la presencia de la ironía o la autocrítica tan propias de Horacio. Toda la epístola a Fabio está trufada de consejos y máximas, algo que en las del primer Renacimiento solo aparecía con tanta claridad en el caso de Francisco Sá de

---

<sup>63</sup> Para el estudio de la epístola barroca cfr. A. Sánchez Robayna, *La epístola moral en el Siglo de Oro*, in López Bueno (cui.), *La epístola*, pp. 29-149 y T.J. Dadson, «Avisos a un cortesano»: *la epístola político-moral del siglo XVII*, i vi, pp. 373-394.

<sup>64</sup> Sobre el ego epistolar senequista cfr. el reciente artículo de S. Correa, *Séneca hypocrita?: Ethos previo y autofiguración en las Epistulae morales (Sen., Epp. 1-29)*, «Circe, de Clásicos y Modernos», 20/1 (enero-junio 2016), pp. 17-33.

Miranda. Si la distancia ética entre emisor y receptor es grande, también lo es la geográfica, pues el «yo» está en Romúlea (Sevilla), adonde invita a Fabio, a diferencia de la visión infernal que ofrecía de dicha ciudad Cetina ante Alcázar.

Otra diferencia fundamental es la de que el nombre del emisor se oculte, y el del destinatario aparezca con una máscara de resonancias clásicas pero no pastoriles,<sup>65</sup> Fabio, algo que era poco común en las renacentistas y que dificulta la identificación de ambos.<sup>66</sup> Del mismo modo, el peso de la experiencia autobiográfica es menor que en la epístola ética del Renacimiento, pues aunque aparece el «yo», se proyecta de forma abstracta, sin detalles de la vida cotidiana como los que aparecían en Garcilaso, Diego Hurtado, Boscán, Montemayor...

Es sobre todo en las preocupaciones donde se advierte una mayor diferencia: hay una reiteración de la crítica a los cortesanos y a su ambición que en las epístolas renacentistas aparecía de forma más tópica y sin mucha profundidad. Pero, además, en la epístola barroca encontramos un enfoque cristiano mucho más acusado – solo en el intercambio de Montemayor y Juan Hurtado de Mendoza tenía la religión tanta importancia –, y una filosofía indudablemente neoestoica, con citas de Séneca y Epicteto, y con una obsesión con la cercanía de la muerte y el paso del tiempo que estaba totalmente ausente de las epístolas renacentistas. Sirvan a modo de ejemplo los siguientes tercetos de la respuesta de Boscán a Diego Hurtado y de la Epístola moral a Fabio de Fernández de Andrada a Tello para advertir las diferencias en cuanto al tono, el yo poético, la relación entre emisor y destinatario, y las preocupaciones, ideología y tendencia filosófica que reflejan:

---

<sup>65</sup> Cfr. I. Colón Calderón, *El linaje de Fabio*, «eHumanista: Journal of Iberian Studies», 3 (2003), pp. 91-104.

<sup>66</sup> Cfr. D. Alonso, *El Fabio de la Epístola moral (Su cara y cruz en Méjico y en España)* in D. Alonso, *Obras completas*, III, pp. 517-702. Para otras aportaciones sobre el destinatario cfr. C. Fernández-Daza Álvarez, *Dos cartas inéditas de don Alonso Tello, el Fabio de la Epístola moral de Andrés Fernández de Andrada*, «Voz y Letra: Revista de Literatura», 5/2 (1994), pp. 149-156.

*Respuesta de Boscán a Diego Hurtado*

¡O gran saber del hombre reposado!,  
 ¡cuánto más vales, aunque 'stés durmiendo,  
 que 'l del otro, aunque 'sté más desvelado!  
 Pero es, en fin, en esto lo que entiendo,  
 que holgamos d'hablar bien cuando hablamos  
 magníficas sentencias componiendo.  
 Pero cuando a las obras nos llegamos,  
 rehuimos mi fe de la carrera  
 y con sólo el hablar nos contentamos.  
 Dixome no sé quién, una vez, que era  
 plazer hablar de Dios y obrar del mundo:  
 ésta es la ley de nuestra ruín manera.  
 Pero, señor, si a la virtud que fundo  
 llegar bien no podemos, a lo menos  
 escusemos del mal lo más profundo.  
 En tierra, do los vicios van tan llenos,  
 aquellos hombres que no son peores,  
 aquellos pasarán luego por buenos.  
 Yo no ando ya siguiendo a los mejores,  
 bástame alguna vez dar fruto alguno:  
 en lo demás conténtome de flores.  
 No quiero en la virtud ser importuno,  
 ni pretendo rigor en mis costumbres,  
 con el glotón no pienso 'star ayuno.  
 La tierra 'stá con llanos y con cumbres,  
 lo tolerable al tiempo acomodemos,  
 y a su sazón hagámonos dos lumbres.  
 No curemos de andar tras los estremos,  
 pues dellos huye la philosophía  
 de los buenos autores que leemos.  
 Si en Xenócrates vemos dura vía,  
 sigamos a Platón, su gran maestro,  
 y templemos con él la fantasía.  
 Conviene en este mundo andar muy diestro,  
 templando con el miedo el esperança  
 y alargando con tiento el paso nuestro.  
 Ande firme y derecha la templança,  
 como hombre que pasea por maroma,  
 que no cae porque no s'abalança.  
 [...]  
 El estado mejor de los estados  
 es alcançar la buena medianía,  
 con la cual se remedian los cuidados.  
 Y así yo, por seguir aquesta vía,  
 éme casado con una mujer  
 que's principio y fin del alma mía.<sup>67</sup>

*Epístola moral a Fabio*

Triste de aquel que vive destinado  
 a esa antigua colonia de los vicios,  
 augur de los semblantes del privado.  
 Cese el ansia y la sed de los oficios;  
 que acepta el don y burla del intento  
 el idolo a quien haces sacrificios.  
 Iguala con la vida el pensamiento,  
 y no le pasarás de hoy a mañana,  
 ni aun quizá de uno a otro momento.  
 Casi no tienes ni una sombra vana  
 de nuestra grande Itálica, y, ¿esperas?  
 ¡Oh terror perpetuo de la vida humana!  
 Las enseñas grecianas, las banderas  
 del senado y romana monarquía  
 murieron, y pasaron sus carreras.  
 ¿Qué es nuestra vida más que un breve día,  
 do apenas sale el sol, cuando se pierde  
 en las tinieblas de la noche fría?  
 ¿Qué más que el heno, a la mañana verde,  
 seco a la tarde? ¡Oh ciego desvarío!  
 ¿Será que de este sueño me despierte?  
 ¿Será que pueda ver que me desvío  
 de la vida viviendo, y que está unida  
 la cauta muerte al simple vivir mío?  
 Como los ríos, que en veloz corrida  
 se llevan a la mar, tal soy llevado  
 al último suspiro de mi vida.  
 De la pasada edad, ¿qué me ha quedado?,  
 o, ¿qué tengo yo a dicha, en la que espero,  
 sino alguna noticia de mi hado?  
 ¡Oh si acabase, viendo cómo muero,  
 de aprender a morir, antes que llegue  
 aquel forzoso término postrero;  
 antes que aquesta mies inútil siegue  
 de la severa muerte dura mano,  
 y a la común materia se la entregue!  
 Pasáronse las flores del verano,  
 el otoño pasó con sus racimos,  
 pasó el invierno con sus nieves cano;  
 las hojas que en las altas selvas vimos  
 cayeron, ¡y nosotros a porfía  
 en nuestro engaño inmóviles vivimos!  
 Temamos al Señor que nos envía  
 las espigas del año y la hartura,  
 y la temprana lluvia y la tardía.<sup>68</sup>

<sup>67</sup> J. Boscán, *Obra completa*, Cátedra, Madrid 1999, pp. 362-264, vv. 82-120 y 124-129.

<sup>68</sup> A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio y otros escritos de Andrés Fernández de Andrada*, introd. de J.F. Alcina y F. Rico, Real Aca-

En definitiva, con este trabajo quisiera reivindicar que, aunque menos logradas literariamente en la mayoría de los casos, las epístolas éticas del primer Renacimiento han de ser estudiadas sin la sombra de su culmen barroco, la *Epístola moral a Fabio*, para no desvirtuar su variedad y pluralidad; así como subrayar la importancia de estudiar la evolución del subgénero desde el primer Renacimiento hasta el Barroco, para ver si las diferencias son tan grandes que pueda corroborarse la hipótesis de Pedro Ruiz Pérez de una epístola ética del Renacimiento frente a una moral del Barroco, que contrastan en plantear lo individual frente a lo colectivo, la experiencia frente a las convenciones, la autobiografía frente a la situación sociopolítica, las dudas frente al magisterio, las preocupaciones humanistas frente a las contrarreformistas, el eclecticismo filosófico frente al neoestoicismo senequista.

Anexo I. *Tabla de las modalidades de epístola poética en el Renacimiento*

CARÁCTER DE LA EPÍSTOLA POÉTICA	MODALIDAD	DESTINATARIO	MODELO CLÁSICO PRINCIPAL	ALGUNOS EJEMPLOS QUINIENTISTAS
AMOROSA	Elegíaca (de lamento por la ausencia de la amada o su desdén)	Persona amada (femenina normalmente, anónima)	<i>Heroidas</i> de Ovidio (dícticos elegíacos) <i>Elegías</i> de Tibulo y Propertio (dícticos elegíacos)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Velázquez de Ávila, «Epístola en metro toscano»;</li> <li>- Bossán, «El que sin tú vivir...»;</li> <li>- D. Hurtado de Mendoza, «A Marfira Dantón...»;</li> <li>- Montemayor, «Ay Vandalina mía quién pudieses»;</li> <li>- Ramírez Pagán, «El triste que de sano en tu dolencia»;</li> <li>- Salazar a su esposa Catalina «Ya tengo el escribir por sin provecho».</li> </ul>
	De confianza amorosa (quejas y lamentos o petición de consejo, a veces con reflexiones éticas sobre los efectos o peligros del amor)	Amigo confidente (masculino normalmente)	¿?	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Jerónimo de Urrca-Cetina (Iberino-Vandalio);</li> <li>- D. Hurtado a Simón Silveira y Diego Lasso;</li> <li>- Gregorio Silvestre a doña Mayor, hermana de doña Maria.</li> </ul>
NON AMOROSA	Autobiográfica, familiar o informativa	Amigo o familiar (masculino y femenino)	<i>Tristia</i> y <i>Epistulae ex Ponto</i> de Ovidio (dícticos elegíacos) <i>Epistulae</i> de Claudio y Ausonio (dícticos elegíacos)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Urrca al duque de Sessa;</li> <li>- Cosme de Aldana-Francisco de Aldana;</li> <li>- Cueva a su hermano Claudio.</li> </ul>
	Meta-literaria (de reflexión literaria)	Amigo escritor	«Epístola a los Pisones» de Horacio (hexámetros)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Salazar a Herrera;</li> <li>- Pedro Vélez de Guevara a Herrera;</li> <li>- Melchor Enríco a Jerónimo Arbolánche.</li> </ul>

<b>NON AMOROSA</b>	<b>Epidictica (elogio)</b> A veces fronteriza con la meta-literaria porque se elogia a un autor	Noble o amigo escritor	<i>Epistulae</i> de Horacio (hexámetros)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Dedicatorias-prólogo de las églogas I y III de Garcilaso de la Vega;</li> <li>- Dedicatorias-prólogo de varias églogas castellanas de Sá de Miranda;</li> <li>- Feliciano de Silva al Duque de Alba;</li> <li>- Montemayor al príncipe de Portugal;</li> <li>- Don Manuel de Portugal a Jerónimo Corte Real su cuñado.</li> </ul>
	<b>Epidictica (vituperio personal)</b> A veces fronteriza con la meta-literaria porque se ataca a un poeta por un estilo	Escritor	<i>Epistulae</i> de Horacio	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Irazzo-Bejarano;</li> <li>- Irazzo a Montemayor.</li> </ul>
	<b>Satírica</b> A veces fronteriza con la meta-literaria porque se ataca una tendencia poética	Amigo o escritor	<i>Sátiras</i> de Horacio (mediación de <i>Satire</i> de Ariosto)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- D. Hurtado a don Gonzalo;</li> <li>- Cetina al príncipe de Ascoli;</li> <li>- Cáizasco de Figueroa a Morales y a Benito Arias Montano;</li> <li>- Barahona de Soto a Silvestre.</li> </ul>
	<b>ÉTICA</b>	Amigo, familiar, escritor, protector (masculino normalmente)	<i>Epistulae</i> de Horacio (hexámetros) ¿ <i>Tristia</i> y <i>Epistulae ex Ponto</i> de Ovidio?  (posible mediación de <i>Satire</i> de Ariosto y de <i>Elegie</i> de B. Tasso y otros poemas híbridos italianos)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Corpus de epistolae estudiado en este trabajo.</li> </ul>

Anexo II. Tabla del corpus de epístolas éticas del primer Renacimiento

N/ID	N aut/epí.	Autor/emisor	Dest.	Condic. del dest. en rela. col emi.	Fecha aproxim. o a-q. Lugar	Inicio/Título	Extens.	Metro estrofa	Nombre poét./reales Tratam. nomin.	F. de trat. Vos / tú	P. clà / e. autobiog.	Esc. en juv. / mad. del poe.	Difusión ms. / imp.	Edición moderna empleada
1	1,1	Francisco de Sá de Miranda (Combra 1481 - Duas Igrejas 1558)	Antonio Pereira (c. 1500 - c. 1550), señor do Basto	Amigo Intelect. Noble Protector	1ª red. 1550 2ª red. 1554-1555 (Marrás Martínez) La égloga sin embargo ha de fecharse en torno a 1527-1532 (J. Jiménez)	Deed. de la églog. "Alevo" "Estos pastores míos, los primeros", / "Estas muestras zampoñas, las primeras"	1ª r. 40 vv. 2ª r. 48 vv.	Endec. octav. reales	No aparecen nombres de emisor ni dest. pero se deduce que tienen la máscara de "pastores" porque se habla de "muestras zampoñas"	Vos	+/-	Mad.	- 1ª r. ms. l Ms. 3555 BNP Aut. - 2ª r. Ms. l ms. Juronema (P-128 Bib. Washington) Imp. ed. Sá de M., 1614, ff. 77v-78v la pr. red. del ms. aut.	Ed. Universidad. de Málaga (J. Jiménez) sigue el texto de la ver. impr., y anota las vars. del ms. Juron. En apéndice ed. la pr. red. del ms. aut.
2	1,2	F. de Sá de Miranda	A. Pereira	Amigo Intelect. Noble Protector	La égloga se compuso en 1537 (J. Jiménez)	Deed. de la églog. "Neuroso" "De los nobles Froais"	r. A 65 vv. r. B 79 vv.	Estan. de hept. y endec.	Real, no menciona su nom. pero su su linaje	Vos (exc. "envaiast eme")	-/+	Mad.	r. A. Imp. ed. Sá de M. <i>primc.</i> 1595, ff. 53v-115v y ed. S. de M., 1614, ff. 53v-53r r. B más ext.: ms. - Ms. Denis (base de la ed. de Michaelis de Vasconcelos) - Cancionero de Corte e de Magrães, Ms. CXIV/2-2 de la Bib. Publ. de Évora, ff. 38rv. - Ms. 8920 de la Bib. Nacion. de Portugal	Ed. Universidad de Málaga (J. Jiménez) sigue el texto de la v. impr. en la <i>primc.</i> , y an. las vars. y añadidos de los otros test., exc. el del Ms. 8920 de la B. Nac. de Port.

<b>3</b>	2.1	Garcilaso de la Vega (Toledo, 1498/1501-Niza 1536)	Juan Boscán (c. 1487-1542)	Amigo poeta	12/10, ¿1534? Avignon (Morros)	“Señor Boscán, quien tanto gusto tiene”	85 vv.	Endec. Verso suelto o blan. Sin rima. Prev. rímo yámb.	Real. Señ. Boscán	Vos	+/+ +	Juv.	Imp. ed. Boscán 1543, lib. IV, ff. CLXXXIIIv-CLXXXIXv y ed. Boscán de Ambers 1544, Venetis 1553, Escitia 1555, Ambers 1556, Ed. Garcilaso, Salamanca, 1569; Madrid 1570; ed. Brocense (Salam. 1574, Salam. 1581, Salam. 1589), ed. anot. por Herrera (Sevilla 1580)	Ed.ertl. (B. Morros). Sig. ed. 1543
<b>4</b>	2.2	G. de la Vega	J. Boscán	Amigo poeta	1535. Trapani, Scitia (Morros)	Elegía II “Aquí, Boscán, donde del buen troyano...”	193 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. Gar. y señ. Boscán	Tú	+/+	Juv.	Imp. ed. Bosc. 1543, IV, ff. CLXXXVr-CLXXXVIr Y ed. Bosc. de Amb. 1544, Vc. 1553, Es. 1555, Amb. 1556, Ed. Garc., Sal., 1569; M 1570; ed. Br. (Salam. 1574, Salam. 1577, Salam. 1581, Salam. 1589), e. an. p. Herrera (Sev. 1580).	Ed.ertl. (B. Morros). Sig. ed. 1543, cor. con post.s



<b>5</b>	3,1	Respuesta de Juan Hurtado de Mendoza (Madrid) ¿fin 1495? sept. 1497? - Madrid (> 1560)	Alvar Gómez de Castro (1515-1580), cated. de griego de la Univ. de Alcalá de Henar.	Amigo humanista y poeta en latín y castellano	1542-1549 (porque en el tit. le llama cat. de gr. de Alcalá)	"Respuesta en metro yámbico". "Dichosa tecla del latino vando"	247 vv.	Endec. Prev. rimo yamb., sin. f.	No hay al. al n. del dest., solo se le denom. con elogios: "dichosa tecla del latino vando, dechado de la musa argólica, nuevo chantre de la musa castellana, y digno preste del coro cristiano"	Tú	+/-	Mad.	Ms. Esc. H-1-9 ff. 88r-90v y 63r-63v.	
<b>6</b>	4,1	Diego Hurtado de Mendoza (Granada 1503/1504-1575)	J. Boscán	Amigo poeta	1539-1540 (Clavería)	"El no maravillarse hombre de nada..."	274 vv. cter. en 4.	Endec. tercet. eneat.	Real Boscán (A4), s. Bos. (X1)	Tú	+/+	Juv.	9 Ms. C. D. G. H., I. L. N., O.P. (9 de las 17 licent. Prim.) y Ms. 4256 BNE. Imp. ed. Bosc. 1543, III. ff. CXXIX-CXXXIIIv. "Epístola". Ed. H. de Mendoza 1610, ff. 9v-14v. "Carta"	
<b>7</b>	5,1	Respuesta de J. Boscán	Diego Hurtado de Mend.	Amigo poeta	1539-1540	"Holgúe, señor, con vuestra carta tanto..."	403 vv.	Endec. tercet. eneat.	Real Señor	Vos	+/+	Mad.	Imp. ed. Bosc. 1543, III ff. CXXXIII-CXLv. "Respuesta"	Ed. Akal (P.R. Pérez). Sig. la ed. de 1543 y coteja con la de Amb. 1544

<b>8</b>	4,2	D. Hurtado de Mendoza	Luis de Ávila y Zúñiga (?-1573). Caball. de la Ord. de Santiago, comend. de Alcántara, gen., emb. y historiad. Estuvo en Viena, camp. de Úñez y Alem.	Amigo Embaj.	c. 1539 (Malcolm)	"¿Cuántos hay, don Luis, que sobre nada..."	217 vv. cier. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. Don Luis, señ. d. Luis	Tú	+/+	Juv.	15 Ms. A, B, C, D, E, G (x2), H, I, J, K, L, M, N, O, P (todas las f. prim. menos dos) y Ms. BNE 4256 Imp. ed. Hurtado de Mendoza 1610, ff. 14v.-18v "Carta"	Ed. Fundación José Manuel Lara Emplea como test. base el ms. BNE 4256.
<b>9</b>	4,3	D. Hurtado de Mendoza	Luis de Ávila y Zúñiga	Amigo Embaj.	1541? (Malcolm) 1547 (D. Fernández)	"¿Que hace el gran señor de los romanos?"	160 vv. cier. en 4	Endec. tercet. eneat.	Reales. Don Luis (x4), hermano	Tú	+/+	Mad.	15 Ms. A, B, C, D, E, G (x2), H, I, J, K, L, M, N, O, P, (todas las f. prim. menos dos) y Ms. BNE 4256 Imp. ed. H. de Mendoza 1610, ff. 18v.-21v "Carta"	Ed. Fundación José Manuel Lara Emplea como test. base el ms. BNE 4256.
<b>10</b>	4,4	D. Hurtado de Mendoza	Bernardino de Men. (1501-1557), su herm., cap. gen. de las galeras de Esp., de los cons. de Est. y Guerra, contador mayor de Castilla, virrey de Nápoles	Familiar Hermano mayor	<1556 (Molina)	"Ilustre capitán victorioso"	138 vv. cier. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. Señ. d. Bernardino, ilustre capitán victorioso y dulce hermano, tu merced. El em. habla de sí mismo como "tu hermano", "don Diego".	Tú	+/+	Mad.	13 Ms. B, C, D, G (x2), H, I, J, K, L, N, O, P, y Ms. BNE 4256 Imp. ed. H. de Mend. 1610, ff. 31r.-32v "Carta"	Ed. Fundación José Manuel Lara Emplea como test. base el ms. BNE 4256.

<b>11</b>	6,1	Alonso Núñez de Reinoso (c. 1500?->1552)	Su prima	Familiar Prima	<1556 (Molina)	Prólogo. "Si vos esta obra mía"	230 vv.	Octos. coplas reales aba abc dced	Real. Señ. prima	Vos	-/+	Mad. ("ag. en la vejez") v. 99	Imp. ed. Núñez de Remoso 1552, lib. II, pp. 7-15 "Hablando con una señora"	Ed. Univ. de Extremadura (M.A. Tejero)
<b>12</b>	6,2	A. Núñez de Reinoso	Maria de Guzmán	Amiga, posible hija de Feliciano de Silva.	<1552 (Molina) Parece ant. a la dirigida a la prima.	"Hermosa doña María"	130 vv.	Octos. coplas reales aba abc dced	Real. Herm. doña María	Vos	-/+	¿Mad? Desde exilio	Imp. ed. Núñez de Reinoso 1552, II, pp. 15-20. "Carra"	Ed. Univ. de Extremadura (M.A. Tejero)
<b>13</b>	7,1	Thomas Gómez / Tomas Gomes (c. 1510- c. 1570)	A. Núñez de Rem.	Amigo poeta y narrador	<1552 (Molina) 1547-1551 (Martínez)	"¿Qué vale amistad tener?"	190 vv.	Octos. coplas reales aba abc dced	Reales: Señ A. Núñez de R., señ. R., señor Poét. Alude a s. R. como Silvano, pastor enam.	Vos	+/+	¿Mad? Desde exilio	Imp. ed. Núñez de Remoso 1552, II, pp. 96-102.	Ed. Univ. de Extremadura (M.A. Tejero)
<b>14</b>	6,3	Respuesta de A. Núñez de Reinoso	Thomas Gómez / Tomas Gomes	Amigo	<1552	"Aunque me falta saber"	180 vv.	Octos. coplas reales aba abc dced	Real. Señor	Tú	-/+	¿Mad? Desde exilio	Imp. ed. Núñez de Remoso 1552, II, pp. 103-109 "Respuesta"	Ed. Univ. de Extremadura (M.A. Tejero)

15	6.4	A. Núñez de Reinoso	Feliciano de Silva	Amigo poeta y narrador Maestro	<1552 (Molina) <1550 (Martínez)	"Reinoso el sin placer, sin alegría..."	148 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. s. F. de Silva, cab. de la Sil., F. R. alude a su amada con raps., Mudança, pastora de su égl. Baltea	Tú	+/+	Juv. (estud)	Imp. ed. Núñez de Reinoso 1552, II, pp. 119-124	Ed. Univ. de Extremadura (M.A. Teijeiro)
16	6.5	A. Núñez de Reinoso	Señor don Lope de Guzmán	Amigo poeta	<1552 (Molina)	"Con misa triste de negro vestida..."	138 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. Buen cab., señor	Vos	+/+	Mad.	Imp. ed. Núñez de Reinoso 1552, II, pp. 124-128	Ed. Univ. de Extremadura (M.A. Teijeiro)
17	8.1	Gutiérrez Ceina (Sevilla 1514/1517?-México 1557?)	Don Juan Hurtado de Mend.	Amigo poeta Maestro	1543 (Molina, Ponce)	"Si aquella servid, señor don Diego..."	298 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. señ. d. Diego, señor	Vos	+/+	Juv.	1 Ms. M-RAE, RM-6939	Ed. Cátedra (Jesús Ponce)
18	9.1	Jorge de Montemayor (Portugal 1520/1525-Italia 1561)	Don Juan Hurtado de Mend.	Amigo poeta Maestro	<1554	"Si Marte se hallara al engendrame..."	139 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. señor, s. discreto, tu persona ilustre	Tú	+/-	Juv.	Imp. ed. Mon., <i>Las obras</i> , Amberes, Juan Stelsio y Juan Lacio, 1554, 12 <sup>o</sup> , ff. 247r-249v	Ed. Fundación Castro (J.B. Avallé-Arce y E. Blanco)
19	3.2	Respuesta de d. J. Hur. de Mend.	Jorge de Montem.	Amigo poeta Discipulo	<1554	"En tu caudal y resoluta carta..."	307 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	No hay trat. nom. dirigidos al dest., sob "tú".	Tú	+/+	Mad.	Imp. ed. Mon., <i>Las obras</i> , J. Stelsio y J. Lacio, 1554, ff. 250r-256v	Ed. Fundación Castro (J.B. Avallé-Arce y E. Blanco)

<b>20</b>	9,2	Jorge de Montemayor	Don Jorge de Meneses	Noble Amigo	<1558 1553-1554 (Montero y Rhoades)	"Discreto caballero, y tan discreto..."	127 vv. en 4	Ende. tercet. eneat.	Real. diser. cab., señor Pero se al. a la am. con n. pas., fills, y se introd. n. pop. al habl. de la vida campestre	Vos	+/-	Juv.	Imp. ed. Mont., <i>Segundo Cancionero</i> , Ambers, Juan Lacio 1558, 12º. ded. Duq. de Sessa, ff. 97v-100r Ed. Zaragoza, viuda de Bartolomé de Nájera, 1562, 8º, ded. Duq. de Sessa, ff. 69v-72r Ed. Acal. de H. Fra. de Comellás y Pedro de Robles, 1563, ff. 70-72.	Ed. Castalia (J. Montero y E. Rhoades), Emmind. tres errores del tes. impreso
<b>21</b>	9,3	Jorge de Montemayor	F. de Súa Mir.	Amigo poeta	<1558 (Molina) Finales 1552 (Montero y Rhoades)	"Ahora es digna cosa, oh pluma mía..."	151 vv. en 4	Ende. tercet. eneat.	Real. F. de Súa el de M., señor Ilustre, sch., gran F. de Súa Pero se al. a la amada con n.pas.: Mar fida	Tú	-/+	Juv.	1 Ms.BNP F.G. Cod. 4413, ff. 100r-102r. Canc. de L.F. Correa. Imp. ed. Súa de M. 1595, ff. 61v-64v.	Ed. Castalia (J. Montero y E. Rhoades), Cot. ms. con la ed., escogen esta como ts. bas. por reflej. una vol. post. y corr. errores con el ms.
<b>22</b>	1,3	Respuesta de F. de Súa de Miranda	Jorge de Montem.	Amigo poeta	<1558 (Molina) 1553 (Montero y Rhoades)	"Carta em resposta" "Monte mayor, que a lo alto del Parnaso"	184 vv. en 4	Ende. tercet. eneat.	Real. Mont. Se alu. al po. Pero Andrade da Caminha. Pero se al. a la am. con n. pas. Marfida, y a nom. de past. de égl. de Súa, como Diego, Andrés, Diego, Alexo.	Tú	-/+	Mad.	1 Ms. BNP F.G. Cod. 4413, f. 102v. Canc. de Luis Francoenv. Imp. ed. Súa de M. 1595, ff. 64v-67v Ed. Súa de M. 1614, f. 128v	Ed. Univ. de Málaga (J. Jimenez) Sigue la ed. var. del ms. y de la ed. de 1614

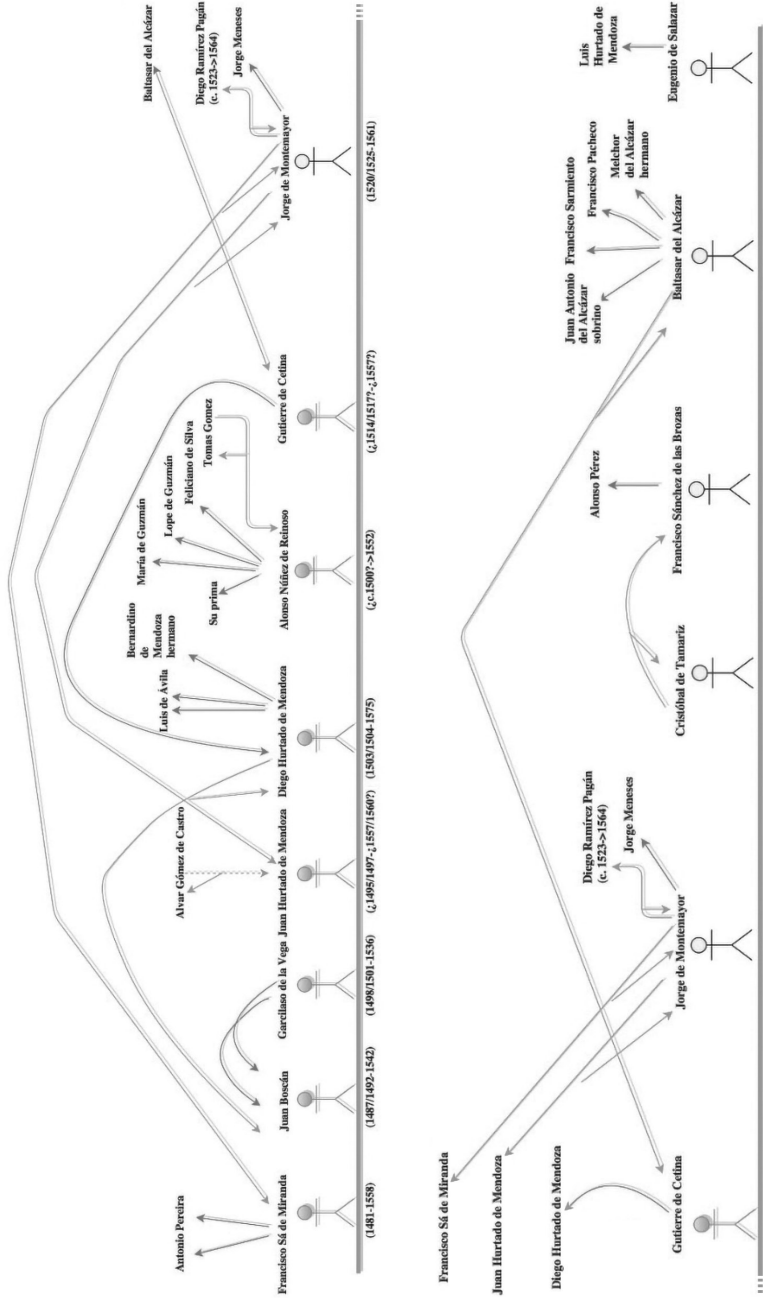
<b>23</b>	9,4	Jorge de Montemayor	Diego Ramirez Pagán (Murcia c. 1523. →1564)	Amigo poeta	<1558 (Molina) 1553 (Montero y Rhodes)	“Carta en respuesta” “Monte mayor, que a lo alto del Parnaso”	184 vv. cter. en 4	Endec. tercet. encat.	Poét. past. Dardanio (R. Pagán) y Lusitano (Montem.). También se llama al des. “pastor”. También se al a las am.s con n. past. Marfida y Marfira.	Tú	-/+	Mad.	Imp. ed. Ramirez Pagán, <i>Floresta de varia poesía</i> , Valencia, Juan Navarro, 1562. (sin fol. cuad. T IV-Vv)	Ed. Castalia (J. Montero y E. Rhodes)
<b>24</b>	10,1	Respuesta de D. Ram. Pagán	Jorge de Montem.	Amigo poeta	1560 (Molina)	“Pastor de lusitano Alfesibeo...”	220 vv. cter. en 4	Endec. tercet. encat.	Poét. past. Pas.de lusitano Alfesibeo, Lusitano, zagal, carillo, past. (Montem.) y Dardanio (R. Pagán) También se al a las am.s con n. past. Mar.da y Marra; y al prot. de R. P. como Aliso, y a la muj. de éste como Alisa. Además aparece otros amig. po. mebe. c. Tirsi (quizá Figueroa) y Salicio, y la am. del prim. como Fili	Tú	-/+	Mad.	Imp. ed. R. Pagán 1562. c. V v. - V v vuelto	Ed. Revista Canente (A. Alonso)

<b>25</b>	11,1	Cristóbal de Tamariz ¿?	Francisco Sánchez de las Brozas (Cáceres 1523 - Valladolid 1600)	Amigo human. y poeta	<1582 (Molina) 1576-1582 (Mc Grady)	"O quién tuviera agora algún espacio"	142 vv.	Endec. tercet. eneat. V. suel Agr de dis. Preval. ritmo yamb. hipon.	Real. Franc. mio clarissimo, mi buen Fran.	Tú	-/+	Juv.	Ms. 2007 Bib. Univ. Salamanca, ff. 26r-28r.	Ed. <i>Novelas en verso</i> (Donald Mc Grady)
<b>26</b>	12,1	Respuesta de F. Sánc. de las Broz.	C. de Tamariz	Amigo poeta y narrador	<1582 (Molina) 1576-1582 (Mc Grady)	"Tus numerosos versos hiponaticos"	74 vv.	Endec. y hept. V. suel Agr de dis. Rit. ¿?	Real: Christ. mio clarissimo, mi Ta. cándido.	Tú pero atema con "vuestas" como pos.	-/+	Mad.	Ms. 2007 Bib. Univ. Salamanca, ff. 28v-29	Ed. Ed. Diputación de Cáceres (A. Carrera de la Red)
<b>27</b>	12,2	Francisco Sánchez de las Brozas	Licencido Alonso Pérez	Amigo	<1582 (Molina)	"Al [...] quando se iba a las Indias", "Las perlas de Occidente, amigo cándido"	44 vv.	Endec. y hept. V. suel Agr de dis. Rit. ¿?	Real. amigo cándido.	Tú	+/-	Mad.	Ms. 2007 Bib. Univ. Salamanca, f. 30	Ed. Ed. Diputación de Cáceres (A. Carrera de la Red)
<b>28</b>	13,1	Baltasar del Alcizar (Sevilla 1530 - Sevilla 1606)	Gutiérrez de Cetina	Amigo poeta Maestro	1551 (Molina, Ponce)	"Si daros quanto puedo, siendo el daros"	217 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. señ C., señor. No ap. como en otros po. mis, los n. poet. pas de Vándalo (C) y Dámon (A)	Vos	+/+	Juv.	3 Ms. Méx. BRM 4, BRM 5 "Carta de Baltasar de León"	Ed. Cátedra (V. Niñez Rivera), sigue ms. México y completa lag. con el resto
<b>29</b>	8,2	Respuesta de Gutiérrez de Cetina	Baltasar del Alcizar	Amigo poeta Discipulo	1551 (Molina, Ponce)	"Vuestra carta, señor..."	226 vv. cter. en 4	Endec. tercet. eneat.	Real. Señor.	Vos	+/+	Mad.	Ms. Méx. Cartapacio sevillano de Toledo, BRM Toledo, BRM	Ed. Cátedra (J. Ponce) sig. Cartap. sev. de Toledo, Ed. Cátedra (V. Niñez Rivera)

<b>30</b>	13,2	Baltasar del Alcázar	Melchor de Alcáz., su herm.	Familiar Hermano mayor. Ten. del Alcáz. y poeta ocasional	>1569 (Rodríguez Marín) 1569-1584 (Núñez Rivera)	"Hermano y señor mío, yo he pintado" Ed. Cátedra (V. Núñez Rivera)	127 vv. cter. en 4	Endec. tercet. encat.	Real. Herm. y señor mío, caro herm., alcaide, herm., señor.	Vos	-/+	Mad.	1 Ms. M	Ed. Cátedra (V. Núñez Rivera)
<b>31</b>	13,3	Baltasar del Alcázar	Francisco Sarmiento (1515-1595)	Amigo Obispo de Astorga y Joén, Tío del pintor Francisco Pacheco	¿1551? (¿desde akltaz?)	"A un amigo suyo" "Descaís, señor Sarmiento"	48 vv.	Otos. Redon.	Real. señor Sarmiento.	Vos	+/+	¿Juv.?	5 Ms. F, S, A, M, Barr	Ed. Cátedra (V. Núñez Rivera). Reconstr. subarq. a partir de los test. y recoge variantes
<b>32</b>	13,4	Baltasar del Alcázar	Su sobrino, Juan Antonio del Alcáz. (1557/1563 -¿?)	Familiar Sobrino, hijo de Melchor Ten. del Alcáz. y poeta oca.	¿c. 1580?	"Sobrino, quien pretendiere"	48 vv.	Otos. Redon.	Real. Sobr.	Vos	+/-	Mad.	2 Ms. A, M	Ed. Cátedra (V. Núñez Rivera). Reconstr. subarq. a partir de los test. y recoge variantes
<b>33</b>	13,5	Baltasar del Alcázar	Francisco Pacheco (1564-1644) (le resp. en 16 vv.)	Amigo pintor y escritor	¿c. 1600?	"El trueco, última obra" "Yo acuerdo, amigo Pacheco"	209 vv. cierre en 5	Otos. Redon.	Real. amigo Pacheco	Vos	+/-	Mad. (Cerc. a la muerte)	6 Ms. F, S, A, M, Barr, RZ	Ed. Cátedra (V. Núñez Rivera). Reconstr. subarq. a partir de los test. y recoge variantes
<b>34</b>	14,1	Eugenio de Salazar (Madrid 1530- Valladolid 1602)	Luis Hurt. de Mend., Il marq. de Mondéjar, señ. de Almeguera, de los conse. de Estado y Guerra.	Noble protector Pres. del Cons. de Estado.	1564-1566 (Marías Martínez)	"Temiendo quedo no hayas sospechado"	232 vv.	Endec. tercet. encat.	Real. Excel marq. tu más que muy Jtu. sehoría, sabio marq. mío. El em. se pres. como "tu criado"	Tú	-/+	Juv.	Ms. 9/5477 RAH ff. 246v-251r	



Anexo III. Mapa de conexiones epistolares





OLGA PEROTTI

LAS EPÍSTOLAS MORALES DE  
DIEGO HURTADO DE MENDOZA

Es opinión compartida entre los especialistas que en las epístolas se hallan las poesías más altas de Diego Hurtado de Mendoza, porque «iluminan la vida interior del poeta».<sup>1</sup>

Gonzalo Sobejano muy oportunamente definió a Mendoza «generoso corresponsal en verso», afirmando además que sus epístolas «estaban saturadas de concreción y de familiaridad» y que «el ducho diplomático no escribía solo a otros próceres, sino también a su hermano, o a cierta dama de compañía de su bienamada, y ello en términos particularizantes y generosamente prosaicos».<sup>2</sup>

Mendoza, poeta innovador y conservador a un tiempo, como es sabido se mueve dentro de la escuela garcilasista, en un comienzo, y contribuye con sus poemas y su prestigio personal a acelerar la aclimatación y aceptación de los nuevos metros italianos. Este es el papel que le reconoce la crítica al autor, en detrimento de la calidad de su producción. Quizá lo más importante de su aportación literaria sea el carácter de precursor, de iniciador, en numerosos caminos de la poesía española.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> A. González Palencia, E. Mele, *Vida y obras de don Diego Hurtado de Mendoza*, Instituto Valencia de don Juan, Madrid 1941-1943, III, p. 85.

<sup>2</sup> G. Sobejano, *Lope de Vega y la Epístola poética*, in *AIISO. Actas II*, 1990, pp. 17-36; en la pp. 32-33).

<sup>3</sup> Diego Hurtado de Mendoza pertenece, junto con Garcilaso y Boscán, a la primera generación española de poetas italianistas del Renacimiento. Su poesía, mucho más experimental y variada que la de sus compañeros de gene-

Ante todo hay que observar que, frente a la amplia y variada producción poética de Hurtado de Mendoza, son escasos los estudios críticos que la analizan detenidamente. Pocos son los trabajos dedicados al poeta renacentista: sin duda fundamental, aunque no reciente, es el ya mencionado estudio de su vida y obra realizado por Agustín González Palencia y Eugenio Mele;<sup>4</sup> en años más cercanos, José Ignacio Díez Fernández ha editado la *Poesía completa*<sup>5</sup> y ha publicado un estudio sobre un núcleo poético que se puede leer como cancionero petrarquista, identificado como *Cancionero a Marfira*.<sup>6</sup> En cuanto a las epístolas, conta-

---

ración, se desarrolla en tres líneas bien definidas: la poesía amorosa de corte petrarquista, la poesía octosilábica y la adecuación a la poesía española de una serie de géneros renacentistas ajenos al petrarquismo. Respecto a la primera, su proyecto incompleto de cancionero amoroso a Marfira recoge, tal vez, lo menos interesante de su producción poética. Sus versos resultan duros y vacilantes frente a los de Garcilaso, aunque la introducción en este cuerpo poético de epístolas divertidas, ajenas a lo amoroso, le confiere una amenidad inesperada. En la segunda de sus líneas, Hurtado se revela como un extraordinario renovador de la poesía octosilábica, especialmente de la redondilla, forma que cultivó a lo largo de toda su vida: incorpora la agudeza como mecanismo estructurador del poema e incluso escribe cartas en este metro. Por último, Hurtado introduce en España modos y géneros renacentistas ajenos al petrarquismo. En este punto su influencia será decisiva. Por una parte, introduce el modelo de epístola horaciana en tercetos en sus composiciones de este género, entre ellas la dirigida a Boscán. Este modelo se impondría en la poesía posterior frente a la opción del endecasílabo suelto de la también *Epístola a Boscán* de Garcilaso. Véase J.I. Díez Fernández, *Diego Hurtado de Mendoza*, en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Castalia, Madrid 2009, pp. 509-525. Hay que destacar la ausencia de ediciones durante la vida del autor y de manuscritos autógrafos de su poesía. La primera edición es representada por las *Obras del insigne caballero Don Diego de Mendoza... recopiladas por Frey Iuan Diaz Hidalgo, del Habito de San Iuan*, Juan de la Cuesta, Madrid 1610.

<sup>4</sup> Otro estudio de conjunto sobre la figura de Mendoza es el de E. Spivakovsky, *Son of the Alhambra: Don Diego Hurtado de Mendoza (1504-1575)*, University of Texas Press, London-Austin TX 1970.

<sup>5</sup> D. Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, ed. de J.I. Díez Fernández, Planeta, Barcelona 1989.

<sup>6</sup> J.I. Díez Fernández, *El Cancionero a Marfira de don Diego Hurtado de Mendoza*, «Revista de Filología Española», LXIX/1-2 (1989), pp. 119-129. Díez Fernández ha dedicado a Mendoza otro artículo: *Algunos poemas atribui-*

mos con un artículo de Francisco Javier Martínez Ruiz, centrado en los textos de ascendencia hoaraciana.<sup>7</sup> Hay que recordar, también, que en 1914 Foulché-Delbosc daba a conocer el conjunto de la obra de Mendoza en la «Revue Hispanique»,<sup>8</sup> y que a menudo su figura ha sido abordada desde la perspectiva de la estrecha amistad y relación que le unía a Garcilaso y Boscán, como es sabido. A pesar de la importancia del autor, su obra todavía no ha sido estudiada con la atención que merece, sobre todo por lo que se refiere a la reconstrucción y fijación de su *corpus* poético.

El objetivo de este trabajo es analizar las epístolas morales de Mendoza. Dentro de su ancha producción poética, los textos que pertenecen al género epistolar son bastante numerosos; sabemos que es uno de los ejemplos más evidentes de recuperación de elementos pretéritos perdidos, que confirman la concepción de la historia de la literatura como un continuo trasvase de estructuras y moldes, como una superposición de elementos que se repiten, gracias a un juego incesante de analogías, imitaciones, variaciones y contraposiciones. Un texto literario nunca se presenta aislado, sino que siempre es posible establecer filiaciones culturales o herencia voluntaria que el autor asume en un diálogo con el pasado.<sup>9</sup>

El Renacimiento nos ofrece uno de los más claros ejemplos de recuperación de una tradición cultural a través de una consciente reescritura del pasado considerado como un modelo. El concepto de imitación es central en las poéticas renacentistas, y en particu-

---

dos a don Diego Hurtado de Mendoza, «Revista de Filología Románica», IV (1986), pp. 181-195.

<sup>7</sup> F.J. Martínez Ruiz, *Las epístolas 'horacianas' de Diego Hurtado de Mendoza (desde una perspectiva pragmática)*, «Glosa: Anuario del Departamento de Filología Española y sus Didácticas», 2 (1991), pp. 197-211.

<sup>8</sup> R. Foulché-Delbosc, *Les œuvres attribuées à Mendoza*, «Revue Hispanique», 81 (1914), pp. 1-86.

<sup>9</sup> A este respecto, véase C. Guillén, *De la interhistoricidad*, en *Teorías de la historia literaria*, Espasa Calpe, Madrid 1989, p. 289; y E.L. Rivers, *The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature*, «Hispanic Review», XXII/3 (1954), pp. 175-194.

lar en la reelaboración del género clásico de la epístola. La figura más relevante en la literatura latina es la de Horacio, rescatado ya por Petrarca y modelo reconocido en la época.

El género de la epístola, profusamente cultivado en la primera mitad del siglo XVI, tanto en Italia como en España, cuenta con variaciones que van de la carta latina, la carta en lengua vulgar, la epístola en versos latinos, la epístola poética en lengua vernácula, la tradición de la teoría de la carta, los manuales de correspondencia o de ‘cartas mensajeras’ hasta las cartas intercaladas en otros géneros literarios. Como afirma al respecto Antonio Prieto, «el resultado es que la epístola, como el diálogo, se constituye en un sistema de comunicación literaria ampliamente cultivado en la cronología renacentista».<sup>10</sup>

La epístola horaciana se inserta en el marco de la epístola poética en lengua vulgar, cuyas fronteras son imprecisas, siendo un tipo de poesía próxima al ensayo en prosa y bastante cercana al género del diálogo, otro género dominante en la tradición renacentista.<sup>11</sup>

En España el género se difunde en la primera mitad del siglo XVI y el primero en introducirlo es Garcilaso en 1534. Le siguen Juan Boscán y Diego Hurtado de Mendoza pocos años más tarde, hacia 1540.

La obra poética de Mendoza, como se ha subrayado, incluye varias epístolas, algunas satíricas, otras amorosas y un grupo de epístolas morales, entre las cuales la más conocida es sin duda la que dirige al amigo Boscán.

<sup>10</sup> A. Prieto, *La prosa española del siglo XVI*, Cátedra, Madrid 1986, I, p. 72.

<sup>11</sup> Sobre la tradición medieval de las epístolas, hay que mencionar la obra fundamental de L.D. Reynolds, *The Medieval Tradition of Seneca's Letters*, Oxford University Press, Oxford 1965. Véase también, entre otros estudios sobre el género y su desarrollo, C. Castillo, *La epístola como género literario de la Antigüedad a la Edad Media Latina*, «EClás», 18 (1974), pp. 427-442; C. Guillén, *Para el estudio de la carta en el Renacimiento*, en *La epístola*, ed. de B. López Bueno, Universidad de Sevilla, Sevilla 2000, pp. 101-127; J.L. Garrido (cui.), *La epístola poética del Renacimiento español*, «Canente», n. es. 3-4 (2002).

Las epístolas morales, de las que me voy a ocupar en estas páginas, son las siguientes:<sup>12</sup>

- I. Epístola a su hermano don Bernardino (IX), *Ilustre capitán victorioso*
- II. Epístola a don Simón Silveira (XI), *Doña Guiomar Enríquez sea loada*
- III. Epístola a don Luis de Ávila (XII), *¡Cuántos hay, don Luis, que sobre nada*
- IV. Al mismo (XIII), *¿Qué hace el gran Señor de los Romanos*
- V. Epístola a Boscán (LII), *El no maravillarse hombre de nada*

Se trata de un grupo restringido de textos que, sin embargo, comparten rasgos bastante homogéneos: todos se dirigen a amigos del poeta (y uno de ellos al hermano don Bernardino) y todos pueden adscribirse al modelo de la epístola latina que une el registro coloquial a referencias cultas.<sup>13</sup> Además, todos los textos que voy a analizar utilizan el modelo clásico de la carta que trata un único tema, a veces desarrollado a través de varios ejemplos o anécdotas.<sup>14</sup> El metro común a todas es típicamente italiano, los tercetos encadenados, es decir el metro apropiado para el tono grave del género.<sup>15</sup>

A través del análisis de los textos seleccionados, el objetivo es considerar la presencia del yo poético y la relación entre elementos autobiográficos e imitación de los modelos clásicos para el género epistolar.

---

<sup>12</sup> Los números romanos corresponden a los de la edición de *Poesía completa* de José Ignacio Díez Fernández, ya citada. Es la que utilizo siempre para el texto de las epístolas, aunque no esté basada en criterios filológicos rigurosos para la reconstrucción de las obras de Mendoza.

<sup>13</sup> Clara Marías Martínez ha dedicado un capítulo de su tesis doctoral a las epístolas no amorosas de Mendoza (*Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica en la epístola poética del primer Renacimiento*, tesis doctoral leída en 2016, Madrid, Universidad Complutense).

<sup>14</sup> Véase Castillo, *La epístola como género*, p. 433.

<sup>15</sup> Esta elección le acerca a Boscán, que usa el mismo metro en su respuesta a la epístola de Mendoza, y le diferencia de Garcilaso que prefiere, en cambio, los versos sueltos para su *Epístola a Boscán*.

I. El primer texto, la *Epístola a su hermano don Bernardino* (*Ilustre capitán victorioso*, IX) se dirige al hermano del poeta<sup>16</sup> y presenta las características propias de la epístola horaciana:<sup>17</sup> la estructura de la carta en la cual el encabezamiento se reduce al nombre de la persona a quien se dirige («dulce hermano y señor don Bernardino», v. 2); el tono coloquial y subjetivo; el tema filosófico o moral. En este caso, el tema aparece ya en el segundo terceto:

A veces hombre lleva buen camino  
y si la vía un paso se le estrecha  
piensa que va errado y pierde el tino. 5

En los siguientes el mismo tema es desarrollado con amplitud. No faltan las reminiscencias clásicas; véase, por ejemplo, la paráfrasis de la *Oda olímpica I* de Píndaro en los vv. 34-35, que remiten a los versos iniciales del texto griego:<sup>18</sup>

---

<sup>16</sup> Sirvió a Carlos V y luego a Felipe II participando en varias empresas, entre las cuales la conquista de Túnez y la batalla de Arbolán contra los Turcos. Felipe II le nombró Capitán General de las Galeras de España. Publicó una célebre *Pragmática* en favor de los esclavos. Formó parte del Consejo de Felipe II en 1556, asistiendo a la batalla de San Quintín en el mismo año. Murió quince días después. Véase A. González Palencia, *Gonzalo Pérez, secretario de Felipe II*, CSIC, Madrid 1946, I, p. 67, n. 19.

<sup>17</sup> Sobre la epístola horaciana véase G. Williams, *Tradition and Originality in Roman Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1968.

<sup>18</sup> Véase Píndaro, *Odas y fragmentos*, ed. de A. Ortega, Gredos, Madrid 1984, p. 55. Es posible que Mendoza haya leído directamente a Píndaro. Como recuerda Clara Marías Martínez, el autor griego está representado, junto a otros autores clásicos, en la importantísima biblioteca de Mendoza, como demuestran los inventarios conservados (*Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica*, pp. 457-458; y A. Hobson, *Renaissance Book Collecting: Jean Grolier and Diego Hurtado de Mendoza, Their Books and Bindings*, Cambridge University Press, Cambridge 1990). Sabemos, por otra parte, que la traducción de la *Oda olímpica I* de Píndaro hecha por fray Luis de León es probablemente de 1575, fecha demasiado tardía para que Mendoza la conociera, aunque es verosímil que otras versiones del texto circularan en la primera mitad del siglo XVI, cuando se difunde el interés por los clásicos griegos y latinos, y que nuestro poeta haya podido leer una de ellas. No hay que olvidar, además, que



No hay elemento alguno que se iguale  
con el agua corriente simple y pura  
por quien el mundo vive, crece y vale. 35

La alusión a la *mediocritas* horaciana en el v. 51 («debe, si es bueno, contentarse») se enlaza de nuevo, inmediatamente después, con el tema principal:

Dejar lo que se tiene por lo incierto,  
si se tiene, o dejar lo que se espera  
por lo que no se espera, es desconcierto. 55

Sigue una referencia al tema amoroso, en el tono confidencial que caracteriza toda la epístola:

Amor te dio labor a su manera  
y el sujeto mejor que darte pudo;  
guárdalo por de dentro y por de fuera. 60

El poeta exhorta a su hermano para que aprenda de él mismo la virtud de la paciencia y, a partir de estos versos, traza una especie de autoretrato espiritual: se presenta a sí mismo como soñador («Las imaginaciones del deseo / me vuelan de continuo por delante / y cuanto espero o pienso, tanto creo», vv. 70-72), inconstante («Ora me finjo en hábito triunfante, / ora hago quistión, ora me acuerdo / y me hieren y hiero en un instante», vv. 73-75), conflictivo («Celoso por el cabo bramo y muerdo / el que veo llegarse a quien bien quiero / y en esto solo me parezco cuerdo», vv. 76-78).

La descripción sigue con otras referencias a la vida cotidiana<sup>19</sup> y a personajes concretos que la comparten («Llamamos a la aguda Cerraguilla, / a Francisca Rodríguez, don Lucio / Barcamonte, Marquillos y Flechilla», vv. 88-90).

---

el trámite para la introducción de Píndaro en la tradición europea fue Horacio, quien incorpora a la lírica latina elementos y motivos de la poesía pindárica.

<sup>19</sup> A este respecto, véase C. Marias Martínez, *La vida cotidiana en las epístolas en verso del Renacimiento: tradición clásica y reescritura autobiográfica*, en *El texto infinito. Reescritura y tradición en la Edad Media y el Renacimiento*, ed. de C. Esteve, SEMYR, Salamanca 2014, pp. 713-730.

El poeta vuelve a exhortar a su hermano para que esté satisfecho de su estado («Tu merced se contente de tenerse / en el mejor lugar sin se mover / y, callando, entre sí solo entenderse», vv. 106-108); pero parece ser un pretexto para volver a referirse a sí mismo por oposición («Yo, sin bien, sin fortuna y sin placer / conténtome con solo imaginar, / no lo que es, mas lo que pudiera ser», vv. 109-111). Como ha hecho constar Díez Fernández,<sup>20</sup> la parte final de la epístola empieza con la referencia a un tema de la *Iliada* (I, 39; VIII, 13; XXIV, 527 e 615).<sup>21</sup>

Aunque la epístola esté dirigida al hermano, Mendoza la cierra con otra referencia a sí mismo, y a su infelicidad:

Yo, mezquino, al entrar esta jornada  
llegué con sed al vaso del dolor,  
el cual todo bebí sin dejar nada  
y a vueltas la firmeza, que es peor.

140

II. La *Epístola a don Simón Silveira* (*Doña Guiomar Enríquez sea loada*, X) presenta características diferentes, apartándose del esquema propio del género. Eso se debe al hecho de que el tema dominante es la confidencia amorosa, es decir la intercesión en favor del amigo Simón Silveira enamorado de doña Guiomar Enríquez.<sup>22</sup>

---

<sup>20</sup> Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, p. 424.

<sup>21</sup> «En el cielo estrellado hay un lugar / guarnecido de acero relumbrante, / las puertas de marfil de par en par; / a una mano y a otra están delante, / por divino artificio fabricados, / dos cántaros de duro diamante: / el siniestro colmado de cuidados, / de trabajos humanos, duras penas / que en la muerte descargan sus nublados; / el diestro lleno de venturas buenas, / dulce contentamiento, eterna gloria, / ventura en cosas propias y en ajenas», ivi, vv. 102-123.

<sup>22</sup> Don Simón Silveira fue hijo de los primeros condes de Sortelha y se casó con doña Guiomar Henriques, hija de Simón Freire. Fue poeta (elegía al Buen Ladrón, elegía a la Magdalena, Lisboa, 1567; el soneto *Cesse, señora, ya tan dura mano*, publicado en el *Cancionero* de Pedro Ribero, 1577) y autor de libros de caballerías (escribió uno en octavas que imitaba el *Orlando furioso*). Véase Hurtado de Mendoza, *Poesía completa*, p. 426.

Sin embargo, se mantiene en la línea de la epístola horaciana por lo que se refiere al tono coloquial del texto, que se abre con un elogio de doña Guiomar. Inmediatamente después el poeta nos refiere que el amigo don Simon Silveira le rogó, antes de partir, que escribiese sobre el tema de su tristeza por amor. A Mendoza le pareció empresa muy grande, tratándose de una mujer de belleza divina y siendo sus capacidades insuficientes. Sigue con el tono informal, hablando de su estupor frente al gran cuidado del amigo, aunque no falten las alusiones cultas a una idea platónica del amor: el poeta afirma que Amor vino a librarle de este pensamiento, diciéndole que la hermosura de la mujer vence a la razón humana y el amor es lo que rige el universo; algunos versos siguientes recuerdan a Virgilio, cuando en la *Eneida* habla de dos volcanes, el Etna y el Efestrión «que arden en fuego vivo del infierno / por dentro uno y otro por defuera» (vv. 119-120), el uno ardiente, el otro templado.<sup>23</sup> Los dos montes representan los dos modos de amar, el de su amigo don Simón y el que experimenta el poeta mismo; la comparación se cierra con una exhortación a su amigo para que contemple el universo en su equilibrio y armonía para llegar a la paz interior, olvidando los excesos del amor.

