



DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
DOTTORATO DI RICERCA IN ITALIANISTICA
XXX CICLO

Ars impossibilium

ἀδύνατον e retorica dell'impossibilità:
la lirica italiana medievale
nel quadro delle letterature europee

RELATORE

PROF. MARCO ARIANI

CANDIDATA

SILVIA ARGURIO

*Quod est inferius est sicut quod est superius,
et quod est superius est sicut quod est inferius,
ad perpetranda miracula rei unius.*

Tabula Smaragdina

*[...] l'assurdo, l'illogico, il contraddittorio, tutto quanto
ci slega e allontana dal reale e dal suo difforme seguito
di pensieri pratici e sentimenti umani e desideri di azioni
inutili e /proficue/. L'assurdo evita di arrivare a gravare
di tedio quello stato d'animo che comincia quando si sente
la dolce furia del sognare.*

*E io giungo ad avere non so quale modo misterioso
di immaginare questi assurdi – non so spiegarlo,
ma io vedo quelle cose inconcepibili alla vista.*

Fernando Pessoa, *Libro dell'inquietudine*, 8

Ars impossibilium

ἄδύνατον e retorica dell'impossibilità:
la lirica italiana medievale
nel quadro delle letterature europee

Indice

<u>Introduzione</u>	7
<u>1. ἄδύνατον: teoria e realizzazione nella letteratura classica</u>	16
1.1 <i>L'ipotesi dei proverbi e del linguaggio popolare</i>	21
1.2 <i>Teorizzazione e implicazioni filosofiche</i>	24
<u>2. Possibilità e impossibilità del sacro</u>	33
2.1 <i>Età dell'oro, Apocalissi e verità religiose</i>	36
2.2 <i>Critica dei costumi e contemptus mundi</i>	41
2.3 <i>Excursus. Testimonianze nord europee</i>	47
<u>3. La tradizione romanza degli ἄδύνατα</u>	51
3.1 <i>Gli ἄδύνατα nella poesia trobadorica</i>	52
3.2 <i>Gli ἄδύνατα nella lirica antico francese ed europea</i>	67
<u>4. Ossimori e iperboli nella lirica di Siciliani e Toscano siculi</u>	80
4.1 <i>Ossimori, antitesi e ineffabilità nei Siciliani</i>	82
4.2 <i>Similitudini animali e antinomie del cuore</i>	90
4.3 <i>Deus vult: stravolgimenti umani e autorità divina</i>	100
4.4 <i>Rifiuti iperbolici e maledizioni</i>	109
<u>5. L'ἄδύνατον poetico tra iperbole e perifrasi</u>	115
5.1 <i>Una proposta classificatoria per gli ἄδύνατα italiani</i>	119
5.2 <i>Il percorso dell'ἄδύνατον lirico fra Guittone d'Arezzo e Guido Guinizelli</i>	130
5.3 <i>Gli ἄδύνατα proteiformi di Cecco Angiolieri</i>	138
<u>6. Dante: un modello fondativo</u>	151
6.1 <i>ἄδύνατον e petrosità</i>	151
6.2 <i>Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra: l'antitesi motore immobile dell'azione</i>	153
6.3 <i>Excursus</i>	169
<u>7. Petrarca poeta degli ἄδύνατα</u>	171
7.1 <i>Gli ἄδύνατα nel sistema sestine del Canzoniere</i>	173

7.2 <i>Una proposta di analisi basata sugli áδύνατα</i>	177
7.3 <i>Elementi di coesione nel sistema delle sestine</i>	195
7.4 <i>Altri áδύνατα nel Canzoniere</i>	197
7.5 <i>Dante e Petrarca: áδύνατα a confronto</i>	202
7.6 <i>Excursus 1. Ottativi e preghiere, il risvolto celeste del desiderio</i>	205
7.7 <i>Excursus 2. Impetrare la grazia</i>	207
<u>8. Boccaccio. Rimare discorsivo e prosa verseggiata</u>	215
8.1 <i>Gli áδύνατα nelle Rime</i>	217
8.2 <i>áδύνατα, giuramenti e maledizioni nell'Elegia di Madonna Fiammetta</i>	228
<u>Conclusion</u>	236
<u>Bibliografia</u>	239
<i>Edizioni di riferimento</i>	239
<i>Studi critici</i>	249

INTRODUZIONE

Quando gli autori ricorrono allo schema retorico dell'*ἄδύνατον* lo fanno per dire che prima di poter assistere alla realizzazione di un determinato evento si verificherà la cosa più impossibile, oppure che se ciò di cui si parla è possibile allora anche le impossibilità di natura potranno verificarsi.¹ La disposizione ad accettare l'idea di un mondo irreali immaginato in antitesi a quello reale sembra essere radicata nell'animo umano. Da questa prospettiva emerge l'importanza del valore psicologico dell'*ἄδύνατον* che, in quanto enunciazione di impossibilità (siano esse naturali, culturali, religiose), implica l'espressione della propria visione del mondo attraverso una definizione del concetto di norma: definizione fornita negativamente tramite la figurazione del caos. Non è escluso che motivi adynatici, tipici di racconti popolari e proverbi, abbiano avuto un'origine religiosa. Dunque le analisi condotte nel presente lavoro tengono necessariamente conto del complesso di credenze religiose attive nella coscienza degli autori, credenze perfettamente in grado di modificare il significato della figura retorica: basti pensare ai casi in cui l'azione adynatica è messa in collegamento con il motivo del giudizio divino o con l'abuso nei confronti della natura. L'intersezione con la sfera del sacro enfatizza la peculiarità simbolica dell'*ἄδύνατον*: l'intento di scoprirne le sfaccettature non ha il carattere di un recupero archeologico, ma corrisponde a sondare il pensiero simbolico che rappresenta un insostituibile strumento conoscitivo e, al tempo stesso, un efficace modello critico per la riflessione moderna.

Pur trattandosi di una forma di linguaggio poetico attiva e ricorrente nei secoli, né i greci né i romani hanno avuto cura di definirla attraverso una stretta classificazione. Anche in seguito, dal I secolo dopo Cristo fino ai poeti moderni (autori come Claudiano, Rutilio Namaziano, Paolino di Nola, Sidonio Apollinare ne hanno assicurato la sopravvivenza), l'*ἄδύνατον* ha goduto di lungo favore grazie alla sua estrema adattabilità alle esigenze espressive degli scrittori. Poiché la mentalità di

¹ MANZO 1988, pp. 29-30 e DE CAVAZZANI SENTIERI 1919, p. 179.

ogni epoca va studiata a livello del linguaggio e dei suoi significati,² l'esame degli *ἀδύνατα* sviluppa la ricerca fondamentale volta a comprendere la tecnica propria di motivi ricorrenti integrati, il più delle volte, in punte espressive drammatiche o in contesti elegiaci. Si riconoscono sia la funzione storica, assunta dagli *impossibilia* man mano che si manifestavano nel tempo e nello spazio, sia la perfetta mimesi con le motivazioni profonde del dettato poetico.

L'uso dell'impossibilità adynatica provoca una reazione compresa in uno spettro amplissimo che va dall'effetto comico a quello patetico: in tale prospettiva non bisogna trascurare il dato per cui nella lirica trobadorica l'*ἀδύνατον*, in particolare quello strutturalmente connesso al proverbio, sembra più frequente nei poeti del *trobar clus* (che lo sottopongono alla più forte soggettivizzazione). Un dato che ci induce a riflettere circa la connotazione stilistica di cui la figura si carica e che, confluendo insieme agli esempi classici e mediolatini, costituisce una significativa eredità per le tradizioni poetiche successive.

Tuttavia, una rassegna catalogica di *ἀδύνατα*, per quanto estesa e dettagliata, non sarebbe comunque sufficiente a rendere conto della complessità e della multiformità del tema. Basti pensare che la tendenza ad esprimere i propri pensieri e sentimenti attraverso il paragone con immagini impossibili è caratteristica dei poeti e che, per restituire in modo fedele il colore della comparazione adynatica, è necessario rivolgersi alla pluralità degli elementi (formali e contenutistici) che ne attestano l'importanza e la longevità. Si tratta, infatti, di un congegno recuperato dalla letteratura classica; veicolato dall'uso dei proverbi; risemantizzato dall'avvento del cristianesimo, grazie al quale assunse una nuova funzione psicologica ricoprendo grande importanza nelle dossologie del Cristo e della Vergine. Dal punto di vista dei contenuti, la figura oscilla fra due estremi, quello del "sempre" e quello del "mai", in grado di cooptare al loro interno innumerevoli forme espressive.

In virtù della sua diffusione e della sua rilevanza nella produzione letteraria, in particolare poetica, latina e greca, l'*ἀδύνατον* ha goduto di più ampio spazio all'interno degli studi di filologia classica piuttosto che in quelli di filologia e letteratura italiane. La standardizzazione e l'uniformità tematica assunte dalla figura retorica in ambito classico evidenziano una trafila prevalentemente letteraria, senza

² LEGOFF 1983, p. 205.

escludere tuttavia la persistenza di motivi sbocciati in seno alla tradizione dei proverbi e della cultura popolare.

La lacuna classificatoria cui è andato soggetto l'ἄδύνατον da parte della retorica antica è stata solo parzialmente sanata dalla critica moderna. Si dà il caso, infatti, che man mano si sia consolidata una sua assimilazione alla categoria dell'iperbole o a quella della perifrasi: ma la sovrapposizione di ἄδύνατα, iperboli e perifrasi non fa che delineare una difficoltà di compiutezza nella definizione della figura. Dunque è sembrato utile approfondire e chiarire la diversificazione fra questi tre processi e, soprattutto, delimitare con maggior precisione i confini dell'ἄδύνατον separandolo da ogni altro genere di *impossibilia* (nella cui macro area, per così dire, esso ricade) quali, ad esempio, il computo impossibile, l'*inanis opera*, gli *impossibilia expleta*.

