

meglio guardare così ricco di tensioni, rotture, elusioni, dove tutto è trasposto, tutto è translinguistico. Siamo in presenza di un prodotto espressionistico assurdamente e quasi vendicativamente ottenuto entro una forma metrica chiusa ed arcaica e con elementi in buona parte classici ed eletti; puntando sui pieni anziché sui vuoti, sulle note anziché sui silenzi della partitura¹⁶.

L'agnizione del Boccaccio nei versi del Pascoli svela dunque un fenomeno di tutt'altra natura che non l'agnizione dei *Promessi sposi* dentro *Pinocchio*. Il breve intervallo di tempo fra il Manzoni e il Collodi e l'essere le idee e l'esempio del primo tuttora operanti nella società letteraria in cui il secondo scriveva, ci hanno condotto a sentire il rapporto come istituzionale e progressivo, quale affermazione delle vitali esigenze linguistiche bandite dal Manzoni e proiezione del suo mondo stilistico. Tra il Pascoli e il Boccaccio il rapporto non è che occasionale e regressivo, quindi non dinamico; un rapporto fuori, anzi contro l'una e l'altra *langue*, simbolico. Il riaffacciarsi del certaldese non può dunque valere come una ultima testimonianza del suo secolare contrastato magistero nella storia della lingua e dello stile italiani; magistero di cui sarebbe prezioso accertare la fine, giacché con esso sono finite e cominciate molte altre cose.

¹⁶ Che il momento parnassiano del Pascoli sia qui del tutto superato mi pare evidente. Su quel parnassianismo è tornato per ultimo C. PELLEGRINI nell'articolo *Esercizi poetici in lingua francese di Giovanni Pascoli* (in *Studi in onore di Italo Siciliano*, Firenze 1966, pp. 963-73), assai notevole anche per il fatto che, pubblicando quattro inedite poesie francesi del Pascoli, ha confermato la tendenza del poeta ad evadere, con qualsiasi mezzo e per qualsiasi via, dalla lingua (poetica o strumentale) di tutti; tendenza che Contini ha elevato, con feconda intuizione critica, a vocazione.

L'*Orlando innamorato* rifatto da Francesco Berni,
col commento di Severino Ferrari *

Alexandro Ronconi
sexag. natalem
celebranti

Quali fossero i moventi psicologici del Rifacimento bernesco (di gara con l'avverso Pietro Aretino, cui pure «fu di pensiero lo emendare l'Innamoramento del Conte», o addirittura con l'Ariosto, notoriamente applicato dopo il 1521 all'ultima revisione del *Furioso*) lo ha divinato con fin troppa passione Antonio Virgili nel suo d'altronde ricco e generoso saggio del 1881¹. Ma quali ne fossero i moventi culturali, ben altrimenti certi e positivi, l'ha dichiarato con eleganza puristica Ezio Chiorboli nella sua edizione critica delle poesie e delle prose del Berni: «... avendo con le *Prose della volgare lingua* fino dal 1525 segnato il Bembo fuori di Toscana e fermato e imposto in diritto quello che già era in fatto, il trionfo del volgare fiorentino, tutto ciò che dalla fiorentina levigatezza d'eloquio si straniava era fastidito;... l'interiore arte dell'invenzione non s'aveva più arte se non si disposava felicemente all'arte esteriore dell'espressione; e l'espressione in arte non si nobilitava e riluceva se intesta di lane ispidi a fogge di contado anzi che di sete signorili in be' modi variate di drappi molli e delicati velluti in cittadine costumanze. Il poema del Boiardo sentivano avere il primo de' due pregi, si rammaticavano anche non avesse il secondo, entro opera d'arte senza dubbio, fuori senza dubbio ingrata sordidezza. Il 1516 apparve l'*Orlando furioso*, riapparve il 1521; e piacque, e ridestò il desiderio del Boiardo; e sapevasi l'Ariosto vi rilavorava attorno di pomice in una insoddisfatta solleci-

* Presentazione della ristampa anastatica dell'edizione Sansoni nella «Biblioteca Carducciana», Firenze 1911, procurata dallo stesso editore nel 1970, pp. VII-XXIV.

¹ *Francesco Berni per A. V. Con documenti inediti*, Le Monnier, Firenze 1881.

tudine di perfezione: oh se anche l'altra parte, il principio del racconto bello, fosse riapparsa innanzi tersa e polita! Conciatori e riconciatori, in quelle un po' dappertutto dispute della lingua, non mancavano; Dolci e Ruscelli c'erano a bizzeffe, e sconsigliavano l'alma poesia e la prosa maestrevole, fin il Boccaccio. Stava per tirarsi su le maniche alla magna impresa l'Aretino, se le tirò su per davvero il Dolce, e il Domenichi ebbe favore; solo, e meritatamente, riportò la palma il Berni»².

Oggi tuttavia possiamo fare di quei moventi, e dei loro frutti, un inventario assai più ricco, senza restringerli a mero edonismo (cui approdasse, sulle rive della lingua, il platonismo umanistico) e senza disconoscere la legittimità di un esercizio di poesia sulla poesia; genere, questo, coltivato nel corso di tutta la nostra letteratura, nella specie della traduzione o della imitazione o della conversione, qualunque ne fossero modi e ragioni caso per caso. Nulla vieta di collocare sullo stesso fronte del Rifacimento bernesco la traduzione fiorentina dei *Promessi sposi*, la traduzione in versi italiani della prosa dei canti di Ossian e di quella degli *Idilli* di Gessner, e perfino gli adattamenti scenici o filmici di opere narrative, o l'«aggiornamento» di antiche opere teatrali, autorizzato da un competente come Pirandello: «Il Teatro non è archeologia. Il non rimettere le mani nelle opere antiche per aggiornarle e renderle adatte a nuovo spettacolo, significa incuria, non già scrupolo degno di rispetto. Il Teatro vuole questi rimaneggiamenti, e se n'è giovato incessantemente, in tutte le epoche ch'era più vivo... Perché l'opera d'arte, in teatro, non è più il lavoro di uno scrittore,... ma un atto di vita da creare, momento per momento, sulla scena, col concorso del pubblico...»³. Né è da credere che la disponibilità dell'opera d'arte sia il risultato di una poetica oggettiva e sociologica, antitetica a quella che riconosce il diritto di rimaneggiamento al solo autore. Nella stessa età, o quasi, del Berni vediamo da un lato il Sannazaro rielaborare la propria *Arcadia* e l'Ariosto il proprio poema, dall'altro il Castiglione lasciare che Giovan

² FRANCESCO BERNI, *Poesie e Prose*, criticamente curate da E. Chiorboli, «Biblioteca dell'Archivum Romanicum», vol. XX, Ginevra-Firenze 1934, p. XXVI.

³ L. PIRANDELLO, *Introduzione al teatro italiano*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di S. D'Amico, Bompiani, Milano 1936, pp. 25 sg.

Francesco Valerio toscaneggi alla bembesca il *Cortegiano* in vista della stampa⁴.