Mendoza vuelve inmediatamente después al estilo informal, con unas reflexiones que no carecen de cierta ironía:<sup>24</sup>

Yo, que tengo somero el pensamiento,  
 si amo es donde amor podría dar luego,  
 tras el servicio, el agradecimiento.  
 No que piense por esto entrar en juego,  
 mas, porque es bueno amar con presupuesto,  
 que se pueda entender quien hace el fuego.  
 Cuello corto y redondo un poco el gesto,

70

<sup>23</sup> Encontramos aquí otra referencia indirecta a Píndaro (*Oda Pitia I* a Gerón, 13-28), según señala Díez Hernández en su edición de la *Poesía completa*, p. 426. El tema aparece también en la Epístola IX de Séneca. Véase, en esta misma línea, la referencia erudita a Esparta, donde los vencedores se reunían a luchar en el mercado para conquistar a la mujeres más hermosas (vv. 256-270).

<sup>24</sup> Sobre la ironía en las epístolas, véase E. Fosalba Vela, *La ironía horaciana en la epístola poética del Siglo de Oro*, «Propaladia», 3 (2009), pp. 1-18.

blanco y rubio y el aire veneciano  
 y fácil al querer de todo el resto;  
 ella me tendría luego de su mano,  
 en esperanza libre y atrevido,  
 sin sospecha tener, alegre y vano.

75

El poeta, pensando en las penas que afligen a su amigo, recuerda el tiempo en el que él mismo también se vio perdido por amor. De estos cuidados fue saliendo poco a poco, para llegar a un amor que «no es amor, sino costumbre» (v. 117).

La alusión a Lanzarote del Lago, personaje de varias novelas de caballerías como caballero de la Tabla Redonda, responde a una característica común a las epístolas renacentistas, en las que huellas de la cultura popular se encuentran al lado de referencias cultas. Mendoza recoge los primeros versos del conocido romance.<sup>25</sup> No falta otro rasgo del género epistolar, es decir la sátira, con una referencia a las damas de España, que «no son tan virtuosas, / ni se dan a curar tan buena maña» (vv. 210-220). La epístola se concluye con esta reflexión final (vv. 271-274):

¡Qué mal parecería si probase  
 la fuerza cada uno a la jornada  
 en la plaza y el mundo se quemase,  
 que todas las ausencias serían nada!

**III.** La *Epístola a don Luis de Ávila* (XII) y la siguiente, *Al mismo* (XIII), se centran en el tema de la buena medianía, la *mediocritas* horaciana como ideal de vida. La primera (*Cuántos hay, don Luis, que sobre nada*) empieza, como es costumbre en la epístola, con un apóstrofe al destinatario, don Luis de Ávila, amigo del poeta.<sup>26</sup> Mendoza le habla de los hombres vanos, los

---

<sup>25</sup> «Nunca fue cavallero / de damas tan bien servido / como fuera Lançarote / cuando de Bretaña vino / que dueñas curavan dél, / donzellas de su rocino» (véase los vv. 214-216 de la epístola de Mendoza).

<sup>26</sup> Don Luis de Ávila y Zúñiga fue general, embajador, historiador, caballero de la Orden de Santiago, comendador de Alcántara y Gentilhombre de la

que «piensan tener en puño a la fortuna» (v. 8) y «corren la vida sin cuidado» (v. 13); a continuación los compara a los que, al contrario, «revuelven en el seno / el tiempo que es pasado y el que tienen; / consideran lo suyo por lo ajeno» (vv. 58-60). Se trata de un pretexto para elogiar a su amigo:

Tú llevas el camino que es mejor,  
llano y trillado y ellos al revés, 80  
engáñalos el arte y la labor.

Sigue una exhortación a servir a su señor, Carlos V, siguiendo el ejemplo de los grandes hombres del pasado. Pero en seguida el pensamiento va, por contraste, a su ideal de vida, centrado en la «medianeza», que resume en los versos siguientes:

Yo viviré la vida sin pasión,  
fuera de desconcierto y turbulencia,  
sirviendo al rey por mi satisfacción;  
si conmigo se extiende su clemencia 160  
dándome con que viva en medianeza,  
holgaréme y, si no, tendré paciencia  
el descanso mezclado con pereza,  
el comer descuidado y a su hora,  
el dormir libre sueño y sin graveza. 165

Describe la vida retirada, en la que no falta la presencia de la amada, Marfira, con las que goza la felicidad del amor y de la vida en el campo:

Allí me placerán los engaños  
de Marfira y su loca travesura, 185  
sus iras, sus despechos y regaños.  
Saldríame a gozar de la verdura  
paseando con ella a la mañana;  
recogerme hía la siesta a la espesura.  
Comeríamos juntos la manzana, 190  
las coloradoas uvas y mezclada  
el agua clara con la fruta cana.

---

Cámara. Acompañó a Carlos V a Viena en 1532, participó en la campaña de Túnez de 1535 y combatió en Alemania en 1546-1547.

En toda la epístola destaca el tópico de vida descansada, identificada con la vida casera, sin turbulencias, lejos de las grandes batallas y de los deberes como embajador; es el ideal de medianía que podría conseguir si el rey le concediera las mercedes que espera. Este retrato de la vida retirada coincide con el de Horacio, con la diferencia que el yo poético de Mendoza incluye a la amada Marfira, de manera que la intimidad y la reflexión individual del autor clásico se convierte en un espacio para vivir un amor correspondido.

La epístola se concluye con un apóstrofe al destinatario, realizando el ideal de la medianía, y con una alusión a sus estudios y sus libros, entre los que escogerá los que más le satisfagan, lo que parece confirmar la inconstancia y volubilidad que confiesa en los versos dirigidos a su hermano en la primera epístola analizada:

Yo, señor don Luis, tendré la rienda,  
y aun de comer tan bien como pudiere,  
habido con limpieza y sin contienda. 210  
Si no, contentarme ha lo que tuviere  
y no me meteré a partir el cielo  
con el que compañero no sufre;  
arrojaré mis libros por el suelo,  
abriré o cerraré aquel que me place 215  
y andaré salpicando como suelo  
por la vida que más me satisface.

IV. En la epístola siguiente, dirigida al mismo don Luis de Ávila aparece de nuevo el tema de la *mediocritas*, pero va acompañado de una reflexión, a veces satírica, sobre los riesgos y las dificultades del cargo de embajador que el amigo, y el poeta mismo, desempeñan:

Si por caso escribimos o hablamos  
algún negocio grave al elegir,  
aún antes del error nos disculpamos; 60  
y después, procuramos escribir,  
no aquello que decimos si es simpleza,  
sino lo que deberíamos decir.

Los reyes muchas veces los engañan, dudan de ellos, les acusan injustamente y no les recompensan ni les dan mercedes. La manera de poner remedio a estas desgracias es otra vez la vida retirada y cotidiana; a este ideal se añade el del *carpe diem* (vv. 97-112):

Yo no tengo ni sé otro ejercicio  
sino con maestre Juan, mi cocinero,  
jugar y conversar como por vicio.

[...]

Yo he de vivir en una medianeza  
vida clara, segura y reposada  
de amor y de sabor y de dulzura.  
Vívase hoy, mañana será nada;  
gocemos este bien con alegría  
y acabemos holgando la jornada.

110

Y, después de una invocación a Vulcano, dios de los plateados, para pedirle que le haga un vaso decorado no con caballos y batallas, sino con uvas coloradas y hiedras, el dios Baco y los amores, en el final se dirige otra vez a don Luis, afirmando su voluntad de vivir holgadamente, dejando «vana fatiga y ambición perdida» (v. 156):

Mi pensamiento, hermano, si no falto,  
es ir llano y seguro de reproches,  
sin quebrarme las piernas en el salto  
y que digan: «¡Quedaos a buenas noches!»

160

Subraya Clara Marías Martínez que «el remedio a la melancolía y las desgracias del embajador está, por tanto, en el hedonismo, que aparece también en Horacio (con la misma reivindicación del vino y los placeres), y en la renuncia a las esperanzas de medrar, a las ambiciones cortesanas».<sup>27</sup> También el humor de los versos de Mendoza recuerda al modelo latino («¿Qué tengo yo que ver con las estrellas, con rayos, con los tiempos, con las mallas?», vv. 123-124).

---

<sup>27</sup> Marías Martínez, *Pensamiento clásico y experiencia autobiográfica*, p. 311.

V. Por última, consideremos la más conocida de las epístolas morales de Mendoza, la que escribe al amigo Juan Boscán (LII).<sup>28</sup> El texto amplifica los temas que dominan la primera epístola dirigida a Luis de Ávila: el deseo de huir del mundo y de abandonar los deberes públicos, para vivir una vida retirada en el campo. Los elementos de la felicidad campestre son los mismos: el vino, el agua, la leche, el fuego, el trigo, las frutas, los arroyos, la sombra. A estos se añaden, con respecto al modelo clásico, el contacto más estrecho con los campesinos y pastores y la participación del sujeto lírico a las tareas rurales.

Como es sabido, el texto se abre con una evidente referencia a la epístola horaciana *Nil admirari prope res est una, Numici* (VI), centrada en el tema de la imperturbabilidad ante los avatares de la existencia (vv. 1-3):

El no maravillarse hobre de nada  
me parece, Boscán, ser una cosa  
que basta a darnos vida descansada.

En el segundo verso, la mención del destinatario obedece al esquema de la epístola, y subraya la importancia del tema de la amistad. La estructura también recoge el modelo de Horacio, en la reflexión sobre la vida y la búsqueda de la armonía, y se desarrolla a través de una serie de temas propios de la visión renacentista. En la segunda estrofa, por ejemplo, aparece el conocido tópico del *tempus fugit*, de la fugacidad de la vida humana («Este tiempo que huye por momentos», v. 5).

La epístola, como he dicho, sigue en gran parte la arquitectura del texto latino, recurriendo a la técnica de la amplificación para tratar, en los tercetos siguientes, el tema de los que miran los fenómenos naturales sin inmutarse, el de los bienes terrenales y de cómo considerarlos.

---

<sup>28</sup> V. Galván González, *La epístola poética en el Renacimiento: Diego Hurtado de Mendoza, un ejemplo*, «Boletín Millares Carlo», 14 (1995), pp. 203-214.



Sigue otro motivo clásico, el menosprecio de la corte y alabanza de la aldea, así como el rechazo de las riquezas y la condena de la avaricia. Aquí la epístola se entrelaza con el tono de la sátira, como hace por otra parte también Garcilaso, cuando en su epístola a Boscán habla de las posadas de Francia y de las camareras feas.

Con cierto escepticismo, Mendoza se pregunta cómo entender «las cosas altas y las que son menos» (v. 20) y reflexiona sobre la imperfección de las acciones humanas:

El que teme y desea están sujetos 25  
a una misma mudanza, a un sentimiento;  
de entrambos son los actos imperfectos.

Destaca Victoria Galván González en el ya citado artículo<sup>29</sup> que estos versos recuerdan los de Horacio en su epístola a Numicio:

Qui timet his adversa, fere miratur eodem  
quo cupiens pacto; pavor est utrubique molestus, 10  
improvisa simul species exterret utrumque.<sup>30</sup>

Sigue la alusión a la virtud, personificada en los vv. 94-102, lo que muestra otra vez la fidelidad al modelo horaciano, con la acostumbrada técnica de la amplificación a través de la introducción de elementos ausentes en el texto latino. La virtud se presenta como un soldado, que no teme las batallas más peligrosas; las imágenes empleadas pertenecen al ámbito semántico de la guerra («saetas venenosas», v. 95; «batallas peligrosas», v. 97).

La referencia al destinatario introduce el tema de la naturaleza y de sus maravillas, siguiendo también en esto a Horacio, y otra vez amplificándolo:

I nunc, argentum et marmor vetus aeraque et artis  
suspecte, cum gemmis Tyrios mirare colores;<sup>31</sup>

<sup>29</sup> Ivi, p. 207.

<sup>30</sup> Orazio, *Epistole e Ars poetica*, a c. di U. Dotti, Feltrinelli, Milano 2008 (*A Numicio*, vv. 9-11).

<sup>31</sup> Ivi, vv. 17-18.

Admírate, Boscán, de la riqueza rubio bronce, de la blanca piedra, entallados con fuerza y sutileza. Maravíllate de esa verde hiedra que tu frente con tanta razón ciñe	50
con cuanto de la mía hora se arriedra; del rosado color que en Asia tiñe la blanda seda y lana delicada, del contrario de aquel que la destiñe; la verde joya que es de amor vedada	55
porque en el fin sagrado rompe luego la transparente perla bien tallada y la que en color vence al rojo fuego, el duro diamante, que al sol claro turba su luz y al hombre torna ciego.	60

Aquí Mendoza, frente a la sobriedad horaciana, intensifica el referente por el recurso al epíteto a la manera de Garcilaso<sup>32</sup> y así emplea adjetivos de color brillante y luminoso: *rosado, verde, transparente, rojo, claro, rubio, blanca*.

En los versos siguientes, se defiende la idea del goce de la belleza física, pero con cierta medida y contención, en una amalgama de pensamiento estoico y epicúreo.<sup>33</sup>

A continuación, Mendoza introduce la condena de la acumulación de riquezas y de dinero, que se junta con el motivo de la igualdad ante la muerte. Propone, además, un ideal de vida frugal y sencilla, también inspirado en Horacio (vv. 115-147). Esta parte fundamental, que contiene el ideal de vida de Mendoza, ocupa estratégicamente el centro de la epístola. A partir del v. 160, el texto pasa a ser voz del yo poético y marca de esta manera la transformación del tono moral al tono lírico. Emergen en esta parte los deseos íntimos del sujeto poético, con evidentes alusiones autobiográficas, aunque encubiertas detrás del lugar común del hombre de ciudad que anhela el descanso y el aislamiento de la vida rural:

<sup>32</sup> Galván González, *La epístola poética en el Renacimiento*, p. 208.

<sup>33</sup> Ivi, pp. 208-209.

[...] entonces haría yo sabrosa vida  
libre de las mareas del gobierno  
y de loca esperanza desabrida. 170

Sigue la alabanza del campo, que recuerda el *beatus ille* horaciano<sup>34</sup> y, acercándonos al final, a partir del v. 241, irrumpe la emoción lírica con la referencia al tema amoroso. La protagonista de esta parte de la epístola es Marfira, destinataria del cancionero amoroso de Mendoza.<sup>35</sup> El autor introduce aquí el repertorio de los cancioneros petrarquistas y castellanos: el amante desdeñado y fiel, la amada cruel e indiferente, la hermosura de la dama, el cautiverio de amor. No falta otro tópico de la poesía italianizante del siglo XVI, el *locus amoenus*, recreado en los vv. 229-240: el sabroso olor de la campaña, las flores nuevas y suaves, el armonioso canto de las aves, los árboles, las aguas claras y las frutas. La naturaleza convencional refleja el ideal renacentista, que se une al tema amoroso.

La invocación a Marfira cierra este paréntesis y marca la vuelta a la plática con el amigo Boscán. Se reafirman el ideal de medianía y el rechazo de las ambiciones mundanas. La epístola se concluye con la referencia al destinatario en unos versos que resumen el contenido moral de la obra. Mendoza contrasta la elección de los que prefieren las grandes hazañas y las riquezas con su ideal de vivir «medianamente» (v. 269).

Es oportuno comparar muy brevemente la epístola de Mendoza con la respuesta que Boscán le dirige en 1539 o principios de 1540 (*Respuesta de Boscán a Don Diego Hurtado de Mendoza*).<sup>36</sup>

---

<sup>34</sup> Por otra parte, conviene recordar que la oposición corte-aldea es un tema corriente en los escritores españoles del s. XVI, a partir del ejemplo conocido de Antonio de Guevara en su *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539).

<sup>35</sup> Véase Díez Fernández, *El Cancionero a Marfira*.

<sup>36</sup> Véase A.G. Reichenberger, *Boscan's Epístola a Mendoza*, «Hispanic Review», XVII/1 (January 1949), pp. 1-17 (en la p. 17 una comparación entre las epístolas de Boscán y de Mendoza); Á. Alonso Miguel, *Primeras epístolas en verso de la literatura española: la epístola de Boscán a Diego Hurtado de Mendoza*, en *Pio II nell'epistolografia del Rinascimento*, a c. di L. Secchi Ta-

La estructura de las dos epístolas es bastante parecida: ambas toman como modelo el *Nil admirari* y el *Beatus ille* horacianos, tratan el tema de la vida y del amor en el campo, y dejan ver aspectos de la personalidad de su autor.<sup>37</sup> Analizando el texto de Mendoza, ya se ha subrayado que sigue bastante fielmente la epístola de Horacio, casi completamente la primera parte y dos pasajes de la segunda. Podemos afirmar, además, que Mendoza amplifica el tema del *aurea mediocritas* con respecto a Boscán, y que no tenemos trazas de las ideas neoplatónicas en el texto del primero.

Como ya se ha observado, es indudable que las epístolas morales de Mendoza, a pesar de la clara influencia de fuentes latinas, reflejan ante todo el clima cultural en el cual se escriben, el entorno de literatos y amigos del poeta y la importancia que tuvieron en la formación del poeta.

Siguiendo las huellas de los amigos Boscán y Garcilaso, el poeta adopta para sus cartas en versos los caracteres peculiares de la epístola latina, tanto en la estructura como en el tono coloquial para dirigirse al destinatario, sin dejar de intercalar referencias cultas a motivos clásicos. En cuanto al estilo, Mendoza opta por una expresión sencilla y ágil sin excesos formales ni giros rebuscados, pero al mismo tiempo cuidada en la elección del léxico y construcción de la frase. No falta en algunos casos, una leve ironía, también presente en sus modelos.

El molde utilizado, por lo tanto, responde perfectamente al esquema clásico, como se ha mostrado. Por otra parte el análisis sugiere que las epístolas representan al mismo tiempo la parte más personal de la obra de Mendoza, la que mejor refleja su vida

---

rugi, Cesati, Firenze 2015, pp. 485-499; y M. Martínez-Góngora, *Entre el rigor humanista y la estética cortesana: el ideal de conducta masculina en la Respuesta de Boscán a Don Diego de Mendoza*, «Bulletin of Hispanic Studies», 78/4 (2001), pp. 421-438.

<sup>37</sup> A este respecto, no parece justificada la afirmación de Reichenberger, que opina que «the autobiographical element is much more striking in Boscán than in the epistle of his friend» (Reichenberger, *Boscan's Epístola a Mendoza*, p. 17).

interior y su personalidad. Los temas desarrollados – la medianía, el elogio de la vida retirada, el *carpe diem* – a lo largo de las epístolas siempre se convierten para el poeta en pretexto para hablar de sí mismo: así, la carta dirigida al hermano don Bernardino nos ofrece un autorretrato del poeta; la intercesión en favor del amigo don Simón Silveira y el tema de las dificultades del cargo de embajador dejan espacio a reflexiones íntimas sobre su propia vida, que alterna deberes políticos y pasión por los estudios; de la misma manera, en la epístola a Boscán, perfecta imitación de la horaciana en los temas y en la arquitectura, hacia el final el equilibrio clásico se rompe para ceder el paso a la efusión lírica con la referencia a la amada Marfira, en versos que acercan el texto a los poemas garcilasianos dedicados a Isabel Freyre. En conclusión, el yo epistolar de Mendoza, aparece como soñador, inconstante y dominado por las pasiones, sobre todo la amorosa, aunque deseoso de una vida descansada y apartada de los deberes políticos.

Resulta evidente, por tanto, que a partir del modelo latino, horaciano sobre todo, Mendoza define su voz poética y deja ver su experiencia autobiográfica, tanto en los aspectos reales, como en los que desea o sueña, en contraste con su vida real de diplomático y embajador de la corte de Carlos V. Sin duda, entre los rasgos que identifican la epístola del Renacimiento, destacan la construcción del yo poético como proyección del autor y el equilibrio entre reflexiones morales sobre la felicidad y elementos de la vida cotidiana o de la experiencia concreta.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que el autobiografismo de los versos siempre necesita de la confirmación de otras fuentes documentales: en el caso de Mendoza las abundantes noticias sobre su vida y la presencia de un corpus relevante de cartas en prosa.<sup>38</sup> El rechazo de la política y el deseo de vida retirada no se

---

<sup>38</sup> Una parte de las cartas en prosa ha sido editada (*Algunas cartas de don Diego Hurtado de Mendoza: escritas 1538- 1552*, ed. Al. Vázquez and R. Selden Rose, Yale University Press-Oxford University Press, New Haven-London 1935); otra parte la editaron A. González Palencia y E. Mele en el estudio citado, pero aún queda una parte manuscrita y sin estudiar.

comprenden sin conocer sus dificultades al servicio del emperador, así como los momentos felices de la estancia en Venecia aludidos en las epístolas a Luis de Ávila y a su hermano no pueden entenderse si no se conocen las cartas en prosa, que dejan ver la pasión por las antigüedades, el gozo de las fiestas y los manjares y la misma ironía que aparece en las epístolas en versos. En el caso de Mendoza, por tanto, lo que se refleja en las epístolas no es simple representación retórica de ideales éticos, sino una realidad íntima que se apoya en modelos ideológicos y literarios previos; estos respaldan, como por otra parte ocurre en los versos más acertados de Garcilaso, la novedad que supone la introducción de su propia experiencia en la poesía.

FLAVIA PALMA

LA LETTERA IN VERSI COME PARATESTO NEI  
*TRAGICALL TALES* DI GEORGE TURBERVILLE

*Introduzione*

Nell'Inghilterra elisabettiana notevole era l'interesse per l'Italia, a livello tanto culturale quanto letterario. In questo contesto, la novella giocò un ruolo rilevante: è noto come essa abbia ispirato diversi drammaturghi inglesi del tardo Cinquecento e del Seicento, tra cui Shakespeare, Fletcher e Jonson. Non va, però, trascurato il fatto che le fonti novellistiche italiane sono giunte agli autori teatrali tramite delle traduzioni, spesso nella forma di riscritture e rifacimenti, realizzate da scrittori di età elisabettiana che riscossero un notevole successo tra i contemporanei e il cui lavoro merita un'attenzione specifica. Il primo ad aver proposto una raccolta di racconti in inglese con antecedenti per la maggior parte italiani è stato William Painter: tra il 1566 e il 1567 egli ha dato alle stampe i due tomi del suo *The Palace of Pleasure*, più volte ristampati. L'opera nel suo complesso è stata fonte di ispirazione per diversi scrittori del periodo, che hanno goduto a loro volta di un discreto successo editoriale: si pensi, per esempio, a Geoffrey Fenton, autore di *Certaine Tragicall Discourses* (1567; riedito nel 1579); a George Pettie, il cui *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure*, pubblicato per la prima volta nel 1576, fu oggetto di almeno altre cinque edizioni entro il 1613; a Barnabe Riche, che fece stampare nel 1581 *Riche his Farewell to Militarie Profession*, riedito, poi, nel 1583, nel 1594 e nel 1606. In tutti i casi si tratta di raccolte di racconti in prosa che, pur ispirandosi

talvolta anche a fonti classiche, hanno come innegabile punto di riferimento la novella italiana, in particolare quella di Boccaccio e di Bandello.

Di questo gruppo di autori affascinati dalla novellistica italiana fa parte anche George Turberville (ca. 1543/1544-ca. 1597).<sup>1</sup> La sua raccolta di racconti, intitolata *Tragicall Tales*,<sup>2</sup> si discosta, però, in parte dalle altre opere menzionate in quanto è (quasi) interamente in versi. L'unica edizione pervenutaci risale al 1587, ma è possibile che non si tratti della *princeps*, retrodatabile, secondo alcuni studiosi, di almeno una decina d'anni.<sup>3</sup> Tuttavia, di questa ipotetica prima edizione risalente agli anni Settanta del Cinquecento non resta alcuna traccia; in questo senso, nemmeno lo *Stationers' Register* è d'aiuto, non riportando alcuna menzione dei *Tragicall Tales*.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Il cognome dell'autore si presenta anche nella forma *Turberville*. Per la vita di Turberville, cfr. R. Lyne, *Turberville, George (b. 1543/4, d. in or after 1597)*, in H.C.G. Matthew, B. Harrison, *Oxford Dictionary of National Biography*, Oxford University Press, Oxford 2004; online ed., D. Cannadine (ed.), Oct. 2008, <http://www.oxforddnb.com/view/article/27825> (ultimo accesso: 11 ottobre 2016). Secondo Luigi Marfè, Turberville è nato nel 1540 (L. Marfè, «*In English clothes*». *La novella italiana in Inghilterra: politica e poetica della traduzione*, Accademia University Press, Torino 2015, p. 81); Hankins ritiene, invece, che Turberville sia probabilmente nato nel 1544 e morto nel 1597 (J.E. Hankins, *The Life and Works of George Turberville*, University of Kansas Publications, Lawrence KS 1940, in particolare pp. 6 e 27). Per maggiori dettagli sulla biografia dell'autore, cfr. anche H.E. Rollins, *New Facts about George Turberville*, «*Modern Philology*», 15 (1918), fasc. 9, pp. 513-538.

<sup>2</sup> Il titolo si trova anche nella forma *Tragical Tales*.

<sup>3</sup> Mary Augusta Scott propone come data della *princeps* il 1576 (M.A. Scott, *Elizabethan Translations from the Italian*, Houghton Mifflin Company, Boston-New York 1916, p. 234); Hankins, dal canto suo, ritiene che i *Tragicall Tales* siano stati scritti nel 1574 (Hankins, *The Life and Works...*, pp. 36-37). Rollins, invece, è convinto che, pur essendo probabilmente esistita un'edizione del 1576, l'opera fu certamente non solo scritta, ma anche pubblicata prima del 1575 (Rollins, *New Facts about George Turberville*, pp. 521-522).

<sup>4</sup> Cfr. E. Arber (ed.), *A Transcript of the Registers of the Company of Stationers of London; 1554-1640 A.D.*, Privately Printed, London 1875, II; S. Tomita, *A Bibliographical Catalogue of Italian Books Printed in England. 1558-1603*, Ashgate, Aldershot 2009, p. 289.



Nonostante la critica non abbia manifestato un chiaro interesse nei confronti di questa raccolta, essa costituisce un significativo oggetto di studio per la peculiare associazione, in essa riscontrabile, tra verso e genere novellistico. Turberville dà prova qui di una certa predisposizione per la sperimentazione metrica, impiegando forme quali la *poulter's measure*, i *fourteeners*, la *ballad stanza*, la *rhyme royal*, la sestina e l'ottava di pentametri rimati.<sup>5</sup> In Inghilterra erano già comparse traduzioni in versi di singole novelle italiane, basate sugli originali o su loro versioni in latino: si pensi a *Guystarde and Sygysmonde* (1532) di William Walter, *The Most Wonderful and Pleasaunt History of Titus and Gisippus* (1562) di Edward Lewicke o *A Notable Historye of Nastagio and Trauersari* (1569) di C.T., per fare solo alcuni esempi.<sup>6</sup> Ciò nonostante, non era mai stata realizzata una vera e propria raccolta di racconti poetici di evidente e dichiarata ispirazione novellistica, forse a causa dell'ingombrante modello dei *Canterbury Tales* di Geoffrey Chaucer.

Nel panorama della produzione novellistica elisabettiana, i *Tragicall Tales* rappresentano, perciò, un caso *sui generis*, la cui peculiarità è messa in evidenza dall'impiego sistematico del verso non solo nei racconti, ma anche nei numerosi paratesti che introducono la raccolta e ciascuna delle sue dieci narrazioni. Ad una lettura ravvicinata si può notare come uno specifico paratesto assuma una posizione particolarmente significativa nell'economia dell'opera: si tratta della lettera in versi che l'autore rivolge al lettore e a cui affida una evidente funzione prefativa. Come si

---

<sup>5</sup> Per una distinzione tra *fourteeners* e *ballad stanza* nei *Tragicall Tales*, cfr. Hankins, *The Life and Works...*, p. 58. In generale, per maggiori dettagli sui metri citati, cfr. E. Schulte, *Profilo storico della metrica inglese*, Pironti, Napoli 1960; B. Blackstone, *Practical English Prosody*, Longmans, London 1965; D. Attridge, *The Rhythms of English Poetry*, Longman, London-New York 1982; Id., *Poetic Rhythm. An Introduction*, Cambridge University Press, Cambridge 1995.

<sup>6</sup> Cfr. H.G. Wright, *Early English Versions of the Tales of Guiscardo and Ghismonda and Titus and Gisippus from the Decameron*, Published for the Early English Text Society by H. Milford, Oxford University Press, London 1937; Id., *Boccaccio in England from Chaucer to Tennyson*, Athlone, London 1957.

cercherà di provare in questo saggio, non è illegittimo credere che Turberville abbia sfruttato questa epistola per presentarsi non come un semplice traduttore, ma come un vero creatore e poeta, realizzando, inoltre, attraverso il verso una stretta correlazione tra il paratesto autoriale e i racconti.

### 1. *La struttura dei Tragicall Tales*

Nei *Tragicall Tales*, il verso assume un ruolo preponderante già a partire dai componimenti di carattere paratestuale collocati in posizione di apertura e finalizzati ad illustrare le fatiche letterarie compiute da Turberville, nonché i risultati da lui ottenuti. La raccolta ha inizio con una lettera di dedica dell'autore al fratello (*To the worshipfull his louing brother, Nicholas Turberuile, Esquire*), l'unico brano scritto in prosa nell'intera raccolta; ad essa segue un componimento in *rhyme royal*, che Turberville indirizza all'amico Ro. Baynes (*To his verie friend Ro. Baynes*), affidandogli la sua opera e chiedendogli di rivederla personalmente, perché alcuni problemi di salute, non altrimenti specificati, e le sue limitate capacità gli impedirebbero di provvedere da sé a tale impegno. Si ha, poi, la risposta di Baynes (*Ro. Baynes to the Reader, in the due commendation of the Author*), rivolta al lettore e scritta in *poulter's measure*, avente lo scopo di lodare il lavoro dell'amico. La lista dei paratesti introduttivi si conclude con la già menzionata lettera di dedica di Turberville al lettore, composta in *fourteeners* (*The Authour here declareth the cause why hee wrote these Histories, and forewent the translation of the learned Poet Lucan*). L'uso del verso a livello paratestuale non si esaurisce qui. Ciascuno dei dieci *tales* è, infatti, preceduto da un *argument* in sestine di pentametri (con rima *ababcc*) o in *rhyme royal*: tali brani sono volti a riassumere il contenuto delle storie che li seguono. A chiudere ogni racconto è, invece, un *envoy* (o, per citare Turberville, *lenvoy*), in cui l'autore commenta la storia appena conclusa e si rivolge ai suoi lettori, spiegando quale inse-

gnamento trarre. Anche in questo caso si tratta di componimenti poetici in sestine di pentametri con rima *ababcc*, in *rhyme royal* o, in un caso, in ottave di pentametri con rima *abababcc*.

In un'opera tanto ricca di paratesti, la lettera dall'autore al lettore conserva comunque una posizione privilegiata. All'altezza dell'ultimo quarto del sedicesimo secolo, era pratica invalsa nella novellistica inglese adottare un'epistola di dedica che fosse rivolta ai lettori e che avesse funzione prefativa.<sup>7</sup> Essa era utile, infatti, per presentare le caratteristiche dell'opera ai suoi effettivi fruitori, spiegando loro la sua genesi, illustrando i temi in essa trattati e offrendo, in particolare, la possibilità di enfatizzarne i pregi. La lettera al lettore svolgeva così un ruolo di centrale importanza nel processo di negoziazione dell'opera letteraria instauratosi tra l'autore e il lettore: lo stesso Gérard Genette, discutendo di quelle che definisce «avvertenze “al lettore”», sottolinea come alcune di esse «dovrebbero essere lette sia in quanto epistole dedicate, sia in quanto prefazioni», mettendo in questo modo in luce l'importanza rivestita da tali paratesti nell'economia delle opere di appartenenza.<sup>8</sup> D'altro canto, le raccolte di racconti di età elisabettiana dimostrano chiaramente che le dediche erano tutt'altro che meri accessori e che la funzione encomiastica non esauriva l'ampia gamma dei loro scopi, tanto che, come ha notato Roger Pooley, era frequente, nell'ambito specifico della *prose fiction*, il ricorso ad una doppia dedica, la prima al patrono, la seconda ad un più generico lettore.<sup>9</sup> Nonostante lo stesso Turberville si

---

<sup>7</sup> Si vedano, per esempio, *The Palace of Pleasure* (1566 e 1567) di William Painter, *A Petite Pallace of Pettie his Pleasure* (1576) di George Pettie, *Riche his Farewell to Militarie Profession* (1581) di Barnabe Riche, *An Heptameron of Civill Discourses* (1582) di George Whetstone. Sull'uso dei paratesti nelle raccolte novellistiche di età elisabettiana e giacomiana, a confronto con i modelli italiani, cfr. F. Palma, *Novelle, paratesti e cornici. Novellieri italiani e inglesi tra Medioevo e Rinascimento*, Cesati, Firenze 2019.

<sup>8</sup> G. Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, a c. di C.M. Cederna, Einaudi, Torino 1989, pp. 130-131.

<sup>9</sup> R. Pooley, *The Double Preface in Early Modern Fiction*, in W. Görtschacher, H. Klein (eds.), *Narrative Strategies in Early Modern English Fiction*,

sia avvalso della doppia dedica, alcune sue scelte (oltre a quella evidente del verso per i suoi racconti) lo allontanano dalla pratica generale: la prima lettera dedicatoria, infatti, non è rivolta ad un vero e proprio mecenate, bensì al fratello; la dedica al lettore, solitamente in prosa, ha qui, invece, la forma di un componimento in *fourteeners*, articolati in una serie di quartine di tetrametri e trimetri alternati, con rima *abcb* (i *fourteeners* risultanti sono di conseguenza a rima baciata).

Anche nella stessa produzione di Turberville, d'altro canto, il ricorso al verso per la dedica al lettore non è abituale. Egli è stato un autore piuttosto prolifico e dedito, in particolare, alla pratica traduttiva: la sua versione delle *Heroides* di Ovidio (*The Heroycall Epistles of Ovid*, 1567), che mantiene l'impiego del verso, ha riscosso un notevole successo;<sup>10</sup> egli ha tradotto, poi, le *Egloghe* di Battista Spagnoli (*The Eglogs of Mantuan*, 1567) e il *De quatuor virtutibus* di Dominicus Mancinus (*A Plaine Path to Perfect Vertue*, 1568). Ha realizzato, inoltre, una raccolta di componimenti poetici, intitolata *Epitaphs, Epigrams, Songs, and Sonets* (1567), e il trattato *The Booke of Faulconrie or Hauking* (1575). Gli è stata, infine, attribuita un'altra opera di carattere trattatistico, *The Noble Arte of Venerie or Hunting* (1575), che è, però, probabilmente stata scritta da George Gascoigne.<sup>11</sup> Ad

---

The Edwin Mellen Press, Lewiston, New York-Salzburg 1995, pp. 53-65 (in particolare p. 53).

<sup>10</sup> Per quanto riguarda questa versione delle *Heroides*, cfr. P.B. Phillippy, "Loytering in Love": *Ovid's Heroides, Hospitality, and Humanist Education in The Taming of the Shrew*, «Criticism», 40 (1998), fasc. 1, pp. 27-53; R. Lyne, *Writing Back to Ovid in the 1560s and 1570s*, «Translation and Literature», 13 (2004), fasc. 2, pp. 143-164; M.L. Stapleton, *Edmund Spenser, George Turberville, and Isabella Whitney Read Ovid's Heroides*, «Studies in Philology», 105 (2008), fasc. 4, pp. 487-519; W. Fitzgerald, *The Epistolary Tradition*, in P. Cheney, P. Hardie (eds.), *The Oxford History of Classical Reception in English Literature*, Oxford University Press, Oxford 2012, II, pp. 273-289.

<sup>11</sup> Il trattato è adespoto e ciò ha dato origine a discussioni in merito alla sua paternità: Hankins, per esempio, dà per assodato che l'opera sia di Turberville (cfr. Hankins, *The Life and Works...*, pp. 63-69), mentre Lyne la attribuisce a Gascoigne (cfr. Lyne, *Turberville, George*).

un attento spoglio delle opere di Turberville, si può notare come l'unica a presentare una incontrovertibile dedica al lettore in versi, oltre ai *Tragicall Tales*, è *A Plaine Path to Perfect Vertue*: in tutti gli altri casi la lettera al lettore è in prosa o, come in *The Booke of Faulconrie or Hauking*, è del tutto assente.

Alla luce delle divergenze rispetto alla tradizione della raccolta di racconti inglese del Cinquecento e al resto della produzione letteraria di Turberville, la lettera al lettore in apertura dei *Tragicall Tales* acquisisce un rilievo notevole, acuito dall'importanza che essa gioca nel processo di esegesi dell'intera raccolta, sia per i contenuti che propone sia per la sua stessa natura poetica.

## 2. La lettera al lettore: *Melpomene vs Clio*

La lettera al lettore è articolata in due parti: la prima occupa più della metà del componimento ed è dedicata, come recita la rubrica, alla descrizione di un sogno, durante il quale Melpomene, musa della tragedia, fa visita a Turberville per rimproverarlo del suo folle progetto di tradurre in inglese la *Pharsalia* di Lucano, nonostante le sue inadeguate capacità letterarie. Durante il sogno, Turberville, ascolta quanto la dea gli rinfaccia, per poi rispondere a tono alle sue accuse. Egli, infatti, mette in atto una studiata strategia retorica: la sua risposta è giocata sul continuato alternarsi di ammissione delle proprie mancanze e di autodifesa su più fronti. Così, una volta presa la parola, riverisce la dea secondo tradizione, per poi affermare: «Thy presence makes me to presume, / thou holdst me verie deare».<sup>12</sup> Il fatto che Melpomene abbia deciso di dedicargli del tempo viene da Turberville presentato come il segno che egli è dotato di quelle qualità che rendono una persona cara alle Muse. A ciò fa seguito

---

<sup>12</sup> G. Turberville, *Tragicall Tales, and Other Poems*, printed for private circulation, Edinburgh 1837, p. 16. D'ora in avanti si farà riferimento a questa edizione con la sigla *TT*, seguita dal numero di pagina corrispondente alla citazione.

un'ammissione della propria tracotanza nell'aver deciso di intraprendere la traduzione di un'opera tanto colta quanto la *Pharsalia*; eppure, dopo questo momentaneo cedimento, Turberville domanda fieramente:

And shall I (Lady) be mislykte  
to take in hande a deed,  
By which vnto my natiue soyle  
aduantage may succede?  
By which the ciuill swordes of Rome  
and mischiefes done thereby,  
May be a myrroure vnto vs,  
the like mishappes to flie?<sup>13</sup>

Il progetto tentato da Turberville ha uno scopo 'patriottico': la sua traduzione mira ad istruire il popolo inglese sulla pericolosità della guerra civile. Egli dichiara con orgoglio di aver desiderato finalizzare i suoi sforzi letterari al giovamento dei suoi compatrioti, rendendo loro accessibile un'opera che incarna il principio dell'*Historia magistra vitae*. La domanda retorica sembra rinfacciare alla musa che una scelta come la sua non poteva che essere apprezzata per la sua utilità.

Subito dopo una dichiarazione tanto risoluta, l'autore fa nuovamente un passo indietro, ammettendo di essersi spinto troppo oltre rispetto a quanto le sue doti di poeta gli permettono. Ancora una volta, però, l'ammissione delle proprie mancanze non è pacifica. Leggiamo infatti:

I yeelde my brayne too barraine farre,  
my verses all too vyle,  
My pen too playne, with metre meete  
to furnish Lucans style:  
Whose deepe deuise, whose filed phrase,  
and Poets peerelesse pen,  
Would cloye the cunningst head in court,  
and tyre the lustiest men.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> *TT*, pp. 16-17.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 17.

Pur dichiarandosi non all'altezza del compito, Turberville nota che la grandezza di Lucano sarebbe in grado di fare ombra anche alle menti più eccellenti, motivo per cui la sua incapacità di eguagliare il modello latino viene sottilmente ridimensionata. A questa velata autodifesa va ad aggiungersi un'altra constatazione: nessuno, spiega Turberville, si è mai cimentato nell'impresa di tradurre l'intera *Pharsalia*:

But yet sith none of greater skill,  
and ryper witte would write  
Of Caesar and Pompeius warres,  
a woorke of rare delight:  
I thought it good as well to passe  
the idle time away,  
As to the worlde to set to viewe  
howe discorde breedes decay:  
To turne this princely Poets verse,  
that simple men might see  
Of Ciuill broyles and breach at home,  
how great the mischeiues bee.<sup>15</sup>

Il fatto che nessuno abbia mai osato cimentarsi nell'impresa tentata da Turberville pone quest'ultimo sotto un'altra luce: pur non essendo stato in grado di eguagliare Lucano, egli si è comunque rivelato più coraggioso di chiunque altro tra i suoi contemporanei. Per nobilitare ulteriormente il suo gesto, Turberville ribadisce il valore 'patriottico' del suo progetto letterario.

Solo a questo punto, dopo aver messo in luce la complessità della situazione e aver difeso quanto dal lui tentato, egli rinuncia all'impresa lucanea, attribuendo comunque l'intera responsabilità del suo gesto al volere della divinità e non ad una scelta personale:

But sith it standes not with your wills  
who lady Muses are,  
That one so dull as I, should deale  
in case concerning warre:

---

<sup>15</sup> *Ibidem.*

I am content to plie vnto  
 your pleasures out of hande,  
 It bootes me not against the will  
 of heauenly states to stande.<sup>16</sup>

La svolta nel confronto con la musa è garantita ancora una volta dall'iniziativa di Turberville: questi, mantenendo l'alternanza tra ammissione di colpa e autodifesa che ha finora regolato la sua risposta, rinuncia a Lucano, ma chiede la benedizione della dea per potersi dedicare alla composizione di «some heauy sounding verse»,<sup>17</sup> per condividere con il lettore le pene di non ben identificata origine che lo stanno affliggendo. Naturalmente, la musa acconsente, legittimando in questo modo la nuova opera. Ha così inizio la seconda parte della lettera al lettore, dedicata alla descrizione della composizione e delle caratteristiche dei *Tragicall Tales* veri e propri.

Ad una attenta lettura, questa epistola in versi, che apparentemente potrebbe sembrare una canonica *lamentatio* pesantemente condizionata dal *topos modestiae*, rivela una consapevolezza di sé da parte dell'autore non trascurabile. Si potrebbe ipotizzare, infatti, che sotto le critiche che Turberville muove a se stesso per bocca di Melpomene o per sua stessa ammissione si celi una manovra ben consapevole volta a presentare sotto la migliore luce possibile la sua scelta di dedicarsi non più alla grande poesia latina, bensì agli autori di novelle italiani, come egli annuncerà più avanti nella lettera al lettore. Se Turberville era stato in grado di tradurre le *Heroides* di Ovidio, riscuotendo un certo successo, come testimoniano le numerose riedizioni dell'opera,<sup>18</sup> perché non avrebbe dovuto essere in grado di tradurre Lucano? È forse più probabile che egli non abbia voluto proseguire il progetto della versione della *Pharsalia*, preferendo un'opera a lui più congeniale per ma-

<sup>16</sup> *TT*, pp. 17-18.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 18.

<sup>18</sup> Dopo la *princeps* del 1567, si ebbero riedizioni delle *Heroycall Epistles* nel 1569, nel 1570 ca., nel 1583 ca., nel 1593 ca. e nel 1600 (cfr. Hankins, *The Life and Works...*, pp. 29-30).



teria trattata, com'erano i racconti all'italiana, che oltretutto erano molto apprezzati nell'Inghilterra di quegli anni. Nella stessa lettera al lettore, infatti, si può individuare un primo indizio a favore di quest'ipotesi: se più volte è ribadito che l'opera di Lucano è incentrata sulla guerra, Melpomene fornisce un elenco della precedente produzione di Turberville come prova del fatto che egli è più versato nella materia amorosa di quanto non lo sia in quella bellica, suggerendogli per questo di preferire il patrocinio della sorella Clio, che, secondo la mitologia classica,<sup>19</sup> è la musa della storia:

My sister Clio, with thy kinde,  
doth best of all agree.  
Shee deales in case of liking loue,  
her lute is set but lowe:  
And thou wert wonte in such deuise,  
thine humour to bestow.  
1 As when thou toldest the Shepheards tale  
that Mantuan erst had pend:  
2 And turndst those letters into verse,  
that louing Dames did send  
Vnto their lingring mates, that fought  
at sacke and siege of Troy:  
3 And as thou didst in writing of  
thy Songs of sugred ioy.  
4 Mancynus vertues fitter are,  
for thee to take in hande  
Than glittering gleaues, and wreekfull warres,  
that all on slaughter stand.<sup>20</sup>

Turberville sfrutta in questo caso le parole di Melpomene per dare sfoggio della sua versatilità: egli si presenta non solo come un traduttore poliedrico, dedicatosi tanto alle *Egloghe* di Battista Spagnoli (detto anche Battista Mantovano) quanto alle *Heroides*

---

<sup>19</sup> Cfr., per esempio, L. Biondetti, *Dizionario di mitologia classica. Dei, eroi, feste*, Baldini & Castoldi, Milano 1997; A. Ferrari, *Dizionario di mitologia greca e latina*, UTET, Torino 1999; E.M. Moormann, W. Uitterhoeve, *Miti e personaggi del mondo classico. Dizionario di storia, letteratura, arte e musica*, a c. di E. Tetamo, Mondadori, Milano 1997.

<sup>20</sup> *TT*, pp. 12-13.

di Ovidio, ma anche come poeta di «songs of sugred ioy». I *Tragicall Tales* sono, quindi, implicitamente presentati come il frutto del lavoro di un intellettuale che si è già cimentato con successo sia nella traduzione, sia nella poesia, che egli coniugherà, fondendole, nei *Tragicall Tales*. La stessa Melpomene, infatti, pur tra dure critiche, osserva che il suo interlocutore non è privo di qualità («thou haue some skill»<sup>21</sup>).

In maniera particolare, parlando delle precedenti opere di Turberville, la musa definisce le *Egloghe* di Battista Spagnoli «Shepherds tale» e le *Heroides* delle lettere scritte da «louing Dames». Il ‘racconto di pastori’ e le ‘lettere di donne innamorate’ sono perfettamente in armonia con la natura dei *Tragicall Tales*, narrazioni, appunto, di tematica amorosa, oltre che grave. Si può, quindi, notare un filo rosso che percorre la produzione di Turberville: egli non è un cantore della guerra, ma un poeta e un narratore di storie incentrate sull’amore tragico, sulla morte e sui rivolgimenti della Sorte.

La stessa relazione con le due muse che patrocinano il suo lavoro può essere ricollegata a questa sua implicita predilezione per la materia amorosa rispetto a quella bellica. Introducendo l’apparizione di Melpomene, Turberville la definisce «the Muse, / That to intreat of warlike wights, / and dreadfull armes doth vse»<sup>22</sup>. Il legame di Melpomene con le imprese guerresche è ribadito in seguito nella lettera al lettore quando l’autore si arrende di fronte al fatto che «it standes not with your wills / who lady Muses are, / That one so dull as I, should deale / in case concerning warre»<sup>23</sup>. Al contrario, Clio viene presentata dalla stessa Melpomene, nel catalogo delle opere di Turberville, come la protettrice della produzione letteraria concernente tematiche amorose («Shee deales in case of liking loue, / her lute is set but lowe»<sup>24</sup>). Le due divinità

<sup>21</sup> Ivi, p. 14.

<sup>22</sup> Ivi, p. 10; corsivi miei.

<sup>23</sup> Ivi, p. 17; corsivi miei.

<sup>24</sup> Ivi, p. 12.

classiche suggeriscono, quindi, il richiamo ad una materia differente, bellica l'una, amorosa l'altra. Ne consegue che il passaggio di testimone, nel patrocinio di Turberville, da Melpomene a Clio costituisce anche una implicita definizione del tipo di argomenti trattati nei *Tragicall Tales*. Lo storico legame di Melpomene con la tragedia permane a livello non tanto di genere (drammatico) quanto di tono (grave) della materia affrontata: è alla luce di ciò, infatti, che essa ha il potere di concedere a Turberville l'*imprimatur* circa la realizzazione della nuova raccolta di racconti. Clio, invece, conserva maggiormente il legame con il genere di sua pertinenza, quello storico-narrativo: non è forse un caso che, nella rubrica che introduce la lettera al lettore, i *Tragicall Tales* siano definiti «these Histories».<sup>25</sup> Il termine *historie* torna, inoltre, ad indicare i vari racconti anche nelle rubriche che introducono ciascuno di essi.

Il titolo stesso dell'opera potrebbe essere addirittura letto come una fusione di quanto le due muse rappresentano: *tragicall* rimanda al tono mesto che caratterizza i fatti narrati, l'unico labile legame che unisce ancora Turberville a Melpomene; *tales* suggerisce il genere di riferimento, incarnato da Clio, musa della storia e, in questo contesto, della narrazione in senso lato. Nei fatti, *tales*, *histories* o *novellas* venivano spesso usati come sinonimi, come testimonia, tra tutti, l'esempio di Painter.<sup>26</sup> D'altro canto, Boccaccio stesso, padre della novellistica, aveva proposto una magmatica definizione dei suoi racconti, sostenendo: «intendo di raccontare cento novelle, o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo».<sup>27</sup> Le diverse interpretazioni della critica hanno confermato la problematicità di questa affermazione.

Svariati elementi nella lettera al lettore, compresa la caratterizzazione delle muse, sembrano, quindi, suggerire che Turber-

---

<sup>25</sup> Ivi, p. 9.

<sup>26</sup> Per il caso di Painter, cfr., per esempio, N. Rhodes, *Italianate Tales: William Painter and George Pettie*, in A. Hadfield (ed.), *The Oxford Handbook of English Prose 1500-1640*, Oxford University Press, Oxford 2013, pp. 91-105.

<sup>27</sup> G. Boccaccio, *Decameron*, a c. di V. Branca, in *Tutte le opere di Giovanni Boccaccio*, IV, Mondadori, Milano 1976, *Proemio*, par. 13.

ville abbia consapevolmente scelto una specifica materia, quella amorosa, come filo conduttore della propria produzione letteraria. Alla luce di tutto ciò, il fatto che venga ribadita la sua supposta inadeguatezza stilistica fungerebbe da mero espediente retorico, volto a prevenire eventuali critiche per la sua volontaria rinuncia ad un progetto letterariamente ‘alto’, come era la traduzione di Lucano, in favore di una letteratura meno ‘impegnata’. Grazie all’espedito del sogno-visione, infatti, è la musa a chiedere all’autore di abbandonare la letteratura classica per la sua incapacità di portare a compimento il progetto in maniera adeguata, mentre lui obbedisce umilmente, per non scatenare l’ira della divinità. Turberville allontana da sé la responsabilità della voluta rinuncia di dedicarsi ad una materia guerresca di risonanza epica, scaricando la responsabilità della decisione su una figura di grado superiore e limitandosi ad accettarne il verdetto, apparentemente a malincuore. A coronare questa strategia di sottile autodifesa, che cela la scelta ben ponderata di dedicarsi ad una materia amorosa (seppur grave), è l’immagine di Melpomene che benedice con un cenno del capo la composizione dei *Tragicall Tales*.<sup>28</sup>

### 3. *Turberville: autore o traduttore?*

Se il sogno-visione in cui Turberville si relaziona con Melpomene si è rivelato uno strumento utile all’autore per presentarsi come letterato consapevole delle proprie capacità e delle proprie scelte letterarie, la lettera al lettore in generale presenta anche alcuni elementi testuali che provano come, nel redigere i *Tragicall Tales*, egli si considerasse più un autore che un semplice traduttore.

Il titolo completo dell’opera, così come riportato nel frontespizio dell’edizione cinquecentesca, reca le seguenti parole: *Tragicall Tales translated by Tyrbervile in time of his troubles*

---

<sup>28</sup> *TT*, p. 18.

*out of sundrie Italians*.<sup>29</sup> Si dice qui che i racconti che compongono l'opera sono «translated by Turberville», per cui l'opera viene proposta come una traduzione di un originale altrui, identificato in «sundrie Italians». Tuttavia, questa presentazione, apparentemente priva di complicazioni, viene più volte implicitamente smentita nella lettera al lettore, già a partire dalla rubrica, che recita: «The Authour here declareth the cause why hee wrote these Histories, and forewent the *translation* of the learned Poet Lucan».<sup>30</sup> Per quanto riguarda le scelte lessicali volte a designare le proprie fatiche letterarie, l'autore usa il verbo *to write* per identificare le storie che compongono i *Tragicall Tales*, mentre definisce *translation* la sua versione di Lucano. I due termini qui utilizzati rivelano una chiara differenza semantica. Tra i significati del verbo *to write* presenti nell'*Oxford English Dictionary* si ha il seguente: «To compose and set down on paper (a literary composition, narrative, verse, etc.); to put into or produce in literary form, to bring out (a book or literary work) as an author; to indite».<sup>31</sup> In merito al verbo *to translate*, invece, si legge: «To turn from one language into another; “to change into another language retaining the sense” (Johnson); to render; also, to express in other words, to paraphrase».<sup>32</sup> Ne consegue che per *translation* si intenda «the action or process of turning from one language into another; also, the product of this; a version in a different language».<sup>33</sup> Si viene così a creare una contrapposizione terminologica tra la versione della *Pharsalia*, frutto di un atto di trasposizione linguistica, e i

<sup>29</sup> G. Turberville, *Tragicall Tales*, imprinted by A. Ieffs, London 1587, c. [1r].

<sup>30</sup> *TT*, p. 9; corsivi miei.

<sup>31</sup> «Write, v.», I.6.a, in *Oxford English Dictionary*, Oxford University Press (edizione online), Oxford 2017 (d'ora in avanti *OED*). Soltanto in composizione con *out of*, il verbo *to write* può indicare un processo prettamente traduttivo: l'*OED* riporta, infatti, il significato obsoleto di «to translate into another language», proponendo un esempio tardo quattrocentesco recante l'espressione «to wryte *Out of* latyn in-to my comvne langage» («write, v.», I.3.c, *OED*; corsivi miei).

<sup>32</sup> «Translate, v.», II.2.a, *OED*.

<sup>33</sup> «Translation, n.», II.2.a, *OED*.

*Tragicall Tales*, risultato, invece, di un atto creativo, nonostante Turberville riconosca chiaramente sia nella *title page* sia nella stessa lettera al lettore di aver tratto la materia dei suoi racconti da Boccaccio e da altri autori italiani.

Tale distinzione tra le due opere, inserita nella rubrica della lettera al lettore, ricorre più volte all'interno del componimento stesso. Soltanto nei primi versi dell'epistola Turberville sfrutta il verbo *to pen*, che sottende l'idea di una creazione *ex novo*,<sup>34</sup> per parlare del suo progetto di versione della *Pharsalia*: «And had in purpose ciuill swords / of rufull Rome to *pen*: / Of rufull Rome to *penne* the plagues...».<sup>35</sup> In tutti gli altri e ben più numerosi casi in cui egli ha voluto designare la sua attività sulla *Pharsalia* ha fatto ricorso ad espressioni quali: «*turne* that fertile soyle»;<sup>36</sup> «*translating* Lucans warre»;<sup>37</sup> «With English quill to *turne* the verse / of learned Lucans booke»;<sup>38</sup> «To *turne* this princely Poets verse».<sup>39</sup> Il verbo *to turn* ha qui il medesimo significato di *to translate*. In una delle sua accezioni, infatti, esso significa: «To change from one language or form of expression to another; to translate or paraphrase; to render».<sup>40</sup>

Il ricorso a *to translate* e *to turn*, aventi qui il medesimo significato, conferma, quindi, la contrapposizione tra la versione della *Pharsalia*, frutto appunto di un atto traduttivo, di puro riadattamento linguistico, e i *Tragicall Tales*. L'operazione che porta alla realizzazione di questi ultimi, invece, è sempre ed esclusivamente identificata dal verbo *to write*, esattamente come nella

---

<sup>34</sup> L'*OED* propone, tra i significati di *to pen*: «To write of or about; to set forth or describe in writing. Now rare» («Pen, v.2.», 2.a); «To write or execute with a pen; to write, compose, or draw up (a document, book, piece of music, etc.); to set down in writing» («Pen, v.2.», 2.b, *OED*).

<sup>35</sup> *TT*, p. 9; corsivi miei.

<sup>36</sup> *Ivi*, p. 10; corsivi miei.

<sup>37</sup> *Ivi*, p. 15; corsivi miei.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 16; corsivi miei.

<sup>39</sup> *Ivi*, p. 17; corsivi miei.