La prima immediata riprova in favore della continuità di specifiche caratteristiche nell'impossibilità adynatica si offre sul piano sintattico e grammaticale: si riconosce la persistenza di una struttura comparativo ipotetica su base temporale elaborata, il più delle volte, in due enunciati collegati fra loro da congiunzioni o locuzioni subordinative temporali (quando, finché, prima che ecc.). Fra i due elementi della comparazione, il costrutto concessivo dal valore condizionale va a rafforzare l'affermazione contenuta nella proposizione reggente presentando, con toni iperbolici e paradossali, un'immagine o evento ritenuti impossibili.

Oltre all'aspetto formale, si propongono due ulteriori livelli di analisi per valutare lo stilema retorico: il contenuto e l'effetto psicologico-emotivo provocato. Lo studio del contenuto si colloca sul piano concreto dell'argomento trattato, e permette di distinguere gli ἄδύνατα naturali da quelli culturali (cioè connessi con la sfera delle percezioni, cognizioni e credenze condivise da una comunità). Per la descrizione dell'effetto psicologico-emotivo si prendono in considerazione sia l'intento persuasivo del poeta (la cui carica assertiva muta anche in base alle modalità di presentazione dell'ἄδύνατον: ad esempio se esso si diluisce in una *accumulatio* iperbolica o compare da solo, e quale posizione occupa all'interno dell'opera), sia la funzione della figura in relazione alla soggettività del poeta. In consonanza con i processi cognitivi interni (memoria, fantasia) si parlerà di "funzione esterna" e "funzione interna" alla soggettività autoriale: nel primo caso si instaura una dialettica tra mondo interno ed esterno, dunque l'impossibilità adynatica è connessa ad un

elemento esterno al soggetto (ad esempio un'impossibilità naturale legata alla riluttanza dell'amata);³ nel secondo caso l'attenzione si rivolge completamente all'interiorità dello scrivente, perciò elementi come il sovvertimento delle leggi naturali fungono da semplici termini di paragone per esemplificare l'*impasse* interiore.

L'elaborazione dei livelli analitici appena descritti⁴ ha sì una portata universale, che li rende in buona parte applicabili al fenomeno a prescindere dalla letteratura e dal genere nei quali esso si presenta, ma è specificamente funzionale allo studio degli *ἀδύνατα* italiani. Per questo motivo la loro trattazione è preceduta dall'esposizione della storia dell'impossibilità adynatica tracciata secondo un principio cronologico, affinché dall'avvicinarsi di modalità formali e contenutistiche emergano sia i tratti costanti che quelli mutevoli della figura retorica. Salvo poi alcuni accenni all'interno di studi dedicati agli *ἀδύνατα* trobadorici,⁵ si ribadisce che mancano una ricognizione e uno studio sistematico sul loro impiego nella lirica italiana.

I capitoli iniziali ripercorrono le definizioni e le classificazioni proposte dagli studiosi per gli *ἀδύνατα* letterari greci e latini, mediolatini, provenzali e antico francesi. Ne emerge un quadro estremamente variegato e, soprattutto, risulta evidente che il complesso degli studi critici non restituisce una dottrina coerente perfettamente applicabile al di fuori delle specifiche tradizioni letterarie.⁶ Da questa carenza nasce la necessità di tracciare una storia dell'*ἀδύνατον* poetico dalle origini della nostra lirica fino alla standardizzazione petrarchesca, dalla quale fiorirà una nuova e vastissima fortuna del tema.

Il primo capitolo è interamente dedicato agli Antichi. Una delle funzioni originarie dell'*ἀδύνατον* fu senz'altro il vincolo, il patto. Gli *ἀδύνατα* greci erano utilizzati in giuramenti, imprecazioni, formule magiche e incantesimi. Come è noto la speculazione intorno alle figure retoriche non si limitava alle opere ad esse collegate, ma si sviluppava anche nel settore delle *artes poeticae*, che era di grande rilevanza nell'insegnamento scolastico. Dallo studio delle raccolte di proverbi, della testimonianza plutarca,⁷ degli scolii, si affaccia l'ipotesi secondo cui gli studiosi

³ È quanto avviene nell'*ἀδύνατον* della sestina dantesca *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*.

⁴ Esposti dettagliatamente nel quinto capitolo e accompagnati da schemi grafici.

⁵ CHERCHI 1971.

⁶ CURTIUS 1995; DUTOIT 1936; CANTER 1930; DE CAVAZZANI SENTIERI 1919.

⁷ *Moralia*, 950F. Cfr. ROWE 1965, p. 390 nota 13.

antichi instaurassero un legame di parentela fra l'ἄδύνατον poetico e i proverbi. Sembra, inoltre, che il tema adynatico si sia sempre più sviluppato nella creazione dell'immagine di un mondo alla rovescia ad uso degli uomini di lettere. Ad ogni modo gli artigiani antichi, greci e latini, non prendono posizione rispetto allo σχῆμα ἐκ τοῦ ἀδύνατου. In questo panorama spicca il pensiero di Demetrio, che nel trattato sull'elocuzione (Περὶ ἑρμενείας) a lui attribuito fa riferimento alla questione, riscontrando nell'ἄδύνατον delle caratteristiche non lontane da quelle dell'iperbole connessa con la frigidità espressiva. In sintesi si può affermare che per la retorica e la paremiografia antiche l'ἄδύνατον oscilla tra il campo dell'iperbole e quello del paradosso. La riflessione sulla figura retorica prosegue nei retori latini bassoimperiali senza la base di una teorizzazione chiara. Per quanto riguarda l'impiego poetico è immediatamente visibile come l'ἄδύνατον sia molto meno frequente nella produzione letteraria greca che in quella latina,⁸ e che esso appaia più spesso in poesia (lirica, elegiaca,⁹ epigrammatica) che in prosa. Sarà poi con Virgilio che si consoliderà il legame dell'ἄδύνατον con il genere bucolico, aprendo la strada al vasto impiego che ne sarà fatto nella poesia pastorale.

Il secondo capitolo sviluppa lo studio dell'impossibilità adynatica in connessione con la sfera divina. Proprio perché gli ἀδύνατα più arcaici erano legati al modello del giuramento serbavano un carattere sacro, e non è escluso che motivi impossibili tipici di racconti popolari e proverbi possano aver avuto un'origine religiosa. L'azione adynatica può intersecarsi tanto con il giudizio divino quanto con l'abuso nei confronti della natura: l'interferenza con l'ambiente naturale e la violazione delle sue leggi implicano la diretta interazione con l'ambito del trascendente. Le raffigurazioni dell'età dell'oro, delle Apocalissi, si avvalgono dello schema retorico facendone una proiezione di realtà religiose. L'avvento del Cristianesimo rivitalizza e risemantizza gli ἀδύνατα grazie ad una verità rivelata che si fonda sul paradosso. Durante la rinascenza carolingia gli ἀδύνατα classici rifioriscono e arricchiscono l'*ornatus* retorico spesso cristallizzandosi in *topoi*. A partire dal XII secolo gli *impossibilia* vengono adattati alla deplorazione e alla condanna del presente e al *contemptus mundi*. Ma gli ἀδύνατα, già presenti nelle letterature classiche e nella

⁸ CANTER 1930, p. 40 nota 4.

⁹ Ovidio è senz'altro il poeta che fa più largo impiego di ἀδύνατα.

Bibbia, risultano attivi con una funzione sacra anche al di fuori dell'area romanza, come dimostrano passi dell'*Edda* (ad esempio la *Völuspá*, la profezia della veggente).

Il terzo capitolo focalizza l'attenzione sulla letteratura trobadorica e antico francese. Partendo dal presupposto che la paradossalità costituisca una delle caratteristiche più perspicue dell'amore trobadorico si riconosce l'importanza di Marcabru, che per la prima volta ridusse l'azione adynatica all'io lirico.¹⁰ La novità della poetica marcabruniana risiede soprattutto nella consapevolezza di essere una voce inascoltata, ovvero nella presa di coscienza della sterilità della propria critica. Nella poesia trobadorica anche la follia causata dalla passione amorosa rappresenta un tema estremamente produttivo, che viene descritto attraverso la retorica dell'impossibilità e del meraviglioso: meccanismi riferiti sia al tentativo di intraprendere azioni fuori dall'ordinario, sia funzionali a tratteggiare il divario incolmabile fra amante e amata. A differenza dell'effetto decorativo che spesso assumono gli *ἀδύνατα* degli altri poeti, gli *impossibilia* di Arnaut Daniel svolgono una funzione completamente inedita rispetto a quelli delle elegie e bucoliche romane: gli esempi classici sono filtrati per indicare eventi realmente impossibili o per affermare la capacità dell'amante di rendere possibile l'impossibile. Anche nella letteratura francese il motivo adynatico sembra essere piuttosto fertile. Nel *Voir dit* di Guillaume de Machaut il canto d'amore viene messo in relazione con una serie di *impossibilia* riguardanti altri aspetti dell'ordine naturale, avvalendosi di un repertorio offerto, fra gli altri, dal *Chevalier de la charrette* di Chrétien de Troyes. Proprio Chrétien ricorre a moduli adynatici relativi agli sconvolgimenti naturali nell'esplorazione del regno della cavalleria fantastica e dell'irrazionale.