La vasta operazione di adeguamento che ferve presso gli scrittori, i grammatici e le officine tipografiche, e che produce una cospicua serie di edizioni vulgate, a cominciare dalle aldi ne curate dal Bembo, è la conclusione di un orientamento più che secolare, di una decisione irrevocabile della società colta italiana; decisione in cui entrano e agiscono, di età in età, di ambiente in ambiente, di scrittore in scrittore, fattori diversi – estetici o pratici, individuali o sociali – e di cui l'unificazione linguistica è piuttosto l'effetto che lo scopo. Onde la necessità, da parte nostra, di studiare e documentare il grande fenomeno con una filologia non già repressiva e rivendicante (quale per reazione si affacciò fin dalla seconda metà del secolo con Vincenzio Borghini), ma comparante e prospettiva, che cioè inverta l'ordine canonico dell'apparato puntando sulla lezione rimaneggiata.

Una storia letteraria troppo estetizzante, troppo attenta agli individui e d'altro canto intesa a livellare sotto il generico denominatore di una fiorentinità trionfante la varietà regionale della cultura italiana non dispone di mezzi adeguati a valutare il Rifacimento del Berni; neppure, oserei dire, come documento del prestigio fiorentino: giacché nella stessa Firenze l'autorità del Bembo instaurava la consapevolezza di un'opposizione, e quindi di una scelta possibile, tra una tradizione linguistica continua, vivente e saldante l'antico al moderno, lo scritto al parlato, e un modello di lingua fiorentina sì, ma sottratta al tempo e allo spazio e divenuta idolo. Ne sorse una perplessità che, ignota al Machiavelli, indusse il fiorentinissimo Guicciardini a porsi, in riferimento alle regole bembiane, quesiti sulla scelta tra forme concorrenti⁵, e inquietò grammatici come il Varchi e il Borghini fra l'ossequio al Bembo e il gusto della lingua parlata; e ne uscì col tempo una scissione della stessa tradizione letteraria, con più decisa opposizione di livelli, toni e generi. Ma nemmeno l'affermar-

⁴ Cfr. G. GHINASSI, *L'ultimo revisore del «Cortegiano»*, in «Studi di filologia italiana», XXI, 1963, pp. 217 sgg.

⁵ G. NENCIONI, *Fra grammatica e retorica. Un caso di polimorfia della lingua letteraria dal secolo XIII al XVI*, in «Atti dell'Accademia toscana di scienze e lettere «La Colombaria»», XVIII, 1953, e XIX, 1954, pp. 123 sgg. dell'estratto.

si di una considerazione geografica e l'integrarsi del giudizio estetico nell'ambientamento storico-culturale hanno tolto il Rifacimento da un'attenzione isolata ed episodica; anzi, la rivalutazione critica del Boiardo ha accentuato lo sbrigativo fastidio dei lettori moderni⁶. Indubbiamente ha pesato sul Berni l'aggravante che non poteva farsi pesare su Luigi Pulci nei confronti dell'anonimo *Orlando*: di aver manomesso un poeta ben maggiore di lui.

A Severino Ferrari, convinto, col suo maestro Carducci, della grandezza poetica del Boiardo, pareva – secondo la testimonianza di Giuseppe Albini, curatore della scelta e del commento lasciati incompiuti dall'amico alla sua morte nel 1905 – che, «come a maggior ragione l'originale, anche il rifacimento, pur con in margine notati i richiami a quello, avesse a studiarsi da sé e per sé; come opera che, incomparabilmente minore, per la virtù creativa e il certo carattere epico, di quelle del Boiardo e dell'Ariosto, riman sempre... rilevante e attraente» (Pref., pp. iv sg.). Ma in verità sia il testo che il commento dell'antologia del Ferrari sono informati ad un criterio comparativo. La presentazione tipografica del testo, intanto, è stratigrafica: a differenza della precedente antologia del Virgili, che recava affrontati i testi del Boiardo e del Berni⁷, in quella del Ferrari il più o meno superstite strato boiardesco è isolato e quasi stereoscopicamente rilevato da apici all'interno dell'ottava bernesca. Ma l'espedito, benché ingegnoso, è rigido e quindi approssimativo: gli manca – che non è poco difetto – la possibilità d'indicare gl'interenti minori e minimi del Berni, che vengono però denunciati dal commento e che sono tutt'altro che trascurabili. Se infatti talvolta ad una forma ferrarese è stata sostituita la fiorentina («Ma bisogna che tutti m'aiutiate» invece di «... m'a-

⁶ Per i giudizi più recenti – alcuni assai acuti nella loro brevità – si vedano L. RUSSO, *Storia della letteratura italiana*, Sansoni, I, Firenze 1957, pp. 524-26; M. MARTI, *Francesco Berni*, in AA.VV., *Letteratura italiana. I Minori*, Marzorati, Milano 1961, pp. 1103, 1107 (poi nel volume dello stesso Marti, *Dal certo al vero*, Ateneo, Roma 1962); E. BONORA, in AA.VV., *Storia della letteratura italiana. Il Cinquecento*, Garzanti, Milano 1966, pp. 290 sgg., 503 sg.; G. BÀRBERI SQUAROTTI, in F. BERNI, *Rime*, Einaudi, Torino 1969, p. xxx.

⁷ MATTEO MARIA BOIARDO, *Orlando Innamorato*, stanze scelte, ordinate e annotate ad uso delle scuole... per cura di Antonio Virgili, col testo a fronte del *Rifacimento* di Francesco Berni e coi proemi del Berni medesimo nei singoli canti, Sansoni, Firenze 1892.

uitati», II, 16, 25)⁸, ad un singolare un plurale («le disiate cose ad ottenere» invece di «la disiatà cosa...», I, 1, 8), ad un asindeto un costruito sindetico («Cento e cinquanta mila cavalieri» invece di «Cento cinquanta mila...», I, 1, 10) e simili, più di frequente è stato invertito l'ordine delle parole e modificato il ritmo del verso, o addirittura rinnovato il lessico: per es. «Io fui e ancor son tua mentre son viva» invece di «Io fui e son tua ancor mentre son viva», I, 12, 54; «Valenza arsa è, e disfatta Aragona» invece di «Arsa è Valenza...», I, 4, 12; «sentir cantar d'Orlando innamorato» invece di «odir cantar...», I, 1, 5; «ché per te son io buono in ogni lato» invece di «ché a te son io bastante...», I, 3, 66; «giunse l'Alfrera quell'altro arrabbiato» invece di «... l'Alfrera quell'ismisurato», I, 4, 55; «di quella graziosa creatura» invece di «di quella mansueta...», I, 8, 37, e così via. Ognun vede quanta escursione di varianza abbiano i versi indicati dall'apicatura come pertinenti allo strato originario e quanto poco giovi ad una lettura goduta un ingombro siffatto, che divide il lettore tra il desiderio del testo vecchio e la sopraffazione del nuovo, insinuandogli a priori la convinzione di un incrocio bastardo. Non bisogna infatti dimenticare che i poemi cavallereschi come i loro parenti poveri, i cantari, erano prodotti ad alto quoziente comunicativo e quindi volti, almeno virtualmente, all'intrattenimento di gruppi più che di individui, come dimostrano i proemi, i congedi e gl'incisi allocutivi di tutti, incluso, nonostante la dedica personale, il *Furioso*. Non meno del lettore o ascoltatore antico, che per circa tre secoli ha negletto il testo originale, il moderno avrebbe diritto di godersi il testo andante del Berni, come si gode quello della terza edizione del *Furioso* o quello – per restare nella linea del «romanzo» – dei *Promessi sposi* 1840. Ma nell'aura della «scuola storica» bolognese il carducciano gusto della lettura di poesia doveva passare attraverso lo studio delle fonti e la illustrazione filologico-erudita; tanto più dopo il precedente degli studi berneschi del Virgili e del suo insistito raffronto, sia critico che editoriale, tra i due *Innamorati*. Nella stessa aura e sullo stesso fondamento comparatistico si costituì la specifica bibliografia critica di quegli anni,