<sup>40</sup> «Turn, v.», VI.44.a, *OED*.

rubrica che apre la lettera di dedica al lettore. Turberville, infatti, scrive: «[Good ladie] giue me leaue to *write* / some heaury sounding verse»;<sup>41</sup> mentre, parlando delle opere di Boccaccio e di altri autori italiani, dice che esse «gaue me matter fitte to *write*». <sup>42</sup> Per i suoi racconti in versi Turberville sembra suggerire così un'operazione più personale e artistica rispetto a quella con cui avrebbe prodotto la traduzione di Lucano. L'idea di un atto poetico, proprio di chi si sente un autore piuttosto che un semplice traduttore, trova conferma nelle metafore sfruttate in chiusura della lettera. Qui, rivolgendosi al suo *good reader*, Turberville descrive le fatiche patite nel realizzare i *Tragicall Tales* al solo scopo di giovare in tutti i modi possibili al suo pubblico. Scrive:

For *I am he that buylde* the bowre,  
 I hewe the hardened stone,  
 And thou art owner of the house,  
 the paine is mine alone.  
 I burne the bee, I holde the hyue,  
 the sommer toyle is myne:  
 And all bicause when winter commes,  
 the honie may be thine.  
*I frame the foyle, I graue the golde,*  
*I fashion vp the ring,*  
 And thou the iewell shalt enioye,  
 which *I to shape doe bring*.<sup>43</sup>

Turberville sfrutta qui tre metafore, descrivendosi ora come il costruttore di una casa, ora come un apicoltore intento a produrre del miele, ora come un orefice, ricorrendo a parallelismi che incarnano l'idea di una trasformazione in grado di creare una materia nuova rispetto a quella di partenza. Sotto questo punto di vista, non sembra casuale l'utilizzo di verbi quali *to build*, *to fashion up* e *to bring to shape* come corrispettivi di *to write* allo scopo di designare l'attività letteraria dalla quale hanno avuto

---

<sup>41</sup> *TT*, p. 18; corsivi miei.

<sup>42</sup> *Ivi*, p. 19; corsivi miei.

<sup>43</sup> *Ibidem*; corsivi miei.

origine i *Tragicall Tales*. Si potrebbe affermare che l'autore, pur ammettendo di essersi servito di modelli italiani, voglia spiegare in questo modo al lettore che la sua è stata una rielaborazione cosciente e personale, oltre che faticosa, delle fonti.

Un'ulteriore conferma del valore creativo associato al verbo *to write*, in contrapposizione a *to turn*, si trova nel già citato elenco delle opere di Turberville fornito da Melpomene: se il verbo *to turn* («*turndst those letters into verse*») è ancora una volta usato per designare una traduzione dai classici, questa volta quella delle *Heroides* di Ovidio, *to write* è associato alla raccolta di versi del poeta («*And as thou didst in writing of / thy Songs of sugred ioy*»).<sup>44</sup>

Queste tracce testuali sono rivelatrici del rapporto che Turberville ha intessuto con le fonti novellistiche, che stanno alla base della composizione dei *Tragicall Tales*: da un lato, egli riconosce di aver guardato agli autori italiani – e in particolare a Boccaccio – per la materia dei propri racconti; dall'altro, ha voluto suggerire di aver rimaneggiato in chiave personale i modelli, in modo tale da realizzare un'opera che sentiva propria. Per quanto sia la versione della *Pharsalia* sia i *Tragicall Tales* possano essere tecnicamente ricondotti ad una pratica traduttiva più o meno libera, le due opere sono distinte l'una dell'altra in base all'interpretazione che Turberville stesso ne dà, suggerendo per i racconti all'italiana un maggiore impiego del suo personale ingegno. D'altro canto, in epoca elisabettiana il confine tra opera originale e traduzione era estremamente labile: molti autori inglesi, cimentatisi in versioni di opere in altre lingue, si sono relazionati piuttosto liberamente con il testo di partenza, sottoposto a scorciamenti o allungamenti, arricchito di figure retoriche e perifrasi, sottoposto ad aggiustamenti di carattere moralistico. Peter Burke ha infatti messo in luce come la caratteristica principale della traduzione di epoca rinascimentale fosse «a certain free style», cosicché «“original” works were often imitations, while

---

<sup>44</sup> *TT*, p. 13; corsivi miei.



“translations” were frequently creative». <sup>45</sup> Ciò è perfettamente in linea con quanto osservato in merito ai *Tragicall Tales*: alla luce di questa specifica temperie storico-culturale, non c’è da stupirsi che un autore come Turberville, pur ammettendo apertamente di aver attinto alle novelle italiane, si sia ritenuto autore e non mero traduttore dei suoi racconti, considerate anche le modifiche che egli ha apportato ai testi di partenza. Lo stesso Herbert Wright, pur concedendo a Turberville solo «some idea of technique, but little sense of poetry», lo definisce un «conscious craftman» proprio per la sua manipolazione di metri e strofe e sottolinea anche come egli abbia messo in atto una revisione ideologica delle novelle italiane in chiave moralistica. <sup>46</sup>

Nonostante, quindi, sia la versione inglese della *Pharsalia* sia i *Tragicall Tales* abbiano dei chiari antecedenti, è il progetto letterario che soggiace a ciascuna delle due opere a renderle due produzioni ben distinte: la prima doveva essere una ‘semplice’ versione dell’originale, al quale Turberville voleva probabilmente rimanere fedele; i secondi prevedevano, invece, una rielaborazione creativa a partire da materiale già esistente. Tale distinzione è chiaramente suffragata dalle scelte lessicali che ricorrono nella lettera al lettore.

#### 4. Autore e personaggi: un legame garantito dal verso

Se la lettera al lettore riveste un’importanza rilevante nell’esegesi dei *Tragicall Tales* per i temi in essa trattati e per le tracce testuali che rivelano il progetto che soggiace alla realizzazione

---

<sup>45</sup> P. Burke, *The Renaissance Translator as Go-Between*, in A. Höfele, W. von Koppenfels (eds.), *Renaissance Go-Betweens. Cultural Exchange in Early Modern Europe*, de Gruyter, Berlin-New York 2005, p. 31. A proposito cfr. anche C. Relihan, *Fashioning Authority. The Development of Elizabethan Novelistic Discourse*, Kent State University Press, Kent-London 1994; Marfè, «*In English clothes*».

<sup>46</sup> Wright, *Boccaccio in England*, p. 155.

dell'opera, la sua stessa forma poetica merita attenzione. Turberville fornisce svariate spiegazioni per le scelte concernenti la redazione della sua raccolta di racconti, sia relativamente alla materia trattata sia riguardo al processo artistico che lo ha condotto al genere del racconto di ascendenza novellistica. Tuttavia, non sottopone mai a discussione il ricorso al verso e il parallelo rifiuto della prosa.

Come già ricordato, in Inghilterra non erano mancate traduzioni in versi di novelle boccacciane o bandelliane: oltre a quelle citate in apertura di questo saggio, un caso molto noto di traduzione poetica, tra l'altro di una storia tragica, è *The Tragicall Historie of Romeus and Juliet* (1562) di Arthur Brooke, amico di Turberville.<sup>47</sup> Brooke si è servito della *poulter's measure* per narrare la famosa storia di Romeo e Giulietta, fornendo probabilmente a William Shakespeare la base di partenza per la sua nota tragedia. Si potrebbe supporre che proprio la natura narrativa della *poulter's measure*, dei *fourteeners* e della *ballad stanza* abbia indotto Brooke e Turberville ad adottare questi metri per convertire le novelle in prosa italiane in racconti in versi in inglese. Ciò non significa, naturalmente, che i due autori abbiano voluto conferire una patina popolareggiante ai loro racconti, come potrebbe apparentemente suggerire il legame di queste forme di versificazione con la tradizione della ballata. Turberville in particolare, anzi, propone una fortissima associazione tra la scelta del verso e le tematiche gravi e tragiche oggetto delle sue narrazioni. Come nota, infatti, Herbert Wright, egli non è interessato a «stories of mirth-arousing pranks or amorous gallantry» proprio per il suo essere «a grave observer of the actions of men and women».<sup>48</sup> Nei *Tragicall Tales* il verso assume, inoltre, una funzione emotiva:

---

<sup>47</sup> Cfr. Hankins, *The Life and Works...*; Lyne, *Turberville, George*. Il cognome Brooke si trova anche nella forma *Broke*. Brooke ha tradotto la novella bandelliana probabilmente a partire dalla versione in francese realizzata da Boaistiau nelle sue *Histoires Tragiques* (1559). A proposito, cfr. almeno Marfè, «*In English clothes*», pp. 64-67.

<sup>48</sup> Wright, *Boccaccio in England*, p. 156.

nell'epistola al lettore, infatti, Turberville manifesta chiaramente il desiderio di rendere il lettore partecipe delle sue sofferenze proprio tramite i versi che si accinge a comporre:<sup>49</sup>

Yet being that my *present plight*  
 is stufte with *all anye*,  
 And *late mishaps* haue me bereft  
 my rimes of roisting ioye:  
 Syth churlish fortune *clouded* hath  
 my glee, with *mantell blacke*,  
 Of *foule mischaunce*, wherby my barke  
 was like to bide *the wracke*:  
 (Good ladie) giue me leauē to write  
*some heauy sounding verse*,  
 That by the *vewe thereof*, my *harmes*  
 the *readers heart may perse*.<sup>50</sup>

Turberville crea un'associazione tra pene personali e poesia, veicolando implicitamente l'idea che il verso sia il mezzo migliore per poter dare espressione alle sue intime sofferenze. Egli stabilisce un'associazione tra «*heauy sounding verse*» e tragicità nel momento in cui precisa di aver trovato l'argomento adeguato ai suoi componimenti in autori italiani come Boccaccio:

---

<sup>49</sup> Della vita di Turberville non si conosce molto. Si sa, però, che nel 1572 fu coinvolto in una causa legale contro il fratello Nicholas, in merito ad alcune terre nel Dorset. Nel settembre 1573, inoltre, fu assalito da Robert Jones, che cercò di ucciderlo: durante la colluttazione, l'aggressore morì e Turberville venne ferito gravemente all'addome (cfr. Hankins, *The Life and Works...*, pp. 13-21; Lyne, *Turberville, George*). Non è chiaro a quali sciagure Turberville faccia riferimento nella lettera al lettore dei *Tragicall Tales*, ma Hankins ritiene che siano i postumi dell'aggressione subita la causa delle pene che lo affliggono e di cui si lamenta in questo paratesto. Ciò ha aiutato lo studioso a proporre una datazione approssimativa per la composizione dell'opera: «These references seem to indicate that Turberville wrote the work while still troubled with the wound received in his attempted assassination in September, 1573, and the date of composition of *Tragicall Tales* can therefore be conjectured as 1574» (Hankins, *The Life and Works...*, p. 37). Sulla questione delle sciagure che avrebbero colpito l'autore, cfr. anche Rollins, *New Facts about George Turberville*, pp. 524-533.

<sup>50</sup> *TT*, p. 18; corsivi miei.

Then I to reading *Boccas* fell,  
 and sundrie other moe  
*Italian Authours*, where I found  
*great stoare of states in woe*,  
*And sundrie sortes of wretched wights*:  
 some slayne by cruell foes,  
 And other some that through desire  
 and Loue their lyues did lose:  
 Some Tyrant thirsting after bloud,  
 themselues were fowly slayne:  
 And some did sterue in endlesse woes,  
 and pynde with bitter payne.  
*Which gaue me matter fitte to write*:  
 and herevpon it grewe  
 That I this Tragicall deuise,  
 haue sette to open viewe.<sup>51</sup>

Il «great stoare of states in woe» costituisce il nucleo dell'opera. Ben sette dei dieci *tales* che compongono la raccolta sono tratti dal *Decameron*: cinque (4, 6, 7, 9, 10) derivano dalla Giornata IV, dedicata proprio agli amori a fine infelice, mentre i racconti 1 e 3 richiamano rispettivamente la novella di Nastagio degli Onesti (*Decameron*, V 8) e quella di Gentile de' Carisendi (*Decameron*, X 4).<sup>52</sup> Herbert Wright li ha definiti «love-stories as well as examples of the working of Fortune», in grado di rappresentare al meglio tanto i capricci della Sorte quanto il tentativo di Turberville di imporre ai racconti boccacciani una evidente

---

<sup>51</sup> Ivi, pp. 18-19; corsivi miei.

<sup>52</sup> Cfr. Hankins, *The Life and Works...*, pp. 56-58; M. Cottino-Jones, *L'influenza di Boccaccio in Inghilterra: George Turberville e le sue Tragicall Tales*, in *Letteratura e società. Scritti di italianistica e di critica letteraria per il XXV anniversario dell'insegnamento universitario di Giuseppe Petronio*, Palumbo, Palermo 1980, I, pp. 141-151 (in particolare p. 143). Per le altre fonti dei *Tragicall Tales*, oltre a Boccaccio, cfr. anche R. Pruvost, *The Source of George Turberville's Tragicall Tales*, Nos. 2, 5, and 8, «The Review of English Studies», 10 (1934), fasc. 37, pp. 29-45; W.G. Crane, *Wit and Rhetoric in the Renaissance. The Formal Basis of the Elizabethan Prose Style*, Columbia University Press, New York 1937, p. 188; Wright, *Boccaccio in England*, p. 149n; Marfè, «*In English clothes*», pp. 81-82.

patina moralistica.<sup>53</sup> I restanti tre racconti che non hanno modello decameroniano confermano la centralità del tema della variabilità della fortuna, accanto a quello amoroso. John Hankins spiega: «nos. 5 and 8 are found in Bandello's *Novelle*, while no. 2 has its ultimate source in Plutarch's *De mulierum virtutibus*, probably being taken by Turberville from an intermediate Italian translation. Recently, Mr. René Pruvost has traced all three tales to Mambrino da Fabriano's *La selva* (edition of Lyons, 1556), an Italian translation mainly from the Spanish *Silva* of Pero Mexia». <sup>54</sup> Alla luce del materiale selezionato da Turberville, anche Luigi Marfè ha proposto di individuare come tema centrale dei *Tragicall Tales* proprio la «mutevolezza della Fortuna». <sup>55</sup>

Se il motivo della volubilità della Sorte, spesso calato nel contesto amoroso, lega i personaggi gli uni agli altri, esso costituisce anche un filo rosso che mette in relazione i protagonisti dei vari racconti con il loro autore: come i primi si trovano spesso in condizioni penose a causa degli scherni della Fortuna, anche Turberville ha spiegato di essere stato vittima in prima persona dell'azione della «churlish fortune», che gli ha causato le gravi sofferenze che vuole ora condividere con il lettore tramite i suoi versi. <sup>56</sup> Il legame tra esternazione delle pene personali e verso è utile a mostrare la natura *sui generis* della lettera al lettore dei *Tragicall Tales* nell'ambito delle raccolte di racconti di età elisabettiana: nonostante vi siano comunque inserite le abituali segnalazioni al pubblico in merito alle caratteristiche dell'opera, in essa i riflettori sono puntati in modo particolare sulla figura dell'autore, che utilizza la lettera al lettore per dare sfogo alle sue disavventure letterarie e personali. Il suo protagonismo trova

---

<sup>53</sup> Wright, *Boccaccio in England*, p. 156.

<sup>54</sup> Hankins, *The Life and Works...*, p. 56. Le novelle di Bandello sono rispettivamente la III 18 e la III 5, che, come nota anche Marga Cottino-Jones, era già stata tradotta da Painter e inclusa nel suo *Palace of Pleasure* (Cottino-Jones, *L'influenza di Boccaccio*, p. 143).

<sup>55</sup> Marfè, «*In English clothes*», p. 83.

<sup>56</sup> Cfr. *TT*, p. 18.

così un'adeguata espressione nel verso, che dai racconti sconfinava nel paratesto, essendo identificato da Turberville come il mezzo con cui avere accesso al cuore del pubblico e renderlo partecipe delle sue personali affezioni. Allo stesso tempo, la presentazione delle sue pene lo avvicina ai suoi personaggi: in entrambi i casi si hanno drammatiche vicende private narrate in versi. Anche Marga Cottino-Jones, sottolineando la centralità della «partecipazione dei lettori al dramma emotivo dei personaggi», nota che nei *Tragicall Tales* «si creano così legami nuovi, pregni di drammaticità, fra narratore, personaggi e lettori». <sup>57</sup>

Alla luce di quanto osservato, la stessa *title page* potrebbe essere letta sotto una nuova luce: se le sciagure del poeta sono argomenti di dibattito anche in altri paratesti della raccolta, <sup>58</sup> il frontespizio potrebbe essere significativamente allusivo all'esperienza di Turberville. È certo rischioso imputare una qualche volontà autoriale nella costruzione della *title page* di un'opera del sedicesimo secolo, eppure l'uso dei caratteri tipografici che vi viene fatto pare suggerire una stretta associazione tra Turberville e la materia dei suoi racconti:

TRAGICALL  
*Tales translated by*  
 TVRBERVILLE  
*In time of his troubles out of*  
*sundrie Italians, with*  
*the Argument and*  
 Lenuoye to  
 eche Tale. <sup>59</sup>

<sup>57</sup> Cottino-Jones, *L'influenza di Boccaccio*, p. 150.

<sup>58</sup> Faccio qui riferimento alla lettera di Turberville al fratello Nicholas (*To the worshipfull his louing brother, Nicholas Turberuile, Esquire*) e al componimento all'amico Ro. Baynes (*To his verie friend Ro. Baynes*).

<sup>59</sup> G. Turberville, *Tragicall Tales*, imprinted by Abell Ieffs, London 1587, c. [1r]. Trascrivo qui il testo come riportato nel frontespizio della cinquecentesca, rispettando l'uso sia del corsivo e del tondo, sia delle maiuscole e delle minuscole. Mi rifaccio alla copia conservata presso la Huntington Library (California) e consultabile su *EEBO* (*Early English Books Online*). Ho avuto modo di consultare anche le due cinquecentesche conservate presso la Bodleian Library di

Le uniche due parole ad essere scritte in maiuscolo e ad occupare da sole un'intera riga sono proprio «tragicall» e «Turbervile», come se si fosse voluto evidenziare persino graficamente il legame tra la materia trattata e l'autore.<sup>60</sup>

La lettera al lettore che introduce i *Tragicall Tales* è, perciò, un *accessus* all'opera sotto diversi punti di vista: secondo una prospettiva più canonica, essa spiega al lettore come l'autore sia giunto alla realizzazione dell'opera; illustra i temi trattati e ne individua le fonti; rende conto del significato del titolo stesso. Allo stesso tempo, quest'epistola suggerisce una costante connessione tra verso e tono tragico: l'«heavy sounding verse» veicola le pene dei personaggi e quelle dell'autore, andando così a coinvolgere tanto le narrazioni letterarie quanto il paratesto autoriale. Luigi Marfè ritiene che i *Tragicall Tales*, come il *Romeus and Juliet* di Arthur Brooke, siano stati scritti in versi e non in prosa perché la poesia «continuava ad essere sentita come più adatta per narrazioni di registro elevato». <sup>61</sup> Al di là del suo potere nobilitante,<sup>62</sup> tuttavia, nel caso specifico di Turberville l'impiego del verso, diffuso tanto in sede paratestuale quanto nella finzione letteraria, potrebbe essere riconducibile alla volontà dell'autore di mettere in luce un legame profondo tra sé e i suoi personaggi: gli scherni della Fortuna subiti da molti dei protagonisti dei racconti sono implicitamente associati alla «present plight», alle «late mishaps» e alla «foule mischaunce» che lo stesso Turberville si è trovato a vivere. A questo

---

Oxford nel Regno Unito (Mal. 358 e Ashm. 936): a parte la versione *tragicall* con *l* scempia e l'aggiunta di qualche segno di interpunzione, l'uso e la disposizione di tondi e corsivi e di maiuscole e minuscole sono identici a quelli della cinquecentesca conservata in California.

<sup>60</sup> Cfr. anche quanto suggerisce Constance Relihan sul frontespizio della *princeps* del primo tomo del *Palace of Pleasure* di Painter (Relihan, *Fashioning Authority*, p. 42).

<sup>61</sup> Marfè, «*In English clothes*», p. 83.

<sup>62</sup> L'idea del potere nobilitante del verso, proposta da Luigi Marfè, potrebbe entrare in contrasto con il fatto che ad essere qui adottati sono dei metri tipici anche della tradizione della ballata e, quindi, non intrinsecamente 'alti'.

intimo legame tra il 'creatore' e le sue 'creature' è stato dato corpo proprio adottando dei metri dall'andamento fortemente narrativo: grazie al verso la letteratura si è avvicinata alla realtà e la realtà alla finzione letteraria.



FRANCESCO GIUSTI

«STRANGE BUSINESS, CONFESSIONS»:<sup>1</sup>

IL DESTINATARIO ASSENTE E IL PUBBLICO IN ASCOLTO  
IN *BIRTHDAY LETTERS* DI TED HUGHES

### 1. *I limiti del privato*

In una lettera indirizzata alla poetessa e studiosa Kathleen Raine il 31 gennaio 1998, a proposito di *Birthday Letters* – i versi pubblicati da qualche giorno in cui cerca un contatto con la moglie Sylvia Plath, morta suicida l'11 febbraio del 1963 – Ted Hughes scrive:

Credo che quelle lettere liberino la storia che tutto quel che ho scritto a partire dai primi anni Sessanta ha evitato. È stato in una sorta di disperazione che alla fine le ho pubblicate – le avevo sempre ritenute tanto grezze e immediate da essere impubblicabili, semplicemente troppo vulnerabili. Ma, poi, non potevo più sopportare di restare bloccato. Che strano il dover fare dichiarazioni pubbliche dei nostri segreti. Ma dobbiamo. Se soltanto avessi fatto qualcosa di simile trent'anni fa, avrei potuto avere una carriera più fruttuosa – certamente una vita psicologica più libera. Anche adesso, la sensazione di liberazione interiore – un'enorme improvvisa possibilità di nuova esperienza interiore.<sup>2</sup>

È sufficiente questo estratto per far emergere l'intreccio di pubblico e privato, di attenzione al racconto di sé e prossimità al

---

<sup>1</sup> Affermazione con cui Ted Hughes conclude la lettera a Marie e Seamus Heaney del 27 giugno 1998, in *Letters of Ted Hughes*, ed. by C. Reid, Faber and Faber, London 2007, pp. 717-718.

<sup>2</sup> Cit. in J. Bate, *Ted Hughes: The Unauthorised Life*, William Collins, London 2015, pp. 506-507 (trad. mia) e nota 7 a p. 615, da cui provengono tutte le informazioni relative alla lettera.

fatto biografico, che caratterizzano non solo la scrittura propriamente epistolare di Hughes, ma anche la stesura delle lettere poetiche alla moglie scomparsa. La lettera a Raine viene letta pubblicamente l'anno seguente da Frieda Hughes, in sostituzione del padre deceduto il 28 ottobre 1998, in occasione della consegna del Whitbread Prize per *Birthday Letters*, poi trasmessa su BBC Television il 26 gennaio 1999, e infine riportata nella biografia di successo scritta da Jonathan Bate. Le lettere private assumono risonanza pubblica intorno al poeta al contempo più scandaloso e più ufficiale della letteratura inglese del Novecento, anzi dai tempi di Lord Byron, osserva John Carey.<sup>3</sup>

Sebbene la composizione dei singoli testi che andranno a costituire il volume, e dei tanti che resteranno inediti, sia spesso impossibile da collocare con esattezza perché Hughes non data gli abbozzi, dai diari e dalle lettere si ricava che questa lunga conversazione iniziò nei primi anni Settanta. I manoscritti conservati nella British Library rivelano inoltre che le poesie sono state scritte tutt'altro che di getto; sono state riviste, rielaborate e tenute nascoste per venticinque anni. A un certo punto, però, subentra la necessità di una catarsi dal traumatico passato troppo a lungo trattenuto, e mai come nel caso di Hughes la *pubblicazione* ha implicato un intervento nell'arena dei discorsi pubblici, ancora piuttosto vivaci, a proposito del proprio vissuto personale.<sup>4</sup> Nei giorni immediatamente successivi all'uscita del libro, mentre l'evento editoriale ottiene una straordinaria risonanza, non mancano momenti di incertezza e quasi di pentimento. Nel luglio dello stesso anno, raccontando a Keith Sagar come è giunto alla decisione di dare alle stampe *Birthday Letters*, Hughes scrive:

Una cosa che anch'io avevo sempre ritenuto impensabile – così grezze, così vulnerabili, così poco lavorate, così ingenuie, così esposte e immediate, così prive di qualsiasi finezza che un qualunque allievo di un

---

<sup>3</sup> Ivi, p. 555.

<sup>4</sup> Per una ricostruzione dello scenario e del processo compositivo si veda Bate, *Ted Hughes*, pp. 503-526.

workshop di poesia avrebbe potuto aiutarmi a raggiungere. E così radicalmente contrarie alla mia quasi innata convinzione che non si parla mai di se stessi in questo modo – in poesia. Così al fondo, da qualche parte, ho adesso la sensazione di aver commesso un qualche oscuro crimine pubblicandole. Ma non potevo in nessun modo andare avanti lasciando che tutta quella questione mi imbavagliasse, sapendo, con la reputazione di Sylvia come mio contesto, che mai sarei potuto fuggire con lei su altri livelli. Semplicemente non c'era più tempo, e mi sentivo piuttosto abbattuto, fisicamente. Una volta deciso di farlo, e averle messe insieme, e iniziato a sistemare dove possibile, e a scrivere le ultime poche, improvvisamente ho sentito l'energia libera che non avevo dai tempi di *Crow*.<sup>5</sup>

Si ritrovano qui parole simili a quelle indirizzate a Raine. Gli aggettivi con cui si descrivono i testi sono i medesimi e tornano in altre lettere: *raw*, *unguarded*, *vulnerable* (grezzi, immediati, vulnerabili).

Nel corso degli anni alcune di queste poesie sono comparse in riviste, quindi in forma meno chiaramente integrata nelle vicende biografiche rispetto alla coerenza del volume autonomo, e otto di esse sono raccolte nei suoi *New Selected Poems* (1995). Tuttavia, nota Neil Roberts, in tutta la produzione precedente soltanto una volta si fa riferimento esplicitamente alla poetessa defunta, nella poesia che prende il titolo dal suo luogo di sepoltura, *Heptonstall Cemetery* (in *Remains of Elmet*, 1979): un dettaglio importante per «afferrare lo shock della pubblicazione di *Birthday Letters*». <sup>6</sup> Sia pure in misure variabili, infatti, per la maggior parte della sua carriera Hughes aveva rifiutato l'immediata trasposizione letteraria di materiali autobiografici, perché convinto che la vera poesia richiedesse un'impersonalità conquistata attraverso la trasfigurazione simbolica del vissuto.

---

<sup>5</sup> L'importante lettera del 18-19 luglio 1998 al critico è raccolta in K. Sagar, *Poet and Critic: The Letters of Ted Hughes and Keith Sagar*, British Library, London 2012, pp. 269-278 (trad. mia).

<sup>6</sup> N. Roberts, *An Introduction to Birthday Letters*, in *Discovering Literature: 20<sup>th</sup> Century*, sito della British Library, <https://www.bl.uk/20th-century-literature/articles/an-introduction-to-birthday-letters> (ultimo accesso: 20 maggio 2020; trad. mia).

Stando alle dichiarazioni del poeta, però, sembra che una certa inibizione derivasse anche dal fatto che, negli anni Settanta, l'opera e la tragica esistenza della poetessa vennero interpretate da un certo femminismo militante come una storia di oppressione in cui lui interpretava la parte dell'uomo-carnefice. Tale lettura radicale, che ebbe picchi di feroci accuse e condanne (si pensi alla poesia *Arraignment*, 1972, di Robin Morgan),<sup>7</sup> sembra aver impedito a Hughes di elaborare poeticamente la perdita perché costretto a tornare costantemente sul piano più strettamente biografico.<sup>8</sup> In ogni caso, è verosimile che tale contesto polemico rendesse piuttosto difficile qualsiasi intervento poetico diretto. Come si evince dalle lettere a Raine e Sagar, invece, negli ultimi mesi di vita il poeta matura la convinzione che il non aver affrontato a tempo debito un evento così determinante abbia pregiudicato gravemente sia la qualità della sua poesia sia la sua salute psicofisica.<sup>9</sup> La pubblicazione, a questo punto, divenne un'operazione necessaria, ormai infatti non si trattava più soltanto di «una questione letteraria», bensì di «un'operazione fisica», visto il «ruolo misterioso» che la «vita postuma» di Sylvia Plath e il loro «matrimonio postumo» hanno avuto nella sua vita.<sup>10</sup>

Quando decide di pubblicare *Birthday Letters* Hughes è già a conoscenza del cancro, diagnosticato nell'aprile 1997, che lo con-

---

<sup>7</sup> Per le vicende editoriali del testo e la problematica costruzione di un pubblico 'femminista' per la Plath, cfr. J. Badia, *Sylvia Plath and the Mythology of Women Readers*, University of Massachusetts Press, Amherst-Boston 2011, pp. 89-112.

<sup>8</sup> Secondo quanto scrive nella lettera già citata a Sagar, l'elaborazione subisce un arretramento dovuto non solo al ripetersi della tragedia nel suicidio di Assia Wevill e alla morte della madre, ma anche alla protesta esplosa nel 1970-72, «quando le poesie e il romanzo di Sylvia raggiunsero la prima ondata militante del Femminismo come una rivelazione divina dalla loro Santa Patrona», impedendogli di «lasciar depositare tutto ai livelli su cui potevo affrontarlo naturalmente e creativamente» e di «sfuggire un coinvolgimento sempre più febbrile» sul piano biografico, in Sagar, *Poet and Critic*, p. 270 (trad. mia).

<sup>9</sup> Roberts, *An Introduction to Birthday Letters*.

<sup>10</sup> Lettera a Seamus Heaney, 1 gennaio 1998, in *Letters of Ted Hughes*, pp. 703-704 (trad. mia).

durrà alla morte.<sup>11</sup> La circostanza è importante per comprendere l'intenzione che sostiene l'opera e fa della lettera uno strumento adatto a negoziare la propria memoria in un contesto di narrazioni in contrasto, legando il poeta e l'io testuale non soltanto alla memoria di sé ma anche alla memoria dell'altro. Se invoca la presenza e aspira al dialogo, la lettera non può fare a meno di mostrare la distanza del destinatario nello spazio e nel tempo e il ritardo che caratterizza la sua comunicazione. Tuttavia, essa stabilisce anche una relazione privilegiata *io-tu* che si contrappone agli altri lettori nel momento stesso in cui si espone alla loro lettura. In una lettera indirizzata a Anne Stevenson quasi dieci anni prima, Hughes aveva espresso il desiderio di «ricreare per me stesso, se posso, la privatezza dei miei sentimenti e delle mie conclusioni su Sylvia, e rimuoverle dalle contaminazioni di chiunque altro», ma l'opera, osserva Sarah Churchwell, «mostra l'impossibilità di rimuovere tali contaminazioni». L'autorità della propria voce non è garantita neppure sull'esperienza personale, anche in questo caso è frutto di una negoziazione: l'affermazione dell'«autorità dell'esperienza» e della «memoria personale» deve considerare le «incertezze sulla verità e sull'accuratezza» della ricostruzione.<sup>12</sup>

Tutte le ottantotto poesie, tranne un paio, sono indirizzate a Sylvia. Queste lettere non presentano tutti gli elementi formali dell'epistola in versi, ne mostrano però la dimensione comunicativa con alcune strutture retoriche e allocutive, compresa quella più evidente del *tringulated address*, che per Jonathan Culler è una delle strutture fondamentali della lirica: il rivolgersi diretta-

---

<sup>11</sup> Nella lettera a Sagar del 15 agosto 1997, Hughes scrive: «Fondamentalmente, il mio modello era “una lettera”. Effetti poetici accidentali. Con molta esposizione di sé, suppongo, immediata – il mio tentativo di scrivere di quelle cose senza sfruttamento estetico o preoccupazione per la mia reputazione artistica. Non penso più molto a questo. Soltanto a scrivere chiaramente ed espressivamente. Semplicemente. Senza stile. Sincero», in Sagar, *Poet and Critic*, pp. 257-258 (trad. mia).

<sup>12</sup> S. Churchwell, *Secrets and Lies: Plath, Privacy, Publication and Ted Hughes's Birthday Letters*, «Contemporary Literature», 42 (2001), fasc. 1, pp. 102-148, p. 122, in cui si cita anche la lettera a Stevenson (trad. mia).

mente a un *tu* destinatario per parlare, in realtà, a un pubblico di lettori più vasto sebbene non esplicitato.<sup>13</sup> Seppur sottese da una forte tensione narrativa, le *Letters* si collocano all'interno di una modalità tradizionalmente lirico-elegiaca.<sup>14</sup> Più che iniziare una conversazione, però, esse costituiscono da un lato una risposta a Sylvia, dall'altro ai discorsi pubblici intorno alla loro storia.<sup>15</sup>

## 2. *La forma lettera*

Tanto la corrispondenza con amici e familiari quanto le *Letters* poetiche a Sylvia sembrano essere, per Hughes, un strumento non soltanto per scavare all'interno del proprio vissuto al fine di prenderne coscienza, ma anche per assumersi la responsabilità della propria «vita interiore»; per il poeta, osserva Terry Gifford, tale assunzione di responsabilità è fondamentale per tutti gli individui, «qualunque siano i bizzarri eventi in cui la sorte li ha trascinati».<sup>16</sup> Nel suo diario, alla data 31 maggio 1979, Hughes stesso definisce la funzione di tale esercizio quotidiano di scrit-

---

<sup>13</sup> J. Culler, *Theory of the Lyric*, Harvard University Press, Cambridge MA 2015, pp. 186-190.

<sup>14</sup> E. Hadley, *The Elegies of Ted Hughes*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2010, pp. 121-143.

<sup>15</sup> Sulla frequente presenza di un terzo attore, oltre al mittente e al destinatario, sulla scena della scrittura epistolare insiste Jonathan Ellis in *Letter Writing Among Poets: From William Wordsworth to Elizabeth Bishop*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2015, pp. 231-245. Hughes mostra consapevolezza della possibile pubblicazione delle sue lettere, quindi della potenziale esistenza di futuri lettori, «fin da una fase sorprendentemente precoce della sua carriera letteraria»; e presta una cura notevole alla loro composizione: «molte delle lettere di Hughes sono poesie in prosa, magnifiche opere d'arte in se stesse. Impiegava ore ad abbozzarle e perfezionarle. Di molte teneva delle copie e infine le vendette alla Emory University ad Atlanta, senza restrizioni sulla disponibilità di molte di esse», in Bate, *Ted Hughes*, pp. 554-555 (trad. mia).

<sup>16</sup> T. Gifford, *Ted Hughes*, Routledge, London-New York 2009, p. 66 (trad. mia).

tura del sé: «Mi porta più vicino al mio io. Mi chiude in una conversazione serrata con il mio io più cosciente – e così mi dà energia e mi lega ai miei sentimenti reali». <sup>17</sup> Senza ovviamente voler ricondurre a una presunta autenticità o verità biografica nessuna delle tre forme di scrittura – diario, lettera, poesia – le tre pratiche presentano delle prossimità, almeno in alcune intenzioni: il diario avvia la problematica operazione di osservazione retrospettiva degli eventi vissuti, di tessitura narrativa di tali eventi in una traiettoria identificabile e di costruzione di una soggettività cosciente che può proseguire nelle lettere e nelle poesie. Ma, in questa «conversazione serrata», l'io non si rivela a se stesso, piuttosto è prodotto dall'operazione. L'io non è preesistente al testo e, per quanto coerentemente perseguito, manifesta delle tensioni che non sono del tutto risolte nella narrazione di sé.

Assumersi la responsabilità di determinati accadimenti non significa semplicemente riconoscerli come fatti realmente accaduti, quanto ricondurre azioni e intenzioni a una soggettività che vi ha preso parte, magari senza coscienza. In *Error*, l'io attribuisce retrospettivamente all'io agente nella storia l'errore di aver condotto Sylvia nel Devon, di averla allontanata dalla vita mondana e culturale londinese per portarla in quell'ambiente rurale così importante per la sua creatività: «I brought you to Devon. I brought you into my dreamland. / I sleepwalked you / Into my land of totems» (vv. 1-3). <sup>18</sup> La ripetizione di «I», contrapposto a «you», acuisce il parziale riconoscimento dell'io attuale in quello passato, ma il tentativo di comprensione arriva solo nel presente della scrittura. Seppur richieda un distacco tra l'io presente che parla e l'io passato che ha commesso errori, la confessione ne riconosce anche una delicata prossimità, una parziale identità. La sovrapposizione, però, non è mai completa; anche nei tentativi più estremi

---

<sup>17</sup> Cit. in Bate, *Ted Hughes*, p. 557 (trad. mia).

<sup>18</sup> «Ti portai nel Devon. Ti portai nella mia terra di sogno. / Ti guidai come nel sonno / nella mia terra dei totem», in T. Hughes, *Lettere di compleanno*, trad. di A. Ravano, introd. di N. Fusini, Mondadori, Milano 2000, p. 247. Cfr. Gifford, *Ted Hughes*, p. 69.

di trasfigurazione mitica del vissuto resta un qualcosa che resiste all'assimilazione, un residuo che sfugge alla conoscenza.<sup>19</sup>

Situata com'è nel suo contesto, per di più, la lettera sembra ammettere di per sé un certo grado di parzialità nella ricostruzione.<sup>20</sup> *Birthday Letters*, infatti, è anche un lungo percorso di tentativi falliti e di reciproca incomprensione:<sup>21</sup> l'opacità della comunicazione intersoggettiva, anche tra persone apparentemente vicine come due amanti, e la speranza che la comunicazione intrasoggettiva possa condurre dove la prima non ha avuto accesso sono al centro dell'opera. È chiaro, comunque, che tale narrazione non può costituire un resoconto trasparente dei fatti: come illustra Bate esaminando i taccuini, sia in fase compositiva sia successivamente nella preparazione del volume per la pubblicazione, i testi sono stati sottoposti a continue revisioni, correzioni e sottrazioni di materiali più strettamente privati o che avrebbero potuto danneggiare persone viventi.<sup>22</sup> Come forma autobiografica, la lettera poetica si colloca a un grado già avanzato di rielaborazione del vissuto in una trama, quel che si potrebbe chiamare, con Ricœur, *mise en intrigue*.<sup>23</sup> L'io delle *Birthday Letters*, in

---

<sup>19</sup> Cfr. C. Bere, *Birthday Letters: Ted Hughes's Sibylline Leaves*, in J. Moulin (éd.), *Lire Ted Hughes: New Selected Poems, 1957-1994*, Éditions du Temps, Paris 1999, pp. 233-242.

<sup>20</sup> Cfr. M. Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 2002, pp. 266-267. Cfr. anche C. Carmina, *Tra Eco e Narciso. Modelli e strategie nella scrittura epistolare del Novecento*, in M. Cottone, E. Chiavetta (cur.), *La scrittura epistolare in Europa dal Medioevo ai nostri giorni. Generi, modelli e trasformazioni*, Bonanno, Acireale 2010, pp. 189-202.

<sup>21</sup> Paul Bentley sostiene che *Birthday Letters* costituisca, per Hughes, una «capitolazione completa» della precedente visione dell'opera di Plath in termini di junghiana «individuazione» al «più deterministico freudismo» della poetessa e, nelle poesie, Plath demistifica in lui «il senso di una Inghilterra mistica e mitica», in *Ted Hughes, Class and Violence*, Bloomsbury, London 2014, pp. 121-131 (trad. mia).

<sup>22</sup> Bate, *Ted Hughes*, pp. 503-526.

<sup>23</sup> P. Ricœur, *Temps et récit I*, Seuil, Paris 1983; trad. it. *Tempo e racconto. Volume I*, Jaca Book, Milano 1986, pp. 57-90. Se tutte le ricostruzioni biografiche presentano un margine di impossibilità nel pervenire a una verità fattuale,



fondo, non è distante da *her husband*, il «personaggio letterario che sta raccontando la storia della sua vita» che Diane Middlebrook identifica in Hughes nelle vesti di estensore delle note e delle introduzioni all'opera di Plath.<sup>24</sup>

Dopo la morte di Sylvia, la scrittura delle «apostrophic elegies»<sup>25</sup> e la loro organizzazione nelle forme di un *canzoniere in morte*<sup>26</sup> è un esercizio del lutto che, nonostante le dichiarazioni di Hughes, non sembra portare a termine con successo alcuna elaborazione ma, se si vuole mantenere la nota distinzione proposta da Freud (e poi riconsiderata), tende semmai alla strutturazione melanconica.<sup>27</sup> Hughes non tenta soltanto di comunicare con la sua defunta moglie e di trovare un qualche sollievo compensatorio attraverso le parole. Le *Letters*, come macrotesto, portano avanti l'operazione di costruzione di un archivio della memoria che richiede un certo grado di rinarrazione mitica del fattuale, perché si tratta pur sempre di un'operazione poetica, per quanto confessionale e immediata rispetto alla precedente produzione di Hughes. Al suo interno, però, ogni poesia collabora e al contempo resiste alla creazione di un possibile universo di senso più ampio. Il *libro* stampato troppo tardi, inizialmente inteso come un rito catartico privato, diventa da un lato la storia di un tragico amore e dall'altro un messaggio rivolto non solo alla donna, ma

---

alcune vite sembrano mostrare con maggiore evidenza tale problematicità: sia il *Cambridge Companion to Sylvia Plath* (ed. by J. Gill, Cambridge University Press, Cambridge 2006) sia il *Cambridge Companion to Ted Hughes* (ed. by T. Gifford, Cambridge University Press, Cambridge 2011) si aprono infatti con capitoli intitolati *The Problem of Biography*, scritti rispettivamente da Susan R. van Dyne (pp. 3-20) e Joanny Moulin (pp. 14-26).

<sup>24</sup> D. Middlebrook, *Her Husband: Hughes and Plath – A Marriage*, Little, Brown & Co., London 2004, pp. 213-215 (trad. mia).

<sup>25</sup> N. Roberts, *Ted Hughes: A Literary Life*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2006, p. 166.

<sup>26</sup> F. Giusti, *Canzonieri in morte. Per un'etica poetica del lutto*, Textus Edizioni, L'Aquila 2015.

<sup>27</sup> S. Freud, *Lutto e melanconia* (1917), in *Sigmund Freud. Opere*, VIII, ed. diretta da C.L. Musatti, Bollati Boringhieri, Torino 1976, pp. 102-118.

anche al pubblico che negli anni si è fatto lettore di entrambi i poeti e, talvolta, critico severo degli atteggiamenti di Hughes. Eppure, attraverso la nuova opera, i lettori sono ancora una volta chiamati a farsi interpreti di una storia privata che è entrata nella sfera dei discorsi pubblici.

La voce della donna sembra ancora avere un futuro pressante. In *Visit* (vv. 64-69), al tentativo di rivolgersi a lei alzando lo sguardo come per ritrovarne la voce, segue un rassegnato ritornare alle pagine stampate, in un atto sospeso tra il ricordo della parola viva e le parole scritte. Lei non c'è più e quel che rimane è soltanto una storia racchiusa in un libro, inscritta in esso con una forza che entra in competizione anche con la memoria. Nei testi si intrecciano due universi poetici che si sono incontrati, ma spesso, come Hughes deve ammettere, si sono rivelati e continuano a rivelarsi contrastanti. Come nelle epistole, l'atto di scrivere assume un rilievo determinante in questo canzoniere e nella conversazione postuma che porta avanti. Il percorso creativo dei due poeti è segnato da quel che Middlebrook definisce un rapporto di *call and response* che, con gradi diversi di sintonia e ostilità nel corso degli anni, lo ha accompagnato fin dal loro primo incontro. Un rapporto spesso mediato anche da una pratica di scrittura precisa: l'abitudine di comporre il nuovo testo sul retro di fogli contenenti gli abbozzi di un testo dell'altro, quasi a *rispondere*, integrandone non pochi elementi, alle sue parole.<sup>28</sup> La presenza tra i due poeti di lettere e poesie, nella loro materialità fisica di pagine scritte a mano, si inserisce in una dinamica di riuso e di antagonismo che può arrivare anche alla loro distruzione.<sup>29</sup>

---

<sup>28</sup> D. Middlebrook, *The Poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes: Call and Response*, in *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*, pp. 156-171.

<sup>29</sup> Analizzando la poesia *Burning the Letters* di Plath, legata a un episodio difficile da ricostruire con precisione, Lynda K. Bundtzen evidenzia il ruolo e il valore della materialità dei testi in *Poetic Arson and Sylvia Plath's Burning the Letters*, «Contemporary Literature», 39 (1998), fasc. 3, pp. 434-451. Cfr. la lettera a Nick Gammage dell'11 maggio 1998, in *Letters of Ted Hughes*, pp. 715-717.

Declinando le tesi di Harold Bloom sull'«angoscia dell'influenza» nella tradizione poetica e le osservazioni di Peter Sacks sull'«aggressiva battaglia per l'eredità» condotta nell'elegia alle dinamiche creative interne alla coppia di poeti,<sup>30</sup> Heather Clark approfondisce la rivalità e la reciproca influenza creativa attraverso un attento esame delle relazioni intertestuali tra le opere di Hughes e Plath.<sup>31</sup> La lettera poetica sembra essere una forma particolarmente adatta ad affrontare tale dinamica: il suo carattere di risposta a missive precedenti legittima la ripresa, la rilettura ed eventualmente la misinterpretazione di motivi, temi, forme e frasi propri della lettera ricevuta. Non si limita a proseguire il dialogo, bensì espone il necessario carattere di mutua influenza e di collaborazione creativa nella sua costruzione. È, probabilmente, la forma propria di una particolare autorialità collaborativa in cui il desiderio di attestare la propria indipendenza non può essere disgiunto dal riconoscimento della presenza dell'altro in una *co-authorship* mai del tutto pacificata. La forma responsiva infrange l'illusione di autonomia monologica per portare in superficie una relazione più o meno antagonista che definisce il sé attraverso l'altro, le sue parole, le sue richieste. La lettera articola il rapporto, tipico dell'elegia, di vicinanza/distanza fisica e discorsiva senza poterlo portare a una effettiva conciliazione, poiché in ciascuna lettera è pur sempre un solo mittente a prendere voce.

---

<sup>30</sup> H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, Oxford University Press, Oxford 1973; P. Sacks, *The English Elegy: Studies in the Genre from Spenser to Yeats*, Johns Hopkins University Press, Baltimore MD 1987, p. 37 (trad. mia).

<sup>31</sup> H. Clark, *The Grief of Influence: Sylvia Plath and Ted Hughes*, Oxford, Oxford University Press 2011, alle *Birthdays Letters* è dedicato l'ultimo capitolo, pp. 221-241.

### 3. *Comunicare segreti*

Il tentativo di narrare Sylvia come una vita verso la morte (come la zingara predice in *The Gypsy* ed emerge in *Remission, Isis, The Minotaur*), a causa di un destino irrimediabilmente segnato da traumi profondi precedenti all'incontro con Ted, è certamente una tendenza presente all'interno di *Birthday Letters*, una tendenza che l'io poetico condivide con alcuni dei biografi della poetessa, a partire da Edward Butscher, il quale, in *Sylvia Plath: Method and Madness* (1976), individua in lei il trauma mai superato della morte del padre.<sup>32</sup> Tuttavia, se si concede al testo la possibilità di accogliere tensioni diverse, oltre a quella esplicita e riconoscibile come dominante (una sorta di intenzione manifesta riconducibile all'io), allora la raccolta rivela la fragilità di tale sforzo e l'impossibilità di esaurire in esso la produzione di senso dell'opera. Il tentativo di render ragione della morte della donna attraverso la sua iscrizione in una scena mitica più vasta e potente di lei – e dell'io che se ne fa testimone inconsapevole al momento dei fatti e soltanto retrospettivamente ne acquisisce coscienza – è comprensibile nel quadro di un eventuale meccanismo riparativo, ma le *Letters* non portano pienamente a compimento il progetto e un segreto resta presente e attivo nell'accumularsi dei versi.

L'esistenza di Sylvia e la sua morte non riescono ad essere sussunte interamente nella narrazione teleologica costruita alla luce della sua tragica fine. Il segreto della donna può essere comunicato, messo in comune tra l'io e i lettori, ma non può essere rivelato, perché né Ted né i critici ne sono davvero a conoscenza. La lettera deve riconoscere questo limite: nell'offrirsi alla lettura del destinatario, è consapevole che il suo contenuto non può es-

---

<sup>32</sup> Van Dyne, *The Problem of Biography*, pp. 6-7. E. Butscher, *Sylvia Plath: Method and Madness*, Seabury Press, New York 1976, p. 297. Alla tendenza critica al rileggere la vita e l'opera della poetessa a partire dal suo suicidio ha contribuito non poco lo studio di A. Alvarez, *The Savage God: A Study of Suicide*, Weidenfeld & Nicolson, London 1971, che muove dal ricordo degli ultimi giorni dell'amica.

sere certo ed esaustivo, il destinatario potrebbe proporre un'altra versione dei fatti, costruire un'altra storia a partire dai medesimi dati. Le *Letters* espongono tutta le difficoltà di una comunicazione diretta e trasparente, non soltanto nel momento della scrittura, quando la donna è ormai definitivamente assente, ma anche in precedenza, quando la donna era fisicamente accanto al poeta, fino al punto di dire in *The Rabbit Catcher*, proprio alludendo a una poesia di Plath dal medesimo titolo: «I was a fly outside on the window-pane / of my own domestic drama» (vv. 37-38).<sup>33</sup> Se c'è il tentativo di tirarsi fuori dalla trama che ordina il suo «dramma domestico», c'è anche il riconoscimento del dover osservare gli eventi che lo riguardano senza poterne avere piena comprensione, senza poter del tutto controllare le ragioni che li muovono.

In una scissione tra personaggio passato e personaggio presente, l'io ripensa se stesso come un attore che non comprende mai fino in fondo la scena a cui prende parte.<sup>34</sup> Dietro lo sforzo di riconoscersi perseguito nel testo, si intravede l'ammissione del suo non conoscersi affatto. L'io mantiene un segreto almeno quanto il tu. Per Ian Sansom si potrebbe forse rintracciare nelle lettere e nei versi di Hughes l'applicazione del medesimo principio che Robert Frost rivelò una volta all'amico Sidney Cox: «Ho scritto per tenere lontani i troppo curiosi dagli angoli segreti della mia mente sia nei miei versi che nelle mie lettere a persone come te».<sup>35</sup> Ma, al di là del segreto intenzionale di cui parla Frost, una verità celata attraverso la costruzione letteraria, in *Birthday Letters* si sente anche la presenza di un altro tipo di segreto: la realtà dei fatti e

---

<sup>33</sup> «Ero una mosca fuori della finestra / del mio stesso dramma familiare», in Hughes, *Lettere di compleanno*, p. 297. Cfr. M. Silk, *Ted Hughes: Allusion and Poetic Language*, in B. Rees (ed.), *Ted Hughes and the Classics*, Oxford University Press, Oxford 2009, pp. 233-262, che fa dell'allusione una pratica propria di tutta la produzione di Hughes.

<sup>34</sup> Cfr. D. O'Connor, *Trauma Theory Readings*, in T. Gifford (ed.), *Ted Hughes*, Palgrave, London 2015, pp. 131-144.

<sup>35</sup> I. Sansom, «*I was there, I saw it*», «London Review of Books», 20/4 (19 febbraio 1998), pp. 8-9, da cui proviene anche la citazione di Frost (trad. mia).

le loro ragioni restano sconosciute all'io.<sup>36</sup> Le lettere accennano a un'incertezza autobiografica paragonabile a quella sperimentata dai biografi dei due poeti.

L'elegia classica è stata rimproverata di portare avanti una pratica eticamente scorretta, cioè di impossessarsi del *tu* reale per trasformarlo in un'immagine a uso e consumo del soggetto che non solo non può più ferirlo, ma che anzi diventa motivo e materia di canto.<sup>37</sup> Un simile rimprovero si potrebbe forse muovere anche all'apparente monologismo della singola lettera poetica, in quanto restituisce l'immagine di un destinatario lontano che non può rispondere, lo implica con forza nella comunicazione senza dargli voce. Ma tanto la forma *elegia* tanto la forma *lettera* mostrano, in *Birthday Letters*, una dinamica diversa e una rottura del rigido monologismo della voce. Tentando di mettere insieme i pezzi di memoria e di dare loro un ordine, il soggetto in lutto deve confrontarsi con le *tracce* che l'altra persona ha lasciato dietro di sé ed è costretto ad affrontare la passata esistenza di un'altra vita. Il riconoscimento dell'altro avviene nella disidentificazione. L'operazione non si risolve in un ordine compiutamente ristabilito, in un mero ritorno del soggetto precedente, piuttosto ne crea uno nuovo nell'operazione. E il soggetto-autore, guardando indietro al proprio passato, si trova a dover riconoscere l'influenza che l'altro ha avuto nella sua costituzione.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> Nel discutere le *Letters* Churchwell impiega il concetto di *open secret* definito da D.A. Miller, un segreto che deve essere suggerito per poter essere meglio conservato. Esso «è connesso all'ambivalente relazione del soggetto con il sociale» e «si manifesta in “strani compromessi tra espressione e repressione”, accenni di segreti che non saranno mai pienamente rivelati», in Churchwell, *Secrets and Lies*, p. 139 (trad. mia). Seppur simili nelle dinamiche, il segreto che interessa qui non è tanto un fatto che non si vuole rivelare, quanto un enigma che resta tale sia per il poeta sia per i lettori.

<sup>37</sup> Uno studio, ormai classico, dei cambiamenti avvenuti nell'elegia moderna è J. Ramazani, *Poetry of Mourning: The Modern Elegy from Hardy to Heaney*, Chicago University Press, Chicago IL 1994.

<sup>38</sup> Sul rapporto di scambio poetico tra Hughes e Plath a partire dal loro primo incontro, una conversazione costante pur nel mantenimento di due personalità artistiche differenti, riconosciuto fin dallo studio di M.D. Uroff, *Sylvia*

Ancor più che dal ricordo diretto, *Birthday Letters* nasce dalla lettura delle ultime poesie di Sylvia, composte durante la separazione e ritrovate sulla sua scrivania, e soprattutto dei *Journals*, dove Hughes incontra sia il «diary I» della donna sia il personaggio in cui lui stesso è trasformato.<sup>39</sup> È lui stesso a raccontare l'incontro con l'identità costruita nelle pagine dei diari direttamente a Sylvia, e indirettamente a noi lettori, in *Visit*:

Ten years after your death  
 I meet on a page of your journals, as never before,  
 The shock of your joy  
 When you heard of that. Then the shock 40  
 Of your prayers. And under those prayers your panic  
 That prayers might not create the miracle,  
 Then, under the panic, the nightmare  
 That came rolling to crush you:  
 Your alternative – the unthinkable 45  
 Old despair and the new agony  
 Melting into one familiar hell.

Suddenly I read all this –  
 Your actual words, as they floated  
 Out through your throat and tongue and onto your page –<sup>40</sup> 50

Se, dieci anni dopo la morte di Sylvia, Ted incontra per la prima volta la sua gioia e il suo panico, le sue «actual words» che

---

*Plath and Ted Hughes* (University of Illinois Press, Chicago IL 1979), si vedano almeno: T. Brain, *The Other Sylvia Plath*, Longman, Harlow 2001, che parla di una «conversazione continua» (p. 193; trad. mia); lo studio biografico di D. Middlebrook, *Her Husband: Hughes and Plath – A Marriage* e della stessa autrice il già citato *The Poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes: Call and Response*; e infine Clark, *The Grief of Influence*.

<sup>39</sup> Middlebrook, *Her Husband*, p. 276.

<sup>40</sup> «Dieci anni dopo la tua morte / incontro su una pagina del tuo diario, come mai prima, / lo shock della tua gioia / quando ti fu detto. Poi lo shock / delle tue preghiere. E sotto le preghiere il panico / che le preghiere potessero non creare il miracolo, / poi, sotto il panico, l'incubo / che ti arrivava addosso per schiacciarti: / la tua alternativa – l'impensabile / antica disperazione e la nuova angoscia / che si fondevano in un unico ben noto inferno. // D'un tratto leggo tutto questo – / le tue parole, nell'atto di sgorgarti / dalla gola e dalla lingua e di posarsi sulla pagina –», in Hughes, *Lettere di compleanno*, p. 15.

dalla gola arrivano sulla pagina, la scrittura del diario costituisce già una narrazione di sé, la costruzione di un personaggio io, almeno quanto Ted vi diventa una figura letteraria, una proiezione del desiderio dell'altro. Sempre in *Visit* si dice: «Nor did I know I was being auditioned / For the male lead in your drama, / [...] / As if a puppet were being tried on its strings, / Or a dead frog's legs touched by electrodes» (vv. 25-26, 29-30).<sup>41</sup> Secondo Middlebrook, il poeta risponde a questa modalità di scrittura e costruisce di riflesso l'immagine di se stesso come *suo marito*. Hughes preleva molti materiali dai *Journals* per ricostruire la sua storia, ma questo recupero, se da un lato costituisce un'appropriazione forse indebita e certamente funzionale all'operazione che si vuole condurre, dall'altro non può fare a meno di problematizzare lo statuto autoriale del soggetto: il tentativo deve fare i conti con la necessità di lavorare con parole, immagini e personaggi creati, almeno in parte, da qualcun altro. Le lettere di Hughes rispondono ad altre lettere, ad altri messaggi ricevuti anche dopo la morte della mittente e spesso non destinati a lui.

Le lettere in versi di Hughes non sono soltanto il lamento di un amante addolorato che invoca la presenza dell'amata, ma soprattutto poesie indirizzate da un poeta a un altro, la ripresa di un colloquio bruscamente interrotto tra due immaginari poetici «molto simili» e allo stesso tempo «molto diversi». <sup>42</sup> *Birthday Letters* prosegue questo rapporto di mutua influenza, solo che dopo la morte della poetessa il dialogo che può continuare è soltanto quello tra il sopravvissuto e i testi che di lei rimangono. La vita che Plath conduceva nella sua immaginazione, nota Middlebrook, non contiene segreti «nel senso di azioni intraprese furtivamente o ingannevolmente, ma di linguaggio che non entrava nel loro discorso quotidiano. Plath era stata un'esperta

---

<sup>41</sup> «Né sapevo che stavo sostenendo l'audizione / per il ruolo di primo attore nel tuo dramma, / [...] / Come una marionetta azionata per prova, / o le zampe di una rana morta toccate dagli elettrodi», *ibidem*.