A partire dal quarto capitolo si produce la raccolta di esempi e l'analisi degli *ἀδύνατα* italiani che si manifestano secondo una precisa costruzione grammaticale, riservando particolare attenzione anche alle figure, per così dire, limitrofe all'impossibilità vera e propria. Ascrivere l'*ἀδύνατον* ad un unico registro espressivo non sembra ragionevole se si prescinde da una catalogazione delle motivazioni che ne stimolano la creazione, dei processi grammaticali e lessicali che lo distinguono, ad esempio, dall'iperbole o dalla perifrasi. Alla vastità di argomenti che confluiscono nell'espressione adynatica si coniuga la sua presenza in generi lirici e letterari diversi.

¹⁰ CHERCHI 1971, p. 228.

Sulla base di queste considerazioni si dimostra come la pienezza espressiva della lirica amorosa Siciliana poggi sull'ausilio di una costellazione di figure retoriche che implicano uno spostamento di limite (enfasi, iperbole ecc.), la contrapposizione o l'accostamento paradossale di termini (antitesi e ossimori), ma molto difficilmente si avvalga dell'ἄδύνατον nella forma della comparazione impossibile. L'alienazione amorosa dei Siciliani comporta impossibilità di parola e di azione, genera un movimento riflessivo incentrato sull'interiorità, e tende ad usufruire dei medesimi strumenti retorici della mistica e del discorso teologico apofatico. Tutte queste tematiche si prolungano nella produzione dei Siculo-toscani riversandosi, oltre che nella poesia amorosa, anche in quella politica. Con tonalità apocalittico-religiose si sfruttano *topoi* impossibili di vario genere applicandoli alla critica dei costumi e alla condanna della società. Il legame tra la volontà divina e lo stravolgimento dell'ordine crea un raccordo fra possibile e impossibile giustificando una serie di *mirabilia*. È infine nei rifiuti iperbolicici e nelle maledizioni, scagliate dall'amata nel contrasto di Cielo d'Alcamo, che un modulo sempre più prossimo alla comparazione impossibile torna ad essere attivo nella lirica amorosa.

L'introduzione dello stilema in ambito amoroso da parte della lirica popolareggiante e giocosa, e come si vedrà in Cecco Angiolieri la formula iperbolica lascerà spazio a ἄδύνατα veri e propri, è l'altra faccia del recupero aulico nella produzione stilnovista, in Dante, in Petrarca, che reimmetteranno la figura nel circuito poetico sia nella veste ereditata dalla classicità che in quella trasmessa dalla tradizione popolare.

Nel quinto capitolo si riassumono le posizioni dei moderni studiosi di retorica evidenziando le sostanziali differenze che intercorrono fra ἄδύνατα, iperboli e perifrasi. Si propone dunque un nuovo modello basato su tre livelli di analisi dell'ἄδύνατον: contenuto (argomento, tema); aspetto formale; effetto psicologico-emotivo e scopo all'interno dell'opera o del componimento. Spostando l'attenzione sugli elementi costitutivi della figura si parte dall'assunto che essa si articola in almeno due enunciati che si presentano nelle forme dell'amplificazione e del paradosso. Separato dalla coniazione di *impossibilia* come il computo impossibile e *inanis opera*, il modello canonico di ἄδύνατον, quello che per la lirica italiana sarà consacrato dall'adozione di Dante e Petrarca, si presenta nella forma della *similitudo impossibilium*

costituita da due proposizioni in cui un fatto impossibile è paragonato ad un evento ritenuto irrealizzabile. Attraverso gli esempi desunti dallo spoglio della lirica italiana fra Guittone e lo Stilnovo, si dimostra come il tipo di schema proposto permetta un'agile ma tutt'altro che superficiale analisi dei testi poetici. Un caso estremamente particolare è costituito da Cecco Angiolieri, che attraverso un elaborato gioco iperbolico costruisce *ἀδύνατα* comico realistici dai confini sempre più ampi. Nella poetica di Cecco, infatti, si riscontra una commistione di impossibilità 'universali' e 'individuali': ciò provoca il doppio risultato di innalzare comicamente a rango di fatti universali degli eventi che appartengono alla sfera particolare della vita del poeta e, dall'altro lato, disinnescare la carica eversiva degli *ἀδύνατα* classici.

Il sesto capitolo si concentra su Dante e sull'unico *ἀδύνατον similitudo impossibilium* della sua produzione in volgare. È in *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* che il poeta coniuga due tratti peculiari desunti da Arnaut Daniel: la sestina e l'*ἀδύνατον*. Una scelta che, rispetto a modelli italiani precedenti, comporta una più netta identificazione dell'espressione adynatica con lo stile aspro, insieme al rafforzamento del nesso tematico fra il meccanismo retorico e l'argomento erotico. Nella sestina petrosa è evidente come la declinazione dell'*ἀδύνατον* nella forma di *similitudo impossibilium* risulti specialmente legata all'idea del tempo, e in effetti l'*ἀδύνατον* dei vv. 31-4 ospita l'unico riferimento al futuro dell'intera canzone.

Il settimo capitolo è dedicato a Petrarca. Nei *Fragmenta* la più alta concentrazione di *ἀδύνατα similitudo impossibilium* è soprattutto nelle sestine (9 *ἀδύνατα* in tutto il libro, di cui 5 nelle 5 sestine passionali più 4 occorrenze in 3 sonetti), ma ovunque comporta sempre un'alterità temporale condensata nell'utilizzo del futuro. La ripetizione del nesso sestina-*ἀδύνατον* fa sì che la figura retorica si trovi a marcare ripetutamente testi che scandiscono lo svolgersi della narrazione, partecipando in tal modo della funzione strutturale assolta dal sistema delle sestine. Proprio la presenza o assenza dell'impossibilità adynatica permette di valutare questo micro sistema secondo un nuovo punto di vista. Inoltre la giunzione fra sestina e *impossibilia* che caratterizza l'interpretazione petrarchesca fornisce un ulteriore strumento per lo studio del versante apparentemente opposto dell'animo di Petrarca: l'atteggiamento penitenziale e l'espressione della devozione che si rivelano nei componimenti più squisitamente spirituali come quelli che ospitano le preghiere. Se in Petrarca resta

costante la correlazione fra ἀδύνατα e argomento erotico che era stata istituita dalla tradizione lirica precedente, al contrario l'accostamento fra umano e divino che alcuni *impossibilia* prospettavano assume forme differenti. Gli ἀδύνατα petrarcheschi in molti casi preservano la lettura polisemica, il riferimento al tempo escatologico, ma sono anche profondamente radicati nel dissidio interiore del poeta. Il motivo adynatico presenta un'impossibilità che non può coesistere con l'infinita possibilità del sacro: per questa ragione le modalità antinomiche e paradossali che si sviluppano nelle preghiere dei *Fragmenta* sono ben altre (in particolare in *Rvf* 366).

L'ultimo capitolo presenta esempi tratti dalle *Rime* di Boccaccio e corroborati da accenni alla sua produzione in prosa. È in entrambi i campi, infatti, che Boccaccio ripropone il connubio fra ἀδύνατον e tema amoroso. Elemento non privo di interesse, a riprova dell'originalità del Certaldese, è il fatto che non emerge una specifica predilezione per l'unione fra *impossibilia* e stile aspro (come si verifica in Dante e in Petrarca). La struttura degli ἀδύνατα boccacceschi ripropone il modello delle *Ecloghe* virgiliane, della tradizione volgare esemplata sugli esempi di Guinizzelli e Dante; ma nei contenuti essi recuperano motivi canonici della cultura medievale, tipici della visione del mondo capovolto, della fine dei tempi, dell'età dell'oro. Le *Rime* presentano rari esempi di ἀδύνατα, caratterizzati peraltro da una particolare linea costruttiva: sono apparentemente non conclusi in sé stessi, diluiti in un andamento discorsivo punteggiato di subordinate. In alcune opere in prosa di Boccaccio, più che nella poesia, l'impossibilità adynatica sembra trovare un più fertile terreno, rispettando motivi e strutture desunti dai modelli classici. Il periodare fluido che rende intercambiabili «rimar discorsivo e prosa verseggiata»¹¹ fa sì che ἀδύνατα propri della tradizione lirica non immettano alcuna disarmonia nel dettato dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*. In quest'opera, anzi, l'ἀδύνατον viene ricondotto all'ambito dell'esperienza elegiaca, dove manifesta tutte le sue potenzialità recuperando l'antichissima funzione di giuramento.

¹¹ BRANCA 1999, p. 3.

1. ἁδύνατον: TEORIA E REALIZZAZIONE NELLA LETTERATURA CLASSICA

Per la definizione di una figura retorica è importante tenere presente quale sia il suo scarto rispetto alla norma, e dunque quale sia il grado zero del discorso, ovvero il punto di partenza rispetto al quale lo scarto si verifica. Secondo Quintiliano la *figura* rappresenta una maniera di formulare le idee che si discosta volutamente dalla comunicazione semplice e immediata, e la scelta del termine *figura* deriva dalla descrizione degli atteggiamenti corporei che, ad esempio nella danza o nella statuaria, si manifestano così diversi dalla norma, dall'atteggiamento ordinario.¹ È necessario insomma individuare gli elementi 'perturbanti' in grado di increspate la superficie del discorso.² Le difficoltà che le figure retoriche aggiungono alla comunicazione agiscono sull'interpretazione e guidano proprio grazie allo sviamento che provocano.