⁸ Cito dall'apparato del Ferrari. Il confronto con l'edizione dello Zottoli, anch'essa provvisoria, mostra che il testo boiardesco su cui quell'apparato si fonda è già, rispetto all'originale, una vulgata toscaneggiante.

dal Mazzoni al Micheli alla Belsani al Nediani e all'Azzolina⁹; e comparativa, in aure diverse, è la parca attenzione che la critica letteraria ha rivolto più recentemente al Rifacimento, fino alla «vivace e stimolante pagina» (come ben la segnala il Marti) che Luigi Russo gli ha dedicato nella sua *Storia della letteratura italiana*¹⁰. Viene quindi da porsi la domanda se tale debba essere la chiave di lettura di un'opera come questa, e, nel caso affermativo, per quale ragione.

Imboccata la via della comparazione, il commento del Ferrari accompagna i rilievi filologici con apprezzamenti di gusto e di valore. A volte la preferenza è più o meno implicita, come nella nota a I, 1, 38 «Vivissimo il Boiardo [segue la citazione dell'ottava sostituita dal Berni]», a I, 1, 24, 5-8 «Diversamente e con molta freschezza il Boiardo...» e a I, 15, 29, 3-5 «"quivi era quel bel viso al quale il latte | senza l'ostro e rubin solo è rimasto | per la paura": Vuol dire, con troppo artificio, che Angelica è diventata bianca per paura. Il Boiardo: "Angelica ben presso gli è davante, | che trema come foglia la meschina"». A volte si tratta di una differenziazione del modo: «Il Berni ha aggiunto di suo... per compiere, al solito, la pittura della cosa o del personaggio», I, 1, 74; «Queste strofe mostrano bene i modi del rifacimento del Berni coll'aggiungere e riordinare di suo e col preferire il discorso diretto all'indiretto per accrescimento di vivacità», I, 4, 67-69; a volte di un giudizio esplicito: I, 9, 55 «ed a piè converratti cavalcare»: «Il Boiardo è meno arguto: "E converratti a piedi camminare"»; II, 28, 35: «la bocca sollevâr dal fiero pasto, | crollando i crini i lioni e la testa»: «Il distico del Boiardo è più franco e senza l'abuso del verso dantesco: "tutte le fiere abbandonaro il pasto, | squassando i crini ed alzando la testa"»; II, 29, 1: «Proemio del Berni, su la difficoltà e convenienza a un tempo che i potenti odano dirsi la verità... Bello: ma il principio del Boiardo... era d'intonazione epica»; II, 31, 30, 7-8: «Più semplice il Boiardo...»; II, 31, 35, 1: «Più bello il principio del Boiardo...»; II, 31, 49, 1-2: «Più bello e franco che il testo [originale]»; II, 31, 50, 1: «Danzavan quelle belle donne intorno»: «Qui invece non è dubbio che la musica del testo intonava meglio, con più bell'on-

⁹ Vedila in CHIORBOLI, *op. cit.*, p. 396.

¹⁰ Vedi i rinvii nella nota 6.

da: "Le vaghe dame danzavano intorno"»; II, 31, 53, 7-8 «Boiardo: "Addio, amanti e dame peregrine: | a vostro onore di questo libro è il fine". Più semplice e cordiale. Elegantissimo il Berni, che qui ebbe a mente senza dubbio il virgiliano *a te principium, tibi desinet, Buc.*, VIII, 11»; III, 1, 1: «Proemio del Berni, con più eleganza o eguaglianza ma meno spirito epico di quello del Boiardo»; III, 1, 48: «... Non pare che venga opportuna questa interruzione del tono epico. Giova ricordare la stanza del Boiardo, piena al solito di efficacia: ...»; III, 2, 61, 5-6: «Più semplice e vivace [il Boiardo]. Ma il Berni è molto fino, e migliora il verso seguente...»; III, 5, 1, 8: «Vero e ben detto; ma ci senti più il Berni dei capitoli che il tono dell'Orlando Innamorato»; III, 5, 36, 5: «Boiardo: "Si pose disperata a la marina". Ch'è fors'anche più bello: ma *ognun più bello*, com'essi dicevano [cfr. III, 5, 30, 4]» ecc.

Curioso è, per noi, che il Ferrari presenti talvolta gli interventi del Berni come «emendamenti»: ad es. III, 5, 33, 6 «con tanta gente armata in nave, in sella» dal Berni «bene emendato» «con tanti armati in nave e ne la sella»; III, 5, 33, 7-8 «distese le sue insegne insin in Puglia, | e tutta Italia scompiglia e 'ngarbuglia» in luogo di «coperse sí di gente insino in Puglia, | che al vuoto non capea punto di aguglia», «emendato anche qui bene»; o III, 7, 62, 4 «e gli altri agli altri dui ch'eran nel coro» in luogo di «... senza dimoro» («Felice l'emendamento, tanto più che *coro* è opportunissimo per gente che danza e canta»). Altrove il Ferrari parla della opportuna eliminazione di «rime licenziose» o «licenze scorrette», per es. in II, 31, 47, 7-8 e in III, 3, 58, 2; o loda il Berni per avere aggirato un arcaismo rendendo «*cuio* bisillabo, che per la pronuncia moderna è più giusto» (III, 2, 27, 3). Più addentro nella poetica del Berni penetra il commentatore quando rileva in III, 1, 13, 1 l'espunzione della rima sdrucchiola. In realtà il Berni, che nei capitoli e nei sonetti, cioè nella sua produzione più personale, evita tanto la rima sdrucchiola quanto la tronca, coerentemente le sopprime nell'*Orlando innamorato*, dove il Boiardo le usava – per citare due casi esemplari – con effetti più che descrittivi espressionistici, come nella danza donnesca di III, 2, 30-31:

Voltosse, e vidde a sé più dame intrare
che a copia ne venian menando un ballo,

vestite a nova gala e strane zacare,
suonando dietro a lor zuffoli e gnacare.