<sup>42</sup> Middlebrook, *Her Husband*, p. 274 (trad. mia).



nel trasferire la sua soggettività in parole sulla pagina». <sup>43</sup> Sembra che il mittente di queste lettere a un destinatario scomparso non possa che farsi a sua volta destinatario di altre lettere. Il fatto stesso di voler acquisire autorità sulla propria storia (farsene *autore*) rispondendo alle rappresentazioni di Sylvia denuncia l'impossibile autonomia di un discorso che trova fondamento nel discorso dell'altro (e degli altri).

#### 4. *Tacere*

Riconducendo le *Birthday Letters* al grande modello delle «quasi-autobiografiche» epistole elegiache che Ovidio scrive dal suo esilio sul Mar Nero, *Tristia* ed *Ex Ponto*, Genevieve Liveley osserva come queste offrano al poeta latino un «mezzo ideale» con cui, attraverso «il dialogo 'privato' con sua moglie», può «rispondere pubblicamente ai suoi critici» sostenendo che «i lettori non hanno saputo cogliere la differenza tra la sua 'autobibliografia' – la sua vita come narrata nella poesia elegiaca – e la sua vita reale (*Tristia* 2, 353-357)». <sup>44</sup> Si potrebbe aggiungere il parallelo con le ovidiane *Heroides*, le epistole di eroine del mito abbandonate dai loro amanti, in particolare per la gestione delle informazioni del personaggio che prende voce – quel che può sapere dal suo punto di vista e dalla sua collocazione cronologica – e l'integrazione che il pubblico, a conoscenza della storia da altre fonti, apporta alle lacune del testo. <sup>45</sup>

Se il tacere gioca un ruolo importante nelle *Birthday Letters*, se ne possono però distinguere almeno due modalità principali, sebbene difficilmente separabili: la *reticenza* e il *silenzio*. La *reticenza* è un meccanismo, solo in parte volontario, che impedisce

<sup>43</sup> *Ibidem* (trad. mia).

<sup>44</sup> G. Liveley, *Birthday Letters from Pontus: Ted Hughes and the White Noise of Classical Elegy*, in *Ted Hughes and the Classics*, pp. 216-232 (trad. mia).

<sup>45</sup> Cfr. G. Rosati, *Epistola elegiaca e lamento femminile*, in Ovidio, *Lettere di eroine*, BUR, Milano 1998, 2016<sup>9</sup>, pp. 5-46.

al soggetto di esprimersi pienamente e può essere accompagnato da sentimenti diversi: colpa, dolore, rancore, rabbia. C'è una costante negoziazione in chi parla tra l'esigenza di dire e il limite di quel che è sentito come dicibile nel contesto sociale. Nel caso di Hughes, i limiti imposti al discorso erano proporzionali all'interesse pubblico nei confronti dei fatti, alla produzione di interpretazioni in esplicito antagonismo a quelle da lui custodite. In questo contesto *Birthday Letters* si inserisce come «risposta pubblica alle dispute sulle politiche di pubblicazione, rappresentazione e autorità letteraria».<sup>46</sup> Dopo tanti anni in cui, commenta Al Alvarez, la reticenza di Hughes «era tutta per il consumo pubblico [...] in privato, nelle ultime tre decadi, è andato gradualmente raccontando a se stesso la storia della sua vita con la Plath nelle poesie».<sup>47</sup> Hughes è perfettamente consapevole della sua difficile posizione, come ammette in una lettera a Stevenson del novembre 1989.<sup>48</sup>

La seconda modalità del tacere, invece, è legata alla costruzione dell'*autorità* della voce: il *silenzio* volontario del soggetto che agisce sui piani dell'elaborazione e della divulgazione del testo. Colui che scrive avoca indubbiamente a sé una certa autorità nella selezione, gestione e comunicazione della propria esperienza, soprattutto quando al centro del discorso si pone un evento sentito come estremamente privato. Il soggetto si sente depositario di una verità fondata sul suo ruolo testimoniale («Nobody else remembers, but I remember», *Daffodils*, v. 2).<sup>49</sup> L'assunzione di tale ruolo, però, implica il rischio sempre presente nei casi in cui il discorso coinvolge altre persone che non possono più rispondere proponendo la loro autonoma narrazione. Di questa imposizione alcuni critici hanno rimproverato Hughes e le sue lettere, ma

---

<sup>46</sup> Churchwell, *Secrets and Lies*, p. 103 (trad. mia).

<sup>47</sup> A. Alvarez, *Your Story, My Story*, «New Yorker», 2 febbraio 1998, p. 58 (trad. mia).

<sup>48</sup> Cit. in E. Wagner, *Ariel's Gift: A Commentary on Birthday Letters by Ted Hughes*, Faber and Faber, London 2000, pp. 10-11.

<sup>49</sup> «Nessun altro ricorda, ma io sì, lo ricordo», in Hughes, *Lettere di compleanno*, p. 259.

bisogna tener presente che, in quanto a sua volta autrice, la parola di Plath continua ad agire anche dopo la sua morte, almeno quanto quella dei critici che lavorano sulla sua opera. *Birthday Letters* costituisce quindi un caso particolare: i lettori della sequenza di poesie leggono Ted che (ri)legge Sylvia e, conoscendo anche l'opera della donna, possono approvare o respingere di volta in volta l'operazione condotta dal poeta stesso.

Proprio la *lettera*, in particolar modo quella pubblicata, è uno strumento di gestione e negoziazione delle relazioni tra la sfera privata e la sfera pubblica. Anche al di là della raccolta, come è chiaro dalle poche citazioni fatte qui, Hughes lo ha utilizzato nel corso degli anni per gestire la propria posizione nei confronti di Plath e della sua memoria: lettere semi-private indirizzate però ad amici critici, poeti e a giurie di concorsi. Una forma privata di scrittura che, però, si muove (anche materialmente) verso un pubblico. Cercando un contatto diretto e interiore con la donna attraverso le sue rappresentazioni, le *Letters* – che pure vorrebbero rifiutare il mediato e l'esterno – raggiungono, sia pure in ritardo, i loro lettori. In ogni caso, sia la poesia di Hughes sia quella della Plath aventi per tema l'altro e la vita condivisa contribuiscono a costruire la loro storia e la consegnano al pubblico, sia nel senso proprio di inserirla nel mondo economico dell'editoria sia nel senso più generale di inserirla nel mondo dei discorsi. Di riflesso, l'intreccio delle versioni circolanti, delle interpretazioni letterarie e delle ricostruzioni biografiche si mescola all'esperienza e alla memoria: come sintetizza Churchwell, «la rappresentazione diventa un virus: i lettori e le storie sono 'contaminati' da quella che è, implicitamente, un'intertestualità promiscua, un disordine 'contagioso'». <sup>50</sup>

Il silenzio può essere una strategia vincente nella costruzione della voce e nell'accesso al campo dei discorsi e quindi alla pubblicazione. Contro il dispiegarsi di narrazioni biografiche intorno alla figura di Plath, Hughes, come un sofferente Orfeo, ha conti-

---

<sup>50</sup> Churchwell, *Secrets and Lies*, p. 118 (trad. mia).

nuato per anni a comporre il suo canto nella dimensione privata del suo «rigido e assordante silenzio» pubblico,<sup>51</sup> nell'allontanamento dalla dimensione sociale di una parte almeno della sua voce. E per questo sarà smembrato dalle Baccanti infuriate; alla fine di *Sotebos*, il soggetto ascolta il grido della donna: «Who has dismembered us?» (v. 48).<sup>52</sup> Retrospectivamente ci si può chiedere chi ha contribuito alla fine della coppia, non soltanto quando Sylvia era ancora viva, ma anche dopo la sua morte. In *Ouija* il tentativo di comunicazione medianica, un'attività che la coppia praticava in cerca di stimoli poetici, si conclude con una terribile profezia già avverata nel presente della scrittura:

'Fame will come. Fame especially for you.  
Fame cannot be avoided. And when it comes  
You will have paid for it with your happiness,  
Your husband and your life.'<sup>53</sup>

110

La fama, qui, non è soltanto la straordinaria celebrità letteraria che Plath incontrerà dopo la sua morte e che crescerà progressivamente nei decenni successivi, ma anche la mostruosa dea latina del *gossip*, della diceria che non distingue il falso dal vero e acquisisce credibilità plasmando la sua versione della realtà (Virgilio, *Eneide* IV, 173-188, e Ovidio, *Metamorfosi* XII, 43-63). Se Hughes, come l'antico poeta epico, può tentare di opporsi al proliferare del pettegolezzo rivendicando una conoscenza veritiera dei fatti, alla fine deve soffrire la fama almeno quanto Plath. La notorietà letteraria implica anche questo. Quando arriverà la

---

<sup>51</sup> A. Motion, *A Thunderbolt from the Blue*, «London Times», 17 gennaio 1998, p. 22 (trad. mia).

<sup>52</sup> «“Chi ci ha smembrati?”», in Hughes, *Lettere di compleanno*, p. 271. La domanda è ripresa dalla poesia *Event* di Plath con uno spostamento dell'allusione da Assia Weavill a Otto Plath, cfr. L.M. Scigaj, *The Deterministic Ghost in the Machine of Birthday Letters*, in J. Mulin (ed.), *Ted Hughes: Alternative Horizons*, Routledge, London 2004, pp. 1-16.

<sup>53</sup> «“Verrà la fama. Fama per te, soprattutto. / La fama è inevitabile. E quando arriverà / l'avrai pagata con la felicità, / tuo marito e la vita”», in Hughes, *Lettere di compleanno*, p. 113.

fama, Sylvia, nel futuro anteriore di una prospettiva *nachträglich*, l'avrà già pagata con la sua vita. L'io può retrospettivamente ascrivere la tragedia a ragioni di ambizione poetica, ma anche lui, in quanto personaggio *her husband* e in quanto poeta, avrà a sua volta pagato.

Il trentennale silenzio in bilico tra reticenza e strategia retorica ha contribuito a costruire l'autorità del discorso di Hughes, ma evidentemente, non respingendo le accuse fornendo la propria versione dei fatti, ha contribuito a costruire, nelle sue dupplici vesti di marito e di editore, anche l'autorità postuma del discorso di Plath, continuando a intrecciare il percorso dei due poeti. E non sembra affatto che il dibattito sia concluso e che le rispettive autorità letterarie siano state definitivamente attribuite, ammesso che potranno mai esserlo. Si attende ancora l'apertura di una cassa nell'archivio Ted Hughes conservato alla Emory University, che per volontà del poeta sarà resa pubblica solo venticinque anni dopo la sua morte, quindi nel 2023. La speranza è che contenga il diario disperso della Plath e, con esso, il suo segreto.<sup>54</sup> Il gioco di storia privata gettata nel dibattito pubblico, in cui le lettere intervengono con il loro statuto ambiguo di confessione personale che però risente e mostra consapevolezza dei discorsi in circolazione ha indubbiamente giovato allo straordinario successo delle *Letters*.

### 5. *L'ultima confessione*

La storia della coppia non si è conclusa neppure con la morte del poeta e ha continuato a essere ampiamente presente in riviste e quotidiani, per non parlare di un film britannico del 2003.<sup>55</sup> Fino

---

<sup>54</sup> T. Brain, *Plath's Letters and Journals*, in *Cambridge Companion to Sylvia Plath*, pp. 139-155.

<sup>55</sup> *Sylvia* (UK, 2003), diretto da Christine Jeffs, con Gwyneth Paltrow nel ruolo di Plath e Daniel Craig in quello di Hughes.

a un ulteriore, improvviso colpo di scena.<sup>56</sup> L'11 ottobre 2010, nel giornale inglese «New Statesman», viene pubblicata da Melvyn Bragg, vecchio amico del poeta, una poesia di Hughes o forse un abbozzo intitolato *Last Letter*. L'ultima lettera parla dei due giorni precedenti il suicidio di Plath, il weekend del 9 e 10 ottobre 1963. Ann Carol Duffy su *Channel 4 News* ha dichiarato: «Mi sembra che sia la poesia più oscura che abbia mai scritto sulla morte di Sylvia Plath. C'è una sorta di assordante agonia, di accecante agonia in questa nuova poesia. Sembra toccare un luogo più profondo, più oscuro di ogni altra poesia che lui abbia mai scritto».<sup>57</sup>

La lettera si apre con una domanda che introduce lo strenuo e ossessivo sforzo memoriale attraverso vari piani – quel che sarebbe potuto accadere, quel che l'io stava facendo, quel che il tu potrebbe aver fatto – e l'impossibilità di ricostruire gli eventi a cui l'io non ha preso parte: «What happened that night?».<sup>58</sup> In quell'infausto weekend Hughes non era con Assia Wevill, sua amante dal 1962 morta anche lei suicida nel 1969 portando con sé la figlia Shura avuta da Hughes quattro anni prima, ma con Susan Alliston, una poetessa morta anche lei nel 1969 di morbo di Hodgkin. La storia non compare nella biografia pubblicata da Elaine Feinstein nel 2001, ma ci viene raccontata ampiamente da Bate.<sup>59</sup> Forse per evitare telefonate e sorprese da parte di Sylvia,

---

<sup>56</sup> L'11 aprile 2017, in «The Guardian», Danuta Kean pubblica la notizia di lettere inedite scritte tra il 18 febbraio 1960 e il 4 febbraio 1963 e inviate alla dottoressa e amica Ruth Barnhouse, che ebbe in terapia Plath dopo il suo primo tentativo di suicidio nel 1953. Le accuse di violenza domestica che la poetessa rivolge a Hughes, in particolare di aver subito violenze due giorni prima dell'aborto del loro secondo figlio, hanno risollevato l'interesse nei confronti della storia. Sullo stesso giornale hanno commentato la notizia Sarah Churchwell (11 aprile) e Rafia Zakaria (12 aprile).

<sup>57</sup> Citata da Mark Ford in *Ted Hughes's Last Letter*, «The New York Review of Books», 28 ottobre 2010, <http://www.nybooks.com/daily/2010/10/28/ted-hughes-last-letter/> (ultimo accesso: 20 maggio 2020; trad. mia).

<sup>58</sup> «Cosa accadde quella notte?» (trad. mia).

<sup>59</sup> E. Feinstein, *Ted Hughes: The Life of a Poet*, Weidenfeld & Nicholson, London 2001. Si vedano anche i due *memoirs* scritti da conoscenti della coppia: D. Huws, *Memories of Ted Hughes, 1952-1963*, Richard Hollis, London

Hughes non porta la giovane amante nel suo attuale appartamento in Cleveland Street, ma in un appartamento al numero 18 di Rugby Street, dove si trovava anche l'abitazione in cui gli sposi passarono la loro prima notte di nozze nel 1956:

[...] We went to Rugby St  
 Where you and I began.  
 Why did we go there? Of all places  
 Why did we go there? Perversity  
 In the artistry of our fate 75  
 Adjusted its refinements for you, for me  
 And for Susan.<sup>60</sup>

All'appartamento è dedicata anche una delle *Letters*, intitolata proprio *18 Rugby Street*, ma in essa Hughes non esplicita il legame con Susan, dopotutto, sebbene il poeta sia già a conoscenza del seguito della storia, lei non era connessa alla casa nel 1956, l'anno in cui è ambientato il testo incluso nel volume. Lo sarà soltanto nel 1963, quando anche lei sarà entrata nel labirinto che trova un perno centrale e una spettrale ambientazione in quello sventurato edificio.<sup>61</sup>

Per chiudere il cerchio simbolico e fatale in maniera ancora più netta, nella poesia Hughes afferma, con insistenza, di aver passato la notte con Susan nello stesso letto della loro prima notte di nozze:

Susan and I spent that night  
 In our wedding bed, I had not seen it  
 Since we lay there on our wedding day.  
 I did not take her back to my own bed.  
 It had occurred to me, your weekend over, 100  
 You might appear – a surprise visitation.  
 Did you appear, to tap at my dark window?

---

2010; L. Myers, *An Essential Self: Ted Hughes and Sylvia Plath, a Memoir*, Five Leaves Publications, Nottingham 2010.

<sup>60</sup> «Andammo a Rugby Street / dove io e te iniziammo. / Perché andammo lì? Tra tutti i posti / perché andammo lì? / La perversione / nella maestria del nostro fato / rifini i dettagli per te, per me / e per Susan» (trad. mia).

<sup>61</sup> Bate, *Ted Hughes*, pp. 524-526.

So I stayed with Susan, hiding from you,  
 In our own wedding bed – the same from which  
 Within three years she would be taken to die 105  
 In that same hospital where, within twelve hours,  
 I would find you dead.<sup>62</sup>

Secondo la ricostruzione di Bate, gli amanti erano in realtà in un altro appartamento dell'edificio (e Susan morirà sei anni dopo non tre),<sup>63</sup> ma «la poesia non deve essere letta come un ricordo letterale, quanto piuttosto come la conversione di 18 Rugby Street in una nefasta Casa di Atreo».<sup>64</sup> Bate rileva un altro dettaglio che evidenzia le lacune nella conoscenza del presunto testimone. Nel testo si presenta l'immagine ossessiva di Sylvia che, nella sua ultima notte, cammina nel gelo verso la cabina telefonica «at the bottom of St George's Terrace» per telefonargli «Before midnight. After midnight. Again. / Again. Again. And, near dawn, again» (vv. 124-137),<sup>65</sup> come aveva fatto nei giorni precedenti. Ted infatti non poteva sapere che quel weekend Sylvia era ospite di amici, i Becker, e sarebbe tornata a casa in Fitzroy Road solo la domenica sera, quindi almeno alcune delle telefonate non provenivano dalla cabina.<sup>66</sup> Può solo immaginare il telefono squillare ripetutamente nel suo appartamento vuoto, fino a che non si sovrappone allo squillo della mattina successiva, quando, tornato a casa, riceve la telefonata che annuncia freddamente, con una voce come «a selected weapon / Or a measured injection», le quattro

---

<sup>62</sup> «Io e Susan passammo quella notte / nel nostro letto di nozze, non lo avevo visto / da quando giacemmo lì il giorno delle nostre nozze. / Non la portai nel mio letto. / Ho pensato, finito il tuo weekend, / che saresti potuta comparire – una visita di sorpresa. / Sei comparsa, per bussare alla mia finestra buia? / Così stetti con Susan, nascondendomi da te, / nel nostro letto di nozze – lo stesso da cui / tre anni dopo sarebbe stata portata a morire / in quello stesso ospedale dove, dopo dodici ore, / io ti avrei trovata morta» (trad. mia).

<sup>63</sup> Bate, *Ted Hughes*, pp. 214-215.

<sup>64</sup> Ivi, p. 526 (trad. mia).

<sup>65</sup> «In fondo a St George's Terrace»; «Prima di mezzanotte. Dopo mezzanotte. Ancora. / Ancora. Ancora. E, quasi all'alba, ancora» (trad. mia).

<sup>66</sup> Bate, *Ted Hughes*, p. 215.



parole: «‘Your wife is dead’» (vv. 151-154).<sup>67</sup> È per lui – e nella poesia – che la scena si ripete incessantemente, più che nella realtà dei fatti di quella notte, di cui non siamo a conoscenza.

*Last Letter* ci dice, quindi, che anche Susan sarebbe entrata nel labirinto impedendo a Ted di rispondere al telefono in quelle notti in cui you, cioè Sylvia, aveva più bisogno di lui. La poesia ci racconta di una lettera forse d’addio a Ted giunta troppo presto – l’*ultima lettera* pertanto non è solo quella di Hughes – e che, in quel venerdì del loro ultimo incontro, Sylvia brucia nel posacenere, «With that strange smile»,<sup>68</sup> davanti ai suoi occhi (vv. 3-6). Le *Birthday Letters* sembrano voler essere una risposta tardiva a questi ripetuti tentativi di comunicazione intempestivi e falliti. *Last Letter*, però, ci dice anche che Sylvia è stata per Ted una presenza ineludibile fino alla morte e che i cambiamenti che Hughes, nella riscrittura della memoria, apporta ai fatti rivelano non soltanto un probabile senso di colpa, ma soprattutto il tentativo di scendere a patti con una memoria traumatica.

In «The Guardian» del 15 ottobre 2010 Al Alvarez, in un secondo articolo dopo quello dell’11 ottobre, osserva che *Last Letter* nasce da un bisogno più che dalla reale possibilità di trarre buona poesia dal «caos che aveva creato» con l’«ignobile comportamento» di cui «si stava dichiarando colpevole»; la poesia vera, invece, è «nel lungo passaggio sull’andare e venire di lei attraverso le strade gelate fino alla cabina del telefono, per chiamare e richiamare senza mai avere risposta».<sup>69</sup> Quel che interessa qui non è tanto il giudizio che Alvarez dà del testo, che evidentemente il poeta non ha voluto o potuto portare a un livello elevato di perfezionamento formale, quanto piuttosto che tale

---

<sup>67</sup> «Un’arma scelta / o un’iniezione dosata»; «‘Sua moglie è morta’» (trad. mia).

<sup>68</sup> «Con quello strano sorriso» (trad. mia).

<sup>69</sup> A. Alvarez, *Ted Hughes’s Last Letter to Sylvia Plath: Second Thoughts*, «The Guardian», 15 ottobre 2010, <https://www.theguardian.com/books/books/blog/2010/oct/15/ted-hughes-last-letter-sylvia-plath> (ultimo accesso: 20 maggio 2020; trad. mia).

giudizio critico sia ancora una volta sotteso da una valutazione della persona. La lettura delle lettere di Ted a Sylvia, al di là della verità fattuale del narrato, è inevitabilmente invischiata con la conoscenza del poeta e, ancor più, del suo personaggio. È evidente che, in *Last Letter*, non si riveli alcun particolare segreto, se non il dato meramente biografico del dove e tra le braccia di chi Hughes stesse trascorrendo quella notte, ma tanto la lettera quanto la lettura del testo ruotano intorno al fatto che ci sia un segreto e che la consapevolezza della sua esistenza giunga sempre troppo tardi.

GIAN LUCA PICCONI

PASOLINI E LA METRICA DELLA SOPRAVVIVENZA:  
UNA LETTURA DI *LA GUINEA*

È senz'altro *Poesia in forma di rosa* (pubblicata, in due versioni, ad aprile e maggio del 1964)<sup>1</sup> la raccolta di Pasolini che presenta la maggiore varietà di metri: molto più di quanto non accada con *Trasumanar e organizzar*, PFR accosta a momenti di eversione metrica molto forte testi il cui impianto strofico e versale sono riconducibili alle forme della tradizione. Tuttavia, non è stato segnalato se non episodicamente che questo libro, nel suo trascorrere dall'ordine all'eversione metrica, denota una sorta di pianificazione, una *ratio*.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Le due edizioni sono: *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964<sup>1</sup> (edizione di aprile: il finito di stampare risale al 22 aprile 1964); *Poesia in forma di rosa*, Garzanti, Milano 1964<sup>2</sup> (edizione comunemente nota come edizione di giugno, in realtà edita, secondo il finito di stampare, il 25 maggio 1964). L'edizione Mondadori di *Tutte le poesie* ha pubblicato il testo di *Poesia in forma di rosa* (d'ora in avanti PFR: in *Tutte le poesie*, I, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 2003, pp. 1079-1270) di maggio 1964, con in appendice le parti espunte dall'edizione di aprile (pp. 1273-1297). Lungo il testo si useranno, per i libri di Pasolini, le seguenti ulteriori abbreviazioni: D = *I dialoghi*, a c. di G. Falaschi, prefazione di G.C. Ferretti, Editori Riuniti, Roma 1992; IC = *Interviste corsare sulla politica e sulla vita 1955-1975*, a c. di M. Gulinucci, Liberal Atlantide Editoriale, Roma 1995; PC II = *Per il cinema*, a c. di W. Siti e F. Zabagli, Mondadori, Milano 2001, II; SLA I e II = *Saggi sulla letteratura e sull'arte*, a c. di W. Siti e S. De Laude, Mondadori, Milano 1999, I-II; TP I e II = *Tutte le poesie*, a c. di W. Siti, Mondadori, Milano 2003, I-II.

<sup>2</sup> Per un'analisi completa e compiuta storicizzazione della metrica pasoliniana, si rimanda al bell'articolo di C. Verbaro, *Dalle terzine al magma, dalla metrica al montaggio. La dissoluzione della forma poetica nell'ultimo Pasolini*, «L'Ulisse», 16 (2013), pp. 7-19. L'esaustività a livello bibliografico di questo

Infatti, pur nella sua forma desultoria, PFR mostra, a livello di intenzionalità autoriale, i segni del tentativo non pienamente riuscito di allestire un macrotesto a tutti gli effetti anche dal punto di vista metrico.<sup>3</sup> Non può sfuggire che, se nelle prime due sezioni prevale il riuso di metri del passato (sia quello della tradizione, sia quello dello stesso Pasolini autore),<sup>4</sup> la parte centrale del libro

---

testo esime dall'allestire una serie di rimandi bibliografici ulteriori. Si aggiungano unicamente il fondamentale G. Bertone, *La rima nelle Ceneri* di Gramsci, «Metrica», IV (1986), pp. 225-265, secondo cui «Pasolini usa la metrica come una retorica» (p. 262), e gli interessantissimi rilievi di G. Negri, *Strutture formali nella raccolta Poesia in forma di rosa di Pier Paolo Pasolini*, «Poetiche», 3 (2001), pp. 417-437, in particolare p. 430, dove si parla dell'«ipotesi di una sottile trama architettonica nell'ordinamento delle poesie, in cui avrebbero grande rilievo i momenti strutturali del principio, del centro e della fine».

<sup>3</sup> Una traccia di questa visione del libro come macrotesto si può forse rinvenire in questa comunicazione fatta da Pasolini a Livio Garzanti: «Giungo all'assurdità di accluderle una possibile fascetta pubblicitaria (non lo dica a nessuno, finga, se le piace, che l'idea sia sua...): in cui c'è un po' l'ambizione di puntare su questo libro di versi come su un romanzo» (P.P. Pasolini, *Lettere 1955-1975*, a c. di N. Naldini, Einaudi, Torino 1988, p. 542). Pasolini, nel comparare PFR a un romanzo, pensa al libro come un percorso unitario dal punto di vista narrativo-biografico; tant'è vero che la fascetta di PFR recita: «Un libro di versi come romanzo autobiografico». Giuliana Negri commenta: «In *Poesia in forma di rosa* sono giustapposte per la prima volta nell'arco di un solo libro le strutture del poemetto narrativo e del diario» (*Le strutture formali*, p. 432). Forzando un po', si potrebbe dire che anche la metrica in PFR snoda un suo romanzo.

<sup>4</sup> A partire da *Le ceneri di Gramsci* sono sostanzialmente tre i metri del passato soggetti a riuso da parte di Pasolini: la ballata «à la manière de Villon»; il poemetto in terzine; i distici di versi martelliani. Per quanto riguarda la ballata «à la manière de Villon», si tratta addirittura del testo incipitario di PFR, la *Ballata delle madri* (su cui mi permetto di rinviare al mio *La controversia delle madri: la ballata «à la manière de Villon» tra Sanguineti e Pasolini*, in E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G. Maffei, U.M. Olivieri [cur.], *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*, «Between», 12 [2016]). Lo schema metrico di *Ballata delle madri* era già stato impiegato in *Ballata del delirio*, un testo risalente al 1949 (cfr. TPI, 1572). Pasolini, in riferimento al lavoro di composizione di una analoga ballata, annota: «Usare lo schema ABAABCDEDEDE, già usato (1949) per la *Ballata del delirio*, schema calcolato allora per *L'usignolo della Chiesa Cattolica* da Villon e poi ripreso a intervalli regolari di anni per *L'umile Italia* (1956) e per la *Ballata della madre di Stalin* (1962, inedita)» (TP I, 1363). Si tratta di un metro impiegato in una fase giovanile della pro-

esibisce un volontaristico processo di liberazione metrica, per poi mostrare un altrettanto esibito reimpiego di metri più o meno regolari nelle ultime due sezioni. La metrica, insomma, replicherebbe a livello formale un processo individuale e biografico di crisi, da cui Pasolini «riemerge, malconco e umiliato», tornando «al vecchio discorso sociale delle *Ceneri di Gramsci*» (SLA II, 2441); al vecchio discorso sociale e, si potrebbe aggiungere, formale.

Se le prime sezioni contengono infatti soprattutto forme tradizionali (tra cui primeggia la terzina incatenata: mentre altri testi parrebbero riconducibili a lasse di endecasillabi sciolti), la sezione centrale trascorre dal prosimetro ai versi liberi al *technopaignion*.<sup>5</sup> Tuttavia, va notato che la sezione centrale, la più sperimentale, dal titolo *Una disperata vitalità*, era originariamente composta di terzine, successivamente destrutturate e reimpaginate in modo da dissimulare l'originale costruzione metrica<sup>6</sup> e simulare invece croci e rose. Da questo punto di vista, allora, il ritorno ai metri della tradizione (o meglio, ai metri di quella linea poetica esibitamente tradizionalista che si snoda a partire da

---

duzione di Pasolini e ripreso poi a ridosso della redazione di PFR. Per quanto riguarda il poemetto in terzine, la particolare declinazione con cui compare nei libri di poesia di Pasolini è notoriamente di derivazione pascoliana (sul tema della terzina pasoliniana si veda, oltre a Verbaro e Bertone, anche C. Vitiello, *La poesia pasoliniana tra Ceneri e Religione: coscienza e terzina*, in *Teoria e analisi del linguaggio poetico*, Guida, Napoli 1984, pp. 145ss.). Quanto ai distici di martelliani, compaiono secondo uno schema desunto dal *Récit de Théràmène* della *Phèdre* di Racine, con la mediazione di un saggio di Spitzer (*Il «récit de Théràmène»*, in *Critica stilistica e semantica storica*, Laterza, Roma-Bari 1954, pp. 148-188): come dimostra G. Magrini, *Pasolini, Spitzer, Bertolucci. Recit senza accento*, «Paragone letteratura», 536-538 (1994), pp. 19-34. Tutti e tre questi metri figurano, con le consuete insistite irregolarità, all'interno di PFR.

<sup>5</sup> Giovanni Pozzi, identificando la forma di artificio grafico usata da Pasolini come *technopaignion*, chiosa: «La ripresa di una tecnica frusta e di un emblema comunissimo, subito diventa nelle mani di Pasolini fonte di folgoranti sorprese» (G. Pozzi, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, il Mulino, Bologna 1984, p. 53).

<sup>6</sup> La terzina spunta nell'avantesto dei poemetti più sperimentali di PFR: cfr. gli apparati, in TP I, 1724, 1749, 1751.

*Le ceneri di Gramsci*) delle ultime sezioni, di composizione più recente,<sup>7</sup> acquista un significato ben preciso: evidentemente, la parabola delle forme tradizionali in PFR è programmaticamente esemplata secondo lo schema del ritorno all'ordine (un ritorno tanto volontaristico quanto disperato e velleitario).

Ora, appare chiaro che protagonista metrico e *fil rouge* di questo ritorno all'ordine, che non avrà seguito nella raccolta successiva, è senza dubbio la forma-poemetto in terzine incatenate, di cui Pasolini fornisce in PFR numerosi saggi; un protagonismo anche *in absentia*, esplicitamente tematizzato laddove nella sezione *Una disperata vitalità* Pasolini fa esclamare al suo *alter ego* testuale: «Versi, versi, scrivo! Versi! / (maledetta cretina, / versi, che lei non capisce priva com'è / di cognizioni metriche! Versi!) / versi NON PIÙ IN TERZINE! // Capisce? / Questo è quello che importa: non più in terzine! / Sono tornato tout court al magma. / Il Neo-capitalismo ha vinto» (TP I, 1185).

L'abbandono della terzina, a metà raccolta, per forme magnetiche o calligrammatiche, e il conseguente ritorno alla terzina incatenata, anche in sede di appendice, possono essere ricondotti, data l'esplicita tematizzazione, a un impiego della metrica di carattere in qualche modo didascalico, o addirittura didascalico-allegorico, reazione alla vittoria del Neocapitalismo, che ha reso insensata la battaglia metrica e culturale del Pasolini di «Officina» (decretando con ciò il suo ritorno a forme poetiche giovanili ritenute superate e decadentistiche). Non è un caso allora che si intitoli a sua volta *Vittoria* il testo, appunto in terzine incatenate,<sup>8</sup> che compare in appendice a PFR: quasi a voler prendere in contropiede il Neocapitalismo riaffermando le proprie ragioni; ne

---

<sup>7</sup> L'avantesto di *Progetto di opere future* reca in calce la data 29 novembre 1963 (TP I, 1743); *Vittoria* addirittura reca in calce la data di marzo 1964 (TP I, 1744). Sulla disposizione cronologica di PFR cfr. Negri, *Strutture formali*, pp. 429-430.

<sup>8</sup> «I coperchi delle tombe saltano via, // e i giovani cadaveri con la spolverina / che usava in quegli anni, i calzoni / larghi, e sulla chioma partigiana la bustina // militare, scendono lungo i muraglioni [...] scendono dai cimiteri» (TP I, 1263).

scaturisce, anche in considerazione della simbologia di morte e rinascita sparsa per tutto il libro, una sorta di celebrazione rituale della terzina. Questo rito di morte e rinascita, questo tentativo di far rinascere il poemetto in terzine dalle sue ceneri ha allora un suo *pendant* contenutistico nel ritorno dei partigiani dall'oltretomba sceneggiato nell'ultimo testo, dal titolo *Vittoria*. Con un duplice esito paradossale: l'approdo alla massima liberazione metrica rappresentato dal «magma» costituirebbe una regressione rispetto alle forme mutate dal passato della tradizione:<sup>9</sup> regressione determinata dalla vittoria del Neo-capitalismo; il poemetto in terzine incatenate risulterebbe essere il correlativo formale di un'epoca di liberazione, e quindi un tentativo estremo di resistenza alla colonizzazione neocapitalistica dell'immaginario.

Di fronte alla crisi della terzina incatenata, fondamentale per indagarne le ragioni sarà un'analisi del primo dei poemetti in terzine di PFR: *La Guinea* (TP I, 1085-1092). Sul numero 4 di «Vie Nuove» del 4 gennaio 1962 Pasolini saluta i suoi lettori con le seguenti parole:

Cari amici di «Vie Nuove», per un mese questa rubrica cambierà un po' fisionomia. Sto partendo per l'Africa, e ci starò, per l'appunto, circa un mese. È stata una risoluzione improvvisa. Poche settimane fa ho letto una grossa antologia di poeti negri, a cui mi era stato richiesto di fare la prefazione (il volume è ora uscito presso gli Editori Riuniti): la lettura mi ha profondamente colpito. Ho scritto con entusiasmo la prefazione. Poi, un po' ricordando due mie settimane africane dello scorso anno, un po' continuando a leggere di cose africane, mi è nata, come da sé, un'idea di un film sulla cosiddetta Resistenza negra. Così parto per l'Equatore. Da laggiù, naturalmente, non potrò rispondere alle vostre lettere. Sarebbe terribilmente scomodo. Vi manderò invece delle lettere io, spero con la solita regolarità settimanale (D, 224-225).

---

<sup>9</sup> Riguardo agli esperimenti di poesia di tipo avanguardistico coevi a Pasolini, questi afferma sintomaticamente: «Sono tutti tentativi artistici che mi interessano, diciamo così, filologicamente: sono vecchi, risalgono almeno a 50, 60 anni fa» (IC, 49). Al contrario, riguardo alla tradizione, basti citare il verso: «Solo nella tradizione è il mio amore» (TP I, 1099); una tradizione da salvare: «Solo la rivoluzione può salvare la tradizione: solo i marxisti amano il passato» (D, 310).

È in parte inscritta in questa nota (ma i mesi di silenzio della rubrica saranno in realtà due) la genesi di *La Guinea* (TP I, 1085-1092). Che nasce a margine della pubblica attività epistolografica di Pasolini (per il settimanale «Vie Nuove», dove cura una rubrica di corrispondenza con i lettori); va messa in relazione con un altro viaggio africano (in Kenia) del gennaio-febbraio 1961 (di cui reca precisi ricordi: cfr. gli apparati di *La Guinea* in TP I, 1709); è legata intertestualmente a letture africane dei giorni precedenti la partenza per l’Africa e al film che Pasolini lì tenta di realizzare.<sup>10</sup>

Il testo, già composto al ritorno dalla parentesi africana dell’inizio del 1962, pare nascere da una costola della prefazione, dal titolo appunto di *La Resistenza negra*, redatta per un’antologia a cura di Mario de Andrade.<sup>11</sup> *La Resistenza negra*: con que-

---

<sup>10</sup> Il film cui Pasolini si riferisce è *Il padre selvaggio*: un film, mai realizzato, ambientato in Kenia, che mostra il rapporto tra un insegnante bianco di scuola media e un suo studente di colore che realizza un percorso di emancipazione a partire dalla scoperta della poesia. Va ricordato a scanso di equivoci che Pasolini non si reca né mai si è recato in Guinea prima del febbraio 1962 (cfr. TP I, 1709).

<sup>11</sup> Si tratta di *Letteratura negra. La poesia*, a c. di M. de Andrade, Editori Riuniti, Roma 1961. La prefazione di Pasolini è raccolta in SLA II, 2344-2355. Per un discorso sui tempi di redazione di *La Guinea* si rimanda a G. Tellini, *Il laboratorio di Pasolini. Genesi di un poemetto*, in Id., *Letteratura e storia. Da Manzoni a Pasolini*, Bulzoni, Roma 1988, pp. 321-348. Secondo Tellini il poemetto «fu composto nel febbraio 1962, subito dopo il ritorno di Pasolini dal viaggio africano che costituisce l’antefatto biografico immediato del componimento» (p. 320). Pasolini partì il 27 gennaio 1962 (cfr. la lettera a Leonetti riportata in LE II, 501). La corrispondenza con «Vie Nuove» riprende invece l’8 marzo (cfr. D, 255), mentre da un’intervista a Luigi Biamonte, *S’intitola Il padre selvaggio il film africano di Pasolini*, «il Paese», 25 febbraio 1962, si evince che la data del ritorno dall’Africa dovette essere il 23 febbraio 1962. Dato che la poesia presenta intertesti estrapolati dall’antologia *Letteratura negra. La poesia*, il cui finito di stampare rinvia al «mese di novembre 1961», è forse plausibile collocare elaborazione concettuale e redazione della lirica tra l’autunno del ’61 (a gennaio su «Vie Nuove» Pasolini asserisce di aver ricevuto il libro per cui realizzare la *Prefazione* qualche settimana prima) e fine gennaio ’62, tanto più che le reminiscenze africane della poesia non rinviano al viaggio dell’inizio del 1962, ma a quello dell’anno prima. Pasolini non era an-



sto titolo Pasolini indica il luogo, l’Africa, in cui verosimilmente il clima della Resistenza potrà rinascere, mentre i partigiani di *Vittoria* infine «voltano le spalle» e ritornano «ai loro / silenti giorni di Marzabotto o di via Tasso...» (TP I, 1270).

Il carattere narrativo e la lunghezza di *La Guinea* giustificano l’allestimento di una breve sinossi: Pasolini, impegnato in una lunga *randonnée* casarolese, si rivolge direttamente all’amico poeta Bertolucci. La visione dei colori del paesaggio casarolese (vv. 1-39) evoca in Pasolini, per contrasto, i colori vividi e forti del Kenia (vv. 40-102); anche in questo caso ci troviamo di fronte a un mondo ormai giunto alla sua fine (quello delle terre padane), simboleggiata dai riferimenti pittorici al manierismo, messo a contrasto con un mondo, quello dell’Africa della decolonizzazione, agli inizi del suo percorso storico, simboleggiato dai riferimenti pittorici al cubismo («Tinte forti da tavolozza cubista»).<sup>12</sup> A questo punto, Pasolini comincia a parlare della propria

---

cora stato in Guinea. È evidente in ogni caso che fin dal titolo *La Guinea* vuole evocare una contrapposizione puramente simbolica tra un mondo giovane, quello africano, che si sta liberando dal giogo coloniale, e un mondo decrepito, quello dell’Italia padana delle piccole patrie, l’Italia di Casarola in particolare. Per una lettura di questo testo in un’ottica panmeridionalista, si veda G. Trento, *Pasolini e l’Africa. L’Africa di Pasolini. Panmeridionalismo e rappresentazione dell’Africa post-coloniale*, prefazione di H. Joubert-Laurencin, Mimesis, Milano 2010, pp. 159-169.

<sup>12</sup> Anche nell’antologia di Mario de Andrade Pasolini sembra dire che mentre in Occidente l’avanguardia è ormai qualcosa di completamente fuori tempo, in Africa invece funziona: «Ormai la nostra poesia non guarda più al futuro [...]. Lo ‘sguardo al futuro’ lo ritroviamo qui» (SLA II, 2345): in una poesia dalla forte componente «surrealistica» (SLA II, 2346). Alla nettezza e secchezza dei colori africani, un’arte nuova, al suo primo inizio, ma insieme subito identificabile con uno stile, quello cubista, che è lo stile di Picasso, si oppone un’arte al suo stadio terminale, quella del grande manierismo italiano: l’arte africana, però, riesce a evitare quello che Pasolini aveva definito «errore di Picasso» (cfr. TP I, 792-793: «Assente / da qui è il popolo»), perché dimostra un’irriducibile solidarietà tra espressione individuale e lettura collettiva (del popolo); sicché lì il cubismo è grammatica, e non avanguardia. Nell’*Introduzione* all’antologia *Scrittori della realtà*, Moravia esprimerà una sostanziale comunanza di vedute con Pasolini: «È interessante vedere in che modo gli artisti delle due specie, realisti e non realisti, hanno reagito alla cri-

situazione di vita e della persecuzione che gli sta avvelenando l'esistenza, ciò che si ricollega alla situazione dell'Italia attuale, paese colonizzato dall'«irreale», che rende ormai inutile e patetico il vecchio ricorso-ricordo alla ragione occidentale (vv. 103-148). Al termine di questa porzione di testo, Pasolini introduce il motivo della vicinanza selvaggia alla natura, da parte delle forme di civilizzazione dell'Africa: che si ritraducono, simbolicamente, nell'idea del nero (vv. 149-182); a tutto questo nero Pasolini oppone il bianco dei prati dell'Indovinello veronese, simbolo della ragione occidentale, ormai giunta al suo collasso e esaurimento storico (vv. 183-208). Gli ultimi versi riportano lo sguardo sulla scena di Casarola, dove si consuma un tramonto dal forte valore simbolico.

Se il poemetto mette in contrapposizione il mondo della cultura padana e quello della cultura africana, l'opposizione tra i due mondi trova una sorta di soluzione dialettica quando la situazione africana viene accostata a quella dell'Europa medievale mediante l'evocazione dell'Indovinello veronese:

il nero dei villaggi, il nero dei porti coloniali,  
il nero degli hotels, il nero delle tende...

E... alba pratalia, alba pratalia  
alba pratalia... I prati bianchi! (TP I, 1091)

Il contrasto tra prati bianchi («alba pratalia») e il nero è dunque un contrasto di tipo storico, più che ideologico: *in nuce* già presente nell'indovinello stesso («alba pratalia» / «negro semen»). Ma perché proprio l'Indovinello veronese venga evocato in que-

---

si che da cinquant'anni travaglia la cultura occidentale. Com'è noto, questa crisi si manifesta soprattutto in una continua ricerca di nuovi mezzi espressivi [...]; e di conseguenza in una crescente incomunicabilità del fatto poetico che per essere inteso e apprezzato ha bisogno di essere sottratto alla instabilità degli sperimentalismi e delle avanguardie», in E. Siciliano (cur.), *Scrittori della realtà dall'VIII al XIX secolo*, introd. di A. Moravia, commenti ai testi di P.P. Pasolini, commenti alle illustrazioni di A. Bertolucci, Garzanti, Milano 1961, p. IX.

sto passaggio del poemetto<sup>13</sup> risulta meglio comprensibile in riferimento al suo destinatario. Pasolini e Bertolucci, nel 1959-1960, avevano collaborato strettamente a un'antologia su base regionale di chiara ispirazione auerbachiana dal titolo *Scrittori della realtà*. Pasolini vi aveva curato i cappelli introduttivi alle singole regioni per quanto riguarda la parte letteraria, mentre Bertolucci aveva lavorato alla parte figurativa, fornendo dei cappelli introduttivi alle sezioni iconografiche (mentre Enzo Siciliano aveva curato la scelta dei testi). Ora, all'interno di questa antologia, in cui spiccano i continui riferimenti al manierismo presenti nelle parti compilate da Bertolucci, proprio l'*Indovinello veronese*<sup>14</sup> viene posto come emblema primigenio di una scrittura della realtà. Scrittura della realtà che Pasolini definisce in questi termini:

Questa antologia è forse uno degli ultimi atti critici eseguiti con partecipazione, con comprensione, su un materiale letterario che va staccandosi da noi, e collocandosi tutto all'epoca dell'uomo pre-industriale, sia capitalista che marxista, perché in ambedue i casi la rivoluzione del suo stato si fa quasi totale. / Siamo – noi – una delle ultime generazioni, a capire la 'natura', la 'vita' e quindi la realtà umana, nella sua accezione contadina, borghese: classica.<sup>15</sup>

Poco oltre Pasolini aggiunge: «L'ipotesi di lavoro di un integrale realismo pare destinata a rimanere ipotesi. Bisognerà rassegnarsi a pensare che ogni poesia è realistica, e che poesia, in certi casi, è la vita»<sup>16</sup>. Di fronte a questa ipotesi «di lavoro» di una scrittura della realtà intesa come realismo integrale (di forma, contenuto, ed esistenziale, si potrebbe dire), allora, *La Guinea* restituisce all'interno del libro una fase di crisi biografica della quale anche la dimensione metrica è chiamata a dare testimonianza.

---

<sup>13</sup> Balestrini, proprio durante la fase di elaborazione di *La Guinea* pubblica *Kelle terre* («il verri», 4 [1961], pp. 75-76), un testo che interpola frammenti del Placito capuano a frammenti dell'*Indovinello veronese*.

<sup>14</sup> L'*Indovinello veronese* è raccolto in *Scrittori della realtà*, a p. 210, in apertura della sezione dedicata alle «Venezie».

<sup>15</sup> Ivi, p. 183.

<sup>16</sup> Ivi, p. 814.

Nel caratterizzare la terzina pasoliniana, Edoardo Esposito ha affermato:

Eterometria, mancata corrispondenza ritmica, enjambement anche interstrofici renderebbero difficile il richiamo alla terzina dantesca se mancasse l'avvertimento esteriore della disposizione tipografica; e questa stessa non costituirebbe adeguata giustificazione se non soccorressero altrove più regolari momenti: che mai sono comunque tali da privare il discorso pasoliniano di scarti e impuntature.<sup>17</sup>

Poiché risulta evidente che *La Guinea* presenta i medesimi caratteri eterodossi dal punto di vista metrico, anche in questo caso è la disposizione tipografica a giocare un ruolo fondamentale nell'identificazione della funzione di questa terzina all'interno del macrotesto. Fin da *Le ceneri di Gramsci*, i poemetti in terzine di Pasolini esibiscono una serie di caratteri ricorrenti, in particolare la divisione in sezioni, e la presenza di monostici isolati, a chiusa di sezione o di testo. Si tratta di fattori riconducibili alla derivazione pascoliana del poemetto in terzine.<sup>18</sup> Nulla di tutto ciò accade in *La Guinea*: il poemetto si snoda lungo 210 versi e 70 terzine presentando sempre la medesima regolare ripartizione strofica ternaria. L'unico testo dotato della medesima struttura, prima di *La Guinea*, è *Una polemica in versi*: un poemetto dal marcato carattere dialogico, replica a un attacco polemico apparso da parte della redazione di «Il contemporaneo» sulla medesima rivista il 9 giugno 1956. È plausibile che in entrambi i casi la differente ripartizione strofica tendesse a dissociare il poemetto dall'eredità pascoliana: il più antico per la sua funzione di intervento polemico, *La Guinea* per il suo richiamarsi probabilmente a una tradizione del poemetto in terzine più antica rispetto a quella di Pascoli. La supposizione è avvalorata dal continuo riferimento a un mondo culturale che precede senz'altro l'epoca di Pascoli; da un lato quello del manierismo, dall'altro quello del medioevo: «i bianchi prati / del Co-

<sup>17</sup> E. Esposito, *Metrica e poesia*, Franco Angeli, Milano 1992, p. 190.

<sup>18</sup> Sui versi isolati nella terzina pasoliniana, si veda Bertone, *La rima nelle Ceneri di Gramsci*, pp. 229ss.

mune... della Diocesi... dei Banchi // toscani o cisalpini... quelli rievocati / nel latino del duro, dolce Salimbene...» (TP I, 1092).

La chiave per comprendere il particolare uso della terzina in *La Guinea* si ha nel riferimento alla «classica // forza dell'elegia» (TP I, 1090). Parlando di elegia, infatti, Pasolini pensa probabilmente a un genere metrico oltre che ad aspetti contenutistici:<sup>19</sup> nell'Italia (padana) del manierismo cui Pasolini fa riferimento a mo' di *leitmotiv* fin dalle battute iniziali<sup>20</sup> e nel corso di tutto il testo, l'elegia in versi è indissolubilmente legata appunto al capitolo ternario. Il capitolo ternario diventerebbe allora l'emblema di un passato che, come un rudere, «sta per non poter più essere compreso» (TP I, 1184). E la forza dell'elegia si configurerebbe allora come un perfetto *pendant* metrico di quella «forza del passato» che campeggia poche settimane dopo in una delle poesie più importanti di tutta PFR.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Sul tema dell'elegia in terzine incatenate, si veda P. Vecchi Galli, *Percorsi dell'elegia quattrocentesca in volgare*, in A. Comboni, A. Di Ricco (cur.), *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2003 («Labirinti», 64), pp. 37-79; la storia dell'elegia in versi, secondo l'autrice di questo denso e importante studio si sovrappone «quasi perfettamente» (p. 79) con quella del capitolo ternario. Si ricordi d'altronde Leopardi: «L'elegiaco è nome di metro» (*Zibaldone di pensieri*, a c. di G. Pacella, Garzanti, Milano 1991, p. 2352). Altrove Pasolini parla di un sole «irrifribile in rime / non elegiache» (TP I, 1182): la locuzione, dato il riferimento alle «rime», rimanda probabilmente a una struttura metrica ben precisa.

<sup>20</sup> «Non Correggio, forse: ma di certo il gusto / del dolce e grande manierismo» (TP I, 1086). Il contesto in ogni caso rimanda a Correggio pittore, ma non si può escludere del tutto che Pasolini voglia consapevolmente equivocare con il nome di Niccolò da Correggio, autore di capitoli ternari. Pasolini, nel sottolineare lo stile del manierismo correggesco come stile realistico, sembra entrare in polemica con questo passaggio di Bertolucci in *Scrittori della realtà*: «Quello [romanico] è il momento supremo dell'arte emiliana, l'altro, il correggesco, pur prendendo i suoi succhi sempre nell'humus e nella gente di qui, sarà tutto perduto dietro un sogno intellettuale e sensuale ad un tempo di sublimazione del vero che il vero brucerà tutto trasformandolo in perduto pulviscolo d'oro. Addio realtà» (*Scrittori della realtà*, p. 366).

<sup>21</sup> «Io sono una forza del passato: / solo nella tradizione è il mio amore. / Vengo dai ruderi, dalle chiese / dalle pale d'altare, dai borghi / abbandonati sugli Appennini o le Prealpi, dove sono vissuti i fratelli» (TP I, 1099).

Un capitolo ternario di carattere elegiaco dunque: dato che l'elegia è nominata espressamente, e pensando al lavoro di commento dei testi operato per gli *Scrittori della realtà* (che comprende peraltro un capitolo ternario), la possibilità è tutt'altro che remota. L'elegia diverrebbe quindi una modalità di scrittura «della realtà» ormai prossima all'estinzione: ed è significativo allora che il poemetto sia compreso in una sezione dal titolo *La realtà*, e che menzioni espressamente il concetto di realismo.

Ma, se la supposizione fin qui abbozzata è corretta, è possibile forse precisarla ulteriormente, formulando un'ipotesi di lettura di *La Guinea* anche più radicale: con *La Guinea* Pasolini avrebbe tentato di far rivivere, in qualche modo, il capitolo elegiaco in versi nella sua versione di tipo epistolare<sup>22</sup> (che consiste nella finzionalizzazione di un *medium* della testualità), tipica dell'epoca rinascimentale e manierista.

Il capitolo ternario è genere metrico dai confini molto sfrangiati, il cui spettro può abbracciare tonalità opposte come l'elegia, il burlesco, la satira<sup>23</sup> (tutte caratterizzate dall'impiego di uno stile aperto a soluzioni colloquiali, basse, da *sermo cotidianus*).<sup>24</sup> Pasolini conosceva svariati autori di capitoli ternari a carattere epistolare, sia di tipo elegiaco che satirico.<sup>25</sup> Inoltre non

<sup>22</sup> In *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, il riferimento alla tipologia epistolare del capitolo ternario di tipo elegiaco è frequentissima. Ad esempio, «A Firenze, una scelta nevralgica è l'adozione del capitolo ternario come metro dell'egloga e dell'epistola in versi» (Vecchi Galli, *Percorsi dell'elegia...*, p. 64).

<sup>23</sup> Cfr. E. Kroman, *Evoluzione del capitolo ternario*, «Revue Romaine», 10 (1975), pp. 374-388.

<sup>24</sup> Riguardo al capitolo ternario in chiave sia elegiaca che satirica, cfr. G. Gentili, *Il capitolo in terza rima in Niccolò da Correggio: non solo elegie*, in *L'elegia nella tradizione poetica italiana*, pp. 115-145.

<sup>25</sup> È compreso, in *Scrittori della realtà*, un capitolo ternario burlesco di Maffio Venier, *Mestiere di cortigiana*, pp. 259-263. Tra gli autori di capitoli ternari di assoluto rilievo per Pasolini c'è sicuramente Michelangelo (citato in una recensione a Caproni come modello del poeta, cfr. SLA I, 1166, e utilizzato in epigrafe a alcuni testi degli anni '40, cfr. TP II, 582, 584, 587), e Tommaseo. Sul rapporto fra Pasolini e Michelangelo si veda C. Gibellini, *Michelangelo e i poeti del Novecento*, in *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a c.

sarebbe l'unico testo epistolare di PFR: si pensi al *Frammento epistolare al ragazzo Codignola*; e nemmeno sarebbe il primo esperimento di lettera in versi, per Pasolini: un titolo primitivo di *Quadri friulani* era *Lettera a Zigaina*.<sup>26</sup> Ora, anche in questo testo, proprio come in *Quadri friulani*, sono presenti ulteriori elementi che consentono di ricondurre il testo al genere epistolare. Se ne possono individuare tre principali: le modalità dell'*adresse lyrique* con l'onnipresenza del *tu*; la presenza di elementi fatici; la tematica odeporica. In effetti, il testo si rivolge a un *tu* immediatamente identificabile con Bertolucci grazie al riferimento al toponimo Casarola (TP I, 1085); successivamente Bertolucci è poi espressamente nominato, mediante l'apostrofe, tipica della testualità epistolare, «Caro Attilio» (TP I, 1089). Poco oltre ancora un vocativo: «mio incerto fratello». Di Bertolucci in ogni caso non viene riportato alcun discorso diretto.

Proprio la *randonnée* casarolese su cui si apre la poesia di Pasolini può allora far ipotizzare l'inconsueto espediente di un'epistola in presenza o prossimità del destinatario. Da questo punto di vista va sottolineato che spesso la «finzione epistolare non evoca tanto una distanza topografica quanto un allontanamento morale»:<sup>27</sup> è il caso di alcune satire di Ariosto. Lo stesso accadrebbe in questa epistola: allontanamento ideologico e culturale, ora che Pasolini ha fatto l'incontro storico con la cultura africana.

D'altronde il testo in dialogo con Bertolucci, nel rievocare i ricordi africani, in un certo senso riformula il cronotopo proprio in Kenia, tanto che i deittici si adeguano alla nuova ambientazione; in pochi versi si passa infatti da: «Li ho visti, nel Kenia, *quei*

---

di P. Taravacci, E. Cancelliere, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2016 («Labirinti», 164), pp. 77-79.

<sup>26</sup> Riguardo a *Quadri friulani* e a questo titolo primitivo, cfr. TP I, 1633; per quanto riguarda il *Frammento epistolare al Ragazzo Codignola*, si legge in TP I, 1208-1209. L'*incipit* denota già elementi tipici dello stile epistolare: «Caro ragazzo, sì certo, incontriamoci».

<sup>27</sup> P. Floriani, *Il modello ariostesco. La satira classicista nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1988, p. 65.

colori» (TP I, 1086), a «Ma la Bellezza è Bellezza, e non mente: / *qui* è rinata tra anime ricciute / e camuse» (TP I, 1087; corsivi miei). E verso la conclusione: «Così mi risveglio, il mattino, in Italia» (TP I, 1091). Pasolini, inoltre, nel citare alcuni versi tratti dall'antologia prefata per de Andrade, impiega le virgolette («“Tinte forti / da tavolozza cubista”, come dice // un poeta africano»: TP I, 1087). Ora, questa soluzione, apparentemente naturale e priva di importanza, va forse inquadrata traendone tutte le possibili conseguenze. Se supponessimo infatti che il testo finzionalizzi un *medium* orale, allora l'impiego di segni paragrafematici come le virgolette per marcare una citazione sarebbe superfluo. È dunque la finzionalizzazione di un dialogo che avviene attraverso un *medium* scritto quella che ha luogo in questo poemetto; e il fatto che *La Guinea* sia riconducibile a una dimensione di scritto-scritto<sup>28</sup> non è priva di importanza, come vedremo, anche dal punto di vista ideologico.