In virtù della sua diffusione nella produzione letteraria (in particolare poetica) latina e greca all'ἁδύνατον è stato riservato uno spazio maggiore all'interno degli studi di filologia classica piuttosto che in quelli di filologia e letteratura italiane. Per comprendere lo stato dell'arte sarà utile ripercorrere le definizioni e le classificazioni proposte dagli studiosi per gli ἁδύνατα greci e latini. Le pagine di Curtius, le ricerche di Canter, di Dutoit, di Cavazzani Sentieri sono molto importanti, e tuttavia non restituiscono un quadro completo in grado di definire una dottrina coerente.³

Per quanto riguarda gli Antichi sappiamo che la speculazione intorno alle figure retoriche non è rintracciabile solo nelle opere ad essa strettamente collegate,

¹ «Expedit autem saepe mutare ex illo constituto traditoque ordine aliqua, et interim decet, ut in stautis atque picturis videmus variari habitus vultus status; nam recti quidem corporis vel minima gratia est: nempe enim adversa sit facies et demissa brachia et iuncti pedes et a summis ad ima rigens opus. Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et adfectum: ideo nec ad unum modum formatae manus et in vultu mille species; cursum habent quaedam et impetum, sedent alia vel incumbunt, nuda haec, illa velata sunt, quaedam mixta ex utroque. Quid tam distortum et elaboratum quam est ille discobolos Myronis? Si quis tamen ut parum rectum improbet opus, nonne ab intellectu artis afuerit, in qua vel praecipue laudabilis est ipsa illa novitas ac difficultas? Quam quidem gralaudatiam et delectationem adferunt figurae, quaeque in sensibus quaeque in verbis sunt. Mutant enim aliquid a recto, atque hanc prae se virtutem ferunt, quod a consuetudine vulgari recesserunt. Habet in pictura speciem tota facies: Apelles tamen imaginem Antigoni latere tantum altero ostendit, ut amissi oculi deformitas lateret. Quid? non in oratione operienda sunt quaedam, sive ostendi non debent sive exprimi pro dignitate non possunt?», Quintiliano, *Institutio oratoria* II 13, 8 sgg.

² CONTE 1974, p. 24 e MANZO 1988, p. 13.

³ CURTIUS 1995; DUTOIT 1936; CANTER 1930; DE CAVAZZANI SENTIERI 1919.

ma anche nel settore delle *artes poeticae* il cui insegnamento occupava un posto di rilievo all'interno dell'educazione scolastica.

Scegliendo lo schema retorico dell'ἀδύνατον gli autori greci e latini dichiarano che prima di poter assistere alla realizzazione di un determinato evento si verificherà la cosa più impossibile, oppure che se ciò di cui si parla è possibile allora anche le impossibilità di natura potranno verificarsi.⁴ Aida De Cavazzani Sentieri esemplificava il primo caso con il famoso giuramento di Achille «Questa lancia produrrà foglie prima che Achille dimentichi l'offesa» (*Iliade* I, 234).⁵ Riportava poi una serie di *loci* soffermandosi, tra gli altri, sull'ἀδύνατον dei fiumi che dalle valli rimontano sino alle loro sorgenti, una tipologia particolarmente diffusa che ha dato origine all'espressione proverbiale ἄνω ποταμῶν sulla linea di una tradizione attestata sin da Euripide (*Medea*, 410-416) e Aristotele (*Meteorologia* II, 356a), e largamente presente nella poesia classica in Orazio (*Carm.* I 29); Properzio (*Eleg.* II 15, 33 e III 19, 6); Ovidio (*Tristia* I 8, 1-2 e *Epistulae ex Ponto* IV 5, 43).

Nel suo articolo *The Figure Adynaton in Greek and Latin Poetry* apparso sull'«American Journal of Philology» nel 1930, Canter citava un ventaglio di ἀδύνατα desunti dalla produzione dei principali poeti considerandoli come specie di iperbole. Normalmente, eccezion fatta per i greci, non si fa uso di un ἀδύνατον isolato, bensì se ne formula una serie. La figura è di solito costituita da due parti di cui la prima esprime ciò che lo scrivente considera impossibile, mentre la seconda, ad essa contrapposta, contiene l'evento comunemente reputato impossibile secondo le leggi naturali.⁶ Canter suddivideva le forme dell'ἀδύνατον in ben sei classi riportando una cospicua messe di esempi:

I. Cose o eventi impossibili, o ritenuti tali, si potrebbero verificare prima che la condizione menzionata dallo scrittore si realizzi. Si tratta di esempi che in genere contengono la formulazione “prima che”.⁷

II. Quando e se le condizioni menzionate si realizzeranno, allora anche ciò che le leggi di natura rendono impossibile diventerà possibile.⁸

⁴ MANZO 1988, pp. 29-30 e DE CAVAZZANI SENTIERI 1919, p. 179.

⁵ DE CAVAZZANI SENTIERI 1919, p.179.

⁶ CANTER 1930, pp. 32-3.

⁷ *Anth. Pal.* IX, 436; Virgilio, *Ecl.* I, 59-63: «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, / et freta destituent nudos in litore pisces; / ante, pererratis amborum finibus, exsul / aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus». CANTER 1930, p. 33.

III. L'autore descrive due elementi o eventi ritenuti entrambi impossibili, in questo modo si crea una sorta di comparazione e coordinazione fra le due parti. È il caso del giuramento di Achille menzionato prima.⁹

IV. A questa specie appartengono quelli che potremmo definire *impossibilia expleta*. Si enunciano due eventi impossibili, l'impossibilità di uno dei due membri si evince solo grazie all'associazione con l'altro e non attraverso una comparazione o una coordinazione.¹⁰

V. Un evento o una condizione sono dichiarati impossibili o falsi nei termini del computo impossibile, di solito facendo riferimento al numero delle stelle, dei granelli di sabbia, delle onde del mare, dei fili d'erba e così via.¹¹

VI. Si presentano descrizioni dell'impossibile, in forma positiva o negativa, attraverso affermazioni ed esempi di eternità normalmente espressa con l'immagine dei corpi celesti, del fluire a valle dei ruscelli, della crescita degli alberi.¹²

La maggioranza degli ἀδύνατα segnalati esprime un'inversione delle leggi naturali facendo riferimento agli animali (al loro habitat, alle loro abitudini, alla loro forma fisica), all'uomo (alla sua abitazione, ai suoi costumi), ai vegetali (dove si trovano, la loro fioritura e i loro frutti), alla forma fisica dell'universo (la terra, l'oceano, gli elementi). Scorrendo tutti gli esempi citati da Canter è immediatamente visibile come l'ἀδύνατον sia molto meno frequente nella produzione letteraria greca che in quella latina,¹³ e che esso appaia più spesso in poesia (lirica, elegiaca, epigrammatica) che in prosa.¹⁴ Fra tutti gli autori menzionati dallo studioso il maggior

⁸ *Anth. Pal.* IX, 380, 1-4; Orazio, *Carm.* III 5, 31-34 «Si pugna: extricata densis / cerva plagis, erit ille fortis / qui perfidis se credidit hostibus». CANTER 1930, p. 34.

⁹ *Iliade* I, 234. CANTER 1930, p. 35.

¹⁰ Euripide, *Medea* 410 «ἀνώ ποταμών ιερών χωριοῦσι πηγαί»; Virgilio, *Ecl.* VIII, 26-28 «Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes? / Iungentur iam grypes equis, aevoque sequenti / cum canibus timidi venient ad pocula dammae». CANTER 1930, p. 36.

¹¹ Gli esempi sono numerosi: *Iliade* II, 467-72; Virgilio, *Georg.* II, 104-108; Ovidio, *Her.* XVII, 107-108 «non magis illius numerari gaudia noctis / Hellespontiaci quam maris alga». CANTER 1930, pp. 37-8.

¹² Esempio di dichiarazione negativa è in Virgilio, *Aen.* IX, 446-49 «Fortunati ambo! si quid mea carmina possunt, / nulla dies umquam memori vos eximet aevo, / dum domus Aeneae Capitoli immobile saxum / accolet imperiumque pater Romanus habebit». Gli esempi di forme positive sono più frequenti: Orazio *Epod.* XV, 7-10 «dum pecori lupus et nautis infestus Orion / turbaret hibernum mare, / intonsosque agitare Apollinis aura capillos, / fore hunc amorem mutuuum». CANTER 1930, pp. 38-9.

¹³ «This is evident not only from the number of occurrences, but also from the total number of ἀδύνατα within the individual series», CANTER 1930, p. 40 nota 4.

¹⁴ «[...] the figures for Greek are: lyric (including elegy and epigram), 18 examples; epic, 7; tragedy, 5; comedy, 3; pastoral, 3, for Latin: lyric (including elegy and epigram), 82; epic, 28; tragedy, 15; comedy, 17; pastoral, 6» CANTER 1930, p. 40 nota 5.

numero di occorrenze è in Ovidio, soprattutto nelle elegie erotiche e nei poemi composti durante l'esilio.¹⁵ In questi ultimi e nelle *Metamorfosi* il tema dell'impossibilità è proposto attraverso una variegatissima tipologia: dal genere ἄνω ποταμῶν («Fluminaque in fontes cursu reditura supino», *Epistulae ex Ponto* IV, 5, 43; «In caput alta suum labentur ab aequore retro / flumina, conversis Solque recurret equis», *Tristia* I 8, 1-2; «Ante retro Simois fluet et sine frondibus Ide / stabit et auxilium promittet Achaia Troiae, / quam, cessante meo pro vestris pectore rebus, / Aiakis stolidi Danais sollertia prosit!», *Metam.* XIII, 324-326), a comparazioni fisiche e naturalistiche («tristitiae causam siquis cognoscere quaerit, ostendi solem postulat ille sibi, nec frondem in silvis, nec aperto mollia prato gramina, nec pleno flumine cernit aquam», *Tristia* V 4, 7-12), ἀδύνατα enumerativi («vere prius flores, aestu numerabis aristas, / poma per autumnum frigoribusque nives, quam mala, quae toto patior iactatus in orbe», *Tristia* IV 1, 57-59) e ἀδύνατα mitologici («exigis ut Priamus natorum a funere ludat, / et Niobe festos ducat ut orba choros», *Tristia* V 12, 7-8). Lo schema adynatico è molto frequente nei *Tristia* e nelle *Epistulae ex Ponto*, quando la situazione vissuta dal poeta risulta talmente dolorosa e inconcepibile da generare la sensazione che il mondo si sia davvero rovesciato.¹⁶ Ovidio usa la figura per ottenere tre effetti distinti: sottolineare la sua sofferenza assolutamente fuori dal comune; suscitare dubbi a proposito della lealtà dei suoi destinatari; insinuare la loro insensibilità.¹⁷ In generale nella poesia lirica latina¹⁸ il sottogenere più ricco di ἀδύνατα è senz'altro quello dell'elegia (con un totale di 39 ἀδύνατα nella produzione dei tre poeti elegiaci: una trentina in Ovidio, sei in Propertio, tre in Tibullo).¹⁹

¹⁵ Sul vastissimo impiego che Ovidio fa dell'ἀδύνατον DUTOIT 1936, pp. 101-123 e COCCHIARA 1981, p. 87-89.