Lor, scambiettando ad ogni lato, sguinceno,
con salti dritti se innalciano a l'aria;
così danzando, una canzon comincieno
di nota arguta, consonante e varia;
e con le voci, ch'e stormenti vinceno,
fan rintonar la tomba solitaria...;

o nelle provocazioni amebbe dei suoi *equites gloriosi*, come in III, 7, 48:

Diceva il conte: – Che bufonchie, che?
Prima che quindi te possi dividere,
tante te ne darò che guai a te,
e insegnarotti in altro modo a ridere. –
Rispose a lui Gradasso: – Per mia fé!
Se omo del mondo me avesse a conquidere,
esser potrebbe che fusti colui;
ma in verità né te stimo né altrui. –

Il Ferrari nota (p. 341) che questa, con altre ottave, è addirittura saltata nel Rifacimento, forse perché il Berni «ormai s'era stanco e voleva finire»¹¹; noi, a scongiurare il sospetto dell'insufficienza dell'*artifex additus*, possiamo elencare in via di esempio altri passi in cui il livellamento sul numero parossitono è stato effettuato: Boiardo, II, 10, 27; II, 15; 12, 38; 13, 55; 15, 62; III, 3, 40; 3, 56-57; 6, 20; 6, 48; e rispettivamente Berni, II, 10, 28; II, 17; 12, 40; 13, 57; 15, 64; III, 3, 42; 3, 59-60; 6, 24; 6, 53. È da presumere che tale livellamento sia stato cosciente e sistematico e con esso il fiorentino Berni abbia inteso ripudiare uno stilema cui nel Quattrocento avevano fatto largo ricorso il Pulci e il Poliziano. E va notato che il ripudio è non solo diretto, ma anche indiretto, cioè sono state eliminate quasi tutte le rime ossitone mascherate da vocale paragoga (anch'esse largamente presenti nel *Morgante*), ad es. nei casi di III, 2, 20; 7, 27 e 28 (rispettivamente Berni, III, 2, 25; 7, 33 e 34); e ciò è stato ottenuto, nei casi di maggior fedeltà al contesto originario, alterando l'ordine delle parole o sostituendo le forme verbali epitetiche con forme prolungate dall'enclisi della particella

¹¹ Un altro salto è quello dell'ottava 53 di II, 18, i cui primi sei versi sono a rima ossitona. Ed è notevole che in II, 20, 25 l'eliminazione della rima ossitona comporti anche l'eliminazione della battuta provocatoria (cfr. Berni, II, 20, 28).

pronominale (ad es. *calossi, dileguossi, trovossi* invece di *se atuffoe, si dileguoe, si trovoe* in III, 7, 28 [Berni, III, 7, 34]); espediente, quest'ultimo, che è servito anche alla eliminazione delle nude rime tronche (ad es. *spezzossi, tornossi, puossi* invece di *se spezzò, abandonò, può* in III, 3, 45 [Berni, III, 3, 48]). Ed è lecito supporre – a mostrare la plurivalenza dell'operazione bernesca – che l'espunzione delle parole con vocale paragoga, se indirettamente procurava la scomparsa delle rime tronche, più direttamente rimovesse forme sentite insieme troppo demotiche ed arcaiche, per di più adombrate dal Bembo come «licenze» verso cui si deve essere guardinghi sia in poesia che in prosa¹². Importa però non dimenticare che nel ripudio dello stilema della rima non parossitona il Berni aveva avuto un predecessore e un modello: l'Ariosto. La rara comparizione nel *Furioso* (che pur accoglie l'artificio della rima composta: ad es. *suon ne* di XXXVII, 26, rimante con *donne* e *gonne*) di rime sdruciole e tronche costituisce un'eccezione di alto valore informativo: si pensi al caso di I, 56 («Forse era ver, ma non però credibile...»), dove il duplice ribadimento dell'ambiguo suffisso *-ibile* spiccante in rima su un contesto dominato dalla norma parossitona diviene l'esponente semantico-ritmico dell'ironia.

Ma, per non dilungarci dal Ferrari, dobbiamo riconoscere al suo commento un altro merito, che probabilmente sarebbe stato messo in luce dalla prefazione che all'autore fosse stato concesso di scrivere. Tocca invece a noi dire che le frequenti indicazioni delle certe o possibili fonti linguistiche e stilistiche del Berni, a chi le sottragga alla dispersione delle note e le stringa in una considerazione organica, offrono un illuminante aiuto per l'interpretazione del Rifacimento. Ecco delle costanti significative: alle reminiscenze petrarchesche del Boiardo si aggiungono, più abbondanti e più precise, quelle del Berni; le tessere dantesche si accrescono di molto, talora con la cruda citazione d'interi versi; sentito è anche il modello dell'Ariosto, con cui pare s'instauri, talvolta, una gara a dispetto (ad es. in I, 27, 8, dove in una ottava nuova di zecca il Berni gira al furbesco la celebre similitudine del *Furioso*, II, 5 «Come soglion talor duo can mordenti...»); e il Pulci

¹² PIETRO BEMBO, *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1931, p. 145.

ammicca di quando in quando da un comune sfondo umore-sco e linguaiolo, a cui risalgono le locuzioni, i modi prover-biali e i paragoni idiomatici («attaccare un mercato», I, 2, 57; «il soccorso di Pisa», I, 2, 68; «infilzare com'un tordo o com'un ranocchio», I, 3, 5; I, 4, 77; «accorgersi della ragia», I, 13, 29; «fare il messere», I, 7, 53; «mandare alla morte carta bianca», I, 9, 13; «avere sulle corna», I, 20, 53 ecc.) che trapungono il testo e che il Ferrari si cura di segnalare come innovazioni del Berni. Né bisogna sottovalutare due os-servazioni episodiche ma capitali del Ferrari: quella che rile-va, nonostante l'assunto toscanizzante, la conservazione in rima dell'emilianismo *panza*, «mantenuto in rima, e quasi per celia, pur da un altro toscano, il Forteguerri (*Ricciardet-to*): «la malizia e l'ignoranza | stanno nel largo a grattarsi la panza»» (p. 14, a I, 2, 3); e quella a *baron drudo* di I, 2, 48, 4 (p. 19), che ribatte l'appunto del Virgili, essere i baroni del Boiardo *drudi, arguti, adorni, soprani, pregiati* ecc. per tiran-nia di rima, con la modesta ma pregnante risposta: «Credo piuttosto che fossero aggettivi convenzionali»; pregnante nel senso che centra la questione dell'epiteto formulare epi-co, appannaggio del «genere» e come tale, a malgrado della castità epitetica del *Furioso*, conservato dal Berni in ragio-ne del suo destreggiarsi tra il sublime ariostesco e il canterino del Pulci e del Boiardo.