*La Guinea* è allora qualificabile come una sorta di *Lettera a Bertolucci*. Scritta sì da Casarola, ma con l'occhio a un futuro in cui *La Guinea* si sta emancipando dalla colonizzazione europea; e a partire da un cronotopo sfrangiato e variabile, pronto a mutare di terzina in terzina, per adeguarsi alla realtà su cui Pasolini sta argomentando. Un testo epistolare che non sembra limitarsi ad accludere tonalità elegiache, ma sembra accogliere nel suo seno anche tonalità di tipo più smaccatamente satirico (in ogni caso tipiche anche queste del capitolo ternario rinascimentale): quasi una summa del genere.<sup>29</sup> Da questo punto di vista, hanno carattere

<sup>28</sup> Per il concetto di scritto-scritto si veda almeno G. Nencioni, *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato*, «Strumenti critici», 10 (1976), pp. 1-56 (poi in Id., *Di scritto e parlato, Discorsi linguistici*, Zanichelli, Bologna 1983, pp. 126-179).

<sup>29</sup> Per una ricostruzione del capitolo elegiaco, da un lato, e di quello satirico, dall'altro, nella loro connessione con la finzione epistolare, si vedano, oltre ai testi di P. Vecchi Galli e G. Gentili sul *côté* elegiaco, anche G.M. Stella Galbiati, *Per una teoria della satira fra Quattro e Cinquecento*, «Italianistica», XVI (1987), pp. 9-37; A. Gargano, *La «ridicola poesia»: modelli della satira europea in epoca moderna*, in E. Abignente, F. Cattani, F. de Cristofaro, G.



satirico le parti dedicate alla critica sociale dell'Italia: «Neppure sul sangue dei lager, tu otterrai / da una dei milioni d'anime della nostra nazione / un giudizio netto, interamente indignato: / irreal è ogni idea, irreal ogni passione, // di questo popolo ormai dissociato / da secoli» (TP I, 1089); ha carattere satirico anche la *diminutio* del soggetto dell'enunciazione, il cosiddetto *speaker* satirico: «Mostrare la mia faccia, la mia magrezza / alzare la mia sola puerile voce / non ha più senso» (TP I, 1089). Hanno carattere più spiccatamente elegiaco determinate tematizzazioni, come le seguenti, collocate in luoghi strategici del testo (rispettivamente l'*incipit* e l'*explicit*): «un pianto interno, una nostalgia / gonfia di asciutte, pure lacrime» (TP I, 1085); «Ma qui a Casarola splende un sole / che morendo ritira la sua luce, / certa allusione ad un finito amore» (TP I, 1092). Cruciale è poi, come si è già visto, l'esplicito impiego del lessema *elegia*.

*La Guinea* si inserisce in una fitta corrispondenza poetica: un vero e proprio epistolario in versi tra Bertolucci e Pasolini,<sup>30</sup> caratterizzato da puntuali riprese intertestuali. In *La religione del mio tempo* Pasolini indirizza un epigramma *A Bertolucci*, che inizia così: «Sopravvivenza: anch'essa. Essa, la vecchia campagna / ritrovata, quassù, dove, per noi, è più eterna» (TP I, 1016). In *Viaggio d'inverno* (1971) si legge:

---

Maffei, U.M. Olivieri (cur.), *Chi ride ultimo. Parodia satira umorismi*; P. Gasparini, *La satira del Cinquecento italiano*, in G. Alfano (cur.), *La satira in versi. Storia di un genere letterario europeo*, Carocci, Roma 2015, pp. 119-142 (in particolare le pp. 121-122).

<sup>30</sup> Una rapida ricostruzione dei rapporti tra Bertolucci e Pasolini, con la menzione della maggior parte dei testi che i due poeti si scambiano si trova in S. Giusti, *Attilio Bertolucci e Pier Paolo Pasolini: un'amicizia in versi*, <https://laricerca.loescher.it/attilio-bertolucci-e-pier-paolo-pasolini-unamicizia-in-versi/> (ultimo accesso: 17 aprile 2017).

A PASOLINI  
(IN RISPOSTA)

Sopravvivenza, la nostra terra? Ma durano a lungo  
questi crepuscoli, come d'estate che mai, mai

viene l'ora della lampada accesa, di quelle  
falene irragionevoli che vi sbattono contro,

attratte e respinte dal chiarore che è vita 5  
(eppure vita era anche il giorno che muore).<sup>31</sup>

Se è vero che il titolo di questo epigramma ribalta quello dell'epigramma pasoliniano, mentre l'incipit ne è evidente ripresa intertestuale, allora questa risposta per le rime – così come segnala il sottotitolo – torna, nel 1971, a rievocare un nodo inaggirabile del dibattito intellettuale tra Pasolini e Bertolucci: un nodo discusso certo anche in *La Guinea*, tanto più che il poemetto era stato pubblicato proprio su una rivista diretta da Bertolucci, «Palatina». <sup>32</sup>

In questo botta e risposta, il lessema incipitario, che i due epigrammi condividono, rappresenta e svela quale sia il nodo ideologico su cui si gioca l'allontanamento dei due autori: il concetto di sopravvivenza.

Sopravvivenza, nell'uso che ne fa Pasolini, è un tecnicismo etnologico, riconducibile a Tylor. Georges Didi-Huberman, notando la centralità che questo concetto ha in Pasolini, ne ha ricostruito la genesi riconducendolo a Ernesto de Martino. <sup>33</sup> Ora, benché de Martino abbia effettivamente un ruolo cruciale nello sviluppo

<sup>31</sup> A. Bertolucci, *A Pasolini*, in *Viaggio d'inverno* (1971), in Id., *Opere*, a c. di P. Lagazzi e G. Palli Baroni, Mondadori, Milano 1997, p. 231.

<sup>32</sup> P.P. Pasolini, *La Guinea*, «Palatina», VI (1962), pp. 3-9.

<sup>33</sup> «Historiquement et intellectuellement proche du grand anthropologue italien des survivances, Ernesto de Martino – qui a notamment travaillé sur la longue durée des gestes de lamentation et sur l'histoire de l'imaginaire apocalyptique –, Pasolini savait, poétiquement et visuellement, ce que survivance veut dire» (G. Didi-Huberman, *La survivance des lucioles*, Les Éditions des Minuit, Paris 2009, p. 53).

di un pensiero etnologico in Pasolini, è probabile che la scoperta del concetto di sopravvivenza vada fatta risalire in prima battuta a un altro fondamentale interlocutore di Pasolini, e cioè Cocchiara.<sup>34</sup> Così Cocchiara introduce il concetto di sopravvivenza: «Il Tylor pone anzitutto – e qui è il suo merito – l'identità della forma logica fra il pensiero dei selvaggi e quello delle nazioni civili (le cui credenze, d'altra parte, non rimangono imprigionate dentro quei volghi ma sono persino accolte da intellettuali). E poiché è sua intenzione giudicare queste vestigia egli formula un termine, su cui s'è tanto equivocato: quello di sopravvivenza». Poco oltre: «la sopravvivenza [...] può essere trasportata dalle forze della abitudine in un nuovo stadio della società differente da quello nel quale ha avuto la sua prima origine e rimane come prova ed esempio di uno stato culturale più antico fuori del quale se ne è evoluto uno più nuovo».<sup>35</sup>

Come si è detto, la questione della sopravvivenza è evocata anche in *La Guinea*, proprio in relazione con l'Africa:

Un'ansia romantica che pareva esanime  
sopravvivenza, mostruosamente s'ingrandisce,  
occupa continenti, isole immani...

annette Dei di milioni di guadi, percepisce  
l'odore dell'umidità dei quaranta gradi  
sopra zero immobili nelle coste, Mogadiscio

---

<sup>34</sup> L'8 aprile del 1954 Cocchiara stesso scrive a Italo Calvino: «Speriamo che venga presto alla luce la scelta dei canti popolari italiani (che sarà quella, penso, cui attende Pasolini, al quale ho inviato, in proposito, materiali e libri)» (cfr. S. Calabrese, S. Cruso, *Il folklore unplugged. Lettere di Calvino, Cocchiara, De Martino e Pavese sulla tradizione popolare*, Archetipolibri, Bologna 2008, p. 60). Di Cocchiara è presente, nella bibliografia del *Canzoniere popolare* (Pasolini, *Canzoniere italiano. Antologia della poesia popolare*, Garzanti, Milano 2006 [1955], p. 537): G. Cocchiara, *Storia del folklore in Europa*, Einaudi, Torino 1952, che dedica alla ricognizione del concetto di sopravvivenza le pp. 411-414.

<sup>35</sup> G. Cocchiara, *Il mito del buon selvaggio. Introduzione alla storia delle teorie etnologiche*, D'Anna, Messina-Firenze 1948, pp. 72-73.

e le buganvillee di Nairobi, gli odori bradi  
delle bestiacce scomposte in un selvatico  
galoppo, per gli sventrati, i radi

orizzonti pervasi d'un funebre stallatico;  
la quantità, l'immensità che pesa  
inutilmente nel mondo, i cui prati bruciati

o marci d'acqua, sono una distesa  
priva di possibile poesia, rozza cosa. (TP I, 1090-1091)

«Un'ansia romantica che *pareva* esanime / sopravvivenza»: quanto in Europa è sopravvivenza, in Africa evidentemente sembra tale, ma non lo è. Di cosa si tratta dunque? Cocchiara, accanto al concetto di sopravvivenza, mette in luce un altro concetto tylo-riano, quello di rinascita: «la rinascita, invece, “è come lo sprizzare fuori di un vecchio pensiero e di una vecchia pratica, allo stupore del mondo che li credeva morti o moribondi”». <sup>36</sup> Anche il concetto di rinascita appare espressamente tematizzato in *La Guinea*:

Ma la Bellezza è Bellezza, e non mente:

qui è rinata tra anime ricciute  
e camuse, tra pelli dolci come seta,  
e membra stupendamente cresciute. (TP I, 1087)

Si può quindi ricostruire l'articolazione dei due concetti in *La Guinea*: l'Africa rappresenterebbe il mondo della rinascita, e l'Italia il mondo della sopravvivenza; per questo in Africa può rinascere la bellezza, che in Europa sopravvive; e può rinascere la resistenza, intesa come momento gramsciano di democratizzazione attraverso l'integrazione tra prospettiva degli intellettuali e quella del popolo. Non a caso, nello stesso giro di anni, Pasolini afferma: «Adopero questa parola [Bandung] in tutta l'estensione del suo significato, ivi compresa anche la rinascita, la lotta per la

---

<sup>36</sup> Ivi, p. 73.

rinascita, la strada da percorrere per raggiungerci quaggiù nella nostra magnifica storicità» (IC, 59).

Un'elegia a carattere epistolare diventerebbe allora una forma di metro sopravvivente, perfetto per rappresentare il luogo della storia da cui Pasolini, in quanto «forza del passato», parla. Ma c'è forse un ulteriore motivo per adottare una forma di tipo epistolare.

Come si è visto, l'Indovinello veronese<sup>37</sup> risulta un elemento portante dell'architettura ideologica di questo poemetto:

Così mi risveglio, il mattino, in Italia,

con questa idea dei millenni stanchi  
bollata nel cervello: i bianchi prati  
del Comune... della Diocesi... dei Banchi

toscani o cisalpini... quelli rievocati  
nel latino del duro, dolce Salimbene...  
Il mondo che sta in un testo, gli Stati

racchiusi in un muro di cinta – le vene  
[...]  
l'Europa è così piccola, non poggia

che sulla ragione dell'uomo, e conduce  
una vita fatta per sé, per l'abitudine,  
per le sue classicità sparute.

Non si sfugge, lo so. La Negritudine  
è in questi prati bianchi, tra i covoni  
dei mezzadri, nella solitudine

delle piazzette, nel patrimonio  
dei grandi stili – della nostra storia.  
La Negritudine, dico, che sarà ragione. (TP I, 1091-1092)

---

<sup>37</sup> Non è la prima volta che Pasolini cita, sia pur nascostamente, l'Indovinello veronese. Si vedano i seguenti versi delle *Ceneri di Gramsci*: in particolare vi si presenta la seguente citazione: «Questa è l'Italia, e / non è questa l'Italia: / insieme / la preistoria e la storia che / in essa sono convivano, se / la luce è frutto d'un buio seme» (TP I, 804).

La Negritudine come preistoria della ragione; ma per Pasolini questa preistoria sta per essere superata non tanto per motivi economici, quanto per motivi culturali: e al centro della rivoluzione culturale ci sarebbe in primo luogo la dimensione dell'acquisizione della scrittura, tematizzata dall'Indovinello veronese, e in secondo luogo, per estensione, la dimensione dell'alfabetizzazione attraverso la scuola. Riguardo al Sudan, Pasolini asserisce:

Il Sudan ha due o tre anni di storia unitaria e indipendente. Ci sono stato pochi mesi fa. Proprio nel Sud del Sudan: là dove ci sono milioni di africani ancora allo stato arcaico, che vivono in condizioni di vita primitive [...]. Ebbene, lì, il signor Jabud, che è un generale, che è capo di un governo molto ambiguamente democratico [...], un borghese, sta facendo degli sforzi molto commoventi per la scuola. [...] Così la recentissima, infante borghesia sudanese otterrà che fra una generazione probabilmente non ci saranno più analfabeti, in un paese che oggi vive ancora in parte nella preistoria. (D, 250)

Curiosa profezia, in cui l'uscita dalla preistoria viene messa in relazione con l'acquisizione di massa della scrittura attraverso la scuola. Ora, la scelta della Guinea come paese cui contrapporre il mondo sopravvivente dell'Italia è dettata proprio dal problema della scuola: una delle letture di «cose africane» che spingono Pasolini a affrontare un nuovo viaggio in Africa riguarda proprio la situazione scolastica della Guinea.<sup>38</sup>

Ecco perché la lettera, e in versi, per di più: la finzionalizzazione per il testo poetico di un *medium* pienamente scritto servirebbe a fornire un correlativo formale della sopravvivenza, di fronte alla quale la terzina sarebbe insieme una sua manifestazione con-

---

<sup>38</sup> Come si è visto, nella lettera su «Vie Nuove» del 4 gennaio 1962, Pasolini dice di aver fatto nuove letture sulla situazione africana. Successivamente, parte per l'Africa per lavorare a un'ipotesi di realizzazione di un film che si sarebbe dovuto intitolare *Il padre selvaggio*. Tra le carte di questo film è stato ritrovato il seguente articolo: Y. Benot, *Tre anni di insegnamento a Conakry*, «Il contemporaneo», 41 (1961), pp. 118-128, che tratta, appunto, della situazione scolastica in Guinea (cfr. PC II, 3053). *La Guinea* è quindi poemetto strettamente connesso con l'ideazione del film *Il padre selvaggio*: un film, com'è noto, che avrebbe dovuto avere per protagonista un insegnante.

creta e una sua restituzione metrica: una sopravvivenza pronta a rinascere, ma in altre forme, in Africa, là dove la scrittura avrebbe dovuto svolgere ben altre funzionalità, e potentemente emancipative, rispetto allo spento gioco intellettuale dei due poeti. Una profezia sognante (e sbagliata); un gioco tra sopravvivenza, rinascita e «vera vita»: <sup>39</sup> un piano di perfetta integrazione, a livello storico, tra l'eredità del passato e il progresso verso il futuro, e a livello sociale, tra popolo e borghesia.

---

<sup>39</sup> In *Poesie mondane* (PFR, TP I, 1101), Pasolini si dichiara «ritardatario sulla morte / in anticipo sulla vita vera». La locuzione «vita vera» (presente anche in Rimbaud) e anche altre analoghe, come la seguente, ritornano più volte: «I migliori della classe borghese – e ce ne sono stati, e hanno lottato! – visti così, [...], sembrano prodotti essi stessi da questa fonte di energia proletaria, su cui le forze dell'ordine borghese possono operare massacri, violenze, domini, ma che non riescono mai a possedere, come non si possiede la vita se non la si ha. I *veri vivi* della classe borghese vengono a identificarsi con la grande vita della classe proletaria, che è la sola, per definizione, a poter resistere» (D, 179: corsivo mio).





SERGIO SCARTOZZI

LA LETTERA IN VERSI DI MONTALE.  
IL TU, L'IO E L'ATTESA DEL «VERO DESTINATARIO»<sup>1</sup>

Mi abituerò a sentirti o a decifrarti / nel tichettio della telescrivente, / nel volubile fumo dei miei sigari di Brissago.

X<sub>1</sub> 8, S, vv. 4-7

Ritengo che anche domani le voci più importanti saranno quelle degli artisti che faranno sentire, attraverso la loro voce isolata, un'eco del fatale isolamento di ognuno di noi. Solo gli isolati parlano, solo gli isolati comunicano; gli altri – gli uomini della comunicazione di massa – ripetono, fanno eco, volgarizzano le parole dei poeti.

*La solitudine dell'artista, SMAMS*

La lettera in versi è forse un «genere poetico *suo iure*»? Ha una *sua* lingua? un *suo* codice lirico? un *suo* catalogo di situazioni e simboli? Intraprendiamo la risposta dall'indicazione di Altman secondo cui «il linguaggio epistolare cerca l'immediatezza, la presenza,

---

<sup>1</sup> Sigle/abbreviazioni: Os = *Ossi di seppia*; O = *Le occasioni* [NdA<sub>I-III</sub>: *Notizie dall'Amiata I-III*]; B = *La bufera e altro* [MP<sub>I-VIII</sub>: *Madrigali privati I-VIII*]; S = *Satura* [X<sub>I-II</sub>: *Xenia I-II*; BeR<sub>I-III</sub>: *Botta e risposta I-III*]; D = *Diario del '71 e del '72*; Q = *Quaderno di quattro anni*; OV = *L'opera in versi* [*Poesie disperse*]; SMP = *Il secondo mestiere. Prose*; SMAMS = *Il s.m. Arte, musica, società*.

Edizioni consultate: *Satura*, a c. di R. Castellana, Mondadori, Milano 2009 («Oscar poesia del Novecento»), pp. 6-19, 158-164, 189-194, 125; *Diario del '71 e del '72*, a c. di M. Gezzi, Mondadori, Milano 2010 («Oscar poesia del Novecento»), pp. 175-180, 188-198; *Quaderno di quattro anni*, a c. di A. Bertoni e G.M. Gallerani, Mondadori, Milano 2015 («Oscar poesia»), pp. 286-288. In riferimento ai componimenti più antichi sono state consultate *Le occasioni*, a c. di T. de Rogatis, Mondadori, Milano 2011 («Oscar poesia»), pp. 268-278; *La bufera e altro*, a c. di I. Campeggiani e N. Scaffai, Mondadori, Milano 2019 («Lo Specchio»), pp. 20-26 (e abbondantemente dalle pp. 369-390: *Conclusioni provvisorie*); infine *L'opera in versi*, a c. di R. Bettarini e G. Contini, Einaudi, Torino 1981<sup>1</sup>.

poiché è il prodotto di un'assenza»:² nel nostro caso specifico potremmo parlare di un *modo*,³ altrimenti di una forma in cui, straordinariamente, talvolta si realizza (e si può osservare) «quel misto di timbro e linguaggio che costituisce il corpo stesso di colui che dice».

Vale a dire, negli esempi offerti dalla tradizione poetica antica e moderna – specialmente nel contemporaneo –, l'orizzonte comunicativo dell'epistola si addensa «nelle pieghe e crepe dello stile», la scrittura si fa «contraddizione tra detto e nascosto, tra assenza e presenza».⁴ Insomma, suggerisce Dolfi, la forma lirico-epistolare tende costituzionalmente a riempire il solco tra voce e silenzio: un interstizio decisivo nell'orizzonte poetico-filosofico del Novecento.⁵ Di pari passo, nella lirica del XX secolo – malgrado la sua forte apertura dialogica, o proprio in virtù di un termine preciso, di un'alterità ben delineata – la lettera in versi sembra concedere al poeta la «possibilità di solitudine e riflessione» recisamente esclusa da una società segnata dai «lividi connotati della disperazione» e invece protesa verso l'«attuale», l'«immediato» com'è stata quella di ieri, com'è quella di oggi.⁶

---

² J.G. Altman, *Epistolarity: Approaches to a Form*, Ohio State University Press, Columbus NY 1982.

³ Per un'ampia analisi della poesia dedicatoria si rimanda a C. Giunta, *Versi a un destinatario. Saggi sulla poesia italiana del Medioevo*, il Mulino, Bologna 2002. Per alcune riflessioni sul *t/Tu* pertinenti al nostro caso si consultino le pp. 313-314.

⁴ A. Dolfi, *Premessa* a Ead. (cur.), «*Frammenti di un discorso amoroso nella scrittura epistolare moderna. Atti di seminario (Trento, maggio 1991)*», Bulzoni, Roma 1992, pp. 10-12.

⁵ Su silenzio, reticenza e non-detto si consulti B.M. Garavelli, *Silenzi d'autore*, Laterza, Roma-Bari 2015; A. Barbieri, E. Gregori (cur.), *Latenza: preterizioni, reticenze e silenzi del testo. Atti del XLIII Convegno Interuniversitario di Bressanone (9-12 luglio 2015)*, Esedra, Padova 2016; I. Angelini, A. Ducati, S. Scartozzi (cur.), *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, Trento 2016 («*Labirinti*», 163).

⁶ Citiamo da *È ancora possibile la poesia?* (discorso per il premio Nobel in letteratura 1975), in E. Montale, *Il secondo mestiere. Prose*, a c. di G. Zampa, Mondadori, Milano 1995 («*I Meridiani*») [= SMP], II, pp. 3033-3034.

Nel 1975 Montale ritirava il premio Nobel chiedendosi: «È ancora possibile la poesia»? È ancora sensato parlare di comunicazione nell'età dell'«uomo-robot», della televisione, del telefono, della cultura mercificata? Del resto, la disarmonia – fra tempo e infinito, fra la parola e il silenzio – ha dettato l'intera opera montaliana: dal «sogno [...] non finito», impossibile, del *recto* (*Sogno del prigioniero*, v. 34) all'allegorismo post-apocalittico e grottesco del *verso*, c'è sempre stata una sfida o una battaglia da combattere dentro e fuori lo spazio della pagina, del verso montaliani. E dietro questa tensione/tenzone c'è sempre stata una ricerca connaturata a una speranza vie più tenue e soffocata: la possibilità di raggiungere qualcuno; la *chance* di sentirsi meno solo nella solitudine dell'*altro*. Tale e non altro sembra esser stato il propellente delle ultime raccolte su cui concentreremo il nostro approfondimento: l'eterna, eternamente frustrata *quête* di un *tu* in cui identificarsi (ricostituire un *io* disciolto) e nel quale *riconoscere*, forse, l'*Altro*, sfuggente *Tu* da sempre inseguito.

Ciò può darsi in *Satura* – la nostra protagonista – perché nel 'prima' delle stagioni poetiche anni Trenta-Cinquanta qualcosa era successo, e permane allo stato di polvere. La sfida del cosiddetto quarto libro consiste proprio nella scettica, testarda difesa del refuso: il «segno di riconoscimento» che contraddica una vita assunta in «dosi omeopatiche», «in percentuale»;<sup>7</sup> la battaglia di *Satura* è conservare sotto naftalina le *nugae* di uno scambio avvenuto venendo anche alle mani con la «realtà incredibile e mai creduta» del 'dopo'.<sup>8</sup> Ebbene, questo estremo slancio, simile oltranza si organizzano preferenzialmente nel *modo* della lettera in versi: qui infatti trovano ampio spazio racconti, aneddoti, miti e anti-miti, allegorie e sentenze equilibrati fra memoria e coscienza. Qui si esprime al massimo grado la poetica dell'ultimo Montale la quale, se appare in principio soltanto dell'as-

<sup>7</sup> X<sub>I</sub> 4, v. 2, S, p. 31; X<sub>II</sub> 7, v. 4, p. 63; e *Per finire*, v. 7, D, p. 427.

<sup>8</sup> X<sub>II</sub> 14, S, v. 17.

senza, del vuoto, presto si fa «militante» via via plasmando il discorso lirico in una sagace, acida «riflessione sulla comunicazione o sull'incomunicabilità». Sfruttando la «lontananza insormontabile» mittente-ricevente tipica dell'epistola,<sup>9</sup> questi versi a un destinatario stabiliscono un canone, raccolgono un *corpus* di componimenti con caratteristiche, argomenti, atmosfere e lessico propri; rivolti a referenti sempre diversi e identici al contempo, e, sgretolando i limiti delle singole sillogi, essi sollecitano con precedenza i temi di identità, ricerca, riconoscimento o agnizione e comunicazione.

Del resto, afferma l'autore ne *La solitudine dell'artista* (1952), «un poeta ignora e spesso ignorerà sempre il suo vero destinatario». Sicché la poiesi, la comunicazione autentica si disporranno sull'asse di uno scambio *in perenne absentia* e *in continuo fieri* sostanziando un colloquio privato, impertinente, con un «io trascendentale che è nascosto in noi e che riconosce se stesso negli altri». Filosoficamente, solitudine e distanza – non per nulla, la vera arte è quella che sa dire/dirci il «fatale isolamento di ognuno di noi» –, piuttosto che costituire un'oscurità, un vuoto sterili, saranno una «lampada che illumina solo una brevissima striscia di spazio dinnanzi a noi» rendendo se non proprio accessibile, per lo meno consultabile «una condizione non individuale», finanche «non umana». Dicevamo, «il tentativo di rendere non fenomenico il fenomeno», la «rivolta contro la condizione» terrena per un confronto, una figurazione, una scoperta dell'*a/Altro* sostengono ideologicamente l'epistola lirica di Montale declinandosi in una serie di contraddizioni-corrispondenze – l'identità e l'inidentità; la comunicazione vera e l'assenza di comunicazione; la poiesi e l'improponibilità della poesia – a loro volta orientate dalla disarmonia da cui abbiamo preso il la: la necessità d'isolamento e vicinanza, di vicinanza nell'isolamento che è – in

---

<sup>9</sup> Citiamo la *Call for proposal* diffusa dal comitato scientifico del Seminario Permanente di Poesia in previsione del convegno *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, Università di Trento - Dipartimento di Lettere e Filosofia, 8-9 novembre 2016.

maniera speciale per il Montale estremo – irriducibile appello (grido sottovoce) al «vero *begetter*», mai scelto e/o riconosciuto in piena coscienza.<sup>10</sup>

Prima di immergerci in S, D e Q compiamo qualche considerazione generale sulla lettera in versi di Montale: benché le maggiori concentrazioni di epistole liriche si registrino nelle sillogi tarde e perciò dipendano da un'indagine lirico-filosofica diversa da quella di Os, O e B (ciò è vero soprattutto per lo stile e il tono, meno in quanto ai contenuti),<sup>11</sup> il poeta ligure si è confrontato sin dall'inizio col nostro *modo* o forma. Pertanto, se l'analisi verterà prevalentemente attorno ai tre tempi di *Botta e risposta*, a *Lettera* (S), *Lettera a Bobi*, *Lettera a Malvolio* (D) e a *Una lettera che non fu spedita* (Q), dal canto loro pure *Lettera levantina* (PD), *Notizie dall'Amiata* (O), *Su una lettera non scritta* (B) sono testimonianze ricche di importanti spunti. I componimenti più antichi narrano infatti il distacco dal, la speranza del, il dialogo impossibile col *visiting angel*; e il mito della donna-angelo è proprio da porre all'origine del colloquio reale, metafisico/-poetico di *Satura*, ovvero delle necessità, delle resistenze o battaglie, e delle armonie disarmoniche appena illustrate.

Dunque, nonostante il cambio d'abito, si fa per dire, il corpo e il mistero della poesia montaliana sono rimasti sintonizzati su *alterità*, *possibilità* e – risultando inutile, obsoleta la ricerca – so-

---

<sup>10</sup> «L'uomo, in quanto essere individuato, individuo empirico, è fatalmente isolato. L'uomo che comunica è l'io trascendentale che è nascosto in noi e che riconosce se stesso negli altri. Ma l'io trascendentale è una lampada che illumina solo una brevissima striscia di spazio dinnanzi a noi, una luce che ci porta verso una condizione non individuale e dunque non umana», E. Montale, *La solitudine dell'artista* (21 maggio 1952), SMAMS, p. 53. Dal saggio raccolto negli *Auto da fè* provengono tutte le citazioni a testo eccetto l'ultima, afferente a *E ancora possibile la poesia?*, p. 3036.

<sup>11</sup> Cfr. R. Luperini, *Montale e il canone poetico del Novecento*, S, pp. V-VX; specie pp. VI-VIII dov'è illustrato, in relazione a Montale, il benjaminiano concetto dell'«allegoria vuota» la cui prima elaborazione luperiniana risale a *Simbolo e costruzione allegoria in Verga*, il Mulino, Bologna 1989.

prattutto sull'*attesa*;<sup>12</sup> l'attesa o aspettativa non già di un ritorno o di una liberazione (Os-O), ma di una traduzione definitiva nel regno dove sono scomparsi i *tu* a lungo amati e adorati, e da dove provengono tuttavia i loro tenui barbagli. Fantasmagoria e memoria: l'inconsistente sostanza della missiva in versi del '71, cioè l'irrealtà del destinatario (o almeno la sua non-plausibilità) va abbinata, anzi è originata dalla più dolorosa – perché in parte scelta, lo vedremo nella *Lettera a Malvolio* – invisibilità del protagonista. Un *io* lirico la cui faticosa sopravvivenza sempre più assomiglia a un incerto naufragio nel magma della società ossimorico-monolitica (precisamente dove avrà termine il nostro viaggio). Se dunque impossibilitati a procedere, ad andare avanti, la resistenza si darà voltandosi, cercando se stessi e il proprio *tu à rebours* in funzione di un'agnizione, di una comunicazione meno scintillanti, meno redentive delle precedenti, ma altrettanto rilevanti.

In ottica retorico-strutturale, simile condotta poetica si traduce nella scissione del protagonista-narratore dal piano finzionale (attore-personaggio: in *S flatus vocis* dei vecchi eteronimi, fantasma al pari delle entità con cui si misura) e nella propria autoproclamazione a giudice dei fatti scandagliati dal testamento lirico del 1971. Detto diversamente, dietro al mittente delle lettere in versi di S, D e Q, alle spalle del mito/allegoria, intravediamo il Montale uomo, la sua vita e la sua ricerca snodarsi in racconto, in testimonianza.<sup>13</sup> Non solo un *io* e un/dei *tu*, ma l'*io di fronte al tu*: in BeR e nella *Lettera a Malvolio* queste voci si sfidano a tirare le somme oscillando fra biografia e Storia, poesia e Poesia. Qui mittente e destinatario si provocano a vivere (insieme chiedendosi cosa ciò

---

<sup>12</sup> Ci permettiamo di rimandare a S. Scartozzi, Satura «*nell'attesa*». Il «*tu*», «*Lui*», *L'Altro*, in G. Peron, F. Sangiovanni (cur.), *L'attesa. Forme retorica interpretazioni. Atti del XLV Seminario Interuniversitario di Bressanone (Bressanone/Brixen, 7-9 luglio 2017)*, Esedra, Padova 2018 («I Quaderni del Circolo Filologico Linguistico Padovano», 33), pp. 277-290.

<sup>13</sup> Cfr. R. Castellana, *Introduzione*, S, p. XLI. Si consulti inoltre M. Borio, Satura. *Da Montale alla lirica contemporanea*, Fabrizio Serra, Pisa-Roma 2013, specie le pp. 46-47.

significchi, quali vantaggi si possano trarre dal loro cocciuto stare a galla). Qui nonostante tutto, esse si incitano a immergersi in un mondo della *coincidentia* così diverso da quello della stravaganza, dell'unicità incomprensibile. Qui *io* e *tu*, prima appiattiti, fusi e confusi l'uno nell'altro (positivamente nel *recto*, orribilmente nel *verso* dell'opera lirica) sembrano ritrovare per un momento una loro consistenza, vedere/vedersi nella loro solitudine e proprio in questa solitudine condivisa trovare un estremo spazio di dialogo.

### 1. *Il mito e l'istituto. Minime considerazioni sul tu di Montale*

Lo sviluppo pronominale dell'opera montaliana (specie di S che nasce da *Il «tu»* e muore ne *L'Altro*) richiama quanto appena preordinato, insieme lanciandoci verso il corpo e le conclusioni del corrente studio. In estrema sintesi, i *tu* di Os, O e B identificano le storiche Muse Anna degli Uberti (Annetta o Arletta), Irma Brandeis (Clizia), Maria Luisa Spaziani (Volpe) e Drusilla Tanzi (Mosca) – dedicatarie e referenti, esplicitamente o *per ænigmatè*, di molte fra le liriche montaliane più belle e significative – con sullo sfondo altre ispiratrici cosiddette minori, tra cui Paola 'Edda' Nicoli, Esterina Rossi, Gertruden Frankl, Dora Markus, Ljuba Blumenthal, G.B.H., ecc. La prima solitudine capiente-eloquente del lungo epistolario in versi è dunque la «sommersa» di *Incontro* (Os, v. 48), richiamata parimenti da *Lettera levantina*.

Qui, malgrado le «distanti esistenze» chi dice *io* è «amico discreto» del *tu*; egli è anzi suo «compagno» volenteroso nel seguire la *quête* del «minuto che røde» (v. 9) il muro della schopenhaueriana apparenza.<sup>14</sup> In un'affine, cosmica oscurità illuminata o squarciata dall'*altro* si muove *Notizie dall'Amiata*: «dalla cellula di miele»

---

<sup>14</sup> «Vorrei che queste sillabe / che con mano esitante di scolaro / io traccio a fatica per voi, / vi giungessero in un giorno d'oscura / noia; quando il meriggio / non rende altra parola / che quella d'una gronda che dimoia; / e in noi resiste una sola / persuasione al minuto che røde, / e i muri candidi ci si fanno incontro / e l'orrore di vivere sale a gola», *Lettera levantina*, vv. 1-11, OV, pp. 802-803.

perduta negli abissi siderali (NdA<sub>I</sub>, v. 10), chi dice *io* si sforza di individuare il senso del suo carcerario solipsismo.<sup>15</sup> La risposta alla sua domanda-preghiera è l'«icona» emergente dal «fondo luminoso» (vv. 17-18), il *senhal* della donna lontana ma presente (nel qual caso Irma) riconosciuta «lente tranquilla, dominio, prigione del senso che non dispera» (NdA<sub>II</sub>, v. 18). In definitiva, i *tu* epistolari di Os e O – prolungamento di tutti gli altri – hanno il potere di allentare le «catene» dell'esistenza-illusione; la loro comparsa e agnizione dilatano il minuto in secolo, il silenzio in «lungo colloquio» con «la cenere, il vento» (v. 27). Grazie a loro, le «spore del possibile» – una speranza di vita vera, umana – ancora si disperdono nello scenario «annerito dal tempo e dal carbone» delle *Occasioni* (vv. 20 e 2) puntando verso i medesimi «confini ultimi al mondo» (NdA<sub>III</sub>, v. 7) degli *Ossi*.

È soprattutto la Clizia di *Buferà* – il cui nome è svelato nella *Primavera hitleriana*, il cui esordio narrativo-simbolico si attesta tuttavia nei *Mottetti* (O) – a mutare il tono della lettera in versi montaliana: «Ch'io non oda / nulla di te, ch'io fugga dal bagliore / dei tuoi cigli» (vv. 5-7). Con queste dichiarazioni di rinuncia lo pseudo-Arsenio di *Su una lettera non scritta* precorre l'*epoché* su cui si aprirà il secondo e più corposo *dossier* lirico-epistolare di *Satura*. Detto altrimenti, tale personaggio si arrende a una realtà sì illuminata dal bagliore angelico-poetico, tuttavia drammaticamente alla deriva nella tempesta: «Ben altro è sulla terra» (v. 7) rispetto all'*Oltre/Altro* suggeriti dalla Visitatrice. Il barbaglio è così ridotto a un lumicino, la poesia a un bigliettino nella «bottiglia» affidata al mare (v. 13); l'attesa epifanica diviene nauseabonda sopportazione di un'inedita, vuota oscurità.

In simile clima limbale-letargico si chiude *Buferà*, salutandoci col «sogno» sfumato ma «non finito» se non di una salvezza co-

---

<sup>15</sup> «Ti scrivo di qui, da questo tavolo / remoto, dalla cellula di miele / di una sfera lanciata nello spazio – / e le gabbie coperte, il focolare / dove i marroni esplodono, le vene / di salnitro e di muffa sono il quadro / dove tra poco romperai. La vita / che t'affabula è ancora troppo breve / che ti contiene! Schiude la tua icona / il fondo luminoso», NdA<sub>I</sub>, vv. 9-18, O, p. 271.



smica, definitiva, almeno di un'astuzia capace di eludere il nuovo scacco della Storia. Falco fatto topo, chi dice *io* si mette alla ricerca di un riparo dall'«ombroso Lucifero» di *Piccolo testamento*: non più il simbolo di un'apocalisse storico-epocale, bensì antesignano di uno sprofondamento ancor più grigio e degradante. Così, dalla *Primavera hitleriana* e dalle *Conclusioni provvisorie* ereditiamo la seguente polarizzazione: *t/Tu* > disintegrato/transustanziato nel Bene/*Altro*; *Lui* > il Male, l'annientamento; *io* > conteso nel mezzo; via via più delirante nella sua fuga immobile.

Ora, *Il «tu»* col quale Montale inaugura *Satura* affronta immediatamente, in chiave polemico-metapoetica, la problematica salvifica e scatologico-escatologica lasciata in pegno dal terzo libro. Per prima cosa, in questa poesia-filastrocca l'autore si auto-denuncia relativizzando l'istituzionalità di un *tu* che egli (e per estensione i suoi critici) aveva a lungo considerato estremo rifugio (la mèta in cui man mano trasferire l'*io* incredulo). In verità, il *tu* non sarebbe che un *io* «moltiplicato dagli specchi»:

*I critici ripetono,  
da me depistati,  
che il mio tu è un istituto.  
Senza questa mia colpa avrebbero saputo  
che in me i tanti sono uno anche se appaiono  
moltiplicati dagli specchi. Il male  
è che l'uccello preso nel parettaio  
non sa se lui sia lui o uno dei troppi  
suoi duplicati.<sup>16</sup>*

5

Il bisogno di disporre gli eventi in un orizzonte umano, intellettuale (dar loro un significato metastorico) e di opporre a una Storia nemica un *Tu* salvifico ha portato alla fusione/confusione di sogno e realtà, osservazione e fantasticheria. Come ribadito in Q da *L'immane farsa umana*, dalla pretesa unicità e unità dell'*io* e del *tu* passiamo al «doppio» o al doppione (v. 17) disorientanti.

---

<sup>16</sup> *Il «tu»*, S, pp. 4-5.

Il mito delle Muse è riqualificato inseguimento di eteree astrazioni (deità di fumo, cenere e scintille),<sup>17</sup> tanto più assurde quanto più inserite in una realtà via via dimentica dei pretesti, orfana delle sorgenti dei «duplicati» (ultima perdita, la Mosca nel 1963) e, con loro, della scintilla o della volpina ricchezza da essi garantita (quanto successo nel 'prima', dicevamo).<sup>18</sup>

Cionondimeno, di questi fantasmi si mantiene un'eco fumosa, distorta non perché necessaria, ma perché appiccicata a un *io* ormai incapace di riconoscersi allo specchio. Proprio in tale modo prendono forma i fulminei telegrammi in versi di X a guardia di S: decifrazioni magico-elettromagnetiche volte non a ritrarre/catturare l'oscura-folgorante parusia o assenza-presenza della Visitatrice, bensì a tutelare sacralmente, e a ritrasmettere la paranormale persistenza di Mosca oltre la sua estinzione. Parlavamo di sfida, di provocazione quali fondamentali dinamiche alla base di *Satura* e delle raccolte ultime. Ciò è vero nel momento in cui si consideri questa oltranza anche e soprattutto come una resistenza verso di sé, e verso il proprio spasmodico bisogno di fuggire dal mondo: quello della non-realtà contemporanea, e il devastato cosmo memoriale simbolicamente ridotto, nel '71, al millimetro/interstizio in cui risuona ostinato il ronzi dell'angelo-insetto.

Forse da quest'ultima, oscena e in un certo senso perfetta fusione-comunione *io-tu* sorge il censore di cui si è detto poc'anzi. Un *io* sperduto, ma irriverente come è quello descritto ai vv. 5-6 del «*Tu*»; com'è il *flanêur* disperso di X, immerso/sommerso nei e dai fumi di una Milano fantasmagorica e pullulante di (non) vita.

---

<sup>17</sup> «Ho tentato più volte di far nascere / figure umane angeli salvifici / anche se provvisori; e se uno falliva / né si reggeva più sul piedistallo / pronta e immancabile anche la sostituta / adusata alla parte per vocazione innata / di essere il doppio sempre pronto al decollo / alle prime avvisaglie e a volte tale / da onnubilare dell'originale / volto falcata riso pianto tutto / ciò che conviene al calco più perfetto / di chi sembrò vivente e fu nessuno», *L'immane farsa umana*, vv. 11-23, Q, p. 255.

<sup>18</sup> «Con chi dividerò la mia scoperta, / dove seppellirò l'oro che porto, / dove la brace che in me stride se, / lasciandomi, ti volgi dalle scale?», MP<sub>II</sub>, vv. 27-30, B, p. 343.

Un *super-Io* – per quanto minuscolo e incastrato nelle intercape-dini dei bassifondi – il quale risorge compiutamente in tre cruciali lettere in versi di *Satura* a cui volgiamo volentieri lo sguardo.

## 2. Il 'poemetto' Botta e risposta. Tre destinatari, un t/Tu

È senza dubbio il trittico BeR l'ambasciatore della lettera in versi montaliana. Forse come in nessun altro caso di epistola lirica qui il poeta sviluppa un assennato, graffiante bilancio biografico, filosofico e poetico in cui sono concatenati e sviscerati gli argomenti scanditi nel cappello del nostro studio: identità, ricerca e riconoscimento o agnizione. Editorialmente parlando, BeR<sub>1</sub> costituisce una delle poesie più antiche di S (1962) com'è facile capire anche dalla sua coerenza con le *Conclusioni provvisorie*.<sup>19</sup> Nell'ottica del cospicuo epistolario lirico raccolto in S, il primo capitolo del 'poemetto' stabilisce invece delle coordinate ed elabora un'allegoria, un linguaggio nel cui solco si inseriscono tutte le altre missive poetiche di Montale (del '71 e oltre).<sup>20</sup> In termini di struttura e funzionamento, tutt'e tre i tempi del ciclo BeR sono costituiti da una 'botta' 'rifilata' da un *tu* alle cui domande o dalle cui osservazioni l'*io* trae spunto per suonare vari strumenti.<sup>21</sup>

<sup>19</sup> Sulla genesi di BeR e latamente di S si consulti M.A. Grignani, *Satura: da miscellanea a libro*, in Ead., *Prologhi ed epiloghi. Sulla poesia di Eugenio Montale*, Longo, Ravenna 1987, pp. 117-137, e L. Rebay, *La rete a strascico di Montale*, «Forum Italicum», V/3 (settembre 1971), pp. 329-350. Da segnalare senz'altro che i curatori dell'edizione francese di B inserirono BeR<sub>1</sub> nelle *Conclusioni provvisorie*.

<sup>20</sup> Sulla lingua-codice della missiva montaliana si legga l'introduzione di R. Bettarini alle *Lettere a Clizia*, Mondadori, Milano 2006, pp. VIII-XXXIII (specie le pp. XXXV-XXXVIII).

<sup>21</sup> «La poesia-lettera come forma privilegiata di una comunicazione si insinua nei registri stilistici più diversi, può infine infiltrarsi in una poesia come brandello di vera lettera inviata da altri al poeta, che l'accoglie mantenendo tra virgolette le parole di quel mittente», G. Di Fonzo, *Oltre il «tu». La poesia d'amore in forma epistolare*, in Dolfi (cur.), «Frammenti di un discorso amoroso»..., p. 608.

Procediamo con ordine esaminando anzitutto *Lettera da Asolo*, la quale, più che attraversare spazi, sembra disintegrare tempi recapitandosi ad Arsenio. L'interlocutore/-trice misterioso/a invita l'immobile-delirante spettro di Os (chi scrive è ispirato dai «tetri cipressi», v. 2) a «sospendere la [...] / sospensione d'ogni inganno mondano» (vv. 4-5) per tentare un'ultima fuga dal muro-*freezer* che imprigiona il ricevente da sempre. Scongelato *ex abrupto* dal suo «torpore di / sonnambulo» (I, vv. 11-12), chi dice *io* nella 'risposta' asseconda controvolgia la richiesta di spiegazioni esatta dal *tu* e ci narra la storia o l'anti-mito delle «Stalle d'Augìa» (II, v. 3),<sup>22</sup> o dell'Italia fascista – la landa dei «muggiti umani» (v. 9) – dove compare e scompare di scatto un *Lui* assai equivoco/enigmatico (vv. 10 e 15). Di *c/Chi* o *c/Cosa* si tratta? una personificazione del Potere dittatoriale/divino? un'estensione o una chiosa dell'«ombroso Lucifero» di B?<sup>23</sup> Sappiamo solo che questo 'istituto' si è celato dietro «bastioni» oscuri (v. 17) e di qui *e/Egli* ha contrastato tenacemente gli «invisibili spiragli» (v. 20) socchiusi dai *tu* trascorsi, in tal modo annullando ogni *chance* di scampo dal carcere storico-esistenziale.

In ogni caso, nell'oscurità (guerra) riusciva più semplice scorgere la luce e da essa lasciarsi guidare – forse illusoriamente – in una qual forma di ricerca o di resilienza. Quando il secondo alluvione dello «stravolto Alfeo» (v. 34; la Liberazione) è piombato sulle Stalle tutto è stato compattato in una crosta infrangibile:

Che senso aveva quella nuova  
 palta? e il respirare altre ed eguali  
 zaffate? e il vorticare sopra zattere  
 di sterco? ed era sole quella sudicia  
 esca di scolaticcio sui fumaioli,

40

---

<sup>22</sup> Sul rapporto Montale-mito si consulti G. Bárberi Squarotti, *Gli inferi e il labirinto*, in Id., *Gli inferi e il labirinto*, Cappelli, Bologna 1974, pp. 211-222, specie sull'«anti-mito» le pp. 213-214 e 219.

<sup>23</sup> Nell'interpretare questo personaggio-geroglifico ci soccorre in parte *Il mio ottimismo*: «Quasi un complice dei nostri / misfatti, un vero onnipotente che / può tutto e non lo può o non lo vuole», vv. 16-18, D, p. 370.

erano uomini forse,  
 veri uomini vivi  
 i formiconi degli approdi?  
 .....

Nella scansione storico-allegorica di BeR<sub>I</sub> l'unico effetto sortito dall'Alfeo è stato miscelare fango (in B anche l'argilla divina da cui emergeva l'Anguilla/LA LINGUA)<sup>24</sup> e letame, speranza e disperazione, luce e tenebra nel piattume/grigiume dell'attuale società massificata, consumistica e massmediatica. La «prigionia» eroica del prima, quella incredibile del «dopo»: ecco l'interstizio fra le due diverse irrealità dove Arsenio s'è incuneato senza comunque sentirsi consolato o assente giustificato («ora sai che non può nascere l'aquila / dal topo», vv. 46-47).

Trascuriamo a BeR<sub>II</sub> la cui II parte, in particolare, recupera volentieri il tono, il linguaggio e soprattutto le proporzioni della scenografia acelana. Tornano qui i «formiconi degli approdi» a rappresentare gli uomini microscopici del presente festosamente dispersi in un *nonsensical* carnevale-apocalisse. In questo cosmo-suolo o -formicaio si trova parimenti la tana-«crepa» dell'*io*-roditore il cui monologo è provocato da una 'botta' proveniente da Ascona, la «Capri nordica» (BeR<sub>II</sub> I, v. 3). In secco contrasto allo scetticismo simil-millenaristico di chi riceve, chi spedisce la lettera scorge – o simula di scorgere per ottenere la reazione inorridita dell'*io* (vv. 8-9) – qualcosa che «regge» nel letamaio. Il tenue riverbero che sorride il mare fecale non è però alla portata di Arsenio la cui speleologia-entomologia, lungi dal prendere in considerazione quanto (non) sta fuori, sotto o appena dietro (BeR<sub>I</sub>), si ripiega su se stessa (l'*io*) per portare alle medesime conclusioni della missiva precedente.<sup>25</sup>

---

<sup>24</sup> Menzioniamo *Siria* ('Flashes' e dediche) e *L'anguilla* (*Silvae*), B. Per quanto riguarda l'identificazione Anguilla-Lingua o -Poesia, cfr. F. Zambon, *L'iride nel fango. L'anguilla di Eugenio Montale*, Pratiche, Parma 1994.

<sup>25</sup> «Diafana come un velo la foglia secca / che il formicone spinge sull'ammattonato / ospita viaggiatori che salgono e scendono in fretta. / Sto curvo su

Non (r)esistono più «scrigni di sicurezza» (II, v. 38), non *me-menti* a rinvigorire l'ipotesi di un errore colossale (le donne-angelo, o le «bozze scorrette che il Proto / non degnò d'uno sguardo», vv. 23-24): il «lucignolo» poetico («l'ultimo candelotto rimasto acceso») sussulta stanco presagendo l'oscurità cieca (vv. 39-40). Dicevamo, è tutta questione di abiura (del mondo, del ricordo, del sé); l'impossibile vivere è reinventato meccanico (sopra)vivere malgrado se stessi:

Nel buio e nella risacca più non m'immergo, resisto  
ben vivo vicino alla proda, mi basto come non mai prima  
m'era accaduto. È questione  
d'orgoglio e di temperamento. Sto attento a tutto. Se occorre,  
spire di zampironi tentano di salvarmi 60  
dalle zanzare che pinzano, tanto più sveglie di me.

«Arlecchino» nel «sabbiume di policromi / estivanti» (vv. 48-49), Arsenio si arrende al compromesso e viene così incapsulato nello scoglio dell'«individuo collettivo» senza orgoglio, ma anche senza (troppa) angoscia («neppure attendo / che mi liberi un colpo di martello», vv. 44-45).<sup>26</sup> Dal punto di vista storico-sociale a quello biografico-memorale il bastarsi, o la lenta agonia-eutanasia biologica, mnemonica e, si passi il termine, spirituale allegorizzata dal riscontro asconese si traduce in una scrittura, in una poiesi da intendersi come conseguenza/reazione a un fastidio che vieta il letargo; abbia esso origine esterna (le 'botte', appunto), o sia frutto di proiezioni, di abbagli interiori (per esempio, la tiptologia techno-entomologica di X).

La tematica autoreferenziale e linguistica ci accompagna dritti al terzo anello del ciclo lirico-epistolare BeR e quindi all'ultima 'botta', *Lettera da Kifissia*, piuttosto *sui generis*. A ben vedere, la funzione di stimolo/provocazione rivestita dalle altre qui manca

---

slabbrature e crepe del terreno / entomologo-ecologo di me stesso», vv. 1-5, S, p. 161.

<sup>26</sup> Cfr. «Ho qui sul tavolo / un individuo collettivo, un marmo / di coralli più duro di un macigno. / Sembra che abbia una forma definitiva, / resistente al martello», *Siamo alla solitudine di gruppo...*, vv. 5-9, Q, p. 154.

o è del tutto travisata – così infatti si chiude il telegramma: «meglio non rispondermi» (v. 10). Il *fil rouge* fra BeR<sub>III</sub> e le precedenti, nonché il suo legame con *Conclusioni provvisorie* si deve al linguaggio gastronomico-fecale ripreso per significare il lento ribollire della Storia in un calderone sorvegliato da non si sa bene c/Chi (il Lui di BeR<sub>I</sub> II?). Sicché, in virtù di tale lingua e di tale simbologia comuni, a fronte di premesse affatto diverse, la nuova ‘esotica’ missiva corrobora l’anti-mito scatologico-escatologico ‘appiccicando’ il discorso/riflessione di Montale quasi esclusivamente a una poesia-memoria sopraffatta dal tempo così come un universo – anzi un mini-verso o un diorama (quello *snob*, inutile e pur sensato nella sua insensatezza e frivolezza di BeR<sub>I</sub> che ritroveremo in *Lettera*) – storicizzato nella coscienza della sua ormai totale eclissi.

Nella terza ‘risposta’ riprende dunque quota la «presenza scaltra» (v. 15) della parola poetica: «essenza della memoria» (v. 12), «asfissia che non è / solo dolore e penitenza» (vv. 15-16); «astuzia» immarcabile anche se – forse proprio perché – degradata e frammista al brusio del marciapiede.<sup>27</sup> Quando disinnescata, spogliata della carica rivoluzionaria/redentiva,<sup>28</sup> la parola poetica resterà un efficacissimo piede di porco (arma dell’«inerme», v. 22) per forzare gli ingranaggi storici, sociali e artistico-culturali del «peggio che simula / il meglio» (vv. 29-30).<sup>29</sup> Inaugurando la serie di contraddizioni/corrispondenze dirette dalla fondamentale

---

<sup>27</sup> Anche nel *Diario*, «il linguaggio, / sia il nulla o non lo sia, / ha le sue astuzie», *La lingua di Dio*, vv. 9-11, D, p. 141.

<sup>28</sup> «Se la parola è ancora possibile, è proprio nella misura in cui assume un punto di vista esterno e alieno rispetto al discorso abituale della storia e dell’eroe, e anche a quello della poesia come accettazione e come servizio, come effusione e come celebrazione», G. Bárberi Squarotti, *Satura, satira e altro*, in Id., *Gli inferi e il labirinto*, p. 257

<sup>29</sup> «Resistere al vincitore / merita plausi e coccarde, / resistere ai vinti quand’essi / si destano e sono i peggiori, / resistere al peggio che simula / il meglio vuol dire essere salvi / dall’infamia, scampati (ma è un inganno) / dal solo habitat respirabile / da chi pretende che esistere / sia veramente possibile», BeR<sub>III</sub> II, vv. 25-34, S, p. 192.

esplosione-implosione di *Satura* (l'identità unica/plurima dell'*io-tu*) alla polemica lirico-epistolare dei *Diari* a cui arriveremo fra non molto, BeR<sub>III</sub> sgonfia con irriverenza la fede in Poesia, tuttavia – in maniera sostanzialmente diversa rispetto alle altre realtà decostruite nel poemetto e *tout court* nel quarto libro – non nega all'e/Entità lirica una propria esistenza, dei privilegi ancora diumani (più o meno gli stessi concessi all'antico Lume-Abisso).

Infatti, in *È ancora possibile la poesia?* è detto «non c'è morte possibile» per la Poesia in quanto monumento;<sup>30</sup> sulla base di ciò, le emanazioni o «numi» lirici godranno ugualmente di una certa immunità e immortalità. Scampati all'alluvione, salvi purché (addirittura perché) «inconsci / del loro privilegio», siffatte «numinose fantasime», «terrestri divinità» – che «solo i poeti» possono vedere, che costituiscono l'unico loro brivido vitale –<sup>31</sup> finiranno come le parole (proprio di esse si tratta) con l'attendere invano di essere riconosciute ovvero pronunciate (in parte, mai del tutto).<sup>32</sup> Nonostante ciò, la ricerca di loro – a tentoni, nel buio non della risacca, ma del lurido sole postumano – e la loro ricerca non potranno fermarsi. (R)esisterà sempre il bisogno di una comunicazione quand'anche verranno a mancare i referenti (testo), i lettori e i critici. Il *Tu* dietro i *tu* sarà sempre in agguato, quando non in ascolto. «Sigillo questa lettera / e la metto da parte» (BeR<sub>III</sub> II, vv. 60-61): il prima è storia, il dopo è nulla, l'oltre non è più ricerca bensì attesa di un riconoscimento, di un (del?) destinatario.

---

<sup>30</sup> «Se ci limitiamo a quella che rifiuta con orrore il termine di produzione, quella che sorge quasi per miracolo e sembra imbalsamare tutta un'epoca e tutta una situazione linguistica e culturale, allora bisogna dire che non c'è morte possibile per la poesia», SMP, II, pp. 3030-3040 (a p. 3037).

<sup>31</sup> Citiamo da *Divinità in incognito*, vv. 15-16, 20, 2 e per allusione 32-35 («eppure / se una divinità, anche d'infimo grado, / mi ha sfiorato / quel brivido m'ha detto tutto»), S, pp. 205-207. Parafrasiamo inoltre la *Lettera da Albenga*, AF > SMAMS, pp. 373-374 (in particolare p. 374).

<sup>32</sup> BeR<sub>III</sub> II, v. 7; ma anche *Le parole*, vv. 41-47: «le parole / dopo un'eterna attesa / rinunziano alla speranza / di essere pronunciate / una volta per tutte / e poi morire / con chi le ha possedute», S, p. 201.



Come argomentato in sede introduttiva, numerose liriche di S orbitano attorno o direttamente dipendono da BeR. In ottica grandangolare rimarchiamo ulteriormente l'asse *Il «tu»* > BeR > X, i quali sono parenti stretti di BeR sotto il profilo filosofico, transcomunicativo (il «radar di pipistrello» di Mosca imita o significa l'eccezionale esistenza delle parole di BeR<sub>III</sub>),<sup>33</sup> infine modale-strutturale (una 'botta'/visita onirico-visionaria e/o mne-monica, e una 'risposta' al vento e alla cenere). Ciò detto, l'affinità maggiore fra le lettere in versi di *Satura* (considerando insieme i componimenti più in dialogo con queste) riguarda la funzione prefatoria da esse ricoperta: ruolo chiave in senso poematico/macrotestuale che sintonizza il nostro 'poemetto' (specialmente il suo primo tempo) sulla *suite* della Tanzi poi trasportandoci agilmente a *Lettera, ouverture* della seconda sezione satirica.