¹⁶ «Scilicet in nobis rerum natura novata est» Ovidio, *Tristia* V 10, 9. Una volta accaduta un'impossibilità nulla sembra più impossibile: «[...] we find a strong statement, early in the exile poetry, that nature's laws and the character of friends are equally changeable. This initial clue should warn us that the impossible, including unthinkable disloyalty, may be possible in this corpus.», DAVISSON 1981, p. 125.

¹⁷ DAVISSON 1981, p. 124.

¹⁸ Che secondo la denominazione di Canter include elegia e epigrammi, CANTER 1930, p. 40 nota 4.

¹⁹ La stima si legge in VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 89.

1.1 L'ipotesi dei proverbi e del linguaggio popolare

Nel 1965 Galen Rowe faceva notare che, ad una semplice occhiata, da Omero a Giovenale gli ἀδύνατα rivelavano una certa uniformità che poteva essere frutto solo di una standardizzazione, e che le affermazioni straordinarie che denotano assurdità, paradossi o impossibilità sono presenti nei proverbi di tutte le nazioni.²⁰ Le estese raccolte di proverbi greci e latini abbondano di dichiarazioni simili che assumono anche le forme dell'ἀδύνατον.²¹ Rowe riteneva che queste raccolte di proverbi, in particolare la cosiddetta Ecloga di Plutarco,²² la testimonianza dello stesso Plutarco (il quale cita un ἀδύνατον osservando che si tratta di un proverbio ἐν τοῖς ἀδύνατοις),²³ e gli scoli (spesso propensi a identificare gli ἀδύνατα poetici con i proverbi)²⁴ giustificano la conclusione che gli studiosi antichi reputavano l'ἀδύνατον in poesia appartenente alla categoria dei proverbi. Ulteriore indizio di parentela fra proverbi e ἀδύνατα sarebbe il fatto che entrambi riflettono motivi folclorici e che una buona parte può essere ricondotta a fiabe, formule magiche, oracoli e prodigi.²⁵ Perciò secondo Rowe quando i poeti impiegano questa figura retorica si muovono nel regno dei proverbi e del linguaggio popolare. Gli elementi a favore della sua ipotesi sarebbero tre:

1. la presenza dell'ἀδύνατον per lo più nella poesia individuale (lirica ed elegiaca) piuttosto che nell'epica, e l'uso personale che ne fanno i poeti, testimonierebbero il suo carattere popolare;
2. l'accumulo di ἀδύνατα in un singolo passaggio²⁶ in cui appaiono in connessione con proverbi ben noti (come il già citato esempio dell'espressione ἄνω ποταμῶν);²⁷

²⁰ ROWE 1965, pp. 387-96.

²¹ ROWE 1965, pp. 389-390 nota 11 fa riferimento a «E. L. Leutsch e F. G. Schneidewin, Corpus Paroemiographorum Graecorum (2 vols. And suppl., Göttingen, 1839-1851) [...]; R. Strömberg, Greek Proverbs (Göteborg, 1954); A. Otto, Die Sprichwörter und sprichwörtlichen Redensarten der Römer (Leipzig, 1890)».

²² Una raccolta di proverbi attribuita a Plutarco. Cfr. ROWE 1965, p. 390. Si veda anche VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 80.

²³ *Moralia*, 950F. Cfr. ROWE 1965, p. 390 nota 13.

²⁴ ROWE 1965, p. 390 nota 14.

²⁵ Per quanto riguarda la relazione fra ἀδύνατα e fiabe Rowe rimanda a CRUSIUS 1890, pp. 31-47. Un motivo del folclore rappresentato negli ἀδύνατα è, ad esempio, quello del computo impossibile, cfr. E. S. MCCARTNEY 1927, pp. 325-344.

²⁶ Che però non è la norma nell'epica e nella tragedia greche.

3. talvolta i poeti formulano gli ἄδύνατα in associazione a voti e patti,²⁸ al linguaggio oracolare (ad esempio Aristofane usa abbondantemente gli ἄδύνατα per contraffare proprio il linguaggio oracolare),²⁹ alla magia (è il caso delle parole che Orazio fa pronunciare alla strega Canidia in *Epod.* v, 79-82: «Priusque caelum sidet inferius mari / tellure porrecta super, / quam non amore sic meo flagres uti / bitumen atris ignibus»).

A proposito dell'epica omerica Dutoit scrive che le tracce del tema dell'ἄδύνατον si riscontrano nel giuramento dello scettro che fiorisce (*Iliade* I, 233-241) comprendente un motivo folclorico, vicino ad una similitudine iperbolica o alla forma cristallizzata di un proverbio, e in una comparazione di carattere proverbiale (l'impossibile pace tra Achille e il suo nemico, *Iliade* XXII, 262-265).³⁰ D'altro canto poiché nell'epica di Lucano, Valerio Flacco, Silio Italico e Stazio l'ἄδύνατον ha un ruolo piuttosto modesto si è parlato di «incompatibilité qui existe entre notre thème et l'épopée».³¹

All'obiezione di Dutoit³² secondo cui non tutti gli ἄδύνατα poetici greci e latini si possono trovare nelle raccolte di proverbi Rowe rispondeva che ἄδύνατα e proverbi hanno come comune denominatore la funzione di tropi, dunque l'obiezione era di poca rilevanza alla luce del ricco sostrato popolare che la figura manifesta.³³

²⁷ Si veda Properzio *Eleg.* III 19, 5-10 «Flamma per incensas citius sedetur aristas, / fluminaque ad fontis sint reditura caput, / et placidum Syrtes portum, et bona litora nautis / praebeat hospitio saeva Malea suo / quam possit vestros quisquam reprehendere cursus / et rabidae stimulos frangere nequitiae.», su cui scrive ROWE 1965, p. 393: «Of the four *adynata* in this passage the first two, the fire in a cornfield and the rivers reversing their courses, are proverbs; the fourth, although it is not a proverb, relates to a proverb; the third *adynaton* is not listed in any of the extant collections».

²⁸ Orazio *Epod.* XVI, 25-34 «sed iuremus in haec: 'simul imis saxa renarint / vadis levata, ne redire sit nefas; / neu conversa domum pigeat dare lintea, quando / Padus Matina laverit cacumina, / in mare seu celsus procurrerit Appenninus / novaque monstra iunxerit libidine / mirus amor, iuuet ut tigris subsidere cervis, / adulteretur et columba miluo, / credula nec ravos timeant armenta leones / ametque salsa levis hircus aequora'».

²⁹ Si veda Aristofane, *Pace*, vv. 1075-86. DUTOIT 1936, p. 21: «Est-ce là une simple rencontre, ou ce style est-il propre aux chresmologues et aux sibylles? Nous savons quel es devins recouraient pour leurs prophéties à des circonlocutions adroites, à des formules équivoques aussi faciles à interpréter dans un sens que dans le sens opposé [...]. Or on peut constater que des formules identiques à celles qu'Aristophane emploie dans sa parodie étaient familières au style oraculaire.» e GUIDORIZZI 1985, pp. 21-22.

³⁰ DUTOIT 1936, pp. 2-3 e VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 84.

³¹ DUTOIT 1936, p. 142 «Chez Stace [...] c'est le souci qu'il a de mettre son thème en rapport étroit avec le lieu de l'action, avec la personne qui parle, - car le thème se trouve toujours, chez lui, dans le discours direct, - ou avec la personne à qui la parole est adressée».

³² ROWE 1965, p. 395.

³³ ἄδύνατα «embody popular ideas and superstitions, they are reserved for personal utterance rather than narrative, and they are used by the poets in popular settings. The *adynaton* has the same function

Nel suo volume edito nel 1936 Ernest Dutoit forniva una ricognizione del tema dell'ἀδύνατον nella poesia greca e in quella latina seguendo una suddivisione per generi letterari in ordine cronologico, e fornendo una serie di esempi tratti dall'epica, dai lirici, dai tragici, dai comici. Dutoit definiva l'oggetto del suo studio in modo molto chiaro: si parla di ἀδύνατον quando «le poète, pour représenter un fait ou une action comme impossibles, absurdes ou invraisemblables, les met en rapport avec une ou plusieurs impossibilités naturelles».³⁴ Egli sottolineava come la forma di linguaggio dell'ἀδύνατον fosse più complessa del genere di iperbole che Demetrio aveva definito κατὰ τὸ ἀδύνατον. Era corretto utilizzare la definizione di 'comparazione' solo perché se ne erano avvalsi sia scoliasti antichi che commentatori moderni?³⁵ Dutoit preferì evitare sia questo termine che quello di σχῆμα in favore di «thème de l'adynaton», proprio perché l'obiettivo non era strettamente quello di tracciare la storia di una figura retorica, quanto di studiare una forma di linguaggio che «ne se laisse heureusement pas réduire à la notion d'un pur σχῆμα, et qui est quelque chose de plus vivant [...]». Negli ἀδύνατα della poesia greca si riconoscono le sembianze di un mondo fantastico frutto dell'immaginazione popolare, ma anche dei sortilegi che hanno la facoltà di creare, della lingua oracolare che sovverte l'universo.³⁶ Dal canto loro i poeti latini hanno attinto a queste fonti popolari, ma in particolare per imitazione dei greci. Soprattutto, concludeva Dutoit, la grande differenza fra le due culture è che i latini hanno sviluppato questo tema (simile ad un «motif musical»)³⁷ creando un mondo alla rovescia ad uso degli uomini di lettere.