Il commento del Ferrari ci svela così alcune delle pedine del gioco bernesco nello scacchiere linguistico-retorico. Gioco «fiorentino», ma di una Firenze cinquecentesca e sensibile alle sollecitazioni del Bembo. Quindi un più diretto e para-digmatico contatto col Petrarca, e al tempo stesso una inco-mbente memoria di Dante; lo scrostamento del colore emilia-no, non senza conservare, secondo un antico costume fioren-tino di allusione idiomatica, qualche emilianismo a contrasto con un fiorentino sentito consapevolmente come una tradi-zione unitaria e continua, cioè fondente con l'eredità delle tre Corone la vivezza del parlato; un parlato però assunto in un manieristico compiacimento e quindi divaricato fra gli estre-mi del motteggiare popolaresco e della trovata verbale. Ov-viamente, trattandosi di un'operazione relativa a un «gene-re», il Berni si è rifatto a due modelli recenti: al *Furioso*, che costituiva il superamento cinquecentesco e progressivamente bembiano, in una corte cavalleresca, della sfrenata epicità del

Boiardo, e al Pulci che voltando in una corte borghese in can-zonatura la popolarità canterina forniva a distanza il mezzo di tendere intellettualmente la corda bassa della cetra scan-dianese. Elementi lessicali come *badalone* e *ragazzone* di I, 3, 8, *mignone* di I, 7, 69, 3, locuzioni come *fare sciarra* di I, 5, 44, 1, *spennacchiato* «confuso, sbigottito» di I, 29, 53, 3, sono dati presenti nel *Morgante* dallo stesso Ferrari; ma il rinvio potrebbe essere esteso. Resterebbe però deluso chi si aspettasse una sostituzione dell'elemento emiliano col fio-rentino (o di adozione fiorentina) *ad verbum*. Non si tratta quasi mai di ciò: se, ad es., il citato *fare sciarra* «attaccar lite» ripara una situazione rimica non accettabile in fioren-tino (Boiardo, I, 5, 39: «... s'appara | ... sbarà | ... simitara»), *badalone* e *spennacchiato* sostituiscono *gigante* e *smemorato* (Boiardo, I, 3, 6, 1 e I, 29, 52, 3); il quale ultimo, che il Berni conserva in I, 9, 77, 6, dove indica coloro che, per aver passato il fiume dell'oblio, sono in senso proprio smemorati, ha ceduto più facilmente il passo sotto la pressione di un in-tero verso pulciano («Rimase Orlando tutto spennacchiato» di I, 29, 53, 3 è infatti identico in *Morgante*, XVI, 57, 1 [l'edizione Ageno legge «spennecchiato»], e ricopre il gemel-lo Boiardo, I, 29, 52, 3 «Rimase il conte tutto smemorato» [cfr. il commento del Ferrari a p. 177]); pressione, quindi, non linguistica ma poetica e coincidente col gusto di drogare la limpidezza boiardesca. Non di una traduzione dunque, ma di un rifacimento si tratta, come lo stesso Berni dichiarò al doge di Venezia nella richiesta di privilegio editoriale del 1531, e ripeterono i frontespizi delle prime stampe; e come doveva essere il lavoro di un poeta sul testo di un altro. Dal che discende che sarebbe insensato pensare ad una equivalen-za, sia pure intenzionale, tra il sugo emiliano del Boiardo e il sugo fiorentino del Berni: diversi, con la materia linguisti-ca, i toni e i sensi, e diversa la distribuzione delle *poussées* inventive del Berni, di quelle «vivezze» o «fioriture» o «ri-frondimenti» (come li chiama il Ferrari) con cui egli nel serio e nel faceto ha voluto lasciare un segno tutto suo. Prendiamo un altro caso, minimo: «Archiloro il Negro» di Boiardo, I, 16, 28, 4 diviene in Berni, I, 16, 27, 4 «un Archiloro ghez-zo», sui precedenti diretti del *Morgante* e del *Ciriffo*, ma an-che su una vivace tradizione indigena per cui *ghezze*, presen-te tutt'oggi nell'onomastica, oltre al colore della pelle («mo-

ro») in senso anche specificamente etnico, aveva diffusione rustica nella lingua degli agricoltori e nella botanica e fauna popolari della Toscana (cfr. Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, s. v.). Più variamente motivabile è la sostituzione di *perso* a *blavo*, per cui il verso boiardesco «porta nel blavo la luna de argento» di I, 2, 37 diviene «... porta in perso una luna d'argento» nel Berni (I, 2, 39), che tuttavia conserva *blava* (addomesticato in *biava*) nella rima di II, 29, 14, 6 «e Pulian nella bandiera biava», da «e Puliano alla bandiera blava» di Boiardo, II, 29, 10, 6. Ora, *perso*, a giudicare anche dalle attestazioni, doveva essere termine tradizionale alla tintoria fiorentina, e comunque sentito più indigeno di *biavo*; e d'altro canto, avendo l'aggio del prestigio dantesco, consentiva al Berni, insieme con altri elementi congeneri, di mantenere aperte le polarità e le escursioni della sua prospettiva idiomatica.

Il «popolare» del Berni non avrebbe mai potuto intonarsi a quello del Boiardo. Fosse una diversa struttura sociale o una più democratica distribuzione della cultura, fatto sta che nella Firenze del Quattro e del Cinquecento, come temi e modi della poesia culta discesero in forme popolari, così la poesia popolare o popolareggiante ascese spesso a forme cultissime e gli esperimenti espressionistici furono assunti in ambito accademico¹³. Se nelle Rime il «metapopolare» del Berni centrifugava la passività propria del popolare col buratto dell'inventiva verbale, qualcosa di simile, nonostante l'impaccio del testo primitivo, doveva avvenire per il poema. È così che si può spiegare la rarefazione, nel Rifacimento, di quegli epiteti epici che per la loro incalzante frequenza, specie in rima, costituiscono una delle passività tipiche del linguaggio canterino: *adorno*, *adatto*, *gagliardo*, *franco*, *drudo*, *soprano*, *audace*, *pregiato*, *altiero*, *possente* ecc.¹⁴; epiteti che dovevano essere, in questo uso specifico, già logori al tempo di Dante, se proprio Dante sembra parodizzare il modo can-

terino in *Inf.*, XVII, 71 («gridando: Vegna il cavalier sovrano...»). Ma ecco l'ambiguità del Berni «epico»: mentre accusa il fastidio dell'inerzia e quindi rozzezza di quell'epitetica, egli ne considera il valore rituale, emblematico, e perciò decide di sublimarne qualche traccia: così, ad es., mantiene il *baron drudo* di Boiardo, I, 2, 46, 4 (Berni, I, 2, 48, 4), in grazia fors'anche del suo carattere ormai peregrino; risolve in predicato di proposizione relativa l'epiteto di Boiardo, I, 1, 33, 3 «ma Ferraguto, il giovenetto ardito» (Berni, I, 1, 38, 3 «Ferraú, che degli altri era più ardito»), ma lo conserva in I, 2, 43, 8 «un basalisco porta per cimero | di sopra a l'elmo lo ardito guerriero» (cfr. Berni, I, 2, 45, 8 «di sopra l'elmo l'ardito guerriero»), e nella stessa strofa rispetta, salvo l'inserimento del dittongo, il verso originale «Era la insegna del guerriero adatto»; e si fa persino promotore di un *adatto* in rima (I, 18, 41, 5 «quanto ti veggo più gagliardo e adatto») sostituendo una consacrata dittologia canterina all'equivalente ma diversa del Boiardo (I, 18, 36, 3 «Quando sei — disse — più franco e soprano»), o addirittura inaugura *adorno* (I, 1, 73, 5 «Monta a cavallo il giovinetto adorno») dove nel Boiardo mancava ogni epiteto per essere diverso l'argomento (I, 1, 68, 5 «ogni animal che quivi era d'intorno»), comparando invece un *franco* nell'ottava seguente (69, 1 «L'elmo affatto il giovanetto franco...»); cioè giunge persino a riplasmare le ottave del Boiardo con materiali di spoglio.