L'ultima missiva del '71 è assai preziosa, dicevamo, per farci un'idea del mondo-tempo di cui Arsenio si sente e si dice orfano (il cosmo dei «kulturali jerofant», di Monte Verità e degli «artisti alquanto / ambivalenti o peggio», BeR<sub>II</sub> I, vv. 6-8). Esattamente in questa anacronistica *noblesse* spietata ma *naïve*, profumata ma putrescente, attenta a tutto ma ignara di tutto, ci immerge *Lettera*: ci troviamo di fronte a una famiglia di sconosciuti,<sup>34</sup> di isolati in massa (e lo sappiamo: «solo gli isolati comunicano») collocata in un clima sì di generale disfacimento, dove tuttavia qualcosa sembrava reggere davvero. Come negli *Xenia*, la resilienza dipendeva da Mosca, dalla sua esistenza-equivoco che sapeva, a tratti, smascherare il «felice errore» (v. 10) di sapersi vivi nella morte, nello sciopero universali, lasciando intravedere un balenio di senso nel non senso. In fin dei conti, stando a *Lettera*, anche nell'illusione, malgrado l'inconsistenza propria/cosmica, e se guidati, si diceva,

<sup>33</sup> X<sub>II</sub>, 5, v. 11, S, p. 32.

<sup>34</sup> «Gli habitués dell'albergo erano tutti amici / anche senza conoscersi», *Lettera*, vv. 6-7, S, p. 127. Molto affine è *Il trionfo della spazzatura*, specie ai vv. 13-18: «Qui gli ospiti nemmeno si conoscono / tra loro, tutti incuriositi e assenti / da sé. Il trionfo della spazzatura / esalta chi non se ne cura, smussa / angoli e punte. Essere vivi e basta / non è impresa da poco», D, p. 157.

da occhi miopi altresì sensibilissimi a *quel* tempo si poteva vivere «tra eguali, troppo diversi / per detestarsi, troppo simili / nell'arte del galleggio» (vv. 25-27).

L'appartenenza a lei, l'identità in/con lei mitigavano l'«inappartenenza» (X<sub>I</sub> 14, v. 2) al resto; addolcivano la pillola di un'esistenza incapsulabile in «dosi omeopatiche» (X<sub>II</sub> 7, v. 4). A *quel* tempo la ricerca-esplorazione delle slabbrature nel terreno sapeva rivelare le intercapedini e i cunicoli sotterranei dove stanare un positivo, un totale nel negativo, nel vuoto. Questa incerta convinzione era garanzia provvisoria di una durata/resistenza subordinata alla cecità, al distanziamento, al totale riflusso dell'*io* nel *tu*, appunto. Le catastrofi simboleggiate nel 'poemetto' – la Bufera prima, l'Alfeo poi – e in X (il crepuscolo dei dio-insetto) hanno sigillato i *bunker*/cripte sotterranee. Nei *Diari*, il mito da non molto trascorso slitta addirittura in una «leggenda cartacea» vie più «inattendibile» col passare degli anni, col venir meno dei pochi uomini veri, vivi incontrati tra le macerie (ultimo Bobi Bazlen al quale è dedicata l'epistola lirica di D da cui citiamo).<sup>35</sup>

Tutto cade, tutto crolla o è assorbito nel vortice immobile, ma supersonico. Tutto si appiattisce nell'«abiura» («senza orgoglio», BeR<sub>III</sub> II, v. 17), nell'«obiurga» del *Sogno del prigioniero* (denunciare lo *status quo* del «peggio che simula / il meglio» pur riconoscendo la propria impotenza di fronte a tanto, vv. 29-30). Come nella lirica a sigillo di B, soltanto un sogno, soltanto un desiderio resta fuori dalla rete a strascico storico-culturale purché inconscio del suo privilegio: il *t/Tu*, il bisogno di allungare la mano, di scagliare una parola in s/Sua direzione. L'unico, affidabile – perché ingestibile – punto di fuga resta (almeno a livello

---

<sup>35</sup> *Lettera a Bobi*, vv. 16-17. In questo caso la famiglia-compagnia *rétro* ritratta nel componimento è composta non da grotteschi fantasmi aristocratici, ma da personaggi artistici e da opere letterarie scoperte dall'amico critico: «Ho assaggiato / la pleiade dei tuoi amici, oggetto / dei tuoi esperimenti più o meno falliti / di creare e distruggere felicità coniugali», vv. 10-13, D, p. 178.

simbolico-narrativo) il silenzio, o il vuoto di una comunicazione (im)possibile prolungata in «dialoghi muti» con l'*oltre*, l'*altro* senza nome.<sup>36</sup>

### 3. L'«ossimoro permanente» di Malvolio. Rinuncia o sfida?

Il forte rilievo strutturale e dichiarativo o programmatico assunto dalla lettera in versi in S si ravvisa anche in D; se tuttavia nella silloge del '71 l'epistola svolge una funzione introduttiva o prefatoria, nel quinto libro essa e *tout court* i componimenti di dedica/referenziali (*Lettera a Bobi*, *p.p.c.*, *Al mio grillo* e *Per finire*) tendono ad apporre il francobollo sulle sezioni di appartenenza.<sup>37</sup> Il più rilevante fra i colloqui in versi del '73, *Lettera a Malvolio*, rientra volentieri in tale logica di congedo coordinando *Lettera a Bobi* nell'epilogare *Diario del '71* e, con un occhio rivolto indietro, portando a compimento un discorso socio-culturale intrapreso con slancio – trattenuto (non scordiamo il delirio immobile di Arsenio) – nel 'poemetto' di S, specie in BeR<sub>III</sub>.<sup>38</sup>

Anche nella missiva indirizzata al Malvolio dietro cui forse si nasconde Pasolini la simbologia e il linguaggio culinario-scatologico sostengono una dichiarazione poetico-ideologica radicata sull'abiura, sull'obiurgare e sulla resistenza. La 'botta' in questo caso non c'è – o meglio, consta nelle posizioni artistiche incarnate dall'interlocutore ed espresse con particolare cipiglio polemico nella stroncatura riservata da quest'ultimo a S –<sup>39</sup>

<sup>36</sup> «Il colloquio con le ombre / non si fa per telefono. / Sui nostri dialoghi muti non s'affaccia / 'giraffa' o altoparlante», *A tarda notte*, vv. 1-4, S, p. 184.

<sup>37</sup> Si rimanda alla precisa classificazione di generi/forme utilizzate in D proposta da M. Gezzi nell'introduzione della raccolta, pp. CXXII-CXXIII.

<sup>38</sup> Si rimanda a P.V. Mengaldo, *Lettera a Malvolio*, in A. Cima, C. Segre (cur.), *Eugenio Montale. Profilo di un autore*, Rizzoli, Milano 1977, pp. 134-148. Specie a p. 146 è riassunto il quadro della lettera poetica di S e D.

<sup>39</sup> P.P. Pasolini, *Satura*, «Nuovi Argomenti», 21 (gennaio-marzo 1971), pp. 17-21. In riferimento a *Lettera a Malvolio* e a questa recensione/censura molti

mentre la risposta rispetta di fatto la logica del *tête-à-tête* fra *io* (negazione-irrisione) e *tu* (affermazione-sfida).<sup>40</sup> Ciò detto, trattandosi di un referente più o meno connotato – sebbene adombrato nello shakespeariano maggiordomo di *Twelfth Night* e sovrapposto al Menalco/Menalchi di *Quando s'incarnano i personaggi immaginari* –<sup>41</sup> la discussione si allarga presto all'intera categoria degli intellettuali-imprenditori, al tempo della cultura-cultura e, panoramicamente, alla società/civiltà dell'«individuo collettivo».

Nella nuova missiva ritroviamo pertanto l'*epoché* di BeR<sub>I</sub>, il «solipsismo» di BeR<sub>II</sub> ancora schierati in difesa dell'esilio meditativo (l'orgogliosa osservazione/denuncia del formicaio civile). Scavando più a fondo, individuiamo il seme di *Lettera a Malvolio* nella chiusa di *Piccolo testamento* (B): «l'orgoglio / non era fuga, l'umiltà non era / vile» (vv. 27-29). Proprio da simili affermazioni riprende Benvolio sostenendo che «non s'è trattato mai di una [...] fuga» (v. 1), il punto non è stato negare la crisi, la guerra esterna e interna («cosmica e terrestre»),<sup>42</sup> ma evitare di prendere parte a essa optando per il silenzio («rispettabile / prendere le distanze», vv. 7-8), per l'autoannullamento («scantonare scolorire / rendersi invisibili / forse esserlo», vv. 14-17), per un volontario anonimato; tutto ciò, quando una scelta era ancora possibile (all'epoca delle «separazioni [...] / nette», vv. 10-11) e la «decenza» – per quanto «infinitesima» – se non contrastava per lo meno contestava l'«orrore» (vv. 12-13).

---

montalisti parlano di risposta senza botta (cfr. M. Gezzi, commento a *Lettera a Malvolio*, D, p. 188)

<sup>40</sup> Malvolio «tipizza, dall'ottica montaliana, una falsa concezione dell'*engagement*, data come diffusa e caratteristica del nostro tempo, che unisce, all'abolizione della distanza critica dalla propria epoca (errore intellettuale), l'adesione opportunistica all'andazzo dei tempi (colpa etica)», *ivi*, p. 148.

<sup>41</sup> E. Montale, *Quando s'incarnano i personaggi immaginari* (1946) in *Id., Prose e racconti*, a c. di M. Forti e L. Previtiera, Mondadori, Milano 1995 («I Meridiani»), p. 691.

<sup>42</sup> *Intenzioni/Intervista immaginaria* (1946), SMAMS, pp. 1475-1484 (a p. 1483)

Insomma, è già lontana l'epoca in cui lo storico-politico, l'artistico-letterario (poesia e prosa; esclusività/eccezione e inclusività/situazione) potevano, specchiandosi, riconoscere una propria, individuata identità (le cicatrici di «una fede che fu combattuta», *Piccolo testamento*, v. 10). Sembra proprio che il grande nemico (il fascismo) – una protesi o un'emanazione del Lui metafisico (il Tempo, il Potere) –, nella sua tenebra, sia stato anche portatore di luce rappresentando un'ultima, reale esperienza di appartenenza collettiva per il bivio ideologico conseguitogli. Una via oscura e una via chiara le quali, appena svoltato l'angolo, si sono riabbracciate, si sono (con)fuse nell'odierna, monodirezionale via grigia:

Ma dopo che le stalle si vuotarono  
 l'onore e l'indecenza stretti in un solo patto  
 fondarono l'ossimoro permanente  
 e non fu più questione 20  
 di fughe e di ripari. Era l'ora  
 della focomelia concettuale  
 e il distorto era il dritto, su ogni altro  
 derisione e silenzio.

La strada o spazio-tempo di Malvolio sono quelli del «paretaio costituzionale» (*Reti per uccelli*, Q, v. 7 < *Il «tu»*, S, v. 7) dove il «peggio [...] simula il meglio» (BeR<sub>III</sub>) e dove – in ottica ideologico-artistica e umana – la riflessione, la solitudine intime (l'incertezza, il dubbio sollevati/suscitati da simili sospensioni) non sono più tollerati da un «uomo [...] in fuga dal tempo, dalle responsabilità». <sup>43</sup> Qui e ora dev'essere tutto attuale-immediato-attimale purché fasullo; inclusivo e orrendamente vacuo; ipersignificante e insignificante. <sup>44</sup>

---

<sup>43</sup> *Nel nostro tempo*, Rizzoli, Milano 1972, p. 38.

<sup>44</sup> «Quel che occorre non è il linguaggio, ma l'interiezione, l'accento, il grido, il lampo, l'arabesco che nasce e muore nel giro di pochi istanti. Quel che abbisogna è quel che si vede, che si ascolta, si tocca per un attimo solo e poi viene bruciato e sostituito da un'altra analoga eccitazione», *Il mercato del nulla*, «Corriere della Sera», 10 ottobre 1961.

Ebbene, nella *Lettera a Malvolio*, l'«ossimoro permanente» – etichetta a lungo elaborata dall'opera in versi, sistematizzata in S nei suoi aspetti positivi/miracolosi (X) e drammatici (BeR<sub>III</sub>) – si applica in maniera particolarmente efficace a quell'arte, a quegli artisti convinti di incarnare il massimo grado della rappresentatività, dell'estetica umana. In altri termini, essa riguarda preferenzialmente chi si è convinto di costituire l'esito migliore di una lunga linea storico-intellettuale pur essendo (e sapendosi, qui la sua maggior colpa) incapsulato in un mondo-scoglio-crosta privo di qualsiasi spunto, invisibile a ogni forma, a ogni tempo consoni a un'ispirazione artistica. Per quanto orfano del *tu*-guida, Montale sente di non voler essere investito da quest'onda/onta; e da simile grado sotto-0 riparte invero la fuga di Arsenio:

Lascia che la mia fuga immobile possa dire	35
forza a qualcuno o a me stesso che la partita è aperta,	
che la partita è chiusa per chi rifiuta	
le distanze e s'affretta come tu fai, Malvolio,	
perché sai che domani sarà impossibile anche	
alla tua astuzia.	40

L'«astuzia» sulla quale si chiude *Lettera a Malvolio* indica con precisione la presuntuosa consapevolezza e incuranza del peccato commesso dalla nuova classe intellettuale contro natura (il saltellare da una parte e dall'altra del panorama politico-ideologico attuale, il continuo rimescolare le carte) e contro Arte (la felice uccisione di una lingua e di un mondo *altri* e pur intimamente propri); una colpa la quale si potrebbe riassumere nella reificazione, nella conseguente aspirazione al possesso totale della parola.

Proprio qui si focalizza la 'risposta' montaliana: nella scettica, timida, insieme orgogliosa e perentoria difesa di una persistenza, di una autonomia, di una vitalità connessa a un principio artistico (la Poesia) eterno, immortale, finché imprigionato nella non-vita. Non sono la gloria, non la visibilità o modernità della poesia e

del poeta a garantirne la sopravvivenza nel tempo.<sup>45</sup> La grandezza lirica – e anzi, la sua astuzia – è il suo (inconsapevole) saper stare fuori dal tempo e dalle misure; il suo potere (senza sapere) portare l'*io* con sé, a lato se non proprio sopra/oltre i limiti della fisica, della ragione, dell'umano. La Poesia è stata, è e sempre sarà una intramontabile *possibilità* connaturata all'*alterità*, come ribadisce l'ultima lettera in versi del nostro percorso:

Il mondo può resistere  
 senza sfasciarsi solo se taluno  
 mantenga la promessa che gli estorce  
 con sorrisi e blandizie il Nume incognito  
 per cui vale la pena di vivere e morire.<sup>46</sup> 10

La promessa di *Su una lettera non spedita* non concerne la volontà, la ricerca attiva e destinata programmaticamente a fallire del *t/Tu*. La resistenza montaliana fa bensì leva sull'inadempienza, sulla cocciuta, orgogliosa considerazione di onestà e coscienza quali uniche vie verso la verità, verso un *tu* in ascolto nel mondo dei nati-morti, degli iper-ipovedenti.<sup>47</sup> Solo nell'attesa, nella speranza di una finale agnizione del *tu* (e retrospettivamente del *Tu* e dell'*io*) «si può durare anche chiudendo gli occhi / per non vedere» (vv. 13-15) abbarbicandosi su, assediandosi strenuamente in un «niente / che è tutto», in un «vuoto» (il silenzio, la distanza o assenza, la morte) che (forse) è (il) «pieno».<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Del resto, il motto di Malvolio è «Some are born great, / some achieve greatness, / and some have greatness thrust upon 'em», W. Shakespeare, *La dodicesima notte (Twelfth Night, or What You Will)*, 1623), a c. di A.L. Zazo, Mondadori, Milano 1991 («Oscar»), a. II, s. V, p. 84.

<sup>46</sup> *Una lettera che non fu spedita*, vv. 7-11, Q, pp. 287-288. Interessante il confronto con *Il positivo*: «Prosterniamoci quando sorge il sole / e si volga ciascuno alla sua Mecca. / Se qualcosa ci resta, appena un sì / diciamolo, anche se con occhi chiusi», D, p. 30. Il riferimento è ai vv. 13-15 della nostra *Lettera*: «Solo per questo / si può durare anche chiudendo gli occhi / per non vedere».

<sup>47</sup> «Il genio è ancora coscienza e onestà», SMAMS, p. 14.

<sup>48</sup> Citiamo rispettivamente da X<sub>II</sub> 13, vv. 9-10 e X<sub>I</sub> 14, v. 11.

Gli scritti in prosa più o meno coevi a S, D e Q argomentano la disarmonia poematica di S appena enucleata da X e ci consentono di raccogliere qualche minima conclusione al termine della nostra consultazione lirico-epistolare. In risposta a una «fatale solitudine», l'uomo del «microsolco» – egregiamente rappresentato da Malvolio –<sup>49</sup> si industria freneticamente a colmare «il vuoto con l'inutile». Egli, dicevamo, si prefigge la missione di scansare la solitudine, la riflessione, la coscienza e l'onestà nel tentativo di monetizzare il tempo, l'arte, i sentimenti ponendo innanzi a sé l'unico l'obiettivo della visibilità-credibilità. Tutto ciò accade in ragione di un paradossale *horror vacui*: quest'uomo essenzialmente vuoto, muto nel suo sproloquio, fermo nella sua corsa vertiginosa, solo in una massa astronomicamente densa, non sa realizzare la vera e sola pienezza del nulla.<sup>50</sup>

L'unico motivo di orgoglio e speranza montaliane è avere invece rispettato e scandagliato la «nobiltà», l'«oscura esigenza» di tale vuoto, sebbene Arsenio, al pari di tutti gli altri, rappresenti un'esistenza fallita perché imbalsamata fra il presente/oggi di un nulla stereo/-stroboscopico e il passato/ieri di un niente vie più silenzioso, insignificante, perciò ancora capace di dire, di guidare in un'assurda forma di attesa. Infatti, in accordo al sentiero simbolico-narrativo della tarda *Bufera e tout court* del verso montaliano, senza controllo, dall'infermità sanno ancora emergere, talvolta, una misura, un volto, una parola autentici. Come abbiamo avuto modo di vedere, nell'ultimo Montale la poesia, la comunicazione, insieme al *tu* e all'autore (il «trovarobe» che inespica nelle parole-equivoci) sono anonimizzati, sbeffeggiati, compatiti non meno degli uomini-insetto.<sup>51</sup> Cionondimeno, il loro bisogno – più che il desiderio o il tentativo – di uscire dall'immanente e sconfinare nel trascendente «non teme / contravvenzioni» (BeR<sub>III</sub> II, vv. 8-9).

<sup>49</sup> Da *La solitudine dell'artista* (1952) e *L'uomo del microsolco* (1962).

<sup>50</sup> Gli estratti a testo sono da *Nel nostro tempo*; da cui anche: «appartenere a una generazione che non sa più credere a nulla può essere un titolo d'orgoglio per chi creda all'ultima nobiltà, all'oscura esigenza di questo vuoto», p. 58.

<sup>51</sup> Si menziona *La poesia*, II. *Con orrore...*, v. 6, S, p. 111.



Tale impulso si prolunga al di fuori della vita/Storia allineandosi alla proporzione «non umana», «non individuale» da cui abbiamo preso il la. E di quest'oltranza, di questo fatuo brivido che dice tutto la lettera in versi è il *modo*, la *forma* di espressione più congeniale soprattutto perché nella pur discontinua, fragile tuttavia coerente vicenda da essa tratteggiata l'*io* e il *t/Tu* affidano la loro sopravvivenza o esistenza/persistenza alla comunicazione – «io traccio» (*Lettera levantina*, v. 3), «ti scrivo» (NdA<sub>1</sub>, v. 9), «mi scrive» (BeR<sub>1</sub> I, v. 1), «ti dico» (*Lettera a Bobi*, v. 25); «Consenti [...] che si commendi» (*Una lettera che non fu spedita*, v. 1) – ponendosi gioco-forza, loro malgrado l'uno *di fronte* all'altro. Un *io* ricostituito da memoria e coscienza al cospetto di voci sempre diverse e ogni volta uguali come ben dimostra il Nume antologico dell'ultimo documento esaminato (Entità dove si accordano nella loro fondamentale stonatura Clizia, Volpe e Mosca).<sup>52</sup> Del resto, nel *recto* Montale attendeva di «essere visitato» da Poesia (*Intenzioni/Intervista immaginaria*, '46): un'identica e al contempo opposta risoluzione sembra segnare il *verso* dell'Opera lirica.

In fondo, chi è o chi sono il/i *tu* delle lettere in versi montaliane? Una lontana conoscenza, un morto, un bersaglio polemico? A nostro modo di vedere, tali spunti o pretesti si rendono protagonisti di un accorpamento metodologicamente/esteriormente simile a quello dell'«individuo collettivo», altresì essenzialmente diverso, anzi opposto a esso ricostituendo i nostri *tu* il profilo di un'«istanza Superegotica» da identificare appunto nella Poesia.<sup>53</sup> Escludendo la comoda opzione dell'esilio, simile *Tu* rivela al

---

<sup>52</sup> Il «mirifico lauro» (v. 3) e la «promessa» (v. 9) rimandano infatti a Irma o Clizia (cfr. *Su una lettera non scritta*); il «folgorata dal sole» (v. 5) evoca più nitidamente La Volpe di *Per un 'Omaggio a Rimbaud'* (B); lo «scavo di talpa» (v. 4) sembra chiamare in causa la Musa millimetrica (Mosca) e insieme la cicala Clizia di *L'ombra della magnolia...* (B); infine, il nome occultato («il tuo nome / resti nell'ombra», vv. 6-7) risveglia la sommersa Arletta, la cui identità poetico-biografica è stata celata fino a D (*Il lago di Annecy*).

<sup>53</sup> Castellana, commento di BeR<sub>1</sub>, S, p. 7.

suo stanco fedele l'autonoma, animalesca vitalità delle parole su cui infatti si radica la resistenza-cecità montaliana. Il *Tu* insegna che può essere detto qualcosa nel mondo rumorosamente muto d'oggi. Esso perora la causa di una comunicazione libera, accidentale, non voluta e proprio per questo miracolosa. Insomma, in tutte le missive poetiche da noi spogliate il *Tu* rilancia la folle scommessa: «qualcosa regge», abita e riempie il nulla.

Si tratta di un sibilo, di uno spolverio impercettibile agli occhi dell'uomo contemporaneo – «aperti come non mai» senza «vedere nulla»<sup>54</sup> – come irreali, ma non «privi del connotato dell'esistenza» è il destinatario di Montale: invisibile, inafferrabile, incomprendibile. Così grande da occupare il cielo e insieme millimetrico, sfuggente, scaltro; pronto a rifugiarsi nello «scialle della caldarrostaia».<sup>55</sup> Sicché, il complicato ordito storico-allegorico, mnemonico-nostalgico e artistico-autoreferenziale delle lettere in versi montaliane ci riporta a un *io* e a un *t/Tu* co-essenzializzati nella non-sostanza dell'«io trascendentale che riconosce se stesso negli altri», vede la sua inesorabile solitudine nella solitudine del *tu*, scopre la sua sofferenza dal dolore altrui. Un *super-Io* il quale, da questi negativi o disarmonie, sa trovare la forza di astrarre un positivo/armonia inerente l'identità, l'attesa e il riconoscimento o agnizione. Radicandosi necessariamente e totalmente sull'*alterità* (anche propria), egli (ri)trova una *possibilità* negata.<sup>56</sup>

La «bottiglia» di NdA<sub>p</sub>, riesumata (è il caso di dirlo) nel *Diario postumo* è probabilmente l'immagine più adatta a timbrare il nostro congedo, disperatamente tesa com'è a emblematizzare l'insicura certezza coltivata da Montale in riguardo all'efficacia,

<sup>54</sup> E. Montale, *Sul filo della corrente* (19 febbraio 1962), SMAMS, p. 279.

<sup>55</sup> Citiamo nell'ordine da *Cielo e terra*, v. 8 e da *L'angelo nero*, v. 23, S, pp. 111 e 210.

<sup>56</sup> Si legga «Io soffro e vivo negli altri e considero gli altri come me», autocommento pubblicato da L. Greco in *Montale commenta Montale*, Pratiche, Parma 1980, p. 51.

alla verità della comunicazione poetica.<sup>57</sup> Ebbene, gli scritti e le tante missive con cui l'autore genovese ha cesellato il suo discorso lirico tramandano, ovvero testimoniano l'irrequieta speranza, l'assidua fedeltà al vuoto (e al silenzio) «per cui vale la pena di vivere e morire» di *Su una lettera che non fu spedita*. Ed essi, geneticamente, concernono la promessa del *Quaderno*, identica e opposta a quella delle prime raccolte poiché sempre inarcata su una comunicazione-consonanza-corrispondenza umiliata, anzi combattuta dal mondo/tempo dell'apparenza (il regno del Lui intravisto in BeR<sub>1</sub> II), viceversa ritrasmessa – ogni volta più lene, disturbata – dall'a/Altro mondo dove sono i *tu*, dov'è il *Tu*. Quando non il «bagliore»-linguaggio, la particella o la sillaba (la «parola stenta e imprudente» di X<sub>1</sub> 8, v. 2) sfuggirà dal suo apogeo-ipogeo articolandosi nel «volubile fumo dei [...] sigari» montaliani (v. 7) per sopravvivere qui, e di qui ricercare in eterno un destinatario sordo, ma eternamente in attesa, in ascolto.

---

<sup>57</sup> «Ed ora che s'approssima la fine getto / la mia bottiglia che forse darà luogo / a un vero parapiglia», *Secondo testamento*, vv. 12-14, *Diario postumo*, a c. di A. Cima, Mondadori, Milano 1996, p. 24. La vicenda del *Diario postumo* ha un profondo legame con la lettera (in-versi e non): cfr. F. Condello, *I filologi e gli angeli*, Bononia University Press, Bologna 2014.



NURIA PÉREZ VICENTE

FUERZA PRAGMÁTICA Y DISCURSO ÉTICO EN  
*A ANDRÉS BASTERRA*, DE GABRIEL CELAYA

La poesía de Gabriel Celaya (1911-1991) está pensada para ser, como afirma uno de sus composiciones más conocidas, «un arma cargada de futuro».<sup>1</sup> El poeta sabe que la palabra es acción, y a través de la llamada poesía social, de la que es, en torno a los años cincuenta, uno de los principales representantes, desea despertar conciencias y llegar más allá de esa ‘inmensa minoría’ de la que hablara Juan Ramón Jiménez. España se encuentra sumergida en la posguerra, en plena dictadura franquista, y Celaya, como muchos de sus contemporáneos, cree que es inútil hacer una poesía preciosista que de nada sirve: «Escribiría un poema perfecto / si no fuera indecente hacerlo en estos tiempos»,<sup>2</sup> dice. Por eso nuestro autor se baja del pedestal de una poesía aúlica y decide comunicar con el hombre de a pie, único capaz, según él, de llevar a cabo el cambio social y político tan necesario en la España de aquel momento. Este será protagonista y destinatario de una poesía que usa un lenguaje común y cuenta ‘historias desde abajo’;<sup>3</sup> en palabras de Certeau, las vivencias del ‘hombre gris’.<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> G. Celaya, *La poesía es un arma cargada de futuro*, en Id., *Cantos iberos*, Verbo, Alicante 1955.

<sup>2</sup> G. Celaya, *Aviso*, en Id., *Tranquilamente hablando*, Norte, San Sebastián 1947.

<sup>3</sup> Según la denominación de Edward Thompson que en 1966 tituló *History from Below* uno de sus artículos. Cfr. L. Scarano, *Palabras en el cuerpo. Literatura y experiencia*, Biblos, Buenos Aires 2007, p. 55.

<sup>4</sup> *Ibidem*.

Siguiendo los pasos de Sartre,<sup>5</sup> Celaya se muestra convencido de que el arte, y con él la poesía, es ante todo un acto de comunicación, porque «no hay arte sin dos hombres concretos y precisamente distintos: el autor y el espectador».<sup>6</sup> Pero la intención comunicativa se supera con mucho, ya que el poeta debe no solo hacerse entender, sino también convencer a su interlocutor de que merece la pena luchar por un futuro común y de que la única vía posible está en la fuerza del trabajo y en la unión de todos los trabajadores. Se trata, por tanto, de un tipo de poesía esencialmente apostrofal, en la que el poeta se dirige en primera persona a un destinatario ante quien debe argumentar sus ideas de modo convincente. Por eso vamos a afrontarla como discurso persuasivo y acto de comunicación perlocutivo, para ver de qué modo el emisor ejerce, en términos pragmáticos, un cierto efecto sobre el lector.<sup>7</sup> Celaya mismo escribió que los poemas «son gritos en el cielo, y en la tierra, son actos»:<sup>8</sup> actos de habla, como diría Austin dentro de los estrictos márgenes de las teorías de la pragmática, destinados a una finalidad persuasiva; y actos retóricos, que reivindican el valor de la palabra para intervenir en la esfera pública, como denuncia política y llamamiento a un cambio social.

Para que este contacto pragmático con el destinatario se produzca, el poeta cuenta con el ‘arma’ de la lengua que ambos comparten. De ahí el coloquialismo de estas composiciones, conscientemente buscado, que rompe la dicotomía entre lenguaje común y poético al fusionar tres tipos de habla:<sup>9</sup> la cotidiana – con temas ordinarios y un vocabulario común, estructuras sencillas e inclu-

---

<sup>5</sup> J.J. Lanz, *El compromiso poético en España hacia mediados del siglo XX*, «Izquierdas», 9 (2011), pp. 47-66 (en p. 53).

<sup>6</sup> G. Celaya, *El arte como lenguaje*, Ediciones de Conferencias y Ensayos, Bilbao 1951.

<sup>7</sup> L. Scarano, *Ethos testimonial y contra-canon (el caso de Gabriel Celaya)*, «Anclajes», 20/1 (2016), pp. 35-61.

<sup>8</sup> Celaya, *La poesía es un arma cargada de futuro*, en Id., *Cantos iberos*.

<sup>9</sup> S. Daydí-Tolson, *Aspectos orales de la poesía social española de posguerra*, «Hispanic Review», 53/4 (1985), pp. 449-466 (en p. 456).

sión de la oralidad –,<sup>10</sup> la oratoria – que busca informar, exhortar, conmover – y, por supuesto, la literaria; de ahí también el prosaísmo del que se las suele acusar. En cambio, esa aparente falta de retórica y el tono ‘anti-poético’ responden a una voluntad «retóricamente anti-retórica».<sup>11</sup> Podría decirse que su estilo es precisamente su falta de estilo, aunque ello no impide en absoluto, tal y como veremos, que sean poesías escritas con gran rigor y cuidado formal. Con el mal llamado ‘prosaísmo’, por tanto, Celaya cumplía el doble objetivo de atraerse al hombre común a la vez que inauguraba – junto a otros poetas sociales, como Blas de Otero – una nueva forma de concebir la poesía que se oponía al discurso poético tradicional y resultaba, por ello, subversiva. Una poesía que funcionaba como arma política no tanto por ser instrumento de denuncia social – en época de censura poco se podía decir a las claras – sino, sobre todo, por su intención, por un lado, de influir en el lector a través de instrumentos pragmáticos y retóricos; por otro, de desestabilizar el sistema poético en uso, oponiéndose a la poesía ‘oficial’ a través de un nuevo lenguaje. Así lo declaraba el propio autor:

Por de pronto, si el lenguaje liso y llano – o prosaico, como decían mis adversarios – me atraía, no era sólo por un deseo de facilitar la comunicación con un lector poco dispuesto a esforzarse, sino porque después del metapoético surrealismo y el superferolítico garcilasismo, me sonaba a impresionantemente novedoso, y de un modo sólo aparentemente paradójico, me daba el choque poético y la indispensable sorpresa que yo no encontraba en ninguna metáfora, por muy atrevida o muy sabia que fuera.<sup>12</sup>

---

<sup>10</sup> Celaya reconoce deberle mucho a una tradición popular de tipo oral. Toma del cancionero la irregularidad métrica, el ritmo como factor constructivo del verso, el uso de reiteraciones y paralelismos; y de los poetas vascos populares, los *bertsolaris*, la espontaneidad, el coloquialismo, el lenguaje llano y ciertas dosis de ironía. Cfr. Scarano, *Ethos testimonial y contra-canon*, p. 47.

<sup>11</sup> A. Chicharro Chamorro, *La teoría y la crítica literaria de Gabriel Celaya*, Universidad de Granada, Granada 1989, p. 48.

<sup>12</sup> G. Celaya, *Poesía y verdad. Papeles para un proceso*, Planeta, Barcelona 1979, p. 27.

Aun así, y debido al prosaísmo que tanto se le reprochó, mucha de la labor crítica del poeta está dedicada a defender su elección ideológico-estética, y a reivindicar el estatuto de su poesía frente a aquellos que no la consideraban tal: «Yo no sé si mi “decir” es poesía o no es poesía. Pero noto que la mayor dificultad para llamarlo poesía nace de un vicio o una manía: [...] creer que el verso debe ser lírico para ser poesía de verdad. ¿Por qué no contar, describir, narrar y hasta argumentar en verso?». <sup>13</sup> La poesía debe contenerlo todo, hasta barro:

Nada de lo que es humano debe quedar fuera de nuestra obra. En el poema debe haber barro, con perdón de los poetas poetísimos. Debe haber ideas, aunque otra cosa crean los poetas acéfalos. Debe haber calor animal. Y debe haber retórica, descripciones y argumentos, y hasta política. Un poema es una integración y no ese residuo que queda cuando en nombre de ‘lo puro’, ‘lo externo’ o ‘lo bello’, se practica un sistema de exclusiones. La Poesía no es neutral. Ningún hombre puede ser hoy neutral. Y un poeta es por de pronto un hombre. <sup>14</sup>

Para Celaya el poeta es esencialmente un hombre que forma parte del pueblo. Al igual que otros emplean el martillo o la sierra, su herramienta de trabajo son los versos. En nombre de un objetivo que trasciende al texto, su figura se anula, su voz se colectiviza, se funde con la de otros que han transmitido el mismo mensaje de futuro, cancelando de alguna forma la autoría individual: <sup>15</sup> «Nues-

---

<sup>13</sup> G. Celaya, *Poesía en la calle. Carta abierta a Victoriano Crémer*, «Espadaña», 39 (1949).

<sup>14</sup> F. Ribes (cui.), *Antología consultada de la joven poesía española*, Prometeo, Valencia 1952, p. 44.

<sup>15</sup> El desdoblamiento autorial sufrido por el mismo Celaya corrobora la idea de este sujeto múltiple. El poeta utiliza, a lo largo de su trayectoria, diversos heterónimos que corresponden a sus varios nombres y apellidos combinados entre sí: a Rafael Múgica corresponden sus tres primeros libros (1935-1947); a Juan de Leceta su producción más existencial, recopilada en 1961 bajo el título *Los poemas de Juan de Leceta*; a Gabriel Celaya, el resto. Cfr. L. Scarano, *Cien años de Gabriel Celaya: el compromiso revisitado*, en R. Macciuci (cui.), *Diálogos transatlánticos. Memoria del II Congreso internacional de literatura y cultura españolas contemporáneas*, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata 2011, IV, pp. 1-12.



tra poesía no es nuestra», dice Celaya. «La hacen a través nuestro mil asistencias, unas veces agradecidas, otras, inadvertidas. Nuestra deuda [...] es tan inmensa que mueve a rubor. Aunque nuestro señor yo tienda a olvidarlo, trabajamos en equipo con cuantos nos precedieron y nos acompañan».<sup>16</sup> Con estas palabras se da a entender que el poeta tiene una misión y sus versos son solo el medio para llegar al hombre, uno y todos; a ese trabajador, pequeña pieza del entramado que, unida a las demás, puede intervenir en el curso de la historia. Para el cumplimiento de su función, el emisor establece la necesaria relación de proximidad emotiva con el destinatario poniendo en marcha un proceso de identificación.<sup>17</sup> Usar su mismo lenguaje y ver la realidad a su altura, ‘desde abajo’, es la forma de hacerlo partícipe y cómplice de lo que se argumenta. Por ello el poema es acción: porque no comunica como verdad, sino como experiencia, y «experimentar entra en el orden del hacer y desborda lo dicho, luego asocia la poesía con la acción».<sup>18</sup> Solo desde tal perspectiva podemos hablar del poder pragmático y del carácter performativo de este género de poesía que, más allá de ser un producto verbal es, un acto de habla que provoca acciones que modifican al mismo tiempo a quien lo produce y a quien lo recibe.

Pero centrémonos en el poema objeto de nuestro trabajo. Se trata de la poesía epistolar *A Andrés Basterra*, incluida en un volumen de significativo título, *Las cartas boca arriba*. Escrito entre los años 1949 y 1950, fue publicado en 1951 (Rialp, Madrid) y reeditado en 1974 (Turner, Madrid). Puede encuadrarse en la etapa de madurez del autor,<sup>19</sup> en la cual su existencialismo toma

---

<sup>16</sup> Ribes (cui.), *Antología consultada...*, p. 45.

<sup>17</sup> «Seamos como esos poetas [...] que en lugar de hablarnos desde fuera, como en un confesionario, hablan en nosotros, hablan por nosotros, hablan como si fuéramos nosotros y provocan esa identificación de nosotros con ellos, o de ellos con nosotros, que certifica su autenticidad», G. Celaya, *Poesías completas*, Aguilar, Madrid, 1969, p. 501.

<sup>18</sup> Scarano, *Palabras en el cuerpo*, p. 30.

<sup>19</sup> Suelen diferenciarse tres etapas en su producción poética: poesía de iniciación (hasta 1943 aproximadamente); poesía de madurez (hasta 1961); y poesía de culminación (de 1961 en adelante). Cfr. G. Celaya, *Antología poética*,

un tinte de tipo solidario y social de impronta marxista. El libro, de hecho, se publica en un momento político muy determinado en el que se hacía más urgente que nunca la apelación al trabajador, ya que en esas fechas (1950-1951) se intentaba reconstruir las bases intelectuales del PC en España. Juan José Lanz<sup>20</sup> documenta un encuentro en Madrid, propiciado por Eugenio de Nora, entre Celaya, Amparo Gastón y Jorge Semprún, quien era, como sabemos, uno de los principales referentes del partido comunista en Francia. El volumen contiene, además del ya citado, otros poemas-carta<sup>21</sup> dedicados a personajes muy variados: su compañera (Amparo Gastón), poetas amigos como Blas de Otero o Pablo Neruda; pero también Juan de Leceta, el *alter ego* del autor, heterónimo usado por él para firmar su producción existencialista,<sup>22</sup> al que se dirige, de forma irónica, desde su nueva posición de poeta social.

Son muchos los motivos que pueden llevar a un poeta a escribir poesía de tipo epistolar. Es habitual que, poseedora de encabezamiento y despedida, la misiva se dirija a un destinatario concreto, y que podamos estudiar sus condiciones de transmisión, de conservación, incluso de falsedad y falsificación.<sup>23</sup> En este caso, en cambio, no tenemos noticia de una verdadera emisión de la carta, que el poeta escribe a alguien prácticamente desconocido: Andrés Bastera, como se deduce de la lectura del mismo, es un trabajador casi anónimo – «No sé si tienes hijos. / No conoz-

---

ed. A. Chicharro Chamorro, Alhambra, Madrid 1990; G. Celaya, *Trayectoria poética*, ed. J.A. Ascunce, Edhasa, Barcelona 2012.

<sup>20</sup> Lanz, *El compromiso poético*, p. 55.

<sup>21</sup> Otros destinatarios son el pintor Jesús Olasagasti, Paulino Garagorri, Carlos Edmundo de Ory, Miguel Labordeta e Yvonne y Paul (bailarines acrobáticos). Cfr. G. Celaya, *Las cartas boca arriba*, en Id., *Poesías completas*, ed. J.A. Ascunce, I. Visor, Madrid 2001.

<sup>22</sup> Cfr. nota 15.

<sup>23</sup> En este sentido y en relación a la conocida poesía *A Blas de Otero*, incluida en *Las cartas boca arriba*, cfr. J.J. Lanz, «*Querido Blas / Querido Gabriel*». *La relación entre Blas de Otero y Gabriel Celaya a través de sus cartas (1949-1951)*, «Cuadernos Hispanoamericanos», 739 (2012), pp. 77-91.

co tu casa, ni tus intimidades. / Te he visto en mis talleres, día a día, durando» (vv. 13-15) – de la fábrica dirigida por Celaya. En cualquier caso, la carga subjetiva y apelativa propia del género epistolar hacen que este sea especialmente apropiado a los fines del poeta, que desea hablar de forma amistosa (de tú a tú) y cercana con su interlocutor. Por otra parte, y en esta ocasión es importante, el lenguaje epistolar representa un eslabón entre la oralidad y la escrituralidad,<sup>24</sup> cosa fundamental cuando se trata de reproducir un lenguaje coloquial. Por último y como ya vimos, las condiciones políticas y sociales de composición del libro – la necesidad de una respuesta que se transforme en acción – hacen igualmente propicio el uso de un género apelativo.

La elección de estudiar este largo poema – 145 versos libres distribuidos en 12 estrofas regulares –<sup>25</sup> se debe a que creemos que su contenido y su forma, perfectamente ligados, ilustran adecuadamente la finalidad que persigue. En él, a través de un discurso retórico estructurado, el poeta realiza diversas aserciones relacionadas con una ideología de tipo marxista. Estas son, en esencia, que las clases trabajadoras están unidas por el trabajo, fuerza y motor de la humanidad, el cual tiene un poder igualador y adquiere un valor casi sagrado; que todo oficio es igualmente valioso; que solo la unidad de los trabajadores llevará a construir un mundo mejor. El marco del poema es el del entorno laboral que ambos, empresario y obrero, frecuentan; de hecho, hay continuas referencias a la realidad conocida por los dos (la fábrica,

---

<sup>24</sup> C. Bastons y Vivanco, *Polisemantismo y polimorfismo de la carta en su uso literario*, «1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada», 10 (1996), pp. 233-238.

<sup>25</sup> Aunque el versolibrismo de Celaya se compone a menudo de estructuras aparentemente libres pero formalmente normativas (cfr. J.A. Ascunce, *Introducción. Gabriel Celaya: Hombre de un tiempo, poeta en el tiempo*, en Celaya, *Trayectoria poética*, en p. 48). En este caso, se trata de estrofas de doce versos de alejandrinos, rotos por heptasílabos, en una estructura que, de alguna manera, recuerda al pie quebrado manriqueño. Además, hay continuas rimas asonantes y esquemas rítmicos precisos. Todo ello confirma que la supuesta sencillez del poema es más aparente que real.

las maderas con las que trabajan, los instrumentos que usan, los pedidos que cumplen). Ello hace que este se configure como un producto bien localizado temporal y espacialmente, en línea con lo expresado por el propio Celaya: «sentí la necesidad de escribir una poesía del “aquí” y del “ahora”».<sup>26</sup> Nuestro análisis dará inicio con aspectos pragmáticos como la polifonía, los actos de habla emitidos y las operaciones de cortesía que estos generan, para centrarnos después en el discurso retórico y en los concretos mecanismos de argumentación. Comprobaremos así qué hay de coloquial en este poema, cuál es su fuerza ilocutiva y si estos elementos son tales que nos permiten hablar de un predominio del prosaísmo por encima de la naturaleza poética del texto. Partimos de la hipótesis de que esto no sucede, y de que el poema de Celaya es, ante todo y sobre todo, un poema.

### 1. *Polifonía y actos de habla*

En esta poesía podemos encontrar elementos coincidentes con el lenguaje político que derivan tanto de su naturaleza polifónica – es decir, de las diferentes voces que hay en ella – como de su carácter apostrofal – la presencia de un interlocutor –. Tal similitud, que responde – al menos por lo que respecta a discursos de tipo suasorio, como el parlamentario – a una finalidad pragmática similar, la persuasión, se refleja en la complejidad intrínseca de tales voces. Pero la polifonía no es una característica solo del discurso apelativo. Decir ‘yo’ nunca es inocente,<sup>27</sup> y tal como sucede en los géneros literarios no poéticos, emisor y receptor se construyen en el interior del texto. Porque la poesía no es ‘dicción’ – aunque históricamente así se sostuviera – sino, como toda la literatura,

---

<sup>26</sup> E. García Rico, *Literatura y política. En torno al realismo español*, Editorial «Cuadernos para el Diálogo», Madrid 1971, p. 23. Cfr. Chicharro Chamorro, *La teoría y la crítica literaria de Gabriel Celaya*, p. 55.

<sup>27</sup> Scarano, *Palabras en el cuerpo*, p. 78.

‘ficción’, y deudora por tanto de ese ‘pacto de ficcionalidad’ que enunciara Coleridge. Por eso, Celaya ‘inventa’ en esta poesía un personaje, una voz que participa en el poema y cumple una función: la de transmitir un mensaje y persuadir al destinatario.

Fijémonos en el emisor: comprendemos que tiene una posición social superior a la del obrero – este le llama «señor» (v. 2) y le asigna el papel de «amo respetable» (v. 6), reprochándole «que no lleve corbata» (v. 3), símbolo de su clase – y él mismo afirma que tiene talleres (v. 15). Deducimos que es empresario y que trabaja en el ramo de las maderas. Otro rasgo personal decisivo sirve para desencadenar en el lector el mecanismo que identifica al autor real con el narrador del poema: el hecho de que escribe versos (v. 19). En cuanto al destinatario de la carta, solo sabemos de él que es un obrero – lleva boina (v. 1), símbolo opuesto al anterior, la corbata – y trabaja en una serrería. Más allá de su individualidad, personalizada en el nombre y apellido que dan título al poema, su función es la de representar a todos los obreros, dar voz a ese destinatario colectivo al que el mensaje, en realidad, va dirigido.

Con todo ello y desde los primeros versos tenemos construidas las dos figuras, la del emisor y la del receptor, que reproducen el binarismo jefe-obrero. Ambos se oponen a través de símbolos (corbata/boina) y hay una serie de elementos quinésicos que confirman la situación: la distancia física entre los dos – «distan-ciándote un poco» (v. 2) – y el gesto de quitarse la boina (v. 1). Los mecanismos lingüísticos que se utilizan para reafirmar la ficcionalidad de los interlocutores y el sistema binario que los define parten del uso de numerosos vocativos con función fática, muy adecuados al género epistolar. Se empieza, a modo de encabezamiento, con un «Andrés» que, tras tres estrofas eminentemente narrativas, se repite (acompañado del pronombre de segunda persona) para recuperar la atención del receptor: «Andrés, tú lo comprendes. Andrés, tú eres un vasco» (v. 37). No es sorprendente el uso del tuteo, que acerca al destinatario y favorece el proceso de identificación, pero sí la explícita deixis de persona que reafirma eficazmente el binarismo con un continuo y repetitivo uso del

‘tú’ en oposición al ‘yo’. Son numerosos los versos que contienen ambos pronombres, tanto en forma personal como posesiva: «tus penas yo las sufro» (v. 11), «ni que yo y tú, directos» (v. 20), «la tuya, Andrés, la mía» (v. 75), etc. Pronto entendemos que el objetivo del poeta es, precisamente, el de eliminar este binarismo que antes ha hecho patente, para lo cual se elige de nuevo una estrategia lingüística pronominal: la de fusionar el ‘yo’ y el ‘tú’ en el ‘nosotros’, que hace irrupción ya al principio – «no somos dos extraños» (v. 10) – y alterna con los otros dos pronombres, superándolos progresivamente, de forma que en la última estrofa protagoniza casi todos los versos (vv. 135-141):

Aunque ya las palabras no nos sirven de nada, 135  
 aunque nuestras fatigas no puedan explicarse  
 y se tuerzan las bocas si tratamos de hablarnos,  
 [...] seguimos trabajando.

La finalidad del poema, por tanto, condiciona que el emisor necesite dar de sí una imagen muy concreta capaz de persuadir. Debe hacer pasar su mensaje, pero sin resultar impositivo ni dañar la imagen del interlocutor. Para ello usará una cortesía estratégica o mitigadora que contrarreste los posibles actos de amenaza a dicha imagen – *face threatening act* o FTA.<sup>28</sup> De hecho, podemos comprobar que aquí se cumplen dos de las máximas del principio de cortesía de Leech<sup>29</sup> asociadas a los actos de habla asertivos: la de unanimidad (que potencia el acuerdo entre los interlocutores) y la de simpatía (que potencia la cordialidad). En cuanto a la primera, hemos hablado de la insistencia en el uso del ‘nosotros’ para fortalecer el concepto de ‘unidad’ asociado al entorno de trabajo – «estábamos unidos por la común tarea» (v. 25); «Mira, Andrés, cómo estamos unidos pese a todo» (v. 133) – y confirmado por una presencia física: «ni que yo y tú, directos, / podíamos

---

<sup>28</sup> P. Brown, S. Levinson, *Universals in Language Use: Politeness Phenomena*, en E.N. Goody (ed.), *Questions and Politeness. Strategies in Social Interaction*, Cambridge University Press, Cambridge 1978, pp. 56-289.

<sup>29</sup> G. Leech, *Principles of Pragmatics*, Longman, London 1983.

tocarnos [...]» (vv. 20-21). El emisor intenta ganarse al destinatario estimulando su necesidad de filiación al grupo<sup>30</sup> y buscando su complicidad: «Andrés, tú lo comprendes» (v. 37). En cuanto a la segunda máxima, Celaya trata desde el principio de ganarse la simpatía del otro. Empatiza con él mostrando su pesar por no complacerlo – «Tus penas yo las sufro. Mas no puedo aliviarte» (v. 11) – y lo valora por sus conocimientos, tanto del funcionamiento de la empresa como de las maderas que constituyen las materias primas de su oficio (véase la larga enumeración de la cuarta estrofa). Busca, por último, su simpatía, demostrándole que él es el primer ejecutor de sus propias afirmaciones – «Tal la oscura tarea que impone el ser un hombre. / Tal la humildad que siento. Tal el peso que acepto» (vv. 76-77).

Son, como decíamos, estrategias de cortesía que celan, a la vez que propician, la verdadera intención pragmática del texto, que no es solo la de convencer al interlocutor sino también la de moverlo a la acción. Tal intención perlocutiva provoca necesariamente actos de amenaza (FTA) – de reproche, desafío, acusación, etc. – que dañan su imagen negativa,<sup>31</sup> es decir, que invaden su terreno distorsionando la imagen positiva que este tiene de sí mismo. Aparecen en varios momentos y, repetimos, serán contrarrestados con las máximas de cortesía ya vistas a través de estregias principalmente argumentativas, que analizaremos en el siguiente apartado.

---

<sup>30</sup> D. Bravo, *Actividades de cortesía, imagen social y contextos socioculturales: una introducción*, en D. Bravo (cui.), *La perspectiva no etnocentrista de la cortesía: identidad sociocultural de las comunidades hispanoahablantes*, Universidad de Estocolmo, Stockholm 2003, pp. 98-108.

<sup>31</sup> Brown, Levinson, *Universals in Language Use*. Aunque el concepto de 'imagen negativa' asociado a las teorías de la cortesía y al análisis del discurso, haya sido criticada (sobre todo debido a una pretendida universalidad que no considera las características intrínsecas de cada cultura), nos parece que aquí tiene sentido utilizar este concepto, en contraposición al de 'imagen positiva' o deseo que todos tenemos de que los demás aprueben nuestros actos o intenciones (cfr. M. Albelda Marco y M.J. Barros García, *La cortesía en la comunicación*, Arco/Libros, Madrid 2013).

El primer FTA, en la estrofa inicial, se produce a través del uso de enunciados parentéticos. Muy útiles desde el punto de vista polifónico, aportan una voz adicional, antiorientada, que sirve como contraposición y refuerza el binarismo. En este caso tal voz representa los prejuicios de clase del obrero que ve al empresario como alguien poderoso y distante – el «señor», el «amo respetable / que te descansaría» (vv. 6-7) – asumiendo (y aquí está la crítica de Celaya) una postura pasiva, acomodaticia, que sanciona los papeles asignados liberándose de responsabilidades. El emisor desaprueba – mediante el uso de otro enunciado parentético, «veo» (v. 3) – esos prejuicios que llevan al obrero a reprocharle su actitud amistosa, igualitaria; sus deseos de intercambiarse – «tú por tú, tú barato» (v. 5) –, de ser un trabajador más. El acto de habla es, pues, de acusación, y daña la imagen negativa del interlocutor. Está situado, además, al inicio del poema, en posición remática. Casi al término de este, en otro lugar destacado, encontramos un acto similar: al final de la penúltima estrofa hay una acumulación de imperativos, repetidos de forma anafórica, no tanto con función fática como conativa. El emisor solicita la mirada real del receptor, desafiándolo a que, como él, observe a los hombres que trabajan, y exigiendo con una condicional tajante el ser correspondido: «Mira, Andrés, a estos hombres. / Míralos. Yo te miro. Mírame si es que aguantas» (vv. 128-129). La serie continúa con otros imperativos que encierran, bajo estructuras admirativas indirectas, diferentes implicaturas que, de nuevo, constituyen actos de amenaza y desafío, como ‘atrévete a decirme que no vale la pena que hablemos’, y más aún, ‘estás equivocado: vale la pena hablar’.

Dime que no vale la pena de que hablemos,                    130  
dime cuánto silencio formó tu ser obrero,  
qué inútilmente escribo, qué mal gusto despliego.

Los dos adverbios (‘inútilmente’, ‘mal’), por tanto, deben ser interpretados de forma afirmativa (‘no escribo inútilmente’; ‘no despliego mal gusto’). El resultado es un fragmento muy incisi-



vo, de una fuerza pragmática impresionante, que no dejará sin duda indiferente al lector.

## 2. *El discurso retórico*

«Todo discurso retórico es una estructura textual-pragmática [...] cuya finalidad es persuadir al auditorio».<sup>32</sup> En este caso, tal como anuncian las reglas de la retórica aristotélica, encontramos un exordio, partes expositivas y argumentativas, y un epílogo. El exordio, en las primeras estrofas, tiene como objetivo conseguir la atención y benevolencia del que escucha. Hemos hablado ya de la función fática, predominante en las primeras estrofas, conseguida a través de vocativos y pronombres de segunda persona. Del mismo modo, la *captatio benevolentiae* se obtiene por medio de la identificación del emisor con la figura real del poeta y la consiguiente alusión a detalles personales, por ejemplo al hecho de escribir versos, así como a la confesión de una debilidad – que ello le avergüenza (v. 19) –, ya que quien admite sus limitaciones despierta una natural e inmediata simpatía en los demás.

En el poema predominan las partes argumentativas. El tono dominante es el asertivo: abundan las oraciones simples con verbos copulativos en presente – «no somos dos extraños» (v. 10), «están así los hombres» (v. 109) –, las coordinadas, sobre todo copulativas – «y me llamas “señor”» (v. 2); «y nunca nos hablamos» (v. 30) –, las subordinadas sustantivas – «reprobándome [...] que trate [...] que cambie [...] que no sea» (vv. 3-6) – o de relativo – «hay gentes que trabajan el hierro y el cemento» (v. 61) –. Son estructuras categóricas que no admiten oposición. El emisor, por tanto, tal y como veíamos antes, deberá mitigar sus aserciones para no resultar excesivamente impositivo y conseguir lo que quiere del interlocutor. Con este fin usa estructuras concesivas y adversativas: así inicia el primer verso – «aunque

---

<sup>32</sup> D. Pujante, *Manual de retórica*, Castalia, Madrid 2003, p. 93.

te quitas la boina cuando paso» –, que culmina con la afirmación «no somos dos extraños» (v. 10). Algo similar sucede en la segunda estrofa, con la introducción de una adversativa: «mas pese a todo unidos como trabajadores» (24). Pero es sobre todo al final, en la última estrofa, y cuando más necesaria es la aserción, donde se acumulan más estructuras de este tipo – «Aunque ya las palabras no nos sirven de nada, / aunque nuestras fatigas no puedan explicarse [...] /, aunque desesperados, / [...] seguimos trabajando» (vv. 135-141) –, para concluir con el gesto ya citado: el estrecharse la mano.

El hecho de que la argumentación se exprese a través de este tipo de estructuras es de fundamental importancia pragmática, ya que sirven eficientemente a la causa de la persuasión y son, de hecho, muy empleadas en el discurso político. Constituyen un modo de argumentar en dos tiempos: primero se reconoce la validez de un argumento esgrimido por el interlocutor, con lo cual se le concede a este valor y se establece con él un pacto de entendimiento, para en un segundo momento rebatirlo o, al menos, restringir su alcance.<sup>33</sup> Los resultados desde el punto de vista pragmático son varios: se escucha al interlocutor y se le da la razón (aunque transitoriamente), llevándolo así al propio terreno; se reduce la agresividad del discurso, travistiéndolo de una moderación y sentido común que conducen a su reafirmación; por último, la aserción que emerge suele salir reforzada. Tal mecanismo, además, enriquece la polifonía del texto, pues implica dos voces, una que opina y otra que objeta.