Anche a prescindere dalle sue origini popolari l'ἀδύνατον rappresenta necessariamente la concezione che gli Antichi avevano dell'universo. Uno spazio

as the proverb; both attempt to represent abstract ideas by means of concrete images.» ROWE 1965, p. 396.

³⁴ DUTOIT 1936, p. IX.

³⁵ Così avviene in Lattanzio Placido, *Commentarios in Statii Thebaida et Achilleida* rispetto a *Theb.* VII 552. DUTOIT 1936, p. XII: «Heyne-Wagner, dans l'édition commentée de Virgile, note, à propos de l'*Énéide*, XII, 203-211 (serment de Latinus): mira profecto *comparatio*; Orelli observe au sujet de l'*épode* XVI, 25 et suiv.: fundus harum *comparationum* ἀπὸ τοῦ ἀδύνατου est Achillis iramentum; O. Weise traite des ἀδύνατα sous le titre «*Comparaisons* avec des impossibilités naturelles»; enfin, Demling a intitulé son étude sur l'ἀδύνατον: De poetarum latinorum ἐκ τοῦ ἀδύνατου *comparationibus*».

³⁶ «Cette tradition est si bien établie qu'au jour où ils se posent en *vates*, Horace (*Epod.*, XVI, 25 et suiv., [...]) et Ovide (*Trist.*, I, 8, 1 et suiv., p. 106) accumulent encore des paradoxes», DUTOIT 1936, p. 162. Cocchiara non è d'accordo sull'origine esclusivamente popolare degli ἀδύνατα greci, i quali nella letteratura colta risultano molto più complessi e frutto di un uso ben più consapevole di quanto non avvenisse nella loro originaria espressione in fiabe e proverbi, COCCHIARA 1981, p. 78.

³⁷ DUTOIT 1936, p. 163.

ordinato e governato da leggi immutabili, infrangibili, non era sufficiente: per esternare la loro visione era necessario sospendere tali leggi, sovvertire tutti gli istinti e le abitudini. Nella creazione del mondo al contrario la letteratura ha giocato un ruolo preponderante. Dal I secolo dopo Cristo fino ai poeti moderni l'ἀδύνατον ha goduto di lungo favore,³⁸ pur trattandosi di una forma di linguaggio che «ni les Romains, ni le Grecs n'avaient songé à définir et à classer et qui cependant s'est intégrée à la poésie au point qu'on en retrouve fidèlement des traces au cours de longs siècles d'histoire littéraire».³⁹

1.2 Teorizzazione e implicazioni filosofiche

Antonio Manzo⁴⁰ ha ribadito che sebbene gli artigiani antichi, greci e latini, mostrino di non prendere posizione rispetto allo σχῆμα ἐκ τοῦ ἀδύνατου,⁴¹ si tratta comunque di un procedimento retorico frequente nella letteratura classica. In effetti né gli antichi grammatici, né gli scolasti, né i maggiori retori (Aristotele,⁴² Cicerone, Quintiliano) fanno uso del termine. Un'eccezione è rappresentata da Fortunaziano che classifica l'ἀδύνατον come una delle specie di *materiae asystate*,⁴³ ma egli parla di questo σχῆμα ἐξ ἀδύνατου in merito ad argomenti che nulla hanno a che fare né con le figure del linguaggio né con lo stile.⁴⁴ Inoltre Lattanzio Placido, scoliasta di Stazio,

³⁸ «Un exemple de cette persistance de notre thème dans la littérature post-classique [...] se trouve dans le Carmen adressé, à la fin du IV^e siècle, par Licentius à saint Augustin», DUTOIT 1936, p. 164.

³⁹ DUTOIT 1936, p. 166.

⁴⁰ MANZO 1988, pp. 15-7.

⁴¹ MANZO 1988, n. 5 a p. 10: «il termine σχῆμα, nel senso di “figura retorica”, ricorre per la prima volta, traslitterato, in Lucilio [...] ma non è da escludersene un uso anteriore. [...] il gr. σχῆμα è reso con il lat. Exornatio [...]»

⁴² Aristotele aveva parlato di una «reductio ad impossibile» nella quale si può includere la funzione dell'ἀδύνατον. Cfr. BECCARIA 2004, voce “adynaton”.

⁴³ CANTER 1930, p. 32 e MANZO 1988, p. 67 riportando Fortunaziano, *Rhetores latini minores* 83, 24-26 Halm «Alla domanda: *Quae est adynatos?*, egli risponde facendo intendere che si ricorre a tale aggettivo, quando viene posto in questione un fatto da qualificarsi incredibile, perché offende le leggi naturali e con esse contrasta: *Cum id in themate ponitur, quod sit contra rerum naturae fidem, ut si infans accusetur adulterii, quod cum uxore cubarit alienas*». DUTOIT 1936, p. X fa notare che «le mot *adynatos* ne désigne là nullement un fait relevant de la stylistique, mais simplement une chose impossible. Même constatation pour un autre texte mentionné déjà par Demling et qui se trouve dans le *De Elocutione* de Démétrius».

⁴⁴ ROWE 1965, p. 388.

definì «comparatio ab impossibili» l'ἀδύνατον «ante haec excusso frondescent lancea ferro» di *Thebaide* VII, 552.⁴⁵

L'analisi dei dati riguardanti la dottrina retorica sulle figure in un lasso di tempo che va da Isidoro di Siviglia alle *artes dictandi* del secolo XIV, la consultazione di repertori lessicografici e le deduzioni che si possono trarre analizzando «le formule categoriali, che i retori adoperavano [...] per regolamentare con definizioni il complesso delle singole figure» avvalorano la conclusione di Manzo.⁴⁶ All'interno del panorama rappresentato dagli artigiani, poco propensi a spendersi sulla definizione dell'ἀδύνατον, spicca la posizione di Demetrio, che nel trattato sull'elocuzione (Περὶ ἑρμευείας) a lui attribuito fa riferimento alla questione.⁴⁷ Demetrio riteneva che l'ἀδύνατον avesse una rilevanza stilistica non indifferente, tanto da poterlo proporre come *figura*, e che presentasse delle caratteristiche non dissimili da quelle dell'iperbole connessa con la frigidità espressiva, l'iperbole provocata dall'impossibile.⁴⁸

Manzo instaura un parallelo tra falsità logiche e ἀδύνατα: è possibile che entrambi operino sullo stesso piano di valori concettuali poiché depositari di «suggerimenti immaginative connesse con l'esperienza dello straniamento». ⁴⁹ Il congegno retorico non si riduce all'espressione di fatti o circostanze impossibili, né è da considerarsi una variante dell'iperbole,⁵⁰ né una forma di perifrasi paradossale; piuttosto tutte queste asserzioni sono state assegnate all'ἀδύνατον poiché non si è saputo come definirlo. La poetica e la retorica si erano preoccupate di mettere in luce gli *adfectus* presenti, sebbene con diversa intensità, nel modo di porsi sia dell'oratore che dell'attore «uomini che, senza perdere se stessi, devono essere altro da sé e che, nel mondo da essi rispettivamente presentato, devono creare e ricreare una loro

⁴⁵ Lattanzio Placido, *Commentarios in Statii Thebaida et Achilleida* a VII 552. Cfr. ROWE 1965, p. 387.

⁴⁶ MANZO 1988, p. 17.

⁴⁷ Demetrio, *De eloc.* 115-118; 124 e s. Si veda WESOŁOWSKI 2011 p. 99.

⁴⁸ Demetrio adotta l'espressione «ὕπερβολή κατὰ τὸ ἀδύνατον», WESOŁOWSKI 2011, p. 99. Antonio Manzo ricorda come per Quintiliano le facezie connesse con l'iperbole includessero anche tutte le figure di pensiero che alcuni usavano per distinguere le varie specie di facezie: «Figuras quoque mentis, quae schemata dianoiarum dicuntur, res eadem recipit omnis, in quas nonnulli dividerunt species ditorum. Nam et interrogamus et dubitamus et adfirmamus et minamur et optamus; quaedam ut miserantes, quaedam ut irascentes dicimus. Ridiculum est autem omne quod aperte fingitur» Quintiliano, *Institutio oratoria* VI 3, 70, si veda MANZO 1988, p. 23.

⁴⁹ MANZO 1988, p. 37. Si veda LAUSBERG 1969, p. 60: «Lo straniamento è l'effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo. Questo effetto è uno choc psichico che può realizzarsi in diversi gradi e maniere. Allo straniamento si contrappone l'esperienza del consueto, la cui forma estrema è la noia (*taedium, fastidium*)».

⁵⁰ L'iperbole, «quand'anche tenda a raggiungere l'impossibile, si limita ad operare nell'esposizione del pensiero esagerando o per eccesso o per difetto i termini di un'immagine», MANZO 1988, p. 39.

verità». ⁵¹ Perciò retori e filosofi riservarono una discreta attenzione agli *adfectus*, contemplando l'uso dell'*indignatio*, che rappresentava un *color orationis* e che era destinata ad ampliare qualitativamente l'esposizione di un fatto. A questo punto Manzo fa notare che sotto il profilo categoriale l'*amplificatio* è rapportabile alla quantità e alla molteplicità che tendono a creare illusioni, e che essa è uno dei metodi dei quali la retorica si serviva per adempiere al proprio compito, ovvero «rendere accessibile, cioè creduto, il vero dopo averlo reso credibile». ⁵² Sia nell'*ἄδύνατον* che nello straniamento si manifesta una *amplificatio* di genere metaforico, e tutti e due vengono formulati basandosi su valori concettuali che possiamo reputare identici.