Anche per istituti sintattici tradizionali alla narrativa in versi il Berni procede allo stesso modo, con soluzione di compromesso. È il caso del trapassato remoto in proposizione principale, con valore a volte aspettutale, a volte di alternativa al passato remoto per maggiore facilità rimica; fenomeno certo grammaticale, ma anche stilisticamente contrassegnato, per aver preso piede in testi di livello medio o demotico e soprattutto nella narrativa metrica popolareggiante¹⁵. Ora, i trapassati remoti in proposizione principale nei quali mi sono imbattuto scorrendo il testo originale, nel Rifacimento sono in genere stati soppressi: ad es. quelli di Boiardo, II,

¹³ Cfr. G. CONTINI, in *Colloquio su Firenze e la lingua italiana*, nel volume miscelaneo *Studi fiorentini* della Libera cattedra di storia della civiltà fiorentina, Sansoni, Firenze 1963, p. 412.

¹⁴ Su tale argomento si veda, per ultimo, il lavoro di R. ALHAIQUE PETTINELLI, *L'Orlando Innamorato e la tradizione cavalleresca in ottave*, II: *Raffronti di lessico e di stile*, in «La rassegna della letteratura italiana», 1969, pp. 395 sgg.

¹⁵ Cfr. R. AMBROSINI, *L'uso dei tempi storici nell'italiano antico*, in «L'Italia dialettale», XXIV, 1960-61, pp. 13 sgg. Il Bembo, nel terzo libro delle *Prose*, aveva notato l'uso sempre relativo di tale tempo, anche se in proposizione principale; *Prose della volgar lingua*, a cura di C. Dionisotti, Utet, Torino 1931, pp. 129 sg.

13, 50, 3 «... Dudone una mattina ebbe chiamati»; 14, 65, 3 «... il scudo de Dudone ebbe spezzato»; 15, 19, 5 «Il caval de Dudone ebbe pigliato...»; 18, 60, 1 «Onde fo presto al suo destrier salito...»; III, 2, 22, 5 «... addosso al cavallier se fu lanciato» (cfr. Berni, II, 13, 52, 3 «una mattina Dudone ha chiamati...»; 14, 70, 3 «ha già lo scudo a Dudone spezzato»; 15, 21, 5 «sopr'al caval di Dudone è montato»; 18, 58, 1 «Là onde tosto in sul destrier salito...»; III, 2, 27, 5 «a dosso a Mandricardo s'è gettato»). Ma c'è la volta che il Berni, sentendo il costrutto come arcaico e trito e tuttavia del «genere» e assumendolo nel suo «metapopolare», lo introduce là dove non era: come nel suo attacco di ottava «Entrò nel gran steccato quel campione | e 'ntorno tutto l'ebbe passeggiato» (I, 2, 38), che corrisponde a Boiardo, I, 2, 36 «Così prese l'arengo quel campione, | e poi che l'ebbe intorno passeggiato...»

Tutti sanno che il prezzo della freschezza incondita del Boiardo è una crudezza innocente che giunge al turpiloquio ma non si arrotonda nel buffonesco. Il Berni castiga le parolacce dei cavalieri smargiassi, ma non resiste alla tentazione di pulceggiare in tono minore qualche episodio che si presta: quello ad es. del duello fra Grandonio e Astolfo di I, 3, 1-6, che nel Rifacimento (I, 3, 4-8) condensa le provocazioni verbali e l'urto dei duellanti, per amplificare con paragoni grotteschi la fragorosa caduta del Saracino. Brani, poi, squisitamente acerbi come, nello stesso canto, l'arrivo di Rinaldo e di Angelica alle fontane dell'odio e dell'amore (I, 3, 32-42; Berni, I, 3, 35-49) vengono cincischiati con pedanti precisazioni («Un pino, un faggio, un ulivo sopr'essa | a chi sotto lor sta fanno ombra spessa», 41 [cfr. Boiardo «E facean ombra sopra a quella riva | un faggio, un pino et una verde oliva», 37]; «Rinaldo, che bevuto avea di quella, | lasciò star questa, ancor che fusse bella», 42; «fortuna gli manda | quel che non cerca e quel che non domanda. | Come sempre intervien, che chi vuol lei | ella lo fugge, e vuol chi non la vuole», 43-44) e in trascinate antinomie inesistenti nell'originale: «Quei belli occhi seren non son più belli, | l'aria di quel bel viso è fatta oscura; | non son più d'oro i bei biondi capelli, | e brutta è la leggiadra portatura» ecc., 40; «Con questa intenzion (non

so se fiera | o umana mi dica, o dolce o dura)...», 41. Se nel Boiardo c'è una sosta meditativa, il Berni la ristucca con un belletto devozionale e catechistico che preannuncia la crociata controriformistica. Ecco il mirabile episodio del dialogo notturno tra Orlando e Agricane, nell'originale:

E ragionando insieme tuttavia
di cose degne e condecete a loro,
guardava il conte il celo e poi dicia:
– Questo che or vediamo è un bel lavoro,
che fece la divina monarchia;
e la luna de argento, e stelle d'oro,
e la luce del giorno, e il sol lucente,
Dio tutto ha fatto per la umana gente. –

(I, 18, 41)

e nella versione bernesca:

E l'un con l'altro insieme ragionando
di cose belle e ben degne di loro,
con gli occhi volti al ciel diceva Orlando:
– Questo è certo un bellissimo lavoro,
mediante il quale Iddio ci va chiamando
a contemplare e goder quel tesoro
ch'è di questo più bel tanto e maggiore
quanto questa è fattura e quel fattore. –

(I, 18, 46)

Impossibile non sentire la calda fluenza del Boiardo rassegarci in quei deittici che sono gli esponenti ossessivi della tendenza a disquisire e del cattedratico *distingue frequenter* che aduggiano la poesia del Berni. Ma torniamo al Boiardo, in particolare alla voce del selvaggio Agricane che s'intona perfettamente con quella del semplice Orlando:

E così spesi la mia fanciullezza
in caccie, in giochi de arme e in cavalcare;
né mi par che convenga a gentilezza
star tutto il giorno ne' libri a pensare;
ma la forza del corpo e la destrezza
conviene al cavalliero esercitare.
Dottrina al prete et al dottor sta bene:
io saccio tanto quanto mi conviene.