La exposición, que corresponde a la parte central del poema, tiene también un importante peso persuasivo, pues es usada por el emisor para plantear, en un lenguaje bien conocido por el destinatario – el de su trabajo – los temas que efectivamente los unen. Esta se desarrolla, siguiendo siempre la retórica aristotélica, a modo de *exempla* expresados en largas series léxicas. Destaca

---

<sup>33</sup> C. Fuentes Rodríguez, E. Alcaide Lara, *Mecanismos lingüísticos de la persuasión*, Arco/Libros, Madrid 2002, p. 429.

el uso de tecnicismos ligados al mundo del trabajo en general – nombres de materias como «hierro», «cemento», «espartos», «amiantos», etc. (vv. 61-68) – y al de las maderas en particular. Así tenemos, por ejemplo, sus distintas variedades – «Pino rojo de Suecia y Haya brava de Hungría, / Samanguilas y Okolas venidas de Guinea [...]» (vv. 45-48) – o las herramientas que sirven para trabajarla – «sierras, tupis, machihembras» (v. 69) –, con el empleo de un término como «rollas» (v. 57), muy específico, que se refiere a los troncos antes de ser aserrados. Es también en la parte expositiva donde encontramos la mayor concentración de léxico referido a objetos comunes – «armario», «dínamo», «zapato» (vv. 98-99); «tejidos, radios, casas» (v. 101) –, términos coloquiales – «nonadas» (v. 120) – y unidades fraseológicas. Estas últimas cumplen diferentes funciones: en principio, intensifican el tono coloquial – ‘enseñar los dientes’, ‘doblar de ironía’ (vv. 126-127) –; buscan la complicidad con el destinatario cuando se incluye una locución desautomatizada que este deberá reconstruir – «sin más ni más, ni menos» (v. 21) –; pero sirven también para mitigar la aserción – «a la postre» (v. 111), «o bien sólo» (v. 110) – y colaborar a crear el discurso técnico al que antes aludíamos, reproduciendo frases habituales en el entorno laboral: «cumplir este pedido con tal costo a tal fecha; / arreglar como sea esta máquina hoy mismo» (vv. 28-29).

Las dos últimas estrofas se corresponden con el epílogo, que recapitula con fuerza los argumentos exhibidos a lo largo del poema. Se trata de una llamada final al destinatario – de ahí la obsesiva repetición del vocativo ‘Andrés’ – y, por tanto, de una última posibilidad de ganárselo para la causa. Se pretende de él que se asocie a los demás trabajadores; que sea consciente de formar parte de una fuerza colectiva, única capaz de transformar el mundo. Por eso se utilizan imperativos con función apelativa que introducen estructuras paralelas y anafóricas que, como veremos, se repiten sin cesar – en la operación retórica de la *acumulatio* – y bombardean al destinatario, incitándolo a la acción sin darle tregua. Las oraciones admirativas indirectas – «Dime

que [...], dime cuánto [...], qué inútilmente [...], qué mal [...]» (vv. 130-132) – constituyen el desafío final. El poema se cierra con un importante elemento quinésico – «La mano, Andrés. Tu mano, medida de la mía» – de enorme fuerza ilocutiva, que niega y anula el gesto del primer verso (el obrero que se quita la boina, que se distancia): el ‘tú’ y el ‘yo’, fundidos en el ‘nosotros’, se dan la mano como símbolo de entendimiento y de igualdad.

### 3. *Figuras y tropos*

Siguiendo la habitual división entre figuras (que implican la modificación de un elemento léxico) y tropos (que aportan en cambio una nueva expresividad a dicho elemento),<sup>34</sup> encontramos en este poema diversas estrategias retóricas encaminadas a fines persuasivos. De ahí, de nuevo, la coincidencia con el lenguaje de la política, con el que comparte la preferencia por el uso de figuras de reiteración. Su función, al tratarse de un texto literario, es doble: por una parte, remachan el mensaje que el destinatario debe captar; por otra, proporcionan el necesario ritmo al poema, escrito en versos libres. Propias de la oralidad, son usadas en eslóganes y mítines políticos en los que se desea convencer al público con mensajes fácilmente memorizables. Además, contribuyen a la llamada *acumulatio* que pretende anular, a través de la reiteración de elementos, la capacidad de reacción del oyente, quien infiere que lo comunicado, repetido hasta la saciedad, es indiscutible.

Por todo ello son continuos los paralelismos estructurales, que a menudo desembocan en construcciones anafóricas. Destaca, por ejemplo, una larguísima anáfora que se prolonga durante dos estrofas (vv. 73-96) – que empiezan con versos idénticos – y aporta razones sobre la importancia de todos los oficios en la empresa común y «prometeica» (v. 88), única capaz de transformar el mundo. Consiste en repetir, al inicio de cada verso, el adver-

---

<sup>34</sup> Pujante, *Manual de retórica*.

bio ‘tal’ (o su plural ‘tales’) incluido en estructuras copulativas o acompañado de oraciones de relativo – «Tal la oscura tarea que impone el ser un hombre. / Tal la humildad que siento. Tal el peso que acepto» (vv. 76-77). En la penúltima estrofa encontramos otra larga anáfora formada por estructuras comparativas («tan raros si», «tan raros que») que da cuenta de la enorme variedad intrínseca a los hombres:

Mira, Andrés, a los hombres, ya sentados, ya andando,  
 tan raros si nos miran seriamente callados,  
 tan raros si caminan, trabajan o se matan,  
 tan raros si nos odian, tan raros si perdonan  
 el daño inevitable, 125  
 tan raros que si ríen non enseñan los dientes,  
 tan raros que si piensan se doblan de ironía.

No es la anáfora la única figura de repetición, aunque sea sin duda la más evidente: hay casos de poliptoton – «Mira», «míralos», «mírame» (vv. 128-129); «estamos», «estamos estando» (vv. 133-134) –; de epanadiplosis – «tú por tú, tú barato» (v. 5) – y de anadiplosis, esta última en la posición más destacada: el cierre del poema – «[...] la mano. / La mano, Andrés. Tu mano [...]» (vv. 144-145).

Contribuyendo al tono repetitivo e intensificador, encontramos largas series léxicas constituidas como asociaciones libres de imágenes, de eco surrealista – muchas de ellas son oxímoros o sinestesias –, que rompen las habituales relaciones significativas y desestabilizan las fórmulas combinatorias sintagmáticas. Hay series de adjetivos – «floja, rara, asustada» (v. 8); «triste, alegre, / cansado, indiferente, nostálgico o borracho» (vv. 16-17); «vanas, remotas, / accesorias, gratuitas» (vv. 33-34) –, de sustantivos – «los sarcasmos, las llamas, los cansancios, las lluvias» (v. 92) – y de verbos – «tocarlas, / apreciarlas, pesarlas, valorarlas, herirlas» (vv. 41-42) –, así como colocaciones de base adverbial o nominal de diverso tipo – «cordialmente furiosos, estrictamente amargos» (v. 22); «resistencia opaca, ceguera sustancial» (v. 40). Y también:

Maderas, las maderas humildemente nobles,  
 lentamente crecidas, cargadas de pasado, 50  
 nutridas de secretos terrenos y paciencia,  
 de primaveras justas, de duración callada,  
 de savias sustanciales, felizmente ascendentes.

Además de encadenarse unas a otras, aportando ritmo y contribuyendo a la mencionada *acumulatio*, pretenden, apelando al subconsciente, evocar determinados sentimientos y despertar significados connotativos que apoyen las ideas básicas que el poeta quiere comunicar. Por lo demás el poema es, al menos en apariencia, bastante parco en su aparato metafórico. No encontramos en él las imágenes líricas que cabría esperar – quizá la única es la comparación entre la mano del trabajador y el «triste estropajo de esclavo milenario» (v. 9). Pero, como afirma Ascunce, no hay que olvidar que la finalidad de esta poesía es «el adoctrinamiento de un receptor de categoría colectiva y de naturaleza popular».<sup>35</sup> Por eso el autor deberá usar los medios literarios apropiados para unir a la poeticidad las exigencias de esa finalidad didáctica y ética, lo cual se consigue en parte a través de un bombardeo sistemático – que viene a unirse a las series léxicas reiterativas – de ciertos términos arquetipo, de uso común pero con fuerte carga emotiva, que el receptor descodificará con facilidad.<sup>36</sup> Son las ‘palabras símbolo’, también usadas en política,<sup>37</sup> que consiguen que el lector relacione el referente con lo evocado y sustituyen a los tropos del clásico lenguaje poético. Salta a la vista la repetición de sustantivos como ‘hombre’ y su metonímico, ‘mano’, que simbolizan a la humanidad trabajadora y a la fuerza de su trabajo. Los dos términos aparecen asociados desde la estrofa sexta – «la tarea del hombre con dos manos, diez dedos» (v. 72); «tales, tercios,

---

<sup>35</sup> J.A. Ascunce, *La poesía social como lenguaje poético*, en *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Vervuert, Berlin-Frankfurt am Main 1989, II, pp. 123-131 (en p. 123).

<sup>36</sup> *Ibidem*.

<sup>37</sup> M. Fernández Lagunilla, *La lengua en la comunicación política II: la palabra del poder*, Arco/Libros, Madrid 1999, pp. 22ss.

rebeldes, nosotros, con dos manos» (v. 82); «tales son las manos del hombre, no ente abstracto» (v. 86) – hasta llegar a la novena, donde ‘mano’ se repite hasta el paroxismo:

Manos raras, humanas;  
 manos de constructores; manos de amantes fieles                    105  
 hechas a la medida de un seno acariciado;  
 manos desorientadas que el sufrimiento mueve  
 a estrechar fuertemente, buscando la una en la otra.

En la décima estrofa «hombres» (en plural) acaba ganando espacio, a través de una anáfora – «están así los hombres» (vv. 109, 112, 115) –, para convertirse en objeto principal de enunciación, siguiendo un mecanismo visual que va de lo general a lo particular – «Mira, Andrés, a los hombres» (v. 121); «Mira, Andrés, a estos hombres» (v. 128); «Míralos [...]. Mírame» (v. 129) – y que desemboca en el ‘nosotros’ de la última estrofa.

Hay otros conceptos que, aunque menos evidentes, se reiteran para asumir un valor arquetípico en relación al trabajo – término, por cierto, que aparece bajo numerosos sinónimos: «labor», «quehacer», «tarea», «esfuerzo», «oficio», «empresa», etc. –. Nos referimos a la materia prima o «sustancia» (v. 32), que aparece en poliptoton junto a su derivado «sustanciales» (vv. 40, 53); a la ‘fiereza’ o ‘furia’ (vv. 22, 70, 100) del hombre que se rebela por medio del trabajo; y a la ‘virilidad’ (v. 26) – lo ‘macho’ (v. 31) – que simboliza su fuerza. Más aún, términos aparentemente denotativos que, enumerados, sirven para que emisor y receptor puedan comunicar en ese lenguaje común que comparten (el del trabajo, el de las materias primas), se convierten también en símbolos arquetípicos. Es el caso de las maderas, descritas con tanta precisión en la estrofa cuarta, que sufren un proceso de personalización en la quinta transformándose en los propios trabajadores que las elaboran. Por eso son «buenas, limpias, sumisas» (v. 54); «[...] humildemente nobles, / lentamente crecidas, cargadas de pasado» (vv. 49-50). Se nos habla de su olor, de sus gestos, de sus vicios, incluso de sus influencias y diferentes corrientes que las

guían. Son todas características de ese hombre que, gracias a su trabajo, puede convertirse en «héroe prometeico» (v. 70) capaz de salvar, con sus herramientas, a la humanidad.

#### 4. Conclusiones

Dirigida a un destinatario colectivo personalizado en el interlocutor del mensaje – un obrero de su fábrica –, esta poesía se configura ante todo como acto perlocutivo a través del cual el autor transmite sus ideas sobre el valor del trabajo y el poder subversivo de este, con la finalidad de mover a la acción a la clase trabajadora. Todo está condicionado, por tanto, por estos fines, para lo cual se desarrollan, siguiendo las pautas de la retórica aristotélica, las estrategias necesarias. La primera es la de hablar al destinatario ‘en su propia lengua’, aunque por ello el autor haya sido acusado de prosaísmo. A continuación, y utilizando la disposición clásica del discurso retórico (exordio, exposición, argumentación y epílogo), el emisor se manifiesta a través de actos de habla asertivos, utilizando estrategias corteses de tipo mitigador que, sin restar al discurso la fuerza necesaria, preservan la imagen del interlocutor. Tanto la argumentación, a través de estructuras concesivas y de anáforas, como la exposición, por medio de largas series enumerativas relacionadas con el mundo del trabajo que emisor y destinatario comparten, contribuyen perfectamente a la finalidad persuasiva del poema que, haciendo uso de una continua *acumulatio*, transmite un tono reiterativo y salmodiante para comunicar un mensaje de solidaridad y unión en el trabajo. Este se cerrará en un epílogo de enorme fuerza pragmática para terminar (como empezó) con un elemento quinesico – las manos unidas –, símbolo de esa unión.

Esperamos haber demostrado que, a pesar de los mecanismos persuasivos que lo acomunan a la comunicación política, y del lenguaje común que emplea, la naturaleza poética del texto predomina por encima de todo. La complejidad de su construcción;



la elección, combinación y distribución de los elementos; la fuerza de las imágenes expresadas, así como el rico aparato arquetípico y simbólico que transmite, no dejan lugar a dudas. Las poesías de Celaya, y esta en concreto, es posiblemente la única respuesta, ‘urgente’ y razonada a un momento histórico represivo: «Ten-gamos el valor de ser en los versos que publicamos – exclama Celaya en su carta a Victoriano Crémer – lo que somos en la vida que arrastramos. No preciosísimos poetas eternos sino hombres desgarrados y ridículos de nuestra hora. Si valemos, valdremos por nuestra desnudez».<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> Celaya, *Poesía en la calle*.

A ANDRÉS BASTERRA<sup>39</sup>

Andrés, aunque te quitas la boina cuando paso  
 y me llamas «señor», distanciándote un poco,  
 reprobándome —veo— que no lleve corbata,  
 que trate falsamente de ser un tú cualquiera,  
 que cambie los papeles —tú por tú, tú barato—, 5  
 que no sea el que exiges —el amo respetable  
 que te descansaría—,  
 y me tiendes tu mano floja, rara, asustada  
 como un triste estropajo de esclavo milenario,  
 no somos dos extraños. 10  
 Tus penas yo las sufro. Mas no puedo aliviarte  
 de las tuyas dictando qué es lo justo y lo injusto.

No sé si tienes hijos.  
 No conozco tu casa, ni tus intimidades.  
 Te he visto en mis talleres, día a día, durando, 15  
 y nunca he distinguido si estabas triste, alegre,  
 cansado, indiferente, nostálgico o borracho.  
 Tampoco tú sabías cómo andaban mis nervios,  
 ni que escribía versos —siempre me ha avergonzado—,  
 ni que yo y tú, directos, 20  
 podíamos tocarnos, sin más ni más, ni menos,  
 cordialmente furiosos, estrictamente amargos,  
 anónimos, fallidos, descontentos a secas,  
 mas pese a todo unidos como trabajadores.

Estábamos unidos por la común tarea, 25  
 por quehaceres viriles, por cierto ser conjunto,  
 por labores sin duda poco sentimentales  
 —cumplir este pedido con tal costo a tal fecha;

---

<sup>39</sup> Esta versión del poema es la incluida en Celaya, *Trayectoria poética*, pp. 177-181.

arreglar como sea esta máquina hoy mismo—,  
y nunca nos hablamos de las cóleras frías, 30  
de los milagros machos,  
de cómo estos esfuerzos eran nuestra sustancia,  
y el sueldo y la familia, cosas vanas, remotas,  
accesorias, gratuitas, sin último sentido.  
Nunca como el trabajo por sí y en sí sagrado 35  
o sólo necesario.

Andrés, tú lo comprendes. Andrés, tú eres un vasco.  
Contigo sí que puedo tratar de lo que importa,  
de materias primeras, 40  
resistencias opacas, cegueras sustanciales,  
ofrecidas a manos que sabían tocarlas,  
apreciarlas, pesarlas, valorarlas, herirlas,  
orgullosas, fabriles, materiales, curiosas.  
Tengo un título bello que tú entiendes: Madera.  
Pino rojo de Suecia y Haya brava de Hungría, 45  
Samanguilas y Okolas venidas de Guinea,  
Robles de Slavonía y Abetos del Mar Blanco,  
Pinoteas de Tampa, Mobile o Pensacola.

Maderas, las maderas humildemente nobles,  
lentamente crecidas, cargadas de pasado, 50  
nutridas de secretos terrenos y paciencia,  
de primaveras justas, de duración callada,  
de savias sustanciales, felizmente ascendentes.  
Maderas, las maderas buenas, limpias, sumisas,  
y el olor que expandían, 55  
y el gesto, el nudo, el vicio personal que tenían  
a veces ciertas rollas,  
la influencia escondida de ciertas tempestades,  
de haber crecido en esta, bien en otra ladera,  
de haber sorbido vagas corrientes aturdidas. 60

Hay gentes que trabajan el hierro y el cemento;  
 las hay dadas a espartos, o a conservas, o a granos,  
 o a lanas, o a anilinas, o a vinos, o a carbones;  
 las hay que sólo charlan y ponen telegramas,  
 mas sirven a su modo; 65  
 las hay que entienden mucho de amiantos, o de grasas,  
 de prensas, celulosas, electrodos, nitratos;  
 las hay, como nosotros, dadas a la madera,  
 unidas por las sierras, los tupis, las machihembras,  
 las herramientas fieras del héroe prometeico 70  
 que entre otras nos concretan  
 la tarea del hombre con dos manos, diez dedos.

Tales son los oficios. Tales son las materias.  
 Tal la forma de asalto del amor de la nuestra,  
 la tuya, Andrés, la mía. 75  
 Tal la oscura tarea que impone el ser un hombre.  
 Tal la humildad que siento. Tal el peso que acepto.  
 Tales los atrevidos esfuerzos contra un mundo  
 que quisiera seguirse sin pena y sin cambio,  
 pacífico y materno, 80  
 remotamente manso, durmiendo en su materia.  
 Tales, tercos, rebeldes, nosotros, con dos manos,  
 transformándolo, fieros, construimos un mundo  
 contra-naturaleza, gloriosamente humano.

Tales son los oficios. Tales son las materias. 85  
 Tales son las dos manos del hombre, no ente abstracto.  
 Tales son las humildes tareas que precisan  
 la empresa prometeica.  
 Tales son los trabajos comunes y distintos;  
 tales son los orgullos, las rabias insistentes, 90  
 los silencios mortales, los pecados secretos,  
 los sarcasmos, las llamas, los cansancios, las lluvias;

tales las resistencias no mentales que, brutas,  
 obligan a los hombres a no explicar lo que hacen;  
 tales sus peculiares maneras de no hablarse 95  
 y unirse, sin embargo.

Mira, Andrés, a los hombres con sus manos capaces,  
 con manos que construyen armarios y dínamos,  
 y versos, y zapatos;  
 con manos que manejan, furiosas, herramientas, 100  
 fabrican, eficaces, tejidos, radios, casas,  
 y otras veces se quedan inmóviles y abiertas  
 sobre ese blanco absorto de una cuartilla muerta.

Manos raras, humanas;  
 manos de constructores, manos de amantes fieles 105  
 hechas a la medida de un seno acariciado;  
 manos desorientadas que el sufrimiento mueve  
 a estrechar fuertemente, buscando la una en la otra.

Están así los hombres  
 con sus manos fabriles o bien sólo dolientes, 110  
 con manos que a la postre no sé para qué sirven.

Están así los hombres vestidos, con bolsillos  
 para el púdico espanto de esas manos desmielas<sup>40</sup>  
 que se miran a solas, sintiéndolas extrañas.

Están así los hombres y, en sus ojos, cambiadas, 115  
 las cosas de muy dentro con las cosas de fuera,  
 y el tranvía, y las nubes, y un instinto —un hallazgo—,  
 todo junto, cualquiera,  
 todo único y sencillo, y efímero, importante,  
 como esas cien nonadas que pasan o no pasan. 120

---

<sup>40</sup> Aunque no hemos encontrado el término «desmielas» en otras versiones consultadas del poema (en su lugar encontramos «desnudas»), lo incluimos aquí tal como aparece en la versión elegida para la transcripción, *ibidem*.

Mira, Andrés, a los hombres, ya sentados, ya andando,  
tan raros si nos miran seriamente callados,  
tan raros si caminan, trabajan o se matan,  
tan raros si nos odian, tan raros si perdonan  
el daño inevitable, 125

tan raros que si ríen nos enseñan los dientes,  
tan raros que si piensan se doblan de ironía.  
Mira, Andrés, a estos hombres.  
Míralos. Yo te miro. Mírame si es que aguantas.  
Dime que no vale la pena de que hablemos, 130  
dime cuánto silencio formó tu ser obrero,  
qué inútilmente escribo, qué mal gusto despliego.

Mira, Andrés, cómo estamos unidos pese a todo,  
cómo estamos estando, qué ciegamente amamos.  
Aunque ya las palabras no nos sirven de nada, 135  
aunque nuestras fatigas no puedan explicarse  
y se tuerzan las bocas si tratamos de hablarnos,  
aunque desesperados,

bien sea por inercia, terquedad o cansancio,  
metafísica rabia, locura de existentes 140  
que nunca se resignan, seguimos trabajando,  
cavando en el silencio,  
hay algo que conmueve y entiendes sin ideas  
si de pronto te estrecho febrilmente la mano.

La mano, Andrés. Tu mano, medida de la mía. 145

MATTEO LEFÈVRE

L'EPISTOLA IN VERSI NELLA POESIA SPAGNOLA D'OGGI  
LA *CARTA DE JUNIO* DI JACOBO CORTINES (1991)

*Premessa*

In queste pagine desideriamo osservare da vicino l'epistola poetica nella sua variante contemporanea, e nella fattispecie dell'estrema contemporaneità, poiché intendiamo analizzare l'opera di un autore – lo scrittore andaluso Jacobo Cortines – che è ancora in piena attività e nel 2016 ha pubblicato in volume la propria *Poesía reunida*.<sup>1</sup> Si tratta in particolare della *Carta de junio*, una lunga lettera in versi che il poeta dedica al padre e poi inserisce nella raccolta eponima *Carta de junio y otros poemas*,<sup>2</sup> libro che per molti aspetti rappresenta l'approdo dell'autore a una piena maturità di scrittura: Cortines in questo lavoro guarda infatti ai grandi modelli classici per immettersi nel loro solco, variando però secondo una prospettiva moderna le istanze stilistiche e tematiche consacrate e offrendone spesso una versione originale. Di tutte le suggestioni che contraddistinguono questo genere di lungo corso – l'epistola poetica, appunto – viene recuperato principalmente l'aspetto intimo, il *sermo* più che l'*oratio*, in un

---

<sup>1</sup> *Pasión y paisaje. Poesía reunida (1974-2016)*, Vandalia, Sevilla 2016. A partire da quest'ultima opera chi scrive ha appena realizzato un'ampia antologia italiana del poeta andaluso: *Passione e paesaggio (1974-2016)*, a c. di M. Lefèvre, Elliot, Roma 2017.

<sup>2</sup> *Carta de junio y otros poemas*, La Veleta, Granada 1994; poi riedita e ampliata con il titolo *Carta de junio y nuevos poemas*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, Sevilla 2002.

lungo dialogo con il genitore che nel pieno dell'istanza allocutoria adotta strategie retoriche e discorsive di un classicismo nitido e aggiornato, che attinge a un linguaggio sorvegliato ma insieme pienamente attuale. E al ritmo disteso della *carta* ben si addice il metro scelto dall'autore, quell'endecasillabo sciolto che già era stato caro a Garcilaso nella sua *Epístola a Boscán* e qui organizzato in una sinuosa sequenza di terzine non rimate che mescolano con equilibrio tropi e sentimenti, emozioni e figure, in una dialettica efficace tra l'irruenza del ricordo personale e l'olimpica necessità di fare ordine e narrare una vicenda a beneficio del lettore.

### 1. L'autore

Jacobo Cortines è nato a Lebrija nel 1946 e ha insegnato per molti anni Letteratura spagnola presso l'Università di Siviglia. Oltre a diversi saggi e studi di carattere accademico,<sup>3</sup> a libri di prose e volumi di memorie,<sup>4</sup> ha pubblicato fino ad oggi cinque raccolte di poesia per le quali ha ottenuto importanti riconoscimenti dalla critica, dagli esordi di *Primera entrega* (1978)<sup>5</sup> a *Pasión y paisaje* (1983),<sup>6</sup> da *Carta de junio y otros poemas* (1994) a *Consolaciones* (2004),<sup>7</sup> con cui ha ottenuto il prestigioso Premio

---

<sup>3</sup> Tra i vari segnaliamo giusto i seguenti, che offrono un'idea sufficientemente esaustiva della pluralità di interessi dell'autore: *Escritos sobre Fernando Villalón*, Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento, Sevilla 1982 (in collaborazione con A. González Troyano); *Itálica famosa. Aproximación a una imagen literaria*, estudio y selección de textos de J. Cortines, Fundación Luis Cernuda, Sevilla 1995; *Separatas de Literatura, Arte y Música*, Pre-Textos, Madrid 2000; *Obra selecta I, II y III* de J. Romero Murube, estudio y edición de J. Cortines (in colaboración con J. Lamillar), Fundación Lara, Sevilla 2004; *Burlas y veras de Don Juan*, Fundación Lara, Sevilla 2007; *Joselito: el toreo mismo*, Estudio y edición de J. Cortines (junto a A.G. Troyano), Real Maestranza de Caballería y Universidad de Sevilla, Sevilla 2012.

<sup>4</sup> *Este sol de la infancia (1946-1956)*, Pre-Textos, Valencia 2002.

<sup>5</sup> *Primera entrega (1974-1978)*, Gráficas del Sur, Sevilla 1978.

<sup>6</sup> *Pasión y paisaje. Poesía (1974-1982)*, Edicions del Mall, Barcelona 1983.

<sup>7</sup> *Consolaciones (Poesía, 1993-2003)*, Vandalia, Sevilla 2004.



de la Crítica de poesía castellana, fino all'ultimo *Nombre entre nombres* (2014).<sup>8</sup> Dal 1996 è membro della Real Academia Sevillana de Buenas Letras e da alcuni anni dirige insieme a Ignacio Garmendia la collana di poesia «Vandalia» per la nota Fundación José Manuel Lara. Ha inoltre tradotto in spagnolo i *Trionfi* (1983)<sup>9</sup> e il *Canzoniere* (1989)<sup>10</sup> di Petrarca nonché il libretto del *Barbiere di Siviglia* di Cesare Sterbini.<sup>11</sup> Proprio al grande poeta italiano in effetti, con i migliori ingegni della poesia latina e spagnola sullo sfondo, l'autore deve alcune delle caratteristiche più significative della propria lirica: da una parte la padronanza e il rigore del ritmo e della versificazione, uniti a una salda coscienza stilistica, dall'altra le suggestioni scaturite dalla natura e dal paesaggio – quello andaluso nel suo caso – e la profonda introspezione psicologica. In tutti i libri che ne raccolgono l'avventura letteraria l'autore ricorre continuamente al lessico e agli stilemi cari alla grande tradizione classicista e offre al lettore una grande varietà tematica in cui sono ricompresi i motivi della poesia di ogni tempo (amore, morte, memoria, solitudine ecc.), che tuttavia il poeta spesso rivisita e finanche dissacra alla luce della disillusione prodotta dall'esperienza. Non vi è quasi mai, di fatto, nella poesia dell'autore spagnolo un indugio manieristico sulle forme vuote, così come non troviamo elementi e stilemi privi di un concreto sviluppo emotivo: pur fondandosi sulla grande lezione dell'epoca aurea, sulla sicurezza stilistica che nasce dalla forza dei secoli e dei poeti del passato, il dettato di Cortines è sempre immediato, il suo discorso chiaro. Anche lo scoperto utilizzo di alcune formule, il ricorso a immagini che si richiamano apertamente alla tradi-

---

<sup>8</sup> *Nombre entre nombres*, Renacimiento, Sevilla 2014.

<sup>9</sup> F. Petrarca, *Triunfos*, traducción en verso de J. Cortines, introducción y notas de M. Carrera, Editora Nacional, Madrid 1983; traduzione poi rivista e ripubblicata nell'edizione a cura di G.M. Cappelli, Cátedra, Madrid 2003.

<sup>10</sup> F. Petrarca, *Cancionero*, preliminares, traducción y notas de J. Cortines, Cátedra, Madrid 1989, 2 vv.

<sup>11</sup> *El Barbero de Sevilla*, adaptación musical en español del libretto de C. Sterbini por J. Cortines, Teatro de La Maestranza, Sevilla 1997.

zione del *Siglo de Oro*, non costituiscono solamente un serbatoio di *topoi* buoni per tutte le stagioni; al contrario, in ogni testo, in ogni evocazione linguistica, l'autore intraprende in modo costante un'opera di decostruzione e ricostruzione umana e poetica. E proprio l'affrancamento dagli stereotipi culturali della contemporaneità gli consente di prendere a piene mani dall'universo classico e di affrontare al contempo il mondo di oggi alla luce delle ansie e dei bisogni dell'uomo di ogni tempo.

## 2. Il genere

In questo componimento, che ha in sé i tratti di un'opera pienamente compiuta, conchiusa, Cortines offre senza dubbio una prova di grande abilità nell'ambito dell'appropriazione e riproposizione dei modelli, giacché, come abbiamo accennato, l'autore si cimenta in un genere che può contare su una ricca tradizione nell'Europa moderna e prima ancora nel mondo latino. L'epistola in versi trova infatti in Orazio il più compiuto interprete e soprattutto il primo a introdurre il discorso privato accanto a quello pubblico, di più ampio respiro e interesse, ma oltre al poeta di Venosa va ricordato almeno l'Ovidio delle *Heroides* e delle *Epistulae ex Ponto*, in cui rispettivamente si declinano istanze pienamente letterarie e motivazioni personali. Il tutto, ricordando come anche alla base della confessione più intima vi sia sempre una prospettiva *fictional*, una duplice allocuzione che investe tanto il destinatario ideale, cioè dichiarato, dei versi quanto il pubblico dei lettori (potenziali e reali). Ma saltando qualche secolo e qualche autore, tra gli esempi che l'autore andaluso segue e rimpalla al nostro tempo è doveroso ricordare anche Petrarca, il grande mediatore tra la cultura latina e volgare, il padre ideale dell'Umanesimo europeo e della poesia occidentale; e al di là dei capiscuola, dei maestri riconosciuti al di là di ogni confine linguistico, è opportuno segnalare anche i casi più significativi documentabili nelle lettere spagnole, al cui interno l'epistola poetica

ha un ruolo tutt'altro che marginale. Basti pensare agli autori di epoca imperiale come Boscán e il già ricordato Garcilaso, Hurtado de Mendoza e Gutierre de Cetina, o a quelli del Barocco, nel cui panorama a fianco di Lope, Quevedo e altri spicca la celebre *Epístola moral a Fabio*, della quale Cortines cita in epigrafe alla sua *Carta* lo splendido verso di chiusura («Antes que el tiempo muera en nuestros brazos»), o ancora ai poeti del Settecento neoclassico (ad es. Jovellanos) e così via fin dentro al Novecento.

All'interno di questa tradizione lunga e multiforme, come dicevamo, in *Carta de junio* Cortines recupera soprattutto l'aspetto personale, intimo, in un serrato confronto con il padre destinato a rimanere senza risposta, di fatto un accorato monologo del figlio che racconta e rievoca, si fa domande e scrupoli, implora e consiglia, ma che in cuor suo sa fin dall'inizio che ogni suo sforzo è destinato a restare disatteso. Questa è un'epistola morale a tutti gli effetti, che si accampa tra i poli dell'orazianesimo più pensoso e dello stoicismo senecano e al cui interno campeggiano con pari titolo la riflessione spirituale e l'indagine psicologica, il biasimo e l'esortazione, la misericordia e il consiglio. Ed è poi anche una 'lettera al padre', esempio di sottogenere riconoscibilissimo e prepotente, percorso umano e letterario tutt'altro che facile o diritto: nel rivolgersi al genitore non c'è autore che non si sia sentito agitato, sballottato in mezzo al ritmo dei versi e della prosa, in un *vaivén* dialettico e obliquo che morde e accarezza, implora e dispera, che contempla l'amore, la rabbia, il livore, l'omissione, il rimpianto ecc.

### 3. *L'opera e il suo contesto*

*Carta de junio* è anche una vera e propria 'sfida' letteraria. Il poeta dà infatti alla luce un testo del genere, omogeneo e misurato nel suo sviluppo tematico, dichiarato nella sua appartenenza culturale nonché compatto e disciplinato sotto il profilo metrico e retorico, all'inizio di un decennio, quello degli anni Novanta,

contraddistinto invece da una congerie (e una deriva) di *experiencias* e poetiche frastagliate e non sempre strutturate e coerenti, da lanci e ripiegamenti perlopiù estemporanei e spesso mal giocati tra una sorta di realismo privato e minimale e un neosimbolismo più spaesato che allusivo, meno che mai fondativo. È chiaro che si sta procedendo per sintesi estrema, tuttavia tra i poeti spagnoli di questi anni – i nomi in questa sede preferiamo non farli – alle volte sembra quasi che l’originalità debba sostituirsi all’origine, un’originalità ostentata e declinata in una parcellizzazione estrema di motivi e situazioni che non è conquista, appropriazione di un nuovo spazio, di nuovi orizzonti, ma piuttosto smarrimento; da qui anche un’inesorabile perdita d’occhio e d’orecchio, il che significa in molti casi anche perdita dell’equilibrio, da parte dell’autore e dell’opera, dell’armonia interna al testo e al messaggio che esso porta con sé: a tutto ciò, al contrario, Cortines contrappone un’esperienza solida della poesia, lo spessore critico e morale che è alle fonti del classicismo e di cui proprio la *Carta de junio* offre una testimonianza compiuta. Siamo ai prodromi della *Crisi*, del resto, dopo la fine dei governi socialisti, le Olimpiadi di Barcellona e l’Expo sivigliana (1992), tra i nervi scoperti e i gangli di un’amministrazione e di una società angosciate dal tramonto del boom e dalla corruzione dilagante, dal crepuscolo degli idoli della democrazia e del liberalismo, frustrate nelle illusioni di una crescita e di un progresso senza fine, ma ancora ignare dell’imminente esplosione della bolla immobiliare e del crollo finanziario internazionale. E la mancanza di stabilità che si evidenzia a tutti i livelli nella congiuntura finisecolare si rispecchia anche nella letteratura, e nella lirica in particolare, dove vengono meno punti di riferimento decennali, dalla *poesía social* fino ai *novísimos* e al culturalismo più disincantato. Siamo in anni infestati da opachi e stanchi epigonismi, nel vortice di un immaginario – della poesia e anche del poeta – privo di direttrici unitarie o aggreganti, in un universo affollatissimo ma arduo da inquadrare e in cui è difficile altresì orientarsi. E questa precarietà, questa sfuggente irradiazione dell’esperienza lirica offre l’ennesima variante di un postmo-

dernismo che, con tutte le sfumature e le eccezioni del caso e al netto delle polemiche sul suo stesso concetto, dalla prospettiva della poesia si manifesta come orizzonte indeterminato e frammentario, ipertrofico e centrifugo, una terra di tutti e di nessuno.

Non abbiamo qui la pretesa di storicizzare un fenomeno vario e complesso quale la poesia di un intero decennio (e oltre), tuttavia, di fronte al *desarraigo* culturale e personale, a volte più ostentato che vissuto, alle propaggini dei diversi sperimentalismi e alle più sfilacciate ‘poetiche del frammento’, queste ultime ridotte in buona parte a un intimismo recluso e a un minimalismo autoreferenziale, è innegabile che quella di Jacobo Cortines rappresenti una proposta lirica di segno opposto. Sia sul piano formale sia su quello dei contenuti l’autore andaluso affida infatti il proprio messaggio a un testo dotato di una struttura salda, esemplare, un modello ben radicato nella tradizione retorica e tematica della propria cultura, quello dell’epistola poetica, che lungi dall’essere mera evocazione di un passato svuotato, *revival* per nostalgici e decadenti, dà al contrario voce a un canto nuovo e autorevole, garantito da un uso plurisecolare ma ancora fruttuoso. È a suo modo una sfida, una scommessa, come dicevamo, ma una scommessa vinta in partenza perché ancorata ai valori eterni della poesia – dal ritmo al suono, dal linguaggio al senso –, una professione di appartenenza al cospetto di un universo che sembra (sembrava) aver perso la bussola, la strada di casa, che anzi sembra vagabondare in maniera quasi compiaciuta nel proprio spaesamento. Quella che emerge dalla *Carta* e dalle altre prove di Cortines di questo periodo è al contrario una prova di autentica *concinnitas*, il cuore di istanze disciplinate da una sapiente partitura ritmica, che è insieme timbro e pensiero, struttura e sostanza.

#### 4. *Lo stile*

Sia sul piano dei contenuti sia su quello specifico dell’equilibrio formale in *Carta de junio* il poeta andaluso mostra di saper

armonizzare l'irruenza del ricordo con la necessità di fare ordine all'interno della sfera personale, il che dal punto di vista stilistico si tramuta in un'attenzione massima alla misura. In tale prospettiva si saldano opportunamente in questo testo le strategie retoriche e il flusso dei pensieri, che entrambi sostengono l'epistola e ne disciplinano il procedere emozionale: pur nell'angoscia, nel dolore o nell'omissione, i sentimenti nei confronti del padre, in uno spettro di suggestioni che spazia dalla consuetudine più prossima all'incomprensione, vengono progressivamente dipanati e incasellati. Sul fronte temporale, nei momenti essenziali della vita del genitore e della sua relazione con il figlio e con la famiglia in genere; su quello formale, in gruppi di terzine ben definiti e omogenei anche sotto il profilo tematico. E la compattezza dell'insieme, al di là e al di sopra dei lampi della memoria o dell'inquietudine, è garantita da una *medietas* tonale – altra certezza oraziana di cui si avvale l'autore – che, pur poggiando su un lessico selezionato, attinge copiosamente anche al registro quotidiano e non sfocia mai in un eccesso di gravità, circostanza che sottolinea, come dicevamo all'inizio, il prevalere delle istanze del *sermo* rispetto a qualsiasi tentazione di solennità oratoria.

Seguendo la variante più comunicativa del genere, dunque, questa epistola morale adotta un linguaggio misurato ma diretto, dando vita a una sorta di *colloquium* a distanza dal quale emerge tutto l'affetto, anche se in parte frustrato e disatteso, per un padre che si allontana sempre di più, che forse si è allontanato da anni, come spesso annota il privato di ognuno, un padre giunto al termine dei suoi giorni tra dissapori e disamori e verso il quale il figlio non può che provare un groviglio di sentimenti. Ne nasce un ritmo a tratti disteso e a tratti involuto, quasi singhiozzato, fondato su terzine che si susseguono incalzanti nel tentativo di illuminare e decifrare, di toccare con mano e sbrogliare questo nodo, e proprio l'essenziale connubio tra sostanza semantica e distribuzione del testo nella campata metrica rende l'insieme compatto e trasparente, consentendo al lettore di fruire con agilità il messaggio poetico.

Il discorso lirico in linea con la tradizione all'interno della *Carta* alterna il ritmo della narrazione e quello della riflessione, che spesso si fa sinuosa tra le pieghe dei versi, e sapientemente accoglie la limpidezza della descrizione accanto a giri più complessi che richiamano il corso sabbioso del pensiero. Il tutto, come dicevamo, con un puntuale impiego di risorse retoriche, dai tropi ai riferimenti intertestuali, in cui si rivela la quintessenza del classicismo di Cortines e in cui compongono un armonico accordo forma e sostanza dell'espressione e del contenuto. È così che tra i suoi versi troviamo figure foniche (allitterazioni), sintattiche (iperbati, *enjambements* ecc.) e semantiche (metafore, metonimie, sineddochi) al lato di costrutti più complessi, dalle antifrasi alle domande retoriche propriamente dette. Ed è così che in ogni strofa si innesca un ingranaggio che produce allo stesso tempo il singolo verso e l'intero componimento, alla maniera antica, che è quella in cui l'autore dimostra di credere in ogni sua opera, nel pieno divenire della sua esperienza di poeta. Ma accanto a termini e costrutti 'letteratissimi', come vedremo anche nelle parti riportate più avanti, nella *Carta de junio* incontriamo anche il vocabolario del quotidiano, di quella colloquialità che si richiede ad una lettera familiare e che indica oggetti, luoghi e passioni di una vita vissuta; e ugualmente vi troviamo il lessico 'tecnico' del linguaggio floreale, al modo di Pascoli, che nel cuore dell'epistola distribuisce un'onomastica precisa e variegata, così come le piante e i fiori che è chiamata a illustrare e che sono parte integrante della memoria dell'autore.

### 5. I contenuti

In *Carta de junio* si distendono e si sovrappongono differenti momenti, distinte suggestioni che vanno dall'ammirazione e dalla pena sincera al rancore taciuto, dal disappunto alla solidarietà, in un ampio affresco che ritrae un rapporto tra anime che tra loro si fanno molto diverse, ma anche molto simili. Ne sono una riprova molteplici aspetti del destino di entrambi, dalla vocazione artisti-

ca al male di vivere. È quanto si nota fin dall'incipit della lettera, che nelle cinque stanze iniziali riassume pienamente la temperie umorale che domina il testo:

¿Dónde está tu ilusión?, ¿tus sueños dónde?  
¿Escuchas mis preguntas o ya el tiempo  
cerró tu corazón y tus oídos?

Es una tarde más de un mes cualquiera.  
Allí estás solo, en el sillón, hundido, 5  
o torpemente yendo hacia tu cuarto

para olvidar el día con la ayuda  
del fármaco eficaz que te sumerja  
en el denso descanso de la noche.

Quieres no despertar, pero el mañana 10  
llega igual que el ayer, imperturbable  
y ajeno a tu querer o a tu cansancio.

Algo sé de tus sombras cuando dices:  
mi vida no es amor sino cenizas  
de un largo error que a su final se acerca.<sup>12</sup> 15

Bastano questi pochi versi per inaugurare un contrastato universo emozionale, per cominciare a tracciare un ritratto umanissimo e feroce da cui emergono, a mo' di punte d'iceberg, indizi di una fine che sottende un'esistenza molto più vasta e nascosta, senza dubbio inquieta, probabilmente irrisolta. Ci sono solitudine e stanchezza, accidia, depressione, e in questo senso il lessico è rivelatore, esplicito, trascinando fin da subito il protagonista involontario del testo tra *hundimiento*, *olvido* e *cansancio*. Così come si afferma in modo inequivocabile il registro del petrarchismo più cupo, che occupa interamente le ultime sequenze proposte e insiste su termini quali «sombras», «cenizas», «error», «final», uniti alla netta contrapposizione tra vita e amore. E sul piano delle strategie discorsive si notino fin dalla prima strofa gli interrogativi incalzanti con cui il figlio prende la parola per rivolgersi al padre: sono domande tutt'altro che retoriche che il poeta

<sup>12</sup> Per il testo di *Carta de junio* citiamo sempre da Cortines, *Poesía reunida*.



dispiega in vari luoghi della *Carta* per affrontare le vicissitudini e le ragioni di un rapporto durevole eppure insoluto, per sondare in primo luogo il proprio animo e mettere alla prova *affectus* e memoria. Ma, come dicevamo, si osservi anche l'aderenza al dettaglio quotidiano e implacabile della *torpeza* dei movimenti, del «sillón» sprofondato e soprattutto del «fármaco eficaz», dell'antidepressivo o del sonnifero con il cui aiuto l'anziano genitore trascorre ormai giornate sempre uguali. Il che fiacca e al contempo rinsalda la solidarietà tra spiriti, che pur distanti negli anni, nei desideri, si fanno molto simili, come testimonia il primo verso dell'ultima di queste terzine inaugurali – «algo sé de tus sombras» – che pare schiudere anche al figlio un futuro non troppo lontano di spossata irrequietezza e disincanto.

Di fatto, sono tutti motivi ed espedienti stilistici che si ritrovano abbondantemente nel genere dell'epistola morale a tutte le latitudini culturali e linguistiche, tuttavia è innegabile come i *contraintes* retorici non impediscano, ma anzi esaltino la capacità di Cortines di elaborare un discorso così delicato come il rapporto con il padre. In questo senso, *Carta de junio* è anche un esercizio di autoanalisi – ancora una volta, al modo petrarchesco – con cui il poeta prende coscienza di se stesso, dei suoi limiti dinanzi alla vita, quella privata in questo caso, sul terreno sdruciolevole della rimembranza e dei sentimenti; un terreno su cui egli stesso frequentemente scivola, barcollando tra i poli della serenità e del disincanto. Più volte in effetti le terzine cavalcano l'onda anomala della memoria, in cui il soggetto prende vita davanti a un 'tu' che ne diviene specchio e garante e in cui sul piano stilistico lo slancio è ben rappresentato da strofe ravvicinate che contengono fin da subito la sostanza grammaticale e referenziale del ricordo. Inizialmente si ritorna al tempo dell'infanzia, il tempo della letizia e perfino dell'ammirazione:

Ya puedo recordarte por mí mismo,  
en el jardín, el patio, en tu despacho  
con otros, ocupado en tus asuntos.

[...]

A veces te acompaño en excursiones  
 buscando restos que después paciente  
 reconstruyes, ordenas, catalogas:

[...]

Te recuerdo leyendo en el estudio  
 con el piano al fondo, las ventanas  
 de cortinas azules, los retratos

[...]

Tú me llevaste al mar de playas anchas  
 y a ciudades cercanas que ofrecían  
 un horizonte apenas entrevisto.

È la stagione della pienezza, il culmine dell'armonia personale e familiare:

Todo está en orden; todos te obedecen,  
 y surca el mar la nave que se deja  
 dulcemente guiar por tu gobierno.

Ed è un'epoca, quella dell'infanzia, di un'infanzia ricordata, che, con la distanza assicurata dai decenni, consente anche di fare ordine nelle vicende personali, di ripercorrere le tappe di una vita. Non sono poche le stanze in cui l'autore ricostruisce l'esistenza del genitore e in cui si fa apprezzare un ritmo pienamente narrativo, più incline al *relato* 'storico' che alla riflessione. Siamo ancora nel primo movimento dell'epistola e tutto è costruzione, monumento.

Y a la ciudad te marchas, y regresas  
 con el saber de aquellos que le abrían  
 nuevos caminos a tu mente inquieta;

Imagino el desgarró de la guerra,  
 la estúpida contienda que te obliga  
 a luchar sin saber contra quién luchas;

Nacen tus hijos, y feliz parece  
 tu nuevo hogar al que con orden llevas  
 al bienestar que sueñas para ellos.

Ma il tempo passa, si affacciano malumori e disillusioni che provocano turbamenti e nuovi interrogativi, ma che soprattutto declinano percezioni differenti nel poeta; è il tempo di un'abulia progressiva, di una stanchezza che va più in là del mero trascorrere degli anni e che ha a che fare con una malinconia privata e insieme universale. Da qui il senso di inquietudine, di stallo e insofferenza che si respira nella seconda parte della *Carta* e avvolge mittente e destinatario, biografia e anamnesi. Ne nascono domande pressanti e insieme piene di riserve, a tratti quasi di pudore, così come rime più 'petrose', versi aspri finanche sul piano sonoro.

No es fácil poner freno a las palabras,  
no te irrites si entonces te pregunto  
si eras feliz o si los otros eran.

¿La amabas como antes? ¿Te quería?  
¿Te sentías querido o la costumbre  
dejó extinguir la primitiva llama?

¿Y esos niños que empiezan a no serlo  
eran felices en su ingenuo mundo  
o para ti bastaba su obediencia?  
[...]

Te sorprendo una vez en llanto amargo,  
tu voz es suplicante, de ti escucho:  
hacedme ver en qué me he equivocado.

Y todo en ti es tiniebla y aflicciones,  
y maldices el día y el momento  
en que fuiste engendrado por tus padres.

Cesa el llanto y despacio viene el sueño  
para olvidar y despertar mañana  
mientras sigue la nave su camino.

Vi è qui un ritmo franto come l'ordito del pensiero, di cui è sintomo ulteriore un linguaggio 'misto' che alterna la formula colta con un lessico più immediato ed espressivo, in cui la sottolineatura emotiva genera spesso un tessuto, metaforico e non, piuttosto intricato. Ma più che altro si tratta di un senso di noia,

di ripetitiva inazione che sul versante stilistico trova un analogo formale in insistite sequenze anaforiche.

Es el mismo paisaje que ayer viste,  
los mismos trigos bajo el sol de fuego,  
los mismos olivares uniformes.

La misma casa con los mismos muebles,  
la misma mesa donde escribes hoy  
la misma frase que dejaste escrita.

E quanto prima era premura, attenzione, si tramuta sempre più in indifferenza, in una sorta di discesa agli inferi non basata su un'abiezione morale, ma più che altro su un sostanziale disinteresse verso tutto e tutti, un abbandono della responsabilità e del vivere stesso, percepito ormai come «yugo», come dimora in un «abismo» ristretto e senza fondo.

No miras los jardines, ni la luna  
saliendo por los álamos, ni sigues  
su curso por el cielo, ni la noche  
[...]

No miras la mañana, ni reparas  
si la luz es rosada o si la hierba  
aún conserva las gotas de rocío.

Pasas indiferente entre los trinos  
del jilguero o el arrullo de la tórtola  
o la bronca perdiz que emprende el vuelo.

Te vas fijando si la tierra ofrece  
el fruto que ha de dar, no porque ansíes  
para ti su riqueza y disfrutarla,

más bien por el deber al que te sientes  
ligado de manera que no sabes  
cómo romper el yugo que te pesa.

Tu gesto es de cansancio, indiferencia,  
tal vez de miedo que sutil disfraz  
la aventura de ser en el abismo.

Siamo alle prime battute di un declino che non riesce ad allontanare neppure l'individuazione di un «heredero», di qualcuno

in grado di portare avanti la costruzione dell'edificio domestico e familiare nel *rus* tanto amato. E poi l'inizio della fine, quando «falla / el cuerpo de improviso» e avviene l'incidente che conduce al di là della speranza, nella terra oltre il fiume e in attesa di varcarlo. Ne nascono versi amari, da cui trapela altresì la memoria dolorosa e recente del figlio.

El temor a la nada como huésped,  
su sombra como terca compañera,  
la soledad de la ilusión perdida.  
[...]

Errante vas, y dejas que la nave  
la guíen otros mientras tú sollozas  
perdido entre las nieblas de ti mismo.

Un raro clima el horizonte turba;  
a la ambición se suman las pasiones,  
la desidia, el rencor antes oculto,

la torpe negligencia, hasta que estalla  
la tormenta y expulsa a los escollos  
los cuerpos que el azote no aguantaron.

È un figlio ormai maturo, consapevole, che non si tira indietro nel momento di fare domande, anche le più impietose e scomode per il padre e per se stesso, il quale da ultimo forse non ha saputo intuire il disagio del genitore.

¿Y dónde estabas tú? ¿Qué voz oíste,  
entre tanto lamento, o no atendías  
sino al gemir continuo de tus ojos?

¿O fuiste tú la voz que más clamaba  
y nadie supo oír el ronco grito  
que lanzó tu garganta vieja y rota?

Siamo all'epilogo, tuttavia, e il poeta si lascia andare a una professione di speranza, a un conforto che è complice e responsabile nello stesso tempo; è dal dolore e dalla verità, intesa come virtù, al modo classico, che può sorgere il rimedio alla sofferenza,

che può scaturire la «mejor paz», la pacificazione dello spirito di chi ha valicato la frontiera degli anni e che qualcosa ha costruito:

[...]

No fue un error tu vida, y la esperanza  
que pido no te niegues está dentro

de ti con sólo verla. Abre los ojos  
y mira tu dolor que ha de curarte  
mejor que otro remedio que concibas.

La verdad es dolor, tú lo has sabido;  
con la verdad desnuda alcanzar puedes  
la mejor paz que nunca imaginaste.

## 6. Conclusioni

Chiudiamo queste poche pagine con alcune considerazioni di riepilogo che non fanno altro che sottolineare come la grande tradizione della lirica classica, nel significato più esteso del termine, alberghi ancora oggi ai confini della poesia. O per meglio dire nel suo centro, nel polso costante di un autore che da sempre si è mostrato fedele al cuore caldo e dorato del classicismo lirico. Sì, perché Jacobo Cortines è un poeta classico in senso pieno e compiuto; in lui troviamo in filigrana e in primo piano il magistero di Orazio, Seneca, Garcilaso, Fernández de Andrada ecc., e poi di Machado, Jiménez e tanti altri fin dentro al pieno Novecento. In nome di uno spessore critico ed etico indiscutibile, di un percorso netto sotto il profilo delle scelte tematiche e stilistiche che ne contraddistinguono l'opera, il poeta andaluso in Spagna è ormai considerato un autore solido e riconoscibile, da sempre indipendente rispetto alle mode e ai movimenti, agli opportunismi generazionali e di corrente.

Questa è la sua forza, quella di essere passato attraverso gli ultimi quarant'anni di poesia, e di storia, spagnola con una bussola ben orientata, con un incedere sicuro perché ispirato alla cadenza e sostanza dei classici, e a propria volta quella di essere riuscito a

proporre in prima persona una personale e attualissima versione del *modus* e del *numerus* di questi ultimi. In questo senso, *Carta de junio* si erge a modello di un classicismo contemporaneo per la stretta aderenza alle istanze formali e tematiche di un genere – l’epistola poetica – che come un fiume carsico si è occultato per decenni nel corso accidentato e brusco del Novecento, facendo capolino in occasioni e autori sporadici, ma venendo bene in superficie e alla luce in un autore come Cortines, che ne ha saputo sfruttare appieno forme e motivi storici aprendolo al contempo a nuovi scenari, al privato dei giorni nostri, che secondo la migliore tradizione è altresì riflesso di sentimenti e bisogni dell’uomo di ogni epoca.

Nella *Carta*, dunque, ma il discorso può estendersi fino alla produzione ultima dell’autore, si definisce un realismo concretissimo e paradigmatico, fatto di toni, umori e rumori del quotidiano, un vero e proprio realismo classicista, alla maniera di Orazio, del Virgilio georgico, degli scrittori del *Siglo de Oro* ecc., in ogni caso lontano dagli altri ‘realismi’ dilaganti nel mondo ispanico del XX secolo, da quello storico a quello sociale, da quello metropolitano a quello minimale, intimista e a tratti onanistico di tanta poesia degli ultimi lustri. È proprio dalla prospettiva di un’attualità senza tempo che nasce l’analisi della realtà autentica, prima e ultima, che sola può contrapporre la verità alla storia, la speranza alla sconfitta, la poesia al silenzio. Ne nasce sovente una voce lirica che fa del dialogo con se stesso e con gli altri, vicini e lontani, una cifra primaria, una corrispondenza dei sensi e delle immagini a cui la forma dell’epistola poetica conferisce sostanza metaforica e insieme verace, granitica, assurgendo, nella variante scelta da Jacobo Cortines in *Carta de junio*, a *medium* analitico e comunicativo che si manifesta, secondo la migliore formula oraziana, in un canto salutare. È un canto accorato e tiepido, sferzante e carezzevole, un messaggio ultimo che l’autore desidera recapitare al padre *sub specie eternitatis*, di quell’eternità che solo la poesia può garantire. Prima dell’ora fatale: *antes que el tiempo muera en nuestros brazos*.





MARINA BIANCHI

L'EPISTOLA IN VERSI NEL XXI SECOLO.  
IL CASO DELLO SCAMBIO DI *MAIL* TRA  
FERNANDO ORTIZ E JOSÉ MANUEL VELÁZQUEZ

1. *Premessa: l'eredità dell'epistola in versi*<sup>1</sup>

Genere molto in voga nei Secoli d'Oro spagnoli, dove culmina con la *Epístola moral a Fabio* del capitano Andrés Fernández de Andrada, l'epistola poetica è di indubbia eredità oraziana: «la carta en verso [...] es una nota a pie de página a la hazaña e influencia de Horacio»,<sup>2</sup> afferma Claudio Guillén. Convenzionalmente, il testo è classificabile come appartenente a questo genere letterario solo se restituisce una visione moraleggiante attraverso l'ironia<sup>3</sup> e la satira;<sup>4</sup> si dirige esplicitamente a un destinatario,<sup>5</sup> di solito un amico, mantenendo l'istanza allocutoria nel rispetto

---

<sup>1</sup> Questo saggio è vincolato al Progetto di Ricerca del *Plan Estatal* «Poéticas de la Transición (1973-1982)», ref. FFI2017-84759-P (AEI/FEDER, UE).

<sup>2</sup> C. Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, «Boletín informativo Fundación Juan March», 211 (1991), p. 36.

<sup>3</sup> Cfr. E. Fosalba, *La ironía horaciana en la epístola poética del Siglo de Oro*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2010, p. 1, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmchx1w6> (ultimo accesso: 5 maggio 2017).

<sup>4</sup> Cfr. C. Ruiz Barrionuevo, *La epístola y Rubén Darío*, «América: Cahiers du CRICCAL», 18 (1997), t. 1, p. 105.

<sup>5</sup> G. Sobejano, *Lope y la Epístola poética*, in M. García Martín (cui.), *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (1990)*, Universidad de Salamanca, Salamanca 1993, I, p. 17.

della forma del dialogo differito cui risponde qualunque tipologia di lettera;<sup>6</sup> riesce ad andare oltre l'aneddoto personale fino a raggiungere un livello concettuale basato sul pensiero filosofico;<sup>7</sup> riunisce i requisiti stilistici dettati dalla lirica, anche se gli spagnoli non si attengono sempre ai modelli italiani e sperimentano con diversi metri, oltre a riprodurre la terzina incatenata<sup>8</sup> (o terza rima). Infine, rientrano nella definizione anche le missive in versi rivolte a un destinatario fittizio.<sup>9</sup>

Il limite che separa lo scritto puramente personale e privato da quello che cela finalità estetiche e filosofiche non è mai preciso,<sup>10</sup> tanto che le speculazioni riguardo al genere epistolare sono da secoli al centro di un dibattito iniziato con Erasmo da Rotterdam e Juan Luis Vives,<sup>11</sup> ma ancora non hanno portato alla formulazione di una precisa teoria.<sup>12</sup>

Tra quelle ascrivibili alla letteratura, Claudio Guillén,<sup>13</sup> Andrea Lower<sup>14</sup> e molti altri, non solo in ambito ispanico, ci hanno abi-

<sup>6</sup> Cfr. G. Pulido Tirado, *Teoría y práctica del género epistolar en Federico García Lorca*, «Epos», XIV (1998), p. 244.