Una rassegna catalogica di *ἄδύνατα*, per quanto estesa e dettagliata possa essere, non sarebbe comunque sufficiente a rendere conto della complessità e della multiformità del tema. Basti pensare che dal punto di vista dei contenuti si oscilla fra due estremi, quello del “sempre” e quello del “mai”, in grado di cooptare al loro interno innumerevoli forme espressive. Manzo sposta giustamente l'attenzione sugli elementi costitutivi della figura partendo dall'assunto che essa si costituisce di almeno due enunciati che si presentano nelle forme dell'amplificazione e del paradosso. Secondo queste premesse le categorie di *ἄδύνατα* si possono suddividere in tre tipologie:

I. L'espressione implicita o esplicita del concetto di “sempre” in riferimento a situazioni reali ma immutabili. Un caso normalmente espresso con la formulazione temporale “finché” e “sempre/non mai”.

dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit,
dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae,
semper honos nomenque tuum laudesque manebunt.
(Virgilio, *Ecl.* 5, 76-78)

II. L'espressione del “mai” attraverso una figurazione impossibile che sovverte l'ordine delle cose naturali. Formulazioni rese attraverso la coordinazione copulativa (“...o”; “né... né”), comparativa (“come non... così non”), temporale (“prima... che”), suppositiva (“se... allora”).

⁵¹ MANZO 1988, p. 40.

⁵² MANZO 1988, p. 41.

usque adeo sequitur res rem, neque flamma creati
fluminibus solitast neque in igni gignier algor.
(Lucrezio, *De Rerum Natura* III, 622-623)

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi,
et freta destituent nudos in litore pisces;
ante, pererratis amborum finibus, exsul
aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore vultus.
(Virgilio, *Ecl.* 1, 59-63)

Quaerebam, sicca si posset piscis harena
nec solitus ponto vivere toruus aper,
aut ego si possem studiis vigilare severis:
differtur, numquam tollitur ullus amor.
(Propertio, *Eleg.* II 3, 5-8)

III. La terza classe è rappresentata da quelle tipologie con caratteristiche in contrasto sia con il “sempre” che con il “mai”, che anzi sembrano collegarsi a delle impossibilità realizzate e perciò inducono ad una riflessione che mostra le implicazioni dell’ἀδύνατον con la filosofia: «se diciamo che questo *adynaton* accade e che perciò anche quest’altro *adynaton* può accadere, arriviamo alla fine a negare paradossalmente l’*adynaton* stesso attraverso l’azione stabilizzante propria di una logica intesa quale regola della *reductio ad impossibile*».⁵³

Mopso Nysa datur: quid non speremus amantes?
Iungentur iam grypes equis, aeuoque sequenti
cum canibus timidi ueniet ad pocula dammae.
(Virgilio *Ecl.* 8, 26-28)

[...] Quis neget arduis
pronos relabi posse rivos
montibus et Tiberim reverti,
Cum tu coemptos undique nobilis
libros Panaeti Socraticam et domum

⁵³ MANZO 1988, p. 44.

mutare loricis Hiberis,
 pollicitus meliora, tendis?
 (Orazio *Carm.* I 29, 10-16)

In quanto connesso con la dimostrazione *per absurdum* l'ἀδύνατον divenne un tratto caratteristico dell'esposizione filosofica lucreziana. Per chiarire l'assurdità del fatto che se le cose nascessero dal nulla da ogni cosa potrebbe nascere un'altra di qualsiasi genere e nessuna avrebbe bisogno del proprio seme («Nam si de nihilo fierent, ex omnibus rebus / omne genus nasci posset, nil semine egeret» *De rerum natura* 1, 159 e s.), Lucrezio formula un ἀδύνατον:

E mare primum homines, e terra posset oriri
 Squamigerum genus et volucres erumpere caelo.
 (Lucrezio, *De rerum natura* 1, 161e s.)

Ragionamento esattamente rintracciabile in Epicuro per il quale «in primo luogo, nulla nasce dal non essere. Altrimenti tutto nascerebbe da tutto, senza alcun bisogno di semi» (*ad Her.* 38).⁵⁴ Secondo un procedimento logico affine è impossibile che l'accaduto non sia accaduto (Simonide, Epicuro),⁵⁵ come afferma Aristotele citando una sentenza del tragediografo Agatone: «Perfino un dio è privo di questa sola facoltà: fare che non sia quanto è accaduto».⁵⁶ L'idea che l'entità divina fosse soggetta all'impossibilità di annullare il passato segnò un momento determinante nello sviluppo del pensiero e venne ripresa da Plutarco, Luciano, Orazio, Plinio il Vecchio.

Nella loro osservanza dei tecnicismi retorici gli artigiani antichi, muovendosi nel solco della problematica retorica di Ermagora e di Ermogene, si occuparono degli *asystata*, intesi quali temi, cause prive di consistenza e che rappresentano la soglia più bassa di ciò che è possibile affermare o difendere. Grillio,⁵⁷ seguito dai retori greci seriori, trattando dei vari tipi di *asystata* si preoccupò di approfondire la conoscenza del legame tra ἀδύνατον, che pertiene alla natura di un fatto, e *apithanon* (che equivale

⁵⁴ MANZO 1988, p. 46.

⁵⁵ Simonide fr. 54 D., 603/98, Page e *Gnomologium Vaticanum* 50, P. von der Mühl. Si rimanda a MANZO 1988, p. 48.

⁵⁶ Aristotele, *Eth. Nic.* 1139b, 8 e ss.

⁵⁷ Personalità non nitidamente delineata, si veda in proposito MARTIN 1927 e MANZO 1988, p. 51 e ss.

all'incredibile, non persuasivo) riferito invece alla *qualitas* di un personaggio. Le profonde connessioni dell'ἀδύνατον con la filosofia stoica, nello specifico con i ragionamenti insolubili (λόγοι ἄποροι), stimolarono la riflessione sulle differenze tra l'ἀδύνατον e un altro tipo di *asytaton*, l'ἄπορον: si stabilì che in entrambi i casi l'aporia costituiva il fine immanente che per l'ἄπορον era un'aporia di giudizio, mentre per l'ἀδύνατον un'aporia di azione.⁵⁸

Fondamentalmente la precettistica retorica e la speculazione filosofica non si discostano in modo significativo circa la definizione della nozione di ἀδύνατον. Nell'impossibilità si può considerare l'interferenza dell'irrazionale e dell'alogico.⁵⁹ È pur vero che se il ricorso all'impossibilità affiora dalle nebbie del mondo dell'irrazionale, tuttavia esso non fu estraneo alle scienze esatte. Ne è un esempio il teorema attraverso il quale Talete dimostrò il diametro che taglia il cerchio in due parti uguali: una prima spiegazione si fondava sull'evidenza, ma l'altra, redatta in un secondo momento, si basava sulla prova per assurdo.⁶⁰ Nella ricerca sull'ἀδύνατον si possono prendere in considerazione anche i legami che la figura intrattiene con i concetti di menzogna e di inganno nella misura in cui essi sono legati a ciò che è contraddittorio sul piano formale; infatti il fine immanente di un'arte fondata sulla menzogna è «un piacere legato alla bravura tecnica, perciò anche alla destrezza e alla maestria ingannatrici».⁶¹

Nel *De elocutione* Demetrio, trattando del frigido nell'opera letteraria, indica l'iperbole come la più frigida di tutte le espressioni e ne sottolinea tre aspetti:

1. Una locuzione in cui si esprima un rapporto di somiglianza esagerata («correre simili al vento»);
2. una comparazione figurata o falsa («più bianchi della neve»);
3. un'espressione apertamente impossibile («al cielo arriva col capo»)⁶².

In base ai precedenti esempi, in particolare il terzo, ogni iperbole si potrebbe dire anche impossibile e affine al contenuto e alla forma dell'ἀδύνατον.⁶³ È ovvio

⁵⁸ MANZO 1988, p. 71.

⁵⁹ Nell'uso classico l'aggettivo ἄλογος indica qualcosa al di fuori delle determinazioni logiche, estraneo all'attività razioinante. Cfr. MANZO 1988, p. 84. Nella *Poetica* di Aristotele si raccolgono osservazioni intorno all'ἀδύνατον: il ricorso alla figura retorica apporta benefici al lavoro del poeta poiché lo fa risultare sorprendente e quindi piacevole, cfr. Aristotele *Poet.* 1460b, 23-26.

⁶⁰ Proclo, *In Euclid.* 157, 10 ed. Friedlein. MANZO 1988, p. 123.

⁶¹ «Gli aedi dicono molte menzogne (πολλὰ ψεύδονται αἰοιδῶν)»: così constatava Solone e Aristotele riprende queste parole come un proverbio» MANZO 1988, p. 132.