(43)

Ed eccola trasferita dal tono della professione personale a quello della sentenziosità generica, futilizzata da una dittologia epitetica e da un condimento fraseologico («stillarsi il cervello»):

Là onde spesi la mia fanciullezza
in cacce, in questo gioco d'arme e quello:

né pare a me che sia gran gentilezza
stare in su i libri a stillarsi il cervello,
ma la forza del corpo e la destrezza
conviene a cavalier nobile e bello:
ad un dottor la dottrina sta bene,
basta agli altri saper quanto conviene.

(48)

Tutto ciò, apparentemente, per evitare la rima facile dei tre infiniti in *-are*. Ma portiamoci al punto culminante:

Perse la vista et ha la faccia bianca,
come colui ch'è già gionto alla morte;
e benché il spirto e l'anima li manca,
chiamava Orlando, e con parole scorte
sospirando diceva in bassa voce:
— Io credo nel tuo Dio, che morì in croce.

Batteggiamo, barone, alla fontana
prima ch'io perda in tutto la favella;
e se mia vita è stata iniqua e strana,
non sia la morte almen de Dio ribella.
Lui, che venne a salvar la gente umana,
l'anima mia ricoglia tapinella!
Ben me confesso che molto peccai,
ma sua misericordia è grande assai. —

(I, 19, 12-13)

E il Berni:

Fugge la vista, e la faccia s'imbianca,
ché già venuta è l'ora della morte;
con la voce impedita afflitta e stanca,
e quanto più parlar poteva forte,
chiese al Conte battesimo, e perdono
a Dio col core umiliato e buono,

dicendo: — Io credo la fede di Cristo,
e la maestà sua divotamente
prego che, s'io son stato al mondo tristo
per ignoranza e non malignamente,
si degni farmi far del cielo acquisto,
e cambiar seco la vita presente;
e prega tu, ché 'l tuo pregar gradito
fia verisimilmente, e più esaudito. —

(I, 19, 15-16)

L'intellettualismo meticoloso gioca qui al Berni il suo più grosso tiro, velandogli persino le intoccabili ragioni della distribuzione degli *extrema verba* di Agricane fra le due ottave e, nella seconda ottava, per distici. Ma il più sorprendente è vedere il Rifacimento protendersi a formule devozionali che l'originale neppure suggeriva. È come l'aborto dell'o-

perazione che riuscirà grandiosamente al Tasso nel duello fra Clorinda e Tancredi. Si guardi infine, per chiudere il nostro rapido esame dell'episodio (che meriterebbe rilievi e confronti più sottili), ad un elemento di macrostruttura: la cerniera che separa i due canti su cui l'episodio si accampa, cioè l'ultima ottava del canto XVIII:

Sí come il mar tempesta a gran fortuna,
cominciarno lo assalto i cavallieri;
nel verde prato, per la notte bruna,
con sproni urtarno addosso e buon destrieri;
e se scorgiano a lume della luna
dandosi colpi dispietati e fieri,
ch'era ciascun di lor forte et arditio.
Ma più non dico: il canto è qui finito.

(55)

Il notturno si dissolve o meglio si sospende in un moto continuo da teatro delle ombre; e il Boiardo, a prolungare la durata dello spettacolo, resa aspettivamente con l'imperfetto e col gerundio, riduce al minimo — cioè ad un verso, l'ultimo — quel sipario che in altri canti occupa più versi ed è meno neutro, contenendo uno spunto di motivazione, un'allocazione agli ascoltatori, un'arguzia. Il Berni strozza la scena e ne sopprime fin l'effetto durativo, spendendo ben tre versi in una stridente facezia che qui più che altrove era da evitare:

Come in mar la tempesta e la fortuna,
cominciaro l'assalto i cavalieri;
nel verde prato per la notte bruna
urtansi a dosso l'un l'altro i destrieri,
e si scorgon al lume della luna.
Ma s'egli han tanta fretta e son sí fieri,
che sendo notte non voglian dormire,
cosí non vo' far io, ma vo' finire.

(60)

Si potrebbe dire che gran prezzo è costata la sostituzione dei boiardeschi *cominciarno*, *urtarno*, *scorgiano* con *cominciaro*, *urtansi* e *scorgon*, forme più ligie al fiorentino bembesco; e che molto meno spese Lodovico Domenichi, che «riformò» l'*Innamorato* con mano più discreta, rispettando la struttura e il tono di questo episodio, come di quello delle due fontane:

Sí come il mar tempesta gran fortuna
incominciar l'assalto i cavalieri
nel verde prato per la notte bruna,
con sproni urtaro addosso i buon destrieri.

E si scorgeano al lume de la luna
dandosi colpi dispietati e fieri,
ch'era ciascun di lor forte et ardito.
Ma piú non dico, il canto è qui finito¹⁶.

Ma sarebbe un discorso semplicistico. Un discorso meno avventato direbbe che il Berni non credeva piú, non sentiva piú l'epicità cavalleresca del Boiardo, che doveva apparirgli dissolta, oltre tutto, dall'ironia dell'Ariosto; della quale tuttavia né lui né i suoi contemporanei furono in grado di comprendere il valore – cioè che non era essenzialmente diretta al bersaglio degli ideali e degli eroi della cavalleria, – così come non si accorsero che il *Furioso* non era un poema cavalleresco. Rifrangere l'*Innamorato* attraverso il prisma del *Furioso* significava operare con termini sperequati e fino ad un certo punto irrelati.

L'intervento del Berni risulta sempre tangenziale al cerchio poetico del Boiardo: tanto nelle manipolazioni della materia originale quanto, e piú, nelle giunte tutte nuove. Donde continui salti di tono tra la tangente e il cerchio e, cosa ben piú importante, un effetto d'insieme non persuasivo e un malessere, un dissesto nell'intimo dello stesso *artifex additus*. Insieme col burlesco (fino al colmo dell'«andava combattendo ed era morto» di II, 24, 60) s'insinua e si affianca una tetraggine amara e puritana che nel poeta dei capitoli e dei sonetti o non compariva o si mostrava in forme non mortificate. La castigazione di episodi erotici in cui si espande la vitalità gioiosa del Boiardo (quello ad es. dell'idillio tra Fior delisa e Brandimarte, I, 19, 57-64); la monotona premissione ai singoli canti di ambigue moralità proemiali, sul male imitato modello dei proemi ariosteschi ma con uno sfoggio di *auctoritates* classiche e sacre che, nonostante il tono volutamente divagato, mettono al Berni quella giornea da cui parrebbe rifuggire di proposito (I, 4, 3); l'eliminazione dei congedi e *ouvertures* allocutivi alla «bella brigata» degli ascoltatori; la trasformazione della corte, presentata dal Boiardo co-

¹⁶ *Orlando Innamorato* del signor Mateo Maria Boiardo conte di Scandiano, insieme coi tre libri di Nicolò degli Agostini, nuovamente riformato per messer Lodovico Domenichi, in Vinegia per Comin da Trino, 1553, p. 70.