<sup>7</sup> Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, p. 35.

<sup>8</sup> Cfr. Ruiz Barrionuevo, *La epístola y Rubén Darío*, p. 106.

<sup>9</sup> Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, p. 35.

<sup>10</sup> Ivi, p. 35.

<sup>11</sup> Tra l'altro in due opere che portano lo stesso titolo: D. Erasmus [Erasmo da Rotterdam], *Opus de conscribendis epistolis*, Johann Froben, Basel 1522 e J.L. Vives, *De conscribendis epistolis*, Nicolaus Faber excudebat, Lepzig 1536 (già pubblicata due anni prima: J.L. Vives, *De epistolis conscribendis*, M. Hilten, Antwerp 1534).

<sup>12</sup> Cfr. L. Beltrán Almería, *Las estéticas de los géneros epistolares*, «1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada», 10 (1996), p. 239.

<sup>13</sup> Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, p. 37.

<sup>14</sup> A. Lower, «*Tal cual a culta epístola conviene*»: aproximaciones a la epístola poética española del siglo dieciséis, in J. Villegas (cui.), *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (1992)*, University of California, Irvine CA 1994, I, p. 171. Lo studioso rintraccia ben quattro diverse tipologie, non due: l'epistola morale oraziana, le *heroides* ovidiane, le epistole amorose scritte dal poeta in prima persona e quelle informative (pp. 171-172).

tuati a distinguere tra l'epistola morale diretta all'amico e quella amorosa, la prima proveniente da Orazio e la seconda da Ovidio:

La epístola, presumibilmente real y relativamente privada, dirigida a destinatarios reales y arraigada en circunstancias cotidianas y extraliterarias, es el género horaciano que en España se llamará frecuentemente Epístola moral. Poco tiempo después surge otra especie de epístola en verso, la Heroida, de Ovidio, que es ficticia y cuyos personajes proceden de Homero, Virgilio y otros poetas. Cualitativamente sus mejores frutos se producirán en la narrativa epistolar de los siglos XV al XVIII, y su centro de gravedad será un personaje preciso: la mujer abandonada.<sup>15</sup>

La epístola infunde vida real a las ideas abstractas y consigue que la filosofía moral sea accesible al «amigo». La amistad será una de las dos fuentes principales emotivas, existenciales, temáticas de la literatura epistolar en su totalidad. La otra será el amor, que desde un punto de vista literario dará lugar a un itinerario paralelo pero distinto. [...] La tradición horaciana de la epístola moral se basa en la amistad varonil y en la relación con la sátira; la ovidiana se basa en el amor y se aproxima a la elegía o hasta se confunde con ella.<sup>16</sup>

Ciononostante, la seconda tipologia non raggiunge l'universalità esemplare della prima,<sup>17</sup> che invece dà vita a un modello generico in versi con importanti ripercussioni nel corso dei secoli, almeno fino ai primi anni del Novecento secondo quanto affermano numerosi specialisti.<sup>18</sup> Cercheremo qui di dimostrare

---

<sup>15</sup> Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, pp. 36-37.

<sup>16</sup> Ivi, p. 37.

<sup>17</sup> Gonzalo Sobejano riconosce che l'unica epistola in versi è quella che discende da Orazio, mentre quella di derivazione ovidiana «no es sino una patética reliquia, por más que en ella germinara la novela epistolar europea» (*Lope de Vega y la Epístola poética*, p. 33).

<sup>18</sup> Tra questi, Carmen Ruiz Barrionuevo (*Correspondencia epistolar y literatura*, p. 113) afferma in conclusione al suo articolo che l'epistola in versi non risponde al gusto dei poeti attuali, tantomeno in un'epoca in cui praticamente non si scrivono più lettere. D'altro canto, Genara Pulido Tirado (*Teoría y práctica del género epistolar...*, pp. 240-241) sottolinea che l'interesse si sposta verso le scritture soggettive e l'ambito privato dalla fine del XIX secolo, quando anche la critica si concentra sulla lettera in senso lato, più per il suo valore come documento biografico e memorialistico che per quello estetico.

che la sua influenza prosegue invece fino ai giorni nostri, trovando ancora seguaci anche agli albori del XXI secolo.

L'epistola classica in ambito spagnolo è stata oggetto di numerosi studi, tra i quali ricordiamo, oltre ai già citati Gonzalo Sobejano,<sup>19</sup> Claudio Guillén<sup>20</sup> e Andrea Lower,<sup>21</sup> anche Emilio Suárez de la Torre,<sup>22</sup> Francisco López Estrada<sup>23</sup> ed Elias R. Rivers;<sup>24</sup> allo stesso modo, sono stati analizzati i cambiamenti apportati a questo genere testuale a partire dal XVIII secolo, quando sorge il concetto di soggetto libero che dà voce alla sua intimità attraverso la comunicazione con un interlocutore.<sup>25</sup> Riteniamo invece che siano ancora pochi i critici che si sono interessati a questo genere testuale nella contemporaneità e ancora meno nell'attualità del nuovo millennio, l'era di Internet, che è appunto il mezzo usato dagli scrittori cui dedicheremo il nostro lavoro.

## 2. Alcuni esempi spagnoli di epistole in versi, dagli anni Cinquanta ai giorni nostri

Nonostante l'oggetto centrale di questo intervento, un rapido excursus tra alcuni esempi di epistole poetiche recenti contribuirà a validare la tesi della vigenza del genere testuale. Il caso più noto della Spagna sottomessa alla dittatura franchista è sicuramente Ga-

---

<sup>19</sup> Sobejano, *Lope de Vega y la Epístola poética*, pp. 17-36.

<sup>20</sup> Si veda anche: C. Guillén, *Al borde de la literariedad: literature y epistolaridad*, «Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada», 2 (1991), pp. 71-92.

<sup>21</sup> Lower, «*Tal cual a culta epístola conviene*», pp. 171-178.

<sup>22</sup> E. Suárez de la Torre, *Ars epistólica. La perceptiva epistolográfica y sus relaciones con la retórica*, in G. Morocho Gayo (coord.), *Estudios de Drama y Retórica en Grecia y Roma*, Universidad de León, León 1987, pp. 177-204.

<sup>23</sup> F. López Estrada, *Antología de epístolas. Cartas selectas de los más famosos autores de la historia universal*, Labor, Barcelona 1960.

<sup>24</sup> E.R. Rivers, *The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature*, «Hispanic Review», 22 (1954), t. 3, pp. 175-194.

<sup>25</sup> Cfr. Pulido Tirado, *Teoría y práctica del género epistolar...*, p. 240.

briel Celaya, che riunisce riflessioni sulla vita, ma anche sul senso della scrittura, nelle poesie di *Las cartas boca arriba*;<sup>26</sup> hanno per titolo il nome del destinatario fittizio del testo, che è a volte Juan de Laceta, pseudonimo dell'autore stesso. Indubbiamente, la composizione più nota tra queste, che rispetta le caratteristiche generiche sopra descritte, è *A Blas de Otero*,<sup>27</sup> con il quale Gabriel Celaya forma il nocciolo duro della denominata Poesia Sociale.

Negli anni Ottanta, Vicente Núñez, al quale ho dedicato molti dei miei studi, pubblica *Cinco epístolas a los ipagrenses*<sup>28</sup> e *Himnos a los árboles*;<sup>29</sup> in entrambe le opere ci troviamo davanti a dissertazioni metafisiche, a un lento monologo interiore di carattere meditativo, colmo di esclamazioni e di interrogativi rivolti ai suoi interlocutori: gli abitanti del suo paesino natio, Aguilar de la Frontera, cui si dirige in seconda persona plurale. Questi sono «los ipagrenses» dal nome romano della località (Ipagro), o «los árboles» – costante metafora degli esseri umani nelle composizioni del cordovese –, imponenti e misteriosi depositari dell'essere che dovrebbero accogliere il poeta, riconoscendolo come erede della loro stirpe e come membro della loro 'tribù', ma che si dimostrano incapaci di accettare la sua diversità. Questo appare evidente soprattutto nell'epilogo del *Himno IV*,<sup>30</sup> dove il riferimento al ripudio lascia inevitabilmente supporre anche il tradimento di coloro che, superbi, non hanno saputo scegliere la retta via dell'*aurea mediocritas*. Poiché le *Cinco epístolas a los ipagrenses* includono passaggi nei quali l'interlocutore è lo stesso soggetto lirico o il suo cuore, mentre gli *Himnos a los árboles* mantengono con maggiore coerenza il tono dialogico, riteniamo questi ultimi più vicini alla missiva poetica oraziana.

<sup>26</sup> G. Celaya, *Las cartas boca arriba*, Rialp, Madrid 1951.

<sup>27</sup> G. Celaya, *Poesía (1934-61)*, Giner, Madrid 1962, pp. 217-221.

<sup>28</sup> V. Núñez, *Cinco epístolas a los ipagrenses*, Diputación Provincial, Córdoba 1984.

<sup>29</sup> In V. Núñez, *Himnos y texto (Himnos a los árboles; El suicidio de las literaturas)*, Cultura y Progreso, Córdoba 1989 («Paralelo 38», 2).

<sup>30</sup> V. Núñez, *Poesía y sofismas I. Poesía*, Visor, Madrid 2008, pp. 263-264.

Per quanto riguarda gli anni Novanta, ricordiamo il primo libro di Vicente Cervera Salinas, *De aurigas inmortales*,<sup>31</sup> dove il poeta si immagina autore delle citazioni in epigrafe tratte da personaggi del mondo letterario e filosofico e, dietro una pluralità di maschere, finge di rivolgersi alla persona amata, indicata nel titolo delle poesie; nonostante l'apparenza, da questo gioco retorico non scaturiscono soltanto elegie ovidiane, ma anche e soprattutto riflessioni metapoetiche che includono il ruolo delle relazioni sentimentali nella creazione, più consone all'epistola poetica di tradizione oraziana. Ne è esempio la lirica *A Robert Browning (1846)*,<sup>32</sup> che presenta la premonizione della morte della poetessa Elizabeth Barrett: nella finzione, nell'anno del suo matrimonio, scrive al marito del successo che lui avrà quando lei sarà solo un ricordo, seppure costantemente presente nella scrittura del compagno.<sup>33</sup>

Siamo quindi giunti al XXI secolo, all'epoca in cui i mezzi di comunicazione digitali sembrano avere sostituito carta e penna, in cui il *blog* aspira a divenire un 'genere letterario', in cui il dominio del dinamismo e dell'istantaneità non collima con la tranquillità che la poesia e la filosofia necessariamente richiedono. In questo contesto, il 28 novembre 2012, un giovane poeta sivigliano praticamente sconosciuto, ma che porta un cognome che lascia ben supporre doti artistiche, assiduo lettore del blog dell'ormai consolidato collega e compaesano Fernando Ortiz, manda una *mail* al Maestro; contiene una poesia, sulla quale spera di ottenere un commento e qualche consiglio. Si tratta del sonetto

---

<sup>31</sup> V. Cervera Salinas, *De aurigas inmortales*, Comisión del V Centenario, Murcia 1993.

<sup>32</sup> V. Cervera Salinas, *Figli del divenire*, trad. e cura di M. Bianchi e M.F. Benvenuto, Rubbettino, Soveria Mannelli 2013, p. 72.

<sup>33</sup> Nella realtà, i due coniugi affrontarono insieme l'avventura letteraria, esercitando un'influenza mutua sulle loro creazioni, ed Elizabeth conservò un ruolo centrale nella produzione di Robert anche dopo la sua morte. Riguardo alla relazione tra i due, cfr. M. Sanders Pollock, *Elizabeth Barrett and Robert Browning. A Creative Partnership* (2003), Ashgate, Hampshire 2005.

*La rosa*,<sup>34</sup> di José Manuel Velázquez, cui il destinatario risponde il giorno seguente, riferendo il suo parere letterario nella stessa forma metrica. Sorge così, come per gioco, un epistolario in versi – o *mailario*, coniando un neologismo – che durerà fino a due mesi prima della dipartita di Fernando Ortiz.

### 3. Breve presentazione di José Manuel Velázquez e Fernando Ortiz

José Manuel Velázquez (Siviglia, 6 settembre 1973) è attore, traduttore e poeta – seppure non ancora noto come si meriterebbe –, che ha ottenuto la menzione speciale nell'edizione 2011 del concorso di sonetti della Sociedad Argentina de Escritores (SADE) e ha vinto il Premio de Poesía de la Universidad de Sevilla nel 2015. Nei suoi versi, Velázquez coltiva la metrica classica e firma componimenti che ricreano immagini vive nella mente del lettore, riflettendo sulla vita da un punto di vista molto attuale, nonostante questo ritrovi la sua espressione nel linguaggio ereditato dalla tradizione letteraria. Sebbene i suoi testi siano apparsi in numerose riviste letterarie, fino ad ora ha pubblicato solo due raccolte: *Cara Lirica* nel 2012<sup>35</sup> e *Concierto para cuerdos* nel 2016.<sup>36</sup>

Fernando Ortiz (Siviglia, 8 marzo 1947 - Siviglia, 29 gennaio 2014) è un poeta di riconosciuto prestigio, vincitore del Premio Nacional de Poesía Vicente Núñez nel 1991, ma anche un critico di indubbia qualità,<sup>37</sup> un saggista imprescindibile per coloro che

---

<sup>34</sup> M. Bianchi (cui.), *Epistolario en verso (2012-2013) entre José Manuel Velázquez y Fernando Ortiz*, Nuova Cultura, Roma 2014 («El Duende», 6), p. 31.

<sup>35</sup> J.M. Velázquez, *Cara lírica*, Endymion, Madrid 2012.

<sup>36</sup> Id., *Concierto para cuerdos*, Universidad de Sevilla, Sevilla 2016.

<sup>37</sup> Tra i libri di critica di F. Ortiz: *Introducción a la poesía andaluza contemporánea*, Calle del Aire, Sevilla 1981; *La estirpe de Bécquer*, Libros Fin de Siglo, Jerez de la Frontera 1982; *El elefante en la cristalería*, Alfar, Sevilla 1984; *La caja china*, Pre-Textos, Valencia 1993; *Verso y glosa*, Pre-Textos,

vogliono conoscere a fondo la lirica spagnola contemporanea e un eccellente pubblicista che ha ricevuto il Premio Andalucía de Periodismo nel 1978 e il Premio José María Pemán di articoli giornalistici nel 1989; ad ogni modo, Ortiz era innanzitutto un appassionato lettore di poesia e un gran esperto dell'ambiente letterario nel quale si muoveva. Firmava versi intimisti, il cui principale protagonista è il *topos* del *tempus fugit* che conduce l'uomo verso il suo destino finale; senza lamentele eccessive, scegliendo alternativamente un tono discreto e rassegnato o ironico e scherzoso, le sue parole familiari, ma eleganti, musicali e misurate con grande precisione, si collocano nella corrente elegiaca della Spagna di fine secolo, erede de *La realidad y el deseo*<sup>38</sup> di Luis Cernuda e della Generazione del '50.

Nel 1978 esce la sua prima raccolta, *Primera despedida*, seguito da *Personæ*, dedicato all'amico e maestro Pablo García Baena; a continuazione pubblica *Vieja amiga*, *Marzo*, *La ciudad y sus sombras*, *Recado de escribir*, *Un funcionario* e *El verano*. La sua poesia completa fino al 1993 si trova riunita in *Vieja amiga (1975-1993)*, dopo la quale vedono la luce i libri *Moneditas* e *Posdata*. Il XXI secolo si apre con quattro antologie: *Poetas en Sevilla. Antología poética de Fernando Ortiz*, *Versos y años. Poesía 1975-2003*, *Galería de Espejos* e l'edizione ampliata di *Vieja amiga. Poesía (1975-2008)*.<sup>39</sup> Inoltre, dal 2009 Ortiz ha di-

---

Valencia 1996; *Contraluz de la lírica*, ed. e introd. de J. Mateos, Pre-Textos, Valencia 1998; *Lírica andaluza contemporánea*, Ed. Almuzara, Córdoba 2007.

<sup>38</sup> L. Cernuda, *La realidad y el deseo*, Cruz y Raya-Ediciones del Árbol, Madrid 1936.

<sup>39</sup> Libri di poesia di F. Ortiz fino al 2009: *Primera despedida*, Editorial Católica, Sevilla 1978; *Personæ*, Calle del Aire, Sevilla 1981; *Vieja amiga*, Trieste, Madrid 1984; *Marzo*, Trieste, Madrid 1986; *La ciudad y sus sombras*, Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla 1986; *Recado de escribir*, Renacimiento, Sevilla 1990; *Un funcionario*, Suplementos de «Galeote», Málaga 1991; *El verano*, Diputación Provincial, Córdoba 1992; *Vieja amiga (1975-1993)*, Ed. Comares, Granada 1994; *Moneditas*, Pre-Textos, Valencia 1996; *Posdata*, Pre-Textos, Valencia 1999; *Poetas en Sevilla. Antología poética de Fernando Ortiz*, Ayuntamiento, Sevilla 2002; *Versos y años. Poesía 1975-2003*, Fundación José Manuel Lara, Sevilla 2003; *Galería de Espejos*,



vulgato i suoi versi, i suoi commenti e saggi critici – sia suoi, sia di altri che hanno scritto riguardo alla sua opera – nel blog «Fernando Ortiz: apuntes y reflexiones». <sup>40</sup> Nel 2010 gli è stato diagnosticato un adenocarcinoma polmonare; senza perdersi d'animo e conservando sempre l'ironia, ha trovato nella scrittura un'alleata nella sua lotta contro la malattia: nel 2011 escono sia *Poesía de una vida. Antología poética 1978-2011* sia la raccolta *Miradas al Último Espejo (Poesía 2007-2010)* e, nel 2012, *Después del Siglo XX* e *Plática*. <sup>41</sup> I suoi ultimi componimenti sono stati riuniti in un'antologia pubblicata in Argentina, che l'autore non ha fatto in tempo a vedere fisicamente, ma che è sorta da un'intensa e amichevole collaborazione tra lui e me: *Pasos que se alejan. Antología poética 1978-2013*. <sup>42</sup>

#### 4. Lo scambio di mail in versi e l'epistola oraziana

L'amichevole scambio epistolare tra Velázquez e Ortiz, pubblicato nel 2014, <sup>43</sup> propone le missive inviatesi da due scrittori che da subito si rendono conto di osservare il mondo da prospettive differenti, ma che sin dal primo momento scelgono di risolvere le loro divergenze ricorrendo allo scherzo e al sorriso, rigorosamente in versi, così come hanno inizialmente espresso il rispettivo punto di vista. Ne risultano quarantasette componimen-

---

Hiperión, Madrid 2007; *Vieja amiga. Poesía (1975-2008)*, Ed. Almuzara, Córdoba 2008.

<sup>40</sup> <http://fernandortizreflexiones.blogspot.it/> (ultimo accesso: 25 aprile 2017).

<sup>41</sup> Libri di poesia di F. Ortiz dal 2010: *Poesía de una vida. Antología poética 1978-2011*, Diputación, Sevilla 2011; *Miradas al Último Espejo (Poesía 2007-2010)*, Diputación, Sevilla 2011; *Después del Siglo XX*, Isla de Siltolá, Sevilla 2012; *Plática*, Fundación Altair, Sevilla 2012.

<sup>42</sup> F. Ortiz, *Pasos que se alejan*, a c. di M. Bianchi, Viajera Editorial, Buenos Aires 2013.

<sup>43</sup> M. Bianchi (cui.), *Epistolario en verso (2012-2013)*. D'ora in avanti, per i riferimenti a questo volume, si indicherà tra parentesi il numero di pagina nel corpo del testo.

ti mandati per mail nell'arco di un anno, tra il novembre del 2012 e il novembre del 2013, cui il volume che li raccoglie aggiunge una lirica di Velázquez datata 30 gennaio 2014 e sorta in seguito alla ricezione della notizia della morte di Ortiz.

Questi documenti ricordano le *Lettere a un giovane poeta*<sup>44</sup> di Rainer Maria Rilke in risposta a Franz Xaver Kappus, che gli scriveva chiedendo un parere riguardo alla qualità dei suoi componimenti: oltre all'inaspettata coincidenza della pubblicazione successiva alla defunzione del Maestro, in entrambi i casi ritroviamo riflessioni riguardo all'atto creativo, ma anche sulla vita e sul suo significato. A volte carichi di ironia, i dialoghi lasciano intravedere l'affetto reciproco e trattano tematiche quali la poesia, la nostalgia per la patria lontana, la famiglia, la situazione spagnola, il tempo che passa, le preoccupazioni degli autori, la relazione non sempre pacifica tra musulmani e cristiani, sia in chiave diacronica nella storia spagnola sia dal punto di vista delle difficoltà nel presente.

I testi in questione rispettano le caratteristiche dell'epistola poetica oraziana e del suo sviluppo nella tradizione spagnola che parte da Garcilaso, passa attraverso i testi di Juan Boscán, Diego Hurtado de Mendoza, Gutierre de Cetina, Vicente Espinel, gli Argensola, Lope de Vega, Francisco de Quevedo, Andrés Fernández de Andrara, Francisco de Aldana,<sup>45</sup> per giungere sino a Rubén Darío.<sup>46</sup> Secondo Claudio Guillén, si inserisce in questa linea la missiva in versi che fonde in essa lo stile elegante e quello semplice, oltre a restituire un'immagine della personalità dell'autore<sup>47</sup> che traspaia dalla connessione tra la coscienza morale e l'itinerario biografico di colui che la firma – in questo senso, appare evidente anche il lascito italiano delle lettere fami-

---

<sup>44</sup> R.M. Rilke, F.X. Kappus, *Briefe an einen jungen Dichter* (1902-1908), Insel-Verlag, Leipzig 1929.

<sup>45</sup> Cfr. Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, p. 37.

<sup>46</sup> Cfr. Ruiz Barrionuevo, *Correspondencia epistolar y literatura*, pp. 105-113 e Sobejano, *Lope de Vega y la Epístola poética*, p. 36.

<sup>47</sup> Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, p. 36.

liari di Francesco Petrarca.<sup>48</sup> Inoltre, deve trattarsi di un esercizio di amicizia maschile che preveda l'inclusione della satira.<sup>49</sup>

A questo, Andrea Lower aggiunge l'atteggiamento del *nil admirari*, del non meravigliarsi e di non lasciare che nulla e nessuno turbi l'equilibrio dell'autosufficienza,<sup>50</sup> motivo che in Spagna ammette da subito deviazioni quali il matrimonio, come nel caso di Diego Hurtado de Mendoza,<sup>51</sup> o più in generale i riferimenti all'amore, presenti anche nel testo che Garcilaso dirige a Boscán.<sup>52</sup> Un'ulteriore personalizzazione iberica presente già nel XVI secolo riguarda il ruolo di consigliere assunto dall'io poetico in Orazio, che spesso cede la sua autorità al rispettabile amico interlocutore nell'intera missiva, ricorrendo a formule di modestia che vanno ben oltre i brevi passaggi che il padre dell'epistola morale concede alla *captatio benevolentiae*.<sup>53</sup> Questo ha a che vedere con una maggiore apertura all'intimità, alla confidenza e alla confessione, che apporta vitalità al genere epistolare sin dai tempi di Garcilaso e di Lope de Vega.<sup>54</sup> Infine, gli adattamenti riguardano anche la forma metrica, che in Spagna si allontana spesso dal modello italiano.<sup>55</sup>

Per quanto concerne il contenuto, Edward P. Morris ricorda i due diversi filoni dell'epistola oraziana: da un lato quello filosofico, più prossimo al discorso argomentativo e dunque più serio e dottrinale, dall'altro quello familiare, più sincero e confidenziale, espresso in versi più brevi e semplici, nei quali non di rado trovano spazio osservazioni giocose.<sup>56</sup> A queste, Gonzalo Sobejano an-

<sup>48</sup> Ivi, p. 38.

<sup>49</sup> Guillén, *Correspondencia epistolar y literatura*, p. 37.

<sup>50</sup> Lower, «*Tal cual a culta epístola conviene*», p. 175.

<sup>51</sup> Cfr. ivi, pp. 175-176.

<sup>52</sup> Cfr. ivi, p. 176.

<sup>53</sup> Cfr. ivi, pp. 176-177.

<sup>54</sup> Cfr. Sobejano, *Lope de Vega y la Epístola poética*, p. 33.

<sup>55</sup> Cfr. ivi, p. 32.

<sup>56</sup> E.P. Morris, *The Form of the Epistle in Horace*, «Yale Classical Studies», 2 (1931), pp. 81-114.

nette una terza modalità molto prolifica in ambito spagnolo, che si concentra su questioni letterarie<sup>57</sup> come la concezione stessa della scrittura, lo stile e così via, segnalando che le tre tematiche non si escludono reciprocamente: al contrario, possono coesistere in una sola missiva in versi,<sup>58</sup> come accade nella lettera poetica di Garcilaso *A Boscán*.<sup>59</sup> Secondo lo studioso, il risultato è una variante dell'epistola strettamente oraziana, che descrive come: «sincera y familiar tanto como aleccionante en lo moral e interesada en la poesía como teoría y como práctica».<sup>60</sup>

Quanto detto è rintracciabile nell'epistolario, che dal punto di vista formale si compone di numerosi sonetti, diversi *romances*, due sestine liriche, un *sonetillo*, un esperimento metrico (*sonetina*), poesie in terzine incatenate, ottave reali, quartine, *décimas*, *coplas*, *soleares*, *liras*, e due componimenti in verso libero; nonostante l'eterogeneità, la metrica è sempre molto accurata. A continuazione, commenteremo il contenuto delle missive, raggruppando le poesie a seconda della tematica sulla quale vertono.

### 5. *La doppia valenza del tempo*

L'influenza del tempo è visibile in molti componimenti, nei quali assume alternativamente una delle due diverse forme di presenza possibili: come lascito dei predecessori che proviene dal passato, oppure come motivo che si declina nei *topoi* del *tempus fugit* e del *carpe diem*.

---

<sup>57</sup> La filiazione è chiaramente oraziana: l'*Ars poetica*, denominazione che designa l'ultima epistola *Ad Pisones*, consistente in un'ampia disamina della poesia, suddivisa nelle tre parti riguardanti lo stile e le norme, i generi letterari e il ruolo del poeta (cfr. Q. Horacio F., *Epistolae. Arte poética*, ed. critica, trad. e note di F. Navarro Antolín, CSIC, Madrid 2002, pp. 180-231).

<sup>58</sup> Cfr. Sobejano, *Lope de Vega y la Epistola poética*, p. 32.

<sup>59</sup> *Apud: ibidem*.

<sup>60</sup> *Ivi*, p. 33.

Per quanto riguarda la prima, la rielaborazione della tradizione si percepisce in entrambi gli autori, che la rinnovano a partire da ciò che osservano, sperimentano o provano nel viaggio della vita, in accordo con l'idea di Antonio Machado della «palabra en el tiempo»:<sup>61</sup> la poesia è sempre il riflesso sia del momento storico nel quale vive lo scrittore sia del suo contesto immediato e privato. In questo senso, i due sivigliani ricreano la propria biografia psichica inedita e irripetibile, espressione di un istante, ma allo stesso tempo riconoscono che la *auctoritas* del poeta risiede nell'attualizzare i testi canonizzati, la cui risonanza contribuisce a formare la loro individualità: solo chi rende omaggio ai maestri che hanno attraversato i secoli senza perdere validità può raggiungere l'eccellenza e contribuire a sua volta al codice poetico del futuro.

Ortiz e Velázquez concordano dunque con Paul Valéry, che ritiene che l'originalità consista nel nutrirsi dell'eredità, rinnovandola;<sup>62</sup> entrambi mantengono viva la poesia nel tempo, ma ognuno lo fa a partire da una diversa prospettiva. Il maggiore, poeta colto che non cade mai nel barocchismo, coltiva la parola sobria, il rigore metrico e condivide appieno quanto Thomas Stearns Eliot attesta in *Tradition and Individual Talent*:<sup>63</sup> il valore di un artista dipende dalla sua relazione con chi lo ha preceduto. Rintracciare gli echi che si celano dietro all'apparente semplicità di Ortiz non è certo facile, poiché, come raccomanda Eliot in *Philip Massinger*,<sup>64</sup> ruba a scrittori lontani nel tempo, di una lingua diversa, o dissimili nei loro interessi e trasforma quanto riceve in un'espressione nuova. Velázquez, il cui linguaggio oscilla tra l'elaborazione artificiosa e lo stile colloquiale, spesso accompagnato da un'ironia che rivela risonanze di Francisco de

---

<sup>61</sup> A. Machado, *De mi cartera*, in Id., *Poesía y Prosa. Antología*, Ediciones Colihue, Buenos Aires 1991, p. 100.

<sup>62</sup> Cfr. P. Valéry, *Choses tues* (1927), in *Œuvres*, Gallimard, Paris 1966, t. II.

<sup>63</sup> In T.S. Eliot, *The Sacred Wood* (1920), Methuen & Co., London 1969, p. 49.

<sup>64</sup> Ivi, p. 125.

Quevedo, adotta un atteggiamento differente: se nella forma metrica si mantiene fedele alla tradizione, affronta invece i contenuti dalla libertà creativa ed espressiva, come vuole l'attuale poesia giovane; questo autorizza imprevedibili manipolazioni delle fonti e dei temi universali, oltre ad associazioni inattese.

Ne consegue che, nella prima parte dell'epistolario, Ortiz cerchi di convincere l'amico della necessità di una rielaborazione naturale del legato ricevuto, senza modificarne il significato profondo. La corrispondenza si apre con il componimento *La rosa* di Velázquez, che stravolge il *topos* in questione e contraddice i versi di Juan Ramón Jiménez citati in epigrafe: «¡No le toques ya más / que así es la rosa!» (p. 31); dall'altra parte, in *La rosa velazqueña* (p. 32), Ortiz lo rimprovera per l'irriverenza e gli ricorda che né Platone, né Manuel Machado avrebbero approvato tale mancanza di deferenza. In *Velázquez pinta enanos y bufones*, il più giovane chiede scusa, ma riafferma al contempo le «incestuosas relaciones» (p. 33) che lo inducono a percorrere traiettorie inaspettate; il maestro ribadisce la sua posizione in *La poesía puede ser canalla* (p. 34) e, in seguito a ulteriori giustificazioni di Velázquez, sancisce definitivamente il ruolo del poeta in *No sé si Urano permitió que el pito*: lo scrittore deve irrimediabilmente essere «sacerdote y escalvo» (p. 36).

Per quanto concerne la seconda accezione del tempo, inteso come passare dei giorni che conduce l'uomo al suo inevitabile destino, Ortiz rammenta che «la muerte es el abecé» (p. 34) della poesia e aggiunge in *Tres soleares* che «Quien desafía a la muerte / dice palabras al viento» (p. 54). Dal canto suo, Velázquez cita in *Sonetina* (p. 56) il fiume che rimanda a Jorge Manrique,<sup>65</sup> causando la reazione dell'interlocutore che, in *Ríos que se van*, chiarisce che le acque in movimento sono la metafora del tempo che fluisce e che la poesia «es una capa / que envuelve el miedo a

---

<sup>65</sup> I noti versi di *Coplas por la muerte de su padre* (1447) di Jorge Manrique recitano: «Nuestras vidas son los ríos / que van a dar a la mar, / que es el morir» (J. Manrique, *Obra completa*, a c. di A. Cortina, Espasa-Calpe, Madrid 1979, p. 116).

saber» (p. 57). Di nuovo le posizioni di fronte all'inevitabile epilogo differiscono tra loro, nonostante entrambe appaiano agnostiche. Ortiz spiega in *La hora* (p. 60) che, come Francisco de Quevedo, Blas de Otero o Francisco Brines, non crede nel paradiso, né in un'altra vita posteriore a quella terrena; di conseguenza, traspare nei suoi versi una velata predilezione per il *carpe diem* epicureo, *topos* costantemente presente nella tradizione lirica spagnola.<sup>66</sup> A sua volta, Velázquez censura il sacrificio estremo di alcune pratiche religiose in *Jesús no subió al Calvario*, ma evidenzia che, indipendentemente dalla volontà o dalla fede di ognuno, tutto ha il suo prezzo: «Vivir / [...] / no va a salirnos de balde» (p. 61).

### 6. Riflessioni sulla professione poetica

Le elucubrazioni sulla professione che non riguardano la tradizione hanno a che vedere con il potere lenitivo del verso, oppure trattano con ironia il ruolo del poeta e il suo contesto letterario.

Da una parte l'impotenza di fronte al malessere dovuto alle ferite incurabili della vita, tra le quali ritroviamo i risultati non soddisfacenti dell'attività creativa, la nostalgia di Velázquez per la patria lontana e la malattia di Ortiz, trova conforto nella stessa poesia e ancor più nell'umore che vi si insinua. Non mancano riflessioni sulla metrica, come in *A José Manuel Velázquez, quien me preguntó sobre el verso libre, ese verso que es todo menos libre* (p. 40), dove il maestro chiarisce che la totale libertà non esiste nemmeno in questo caso. Qui i due sembrano concordare: l'unico sollievo umano consiste nell'esercizio metrico, come af-

---

<sup>66</sup> È risaputo che il *carpe diem* diviene motivo ricorrente della poesia spagnola rinascimentale e barocca; è però già presente nella Bibbia (*Genesi* 3,19) e nella cultura classica grecolatina: il caso più noto è il n. 11 del primo libro dei *Carmina* di Orazio (in Q. Horacio F., *Epodos, odas y carmen secular*, introd., versione e note di R. Bonifaz Nuño, UNAM, México DF 2007, p. 46), dal quale viene ripreso nei Secoli d'Oro.

ferma Velázquez in *Cuando uno está perdido* (p. 41); Ortiz conferma in *El poema* che il giubilo della *poiesis* si deve alla soddisfazione di giungere all'unica forma esatta possibile, che «es música, es imagen e idea» (p. 62) allo stesso tempo.

Purtroppo, l'ambiente letterario nel quale si muovono i due scrittori non è altrettanto incoraggiante: in *Que contesto con pereza*, Ortiz cita per la prima volta il «Parnaso inmundo» (p. 44), nel suo significato simbolico di gruppo dei poeti che lo circondano, e i «mandones de cuplé» (p. 44) della sua città; qualche giorno più tardi, gioca inoltre con l'espressione «tomar el pelo» (p. 52) in *Por los pelos*, per dare voce al suo sconcerto dovuto all'incomprensione dei sivigliani, situazione che già aveva vissuto uno dei suoi predecessori da lui più ammirati: Luis Cernuda. Velázquez confessa invece in *Sic transit gloria mundi* che teme di avere ormai perduto la sua «esquina en el Parnaso» (p. 53), a causa del suo trasferimento in Francia, distante dalla sua Siviglia natia, considerazione alla quale l'amico risponde nella prima delle *Tres soleares* (p. 54) che rinuncerebbe volentieri al suo posto di vate. Nella seconda, il cui titolo *El nombre es la esencia de las cosas* proviene da Jorge Luis Borges,<sup>67</sup> Ortiz suggerisce che l'espressione «La esquinita del Parnaso» (p. 54) sarebbe un ottimo nome per un'osteria e Velázquez coglie l'occasione per ricreare una comica scena immaginaria al suo interno, in *Tiro la lira y cojo el vaso* (p. 55): il maestro offre da bere a Gutierre de Cetina, a Luis de Góngora, a Lope de Vega, a Fernando de Herrera e a Garcilaso, tra i migliori poeti spagnoli dei Secoli d'Oro, oltre che al suo contemporaneo Javier Salvago.

Naturalmente, si tratta di un omaggio a coloro che stimano, così come accade in altri componimenti: in *Homenaje a Jorge Guillén* (p. 58), la rievocazione dell'immagine di questo si confonde con l'autoritratto di Ortiz, in un'epistola che propone una

---

<sup>67</sup> Il verso di Jorge Luis Borges secondo il quale «El nombre es arquetipo de la cosa» proviene dalla poesia *Golem*, del libro del 1964 *El otro, el mismo* (in *Obras completas II: 1952-1972*, Emecé, Buenos Aires 2002, p. 263).



versione contemporanea dei *topoi* del *beatus ille* e dell'*aurea mediocritas*; in *José Hierro y La Moderna* (p. 59), Velázquez ri elabora il primo dei due motivi, ma lo associa a vizi quali l'alcol e il tabacco.

### 7. Questioni di attualità spagnola

Un altro tema sul quale dibattono i due scrittori è la Spagna, commentata nella sua situazione presente, ma con riferimenti costanti a momenti e personaggi del passato che hanno contribuito a formarne l'identità.

La *Epístola a José Manuel sobre España* (pp. 49-50) critica la situazione attuale del paese, caratterizzato dal mal governo, dalla corruzione, dall'ingiustizia e dalla scarsa attenzione all'istruzione; nell'intera produzione poetica di Ortiz, questo è l'unico testo di denuncia aperta ai mali della società in cui vive, in linea con l'impegno civile. La struttura ricalca l'*Epístola moral a Fabio*,<sup>68</sup> in terzine incatenate, i cui endecasillabi condividono con quelli di Andrada l'invito a ricercare la virtù e il giusto mezzo della *aurea mediocritas*. Nonostante la delusione, l'autore desidera morire nel paese che riconosce come patria, che gli ha donato la tradizione, i luoghi nei quali ha vissuto e la lingua della sua poesia. In *Octava real, que no monárquica* (p. 51), Velázquez condivide lo scoramento dell'amico per una Spagna che ha dimenticato la sua storia e nella quale non confida più, in nessuna delle sue due sfaccettature: né in quella conservatrice, né in quella più radicale.

Le riflessioni sullo Stato che li ha tanto rammaricati proseguono con le considerazioni sulle due religioni che, insieme all'ebraismo, hanno contribuito a conformarne l'origine e il patrimonio artistico: quella cristiana e quella musulmana. Queste elucubrazioni, che occupano la quarta e ultima parte dell'epistolario in

---

<sup>68</sup> A. Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio* (1613), ed. e studio di D. Alonso, Gredos, Madrid 1978.

versi, scaturiscono da *Te Deum laudamus* di Velázquez: la poesia fa riferimento a Fernando III il Santo, omonimo di Ortiz che è qui oggetto di uno scherzoso omaggio, magnanimo re di Castiglia tra il 1217 e il 1252 come pure di León a partire dal 1230, grande promotore della Riconquista.<sup>69</sup> Il maestro risponde con *La cruz y la media luna*, dove esprime il suo rispetto verso coloro che hanno lottato contro la «barbarie sarracena» (p. 73), tra i quali appunto Fernando III.

La difesa del Cristianesimo da parte di Ortiz suscita una reazione nel discepolo, di fede cattolica, che però difende il ruolo di entrambe le culture nella storia spagnola e compara i principi svuotati del loro reale senso che guidano la Yihad con quanto accadde con le Crociate, in *Algo tengo de moro y de cristiano* (p. 74). L'amico specifica quindi in *Pienso que razas, credos y fronteras* che è contrario a qualunque discriminazione e a qualunque «vallado entre los hombres» (p. 75) dovuto a motivi religiosi, razziali o geografici, ma sottolinea l'alto livello di fanatismo tra i fedeli di Allah. Velázquez mantiene la sua posizione in *Romance de Abdul Hafid*, chiudendo con l'immagine della ruota che suggerisce che tutto torna e che gli stessi errori si ripetono nei diversi popoli: «Que la historia es una noria, [...] / dando vueltas y más vueltas / del paraíso al infierno» (p. 77). Nonostante Ortiz ribadisca il suo disaccordo con l'arretratezza dei paesi che, nel XXI secolo, ancora «lapanan mujeres» e «con sumisión o muerte / al no creyente condenan» (p. 78), riconosce infine che buoni e malvagi convivono ovunque, affermazione che chiude lo scambio di missive in versi, il 30 novembre 2013.

---

69 Su Fernando III, cfr. M. González Jiménez, *Fernando III El Santo. El rey que marcó el destino de España*, Fundación José Manuel de Lara, Sevilla 2006 e F. Ansón, *Fernando III: rey de Castilla y León*, Palabra, Madrid 1998.

8. *Oltre i disaccordi: la testimonianza di una grande amicizia*

Le opinioni divergenti, in rare occasioni dovute alla differenza d'età, non minano l'affetto costante che traspare dalle confessioni private riguardo lo stato d'animo di entrambi, dai consigli, dai numerosi tentativi di consolazione mutua, dalle tenere parole reciproche dedicate alle rispettive famiglie, dai sorrisi condivisi e dal tono ludico spesso presente.

Tra i molti esempi, per alleviare la nostalgia di Velázquez, Ortiz gli suggerisce in *De vita beata* di concentrarsi su quanto di bello possiede: «dos nenitas al lado / y una dama pizpireta» (p. 42). Date le continue lamentele dell'interlocutore, in *Que contesto con pereza* (p. 44) ammette però di comprenderlo appieno e, in *Anécdota* (p. 46), ricorda che ciò che più gli mancava quando lui stesso viveva lontano da Siviglia era l'accento andaluso che le sue figlie stavano perdendo. Gli affetti familiari di Ortiz sono protagonisti delle due poesie che seguono: *Impresiones sobre una estampa sevillana* (p. 47)<sup>70</sup> di Velázquez e *Dones de la vida* (p. 48) del maggiore, che riconosce nella prole, nei nipotini e nella fedele compagna Lola le sue ragioni di vita.

La manifestazione della sofferenza e del desiderio di abbandonare questo mondo, cui Ortiz dà forma in *Soneto-epístola a José Manuel Velázquez* (p. 65), lascia il giovane senza parole; l'amico gli riscrive, in tono decisamente più leggero, preoccupandosi per il silenzio e formulando ipotesi sulle possibili ragioni, in *Sextina interrogativa a José Manuel Velázquez* (p. 66). Lo stesso giorno, Velázquez manda la sua festiva *Sextina a Fernando Ortiz* (p. 67) e *Inverno* (p. 68), componimento nel quale stabilisce un parallelismo tra il bianco paesaggio del paesino francese di Gemeaux dove vive felice con la sua famiglia e l'inverno interiore del maestro, pur risiedendo in un luogo più caldo: «Por lo

---

<sup>70</sup> Per errore, all'interno del volume il sonetto riporta la firma di Fernando Ortiz, nonostante nello studio introduttorio io indichi correttamente José Manuel Velázquez quale autore dello stesso.

demás, maestro, ya sé que no es tu invierno / sevillano un jardín de azahares florecientes / [...] / es blanco tu sillón, son blancas las paredes» (p. 68).

Le reciproche consolazioni paiono riportare a entrambi la voglia di sorridere, nonostante tutto: Velázquez ha ormai superato la malinconia dovuta alla distanza dalla sua terra in *¡Ay del poeta en vilo!* (p. 70), dove palesa che non riesce a scrivere, perché le figlie non lo lasciano tranquillo e si insospettisce quando non le sente, mentre Ortiz riesce a scherzare sulla sua condizione nella poesia che porta lo stesso titolo, *¡Ay del poeta en vilo!*, che si conclude con l'inevitabile premonizione riguardo al suo cancro al polmone: «Y aunque yo paso un kilo / y el mal humor vigilo, / no sea que me cuelgue de una rama» (p. 71).

### 9. Epilogo

Due mesi dopo l'ultima missiva poetica, la notte tra il 28 e il 29 gennaio 2014, Ortiz ci ha lasciati, privandoci della sua creatività, della sua pungente ironia, dei suoi preziosi consigli, delle sue insolite e affettuose telefonate, dei pomeriggi a casa sua e dei divertenti pranzi nel quartiere sivigliano di Santa Cruz.

*Epilogo de una reciente o vieja amistad* (pp. 79-80), di Velázquez, chiude il volume ricordando *post mortem* l'Amico allegro, brillante, ottimista fino all'ultimo giorno, sincero e disponibile, che interrompeva con battute e risate le discussioni sulla metrica, la linguistica, e la critica testuale, che inviava libri suggerendoci di leggerli, che ci correggeva ciò che gli mandavamo, che ci trasmetteva una grande nobiltà d'animo accompagnata da un'immensa erudizione, ma anche dalla travolgente semplicità di chi riesce a osservare il mondo con lo stupore di un bambino negli occhi.

A chiusura del suo articolo su Lope de Vega e l'epistola poetica, Gonzalo Sobejano scrive:

Lo que en la carta poética mejor una persona pide a otra a referirle cómo pasa su vida, al exponerle cómo juzga la conducta humana, es sustancialmente esto: no me dejes caer en la sombra del olvido, guárdame del olvido.

Questo sembra essere il lascito di Fernando Ortiz, che la sera del 27 gennaio 2014 mi ha manifestato telefonicamente la sua grande gioia per l'ormai iniziato lavoro sull'edizione dell'epistolario in versi; sarebbe uscito di lì a poco in Italia, nella collana dei «Quaderni Ibero Americani» come da lui richiesto inizialmente. È stato il suo ultimo incarico letterario, che ho avuto l'onore di vedermi affidato. Due giorni più tardi, ho saputo che di lui ci rimanevano soltanto i piacevoli ricordi, gli insegnamenti, le opere edite e i versi inediti delle sue mail.



## COLLANA «LABIRINTI»

I titoli e gli *abstract* dei volumi precedenti sono consultabili sul sito  
<https://www.lettere.unitn.it/154/collana-labirinti>

- 100 Charles Bauter, *La Rodomontade*, texte établi, annoté et présenté par L. Rescia, 2007.
- 101 Walter Nardon, *La parte e l'intero. L'eredità del romanzo in Gianni Celati e Milan Kundera*, 2007.
- 102 Carlo Brentari, *La nascita della coscienza simbolica. L'antropologia filosofica di Susanne Langer*, 2007.
- 103 Omar Brino, *L'architettura della morale. Teoria e storia dell'etica nelle Grundlinien di Schleiermacher*, 2007.
- 104 *Amministrare un Impero: Roma e le sue province*, a cura di A. Baroni, 2007.
- 105 *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, a cura di C. Carminati e V. Nider, 2007.
- 106 Italo Michele Battafarano, *Mit Luther oder Goethe in Italien. Irritation und Sehnsucht der Deutschen*, 2007.
- 107 *Epigrafia delle Alpi. Bilanci e prospettive*, a cura di E. Migliario e A. Baroni, 2007.
- 108 *Sartre e la filosofia del suo tempo*, a cura di N. Pirillo, 2008.
- 110 *Quando la vocazione si fa formazione. Atti del Convegno Nazionale in ricordo di Franco Bertoldi*, a cura di O. Bombardelli e G. Dalle Fratte, 2008.
- 111 Jan Władysław Woź, *Per la storia delle relazioni italo-polacche nel Novecento*, 2008.
- 112 Herwig Wolfram, *Origo. Ricerca dell'origine e dell'identità nell'Alto Medioevo*, a cura di G. Albertoni, 2008.

- 113 Italo Michele Battafarano, *Hildegart Eilert, Probleme der Grimmelshausen-Bibliographie*, 2008.
- 114 *Archivi e comunità tra Medioevo ed età moderna*, a cura di A. Bartoli Langeli, A. Giorgi e S. Moscadelli, 2009.
- 115 Adriana Anastasia, *Ritratto di Erasmo. Un'opera radiofonica di Bruno Maderna*, 2009.
- 116 *Il Bios dei filosofi. Dialogo a più voci sul tipo di vita preferibile*, a cura di F. de Luise, 2009.
- 117 *De los sonetos, canciones, mandriales y sextinas del gran poeta y orador Francisco Petrarca, traducidos de toscano por Salomón Usque (Venecia: 1567)*, estudio preliminar y edición crítica de J. Canals, 2009.
- 118 Paolo Tamassia, *Sartre e il Novecento*, 2009.
- 119 *On Editing Old Scandinavian Texts: Problems and Perspectives*, edited by F. Ferrari and M. Bampi, 2009.
- 120 *Mémoire oblige. Riflessioni sull'opera di Primo Levi*, a cura di A. Neiger, 2009.
- 121 Italo Michele Battafarano, *Von Andreas Gryphius zu Uwe Timm. Deutsche Parallelwege in der Aufnahme von Italiens Kunst, Poesie und Politik*, 2009.
- 122 *Storicità del testo, storicità dell'edizione*, a cura di F. Ferrari e M. Bampi, 2009.
- 123 Cassiodoro Senatore, *Complexiones in epistulis Pauli apostoli*, a cura di P. Gatti, 2009.
- 124 *Al di là del genere*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, 2010.
- 125 Mirko Casagrande, *Traduzione e codeswitching come strategie discorsive del plurilinguismo canadese*, 2010.
- 126 *Il mondo cavalleresco tra immagine e testo*, a cura di C. Demattè, 2010.
- 127 Andrea Rota, *Tra silenzio e parola. Riflessioni sul linguaggio nella letteratura tedesco-orientale dopo il 1989. Christa Wolf e Kurt Drawert*, 2010.
- 128 *Le Immagini nel Testo, il Testo nelle Immagini. Rapporti fra parola e visualità nella tradizione greco-latina*, a cura di L. Belloni, A. Bonandini, G. Ieranò e G. Moretti, 2010.
- 129 Gerardo Acerenza, *Des voix superposées. Plurilinguisme, polyphonie et hybridation langagière dans l'œuvre romanesque de Jacques Ferron*, 2010.



- 130 Alice Bonandini, *Il contrasto menippeo: prosimetro, citazioni e commutazione di codice nell'Apocolocyntosis di Seneca*, 2010.
- 131 *L'allegoria: teorie e forme tra medioevo e modernità*, a cura di F. Ferrari, 2010.
- 132 Adalgisa Mingati, *Vladimir Odoevskij e la svetskaja povest'*. *Dalle opere giovanili ai racconti della maturità*, 2010.
- 133 Ferruccio Bertini, *Inusitata verba. Studi di lessicografia latina raccolti in occasione del suo settantesimo compleanno* da P. Gatti e C. Mordeglija, 2011.
- 134 *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, a cura di F. Cambi e F. Ferrari, 2011.
- 135 *La poesia della prosa*, a cura di M. Rizzante, W. Nardon e S. Zangrando, 2011.
- 136 Sabrina Fusari, «*Flying into uncharted territory*»: *Alitalia's crisis and privatization in the Italian, British and American press*, 2011.
- 137 *Uomini, opere e idee tra Occidente europeo e mondo slavo*, a cura di A. Mingati, D. Cavaion e C. Criveller, 2011.
- 138 *Les visites guidées. Discours, interaction, multimodalité*, J.-P. Dufiet (éd.), 2012.
- 139 Nicola Ribatti, *Allegorie della memoria. Testo e immagine nella prosa di W.G. Sebald*, 2012.
- 140 *La comprensione. Studi linguistici*, a cura di S. Baggio e del gruppo di Italiano scritto del Giscel trentino, 2012.
- 141 *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni, traduzioni fra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di V. Nider, 2012.
- 142 Serenella Baggio, «*Niente retorica*». *Liberalismo linguistico nei diari di una signora del Novecento*, 2012.
- 143 *L'acquisizione del tedesco per i bambini parlanti mōche-no. Apprendimento della terza lingua in un contesto bilingue di minoranza*, a cura di F. Ricci Garotti, 2012.
- 144 *Gruppi, folle, popoli in scena. Persistenza del classico nella storia del teatro europeo*, a cura di C. Mordeglija, 2012.

- 145 *Democracy and Difference: The US in Multidisciplinary and Comparative Perspectives. Papers from the 21<sup>st</sup> AISNA Conference*, edited by G. Covi and L. Marchi, 2012.
- 146 Maria Micaela Coppola, *The im/possible burden of sisterhood. Donne, femminilità e femminismi in «Spare Rib. A Women's Liberation Magazine»*, 2012.
- 147 *Persona ficta. La personificazione allegorica nella cultura antica fra letteratura, retorica e iconografia*, a cura di G. Moretti e A. Bonandini, 2012.
- 148 *Pro e contro la trama*, a cura di W. Nardon e C. Tirinanzi De Medici, 2012.
- 149 Sara Culeddu, *Uomo e animale: identità in divenire. Incontri metamorfici in Fuglane di Tarjei Vesaas e in Gèpardene di Finn Carling*, 2013.
- 150 *Avventure da non credere. Romanzo e formazione*, a cura di W. Nardon, 2013.
- 151 Francesca Di Blasio, Margherita Zanoletti, *Oodgeroo Noonuccal. Con We Are Going*, 2013.
- 152 *Frontiere: soglie e interazioni. I linguaggi ispanici nella tradizione e nella contemporaneità*; vol. I a cura di A. Cassol, D. Crivellari, F. Gherardi e P. Taravacci; vol. II a cura di M.V. Calvi, A. Cancellier e E. Liverani, 2013. Pubblicazione online: <http://eprints.biblio.unitn.it/4259>
- 153 *Umorismo e satira nella letteratura russa. Testi, traduzioni, commenti. Omaggio a Sergio Pescatori*, a cura di C. De Lotto e A. Mingati, 2013.
- 154 *L'objet d'art et de culture à la lumière de ses médiations*, J.-P. Dufiet (éd.), 2014.
- 155 *Sparsa colligere et integrare lacerata. Centoni, pastiches e la tradizione greco-latina del reimpiego testuale*, a cura di M.T. Galli e G. Moretti, 2014.
- 156 *Comporre. L'arte del romanzo e la musica*, a cura di W. Nardon e S. Carretta, 2014.
- 157 Kurd Laßwitz, *I sogni dell'avvenire. Fiabe fantastiche e fantasie scientifiche*, a cura di A. Fambrini, 2015.
- 158 *Le parole dopo la morte. Forme e funzioni della retorica funeraria nella tradizione greca e romana*, a cura di C. Pepe e G. Moretti, 2015.

- 159 *Poeti traducono poeti*, a cura di P. Taravacci, 2015.
- 160 Anna Miriam Biga, *L'Antiope di Euripide*, 2015.
- 161 *Memoria della guerra. Fonti scritte e orali al servizio della storia e della linguistica*, a cura di S. Baggio, 2016.
- 162 Charlotte Delbo. *Un témoin écrivain et dramaturge*, sous la direction de C. Douzou et J.-P. Dufiet, 2016.
- 163 *La parola 'elusa'. Tratti di oscurità nella trasmissione del messaggio*, a cura di I. Angelini, A. Ducati e S. Scartozzi, 2016. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/155414>
- 164 *Ut pictura poesis. Intersezioni di arte e letteratura*, a cura di P. Taravacci, E. Cancelliere, 2016.
- 165 *Le forme del narrare: nel tempo e tra i generi*; vol. I a cura di E. Carpi, Rosa M. García Jimenez e E. Liverani; vol. II a cura di G. Fiordaliso, A. Ghezzani e P. Taravacci, 2017.
- 166 Kiara Pipino, *Il teatro e la pietas (Theatre and pietas)*, 2017.
- 167 *Sull'utopia. Scritti in onore di Fabrizio Cambi*, a cura di A. Fambrini, F. Ferrari e M. Sisto, 2017.
- 168 *La invención de la noticias. Las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, G. Ciappelli y V. Nider (eds.), 2017.
- 169 Morena Deriu, *Mixis e poikilia nei protagonisti della satira. Studi sugli archetipi comico e platonico nei dialoghi di Luciano di Samosata*, 2017.
- 170 Jorge Canals Piñas, *Noticias desde el frente bélico italiano. Los reportajes de Enrique Díaz-Retg (1916 y 1917)*, 2017.
- 171 Albina Abbate, *Il sogno nelle tragedie di Eschilo*, 2017.
- 172 *La Siberia allo specchio. Storie di viaggio, rifrazioni letterarie, incontri tra civiltà e culture*, a cura di A. Mingati, 2017.
- 173 *Mitografie e mitocrazie nell'Europa moderna*, a cura di A. Binelli e F. Ferrari, 2018.
- 174 *Il racconto a teatro. Dal dramma antico al Siglo de Oro alla scena contemporanea*, a cura di G. Ieranò e P. Taravacci, 2018.

- 175 Margherita Feller, *La Recensio Wissenburgensis. Studio introduttivo, testo e traduzione*, 2018.
- 176 *Brevitas. Percorsi estetici tra forma breve e frammento nelle letterature occidentali*, a cura di S. Pradel e C. Tirinanzi De Medici, 2018. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/210052>
- 177 «*La cetra sua gli porse...*». *Studi offerti ad Andrea Comboni dagli allievi*, a cura di M. Fadini, M. Largaiolli e C. Russo, 2018.
- 178 Matteo Largaiolli, *La Predica d'Amore. Indagine su un genere parodistico quattro-cinquecentesco con edizione critica dei testi*, 2019. Pubblicazione online: <http://hdl.handle.net/11572/237254>
- 179 *Contact Zones. Cultural, Linguistic and Literary Connections in English*, edited by M.M. Coppola, F. Di Blasio and S. Francesconi, 2019.
- 180 «*Tra chiaro e oscuro*». *Studi offerti a Francesco Zambon*, a cura di D. Mariani, S. Scartozzi e P. Taravacci, 2019.
- 181 *Malas noticias y noticias falsas. Estudio y edición de relaciones de sucesos (siglos XVI-XVII)*, a cura di V. Nider y N. Pena Sueiro (eds.), 2019.
- 182 *Rielaborazioni del mito nel fumetto contemporaneo*, a cura di C. Polli e A. Binelli, 2019.
- 183 *Qu'est-ce qu'une mauvaise traduction littéraire? Sur la trahison et la trahison en traduction littéraire*, sous la direction de G. Acerenza, 2019.
- 184 Annibale Salvadori, *Vocabolario solandro*, a cura di P. Cordin, P. Dalla Torre e T. Gatti, 2020.
- 185 *La lettera in versi. Canoni, variabili, funzioni*, a cura di P. Taravacci e F. Zambon, 2020.