me un luogo di diletta conversazione e di splendido vivere (cfr. II, 19, 1-3), in un covo di ribaldi e di cannibali (Berni, II, 19, 1-6); l'irrompere nella festosa favola di accenti tragici e devoti (come il ricordo del sacco di Roma, I, 14, 23-28) o di umoresche esibizioni dell'io (come la descrizione del Berni prigioniero delle Naiadi nel fiume del riso, III, 7, 36-56): tutto ciò contraddice il mondo del Boiardo e vorrei dire il mondo quattrocentesco in un giro piú ampio della corte ferrarese. D'altra parte i continui intarsi di proverbi e di motti che, tuttora popolari nella bocca del popolo di Firenze, nella penna di un fiorentino bembeggiante erano ormai posologia deliberata, contribuivano a spostare il genere dal piano della favolazione, dov'era col Boiardo, al piano della stilizzazione, inaridendo i succhi generosi dell'epos boiardesco, pur sempre avvenato alla popolarità dei cantari e ad una reale società di gustatori, e avviandolo, coi congiunti buoni uffici del classicismo e del fiorentinismo, al limbo degli idoli letterari. Non per nulla, mentre il Boiardo si appellava ad una corte effettiva, immersa nei miti cavallereschi, il Berni, petrarchista *malgré lui*, dichiarava di narrare per un astratto pubblico di anime petrarchescamente elette ed innamorate (si confronti la protasi del Boiardo con la bernesca).

Il successo plurisecolare del Rifacimento nei rispetti del dimenticato originale non è un argomento a favore della sua validità artistica, ma piuttosto una prova della sua maggiore comunicabilità dentro un nuovo orientamento linguistico e culturale. Guardando a due modelli disparati, il *Furioso* e il *Morgante*, da un lato il Berni infrangeva l'unità che era stata del Boiardo ed ancor piú dell'Ariosto, puntando verso quel genere misto che tanto favore avrebbe goduto fra il tardo Cinquecento e il Seicento; dall'altro superava la fiorentinità del Pulci per instaurare quel fiorentinismo che avrebbe costituito per secoli un vero e proprio registro letterario non privo d'interferenze col registro di lingua nobile. Il luogo comune della maggiore fluenza dell'ottava del Berni rispetto a quella del Boiardo è il prodotto di un corso avviato dal Berni; ed è stata verità tranquilla per quei vecchi lettori che, condizionati da una letteratura di tradizione esclusivamente fiorentina e magari fiorentinesca, convertivano in impaccio oggettivo l'impaccio soggettivo provocato dalle forme emiliane e da uno stadio arcaico del genere, e perciò non si accorgevano

come i lamentati squilibri del contesto originario si perpetuassero, in termini nuovi, sotto la levigatura cinquecentesca del Rifacimento.

Ha scritto Maria Corti che un genere letterario può entrare in crisi in due modi: o per l'azione di un grande autore, che «lo trasforma dall'interno portandolo ad un alto grado di perfezione», cioè lo rinnova reinterpretandolo (come l'Ariosto fece del poema cavalleresco legatogli dal Boiardo), o per uno scarto rivoluzionario, dirompente, come il Cervantes fece del romanzo cavalleresco¹⁷. Il Berni non era da tanto, e neppure da cimentare l'epica cavalleresca con l'acrobatico virtuosismo con cui aveva cimentati la sonettessa e il capitolo in terza rima¹⁸; perciò seguì una terza via, quella dello sfaldare, eterogeneizzare, contaminare, cioè della diffrazione del codice in una pluralità di codici, a loro volta proiettati verso nuove polarizzazioni. Rispondiamo così alla domanda che ci siamo posti all'inizio di questo discorso; rispondiamo che è certamente lecito gustare il Rifacimento del Berni sic et simpliciter, ma che a comprenderlo criticamente è necessaria un'analisi comparativa con l'originale; necessaria ma non sufficiente, perché la comparazione dovrà estendersi a tradizioni e modelli più o meno remoti, che hanno influito e confluito nel testo del Berni, ed anche ai generi ch'egli non vide maturare ma che preparò con alcune sue innovazioni e rotture. Tutto ciò, vogliamo precisare, a fine di una comprensione critica che non s'identifica con la motivazione storica, ma con una motivazione strutturale che accoglie dalla prima gli opportuni strumenti. Un'analisi siffatta, staccandosi dalle valutazioni emulative, che sempre conducono a deplorare nel Rifacimento un *Orlando* assiderato, ci mostrerebbe, se potessimo condurla a fondo, l'importanza del Berni per la vicenda ulteriore del poema narrativo in ottava rima; ce lo mostrerebbe non tanto come epigono e liquidatore di un fenomeno esaurito, quanto come intercettatore ed interprete, da più fonti e per più vie, di stimoli volti a mettere in crisi le strutture letterarie del presente e a predisporre quelle del futuro.

¹⁷ M. CORTI, *Questioni di metodo nella critica italiana contemporanea*, in *La critica, forma caratteristica della civiltà moderna*, a cura di V. Branca, Quaderni di San Giorgio, 33, Sansoni, Firenze 1970, pp. 109 sg.

¹⁸ Cfr. MARTI, *op. cit.*, pp. 1100 sg.

Antropologia poetica? *

1. L'applicazione, antichissima, dell'analisi retorica al contesto poetico (avverto qui, una volta per tutte, che con *poetico* e *poesia* indico non categorie filosofiche, ma storico-empiriche, come tali accettate dalla nostra esperienza culturale) ha promosso una concezione di quel contesto linguisticamente scismatica, culminata nelle moderne definizioni dello stile come scarto, straniamento. Dico culminata, perché all'intensissima riflessione sulla tecnica artistica si è accompagnato come non mai un estremo formalismo sul piano della composizione, fino a raggiungere, come meta consapevole, la asemantività del contesto. Il messaggio (se così vogliamo continuare a chiamarlo) poetico si è dunque posto agli antipodi del messaggio pragmatico e l'arte ha fatto divorzio da quella comunicazione su cui non può non puntare una linguistica sociologica, quale è e diviene sempre di più la linguistica odierna. Si deve senza dubbio imputare anche a questo divorzio l'insorgere di reazioni contenutistiche e funzionalistiche nel campo della produzione e della critica, e l'esser giunti persino a redigere l'atto di morte dell'arte in nome dell'antiarte.

Ma può questo stesso divorzio essere imputato ai linguisti? Se è lecito prendere come loro campione chi, raccogliendo in sé una immensa esperienza della linguistica moderna e l'eredità del formalismo russo, ha meditato con duplice competenza il problema del linguaggio artistico e ottenuto larga risonanza alle proprie soluzioni, cioè Roman Jakobson, vediamo che nel suo schema delle funzioni della lingua la funzione poetica, riconosciutavi come una delle sei fonda-

* Da «Strumenti critici», n. 19, 1972, pp. 243-58.