⁶² Demetrio, *De eloc.* 124; MANZO 1979 pp. 296 e sgg. e MANZO 1988, p. 175.

dunque che Antonio Manzo ritiene l'ἀδύνατον un particolare modo di essere dell'iperbole: le due figure sarebbero legate fra loro non solo dalle implicazioni psicologiche che ne derivano, ma anche dalla «componente ragionativa e strutturale». La scelta di usare l'ἀδύνατον sottintende il proposito di conseguire successo ricorrendo ad un tipo di meraviglioso causato da immagini che superano la realtà.⁶⁴

Riassumendo si può dire che per la retorica e la paremiografia antiche l'ἀδύνατον oscilla tra il campo dell'iperbole e quello del paradosso. Nella trattazione aristotelica sui generi dell'epica e della tragedia, sebbene non ci sia alcuna catalogazione dell'ἀδύνατον, si suggerisce l'uso del meraviglioso, dell'irrazionale, per arricchire l'opera: la poesia epica permette l'irrazionale da cui deriva il meraviglioso,⁶⁵ la tragedia al contrario richiede un meraviglioso su base reale. Nel *De elocutione* Demetrio analizza l'impossibile adynatico come sottotipo dell'iperbole, o per meglio dire un'iperbole esagerata a tal punto da risultare impossibile. Tuttavia sotto il profilo retorico l'iperbole è considerata un tropo, mentre l'ἀδύνατον una perifrasi.⁶⁶ Ermogene, come si è visto, inserendosi nella corrente della retorica di Ermagora pone l'accento sull'ἀδύνατον come questione instabile o *asystaton*.

La riflessione sulla figura di impossibilità prosegue nei retori latini bassoimperiali, e tanto in Fortunaziano quanto in Grillio si dimostra l'assenza di una teorizzazione chiara: l'ἀδύνατον sembra essere categorizzato come uno schema retorico confinante con l'esagerazione, il paradosso o la comparazione impossibile.⁶⁷

Rivolgendo l'attenzione alla critica moderna possiamo identificare due correnti principali che hanno guardato all'ἀδύνατον antico come:

1. uno schema retorico poetico;
2. un tema o un motivo.

⁶³ «L'iperbole aumenta o diminuisce le cose con l'eccesso, e le presenta molto al di sopra di ciò che sono, con l'intento non d'ingannare, ma di condurre alla verità stessa, e di fissare, tramite ciò che essa dice d'incredibile, quello che bisogna realmente credere», FONTANIER 1968, p. 123.

⁶⁴ «Se poi volessimo sostenere che la natura dell'iperbole consiste nel pervenire dall'incredibile al credibile, dall'impossibile al possibile, potremmo anche dire con Seneca che *numquam tantum sperat hyperbole quantum audet, sed incredibilia affirmat, ut ad credibilia perveniat*. Del resto, abbiamo veduto Aristotele esprimere nella *Poetica* il convincimento che il possibile è persuasivo e che l'impossibile verosimile è da preferire al possibile non credibile» MANZO 1988, p. 189.

⁶⁵ Aristotele, *Poet.* 1460a 17.

⁶⁶ GUIDORIZZI 1985, p. 20. Lausberg colloca l'ἀδύνατον tra le perifrasi con lo scopo di intensificare l'espressione poetica attraverso un effetto straniante, LAUSBERG 1969, p. 110.

⁶⁷ VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 80.

Il primo approccio, peculiare della scuola italiana,⁶⁸ è ripreso da Canter⁶⁹ il quale ripropone la tesi dell'ἀδύνατον sottotipo di iperbole definendolo sostanzialmente una figura di esagerazione. La seconda posizione, diffusamente illustrata nell'opera di Dutoit,⁷⁰ prevede un'articolazione ricca di sfumature dovute alla varietà tipologica dei temi trattati.

Si ritiene che una delle funzioni originarie dell'ἀδύνατον sia il vincolo, il patto, cosicché gli ἀδύνατα greci sono utilizzati in giuramenti, imprecazioni, ma anche formule magiche e incantesimi: una serie tra i più arcaici sono appunto collegati a forme rituali di vincolo come giuramenti e imprecazioni.⁷¹ Uno dei bacini di creazione di ἀδύνατα nella poesia greca sarebbe quello dei proverbi e detti popolari, formulazioni che avrebbero poi subito una evoluzione da sentenza proverbiale ad accorgimento stilistico, o stilema letterario.⁷² La produzione latina parrebbe fare un salto qualitativo rispetto all'origine popolare.⁷³ Virgilio conferma il legame dell'ἀδύνατον con il genere bucolico (*Ecl.* I, 59-64; III, 90-91; IV, 18-25; VIII, 26-28; VIII, 52-54) aprendo la strada al vasto impiego che ne sarà fatto nella poesia pastorale (dalla seconda scena nel secondo atto dell'*Aminta* di Torquato Tasso vv. 201-203, «che d'aria pasceransi in aria i cervi, / e che mutando i fiumi e letto e corso, / il Perso bea la Sona, il Gallo il Tigre»).⁷⁴ La rappresentazione che gli ἀδύνατα delineano di un mondo capovolto appartiene al campo dell'illogico, tuttavia gli esempi greci dimostrano una loro peculiare logicità come nel caso del giuramento prestato dai Focesi nell'abbandonare la patria:

pronunciarono possenti imprecazioni per chi restasse indietro; oltre a ciò gettarono in mare una massa di ferro e giurarono che non sarebbero tornati a Focea prima che questa massa ricoprisse la superficie.⁷⁵

(Erodoto, *Hist.* I, 166)

⁶⁸ PIRRONE 1914; CAVAZZANI SENTIERI 1919; MANZO 1979 e 1984; si veda anche ROWE 1965.

⁶⁹ CANTER 1930.

⁷⁰ DUTOIT 1936.

⁷¹ GUIDORIZZI 1985, pp. 21-22.

⁷² VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 84 e MANZO 1988, p. 31.

⁷³ Sebbene nei primi autori il ricorso allo schema retorico sia radicato nei proverbi e nei detti popolari. In Plauto immagini come pescare nell'aria o trarre acqua da una pietra sono piuttosto comuni per la figurazione dell'impossibilità: Plauto, *Persa* 41: «quod tu me rogas; nam tu aquam a pumice nunc postulas»; *Asinaria* 99-100: «Iubeas una opera me piscari in aere venari autem rete iaculo in medio mari.»

⁷⁴ VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 86.

⁷⁵ Cito da COCCHIARA 1981, p. 72.

In tal modo la volontà di chi giura lo lega indissolubilmente alla promessa: come la natura non può infrangere le leggi che la governano, altrettanto l'uomo non potrebbe macchiarsi di spergiuro senza offendere gli dei. Certamente gli ἀδύνατα, sia greci che latini, si inseriscono nella vasta tematica del mondo alla rovescia e si riallacciano alla visione dell'ordine cosmico, religioso, umano e sociale.

2. POSSIBILITÀ E IMPOSSIBILITÀ DEL SACRO

L'*ἄδύνατον* è la spia retorica rivelatrice di un universo rovesciato, l'artificio formale attraverso il quale appare lo stravolgimento delle categorie attinenti al normale, al naturale, al logico. Al modello della rappresentazione regolare si oppone un antimodello dal valore conoscitivo in grado di infiltrarsi in ogni piega della realtà e, proprio per questa estrema malleabilità, capace di essere piegato dagli autori ai più disparati scopi: satirici, morali, elegiaci. Non è da escludere che il ricorso a formule specifiche, come si è già detto alcuni fra i più arcaici *ἄδύνατα* greci erano legati al patto e al giuramento serbando in tal modo un carattere sacro, nelle culture più antiche fosse considerato un veicolo di azione sul reale. Se infatti per i moderni, immersi in una visione profondamente razionalistica, la parola è un simbolo mobile frutto di processi storici, nell'intuizione di culture remote le veniva attribuita, in special modo in ambito poetico, una funzione magico-liturgica.¹ Anita Seppilli sostiene che se volessimo risalire, attraverso le culture di civiltà tramontate, alla funzione originaria dell'ispirazione poetica giungeremmo a non poterla scindere dalla religione e dal rituale magico;² che il linguaggio poetico si impone per una sua «potenza di ordine artisticopsicologico» e che il processo mentale da cui scaturisce il linguaggio figurato e poetico è il medesimo da cui nascono miti e rituali.³

Non è escluso dunque che motivi adynatici tipici di racconti popolari e proverbi possano aver avuto un'origine religiosa. Prendendo in esame il proverbio «Haurit aquas cribro qui discere vult sine libro»⁴ il folklorista Pierre Saintyves riporta la storia della vestale romana Tuscia: accusata ingiustamente di incesto, per provare la propria innocenza si recò al fiume Tevere seguita da tutta la popolazione, lì immerse nei flutti un crivello e lo riportò pieno d'acqua fino al tempio di Vesta compiendo

¹ SEPPILLI 2011, pp. 37-8.

² Anita Seppilli ricorda che la *poiēsis* fu azione, incantesimo, dramma rituale, «rappresentazione destinata a realizzare una presenza sacrale», che «*uates* è poeta e profeta» SEPPILLI 2011, p. 30.

³ SEPPILLI 2011, p. 31.

⁴ WERNER 1912, p. 36 n. 6.

così una delle azioni più impossibili secondo i comuni proverbi. Un episodio dello stesso genere si legge nel Vangelo arabo dell'infanzia, un vangelo apocrifo databile tra il V e il XIII secolo, in cui Gesù raccoglie dell'acqua in un velo e la porta alla madre. Si potrebbero aggiungere numerose fonti agiografiche in cui un simile miracolo viene compiuto. Saintyves ipotizza che il gesto impossibile di raccogliere acqua in un setaccio, in un velo ecc. rappresentasse originariamente un'ordalia.⁵ In opposizione alla tesi dello slittamento sacro-profano, Ronald Grambo indica il medesimo tema presente nelle leggende e nei racconti popolari, e allude ad un possibile procedimento inverso in cui il motivo sia scivolato da una iniziale sfera profana a quella sacra. Un altro rilievo di notevole interesse è che le espressioni adynatiche del genere sono rintracciabili sia tra le popolazioni indoeuropee che tra quelle semitiche.⁶

Oltre al motivo del giudizio divino vi sono casi in cui l'azione adynatica può essere messa in collegamento con l'abuso nei confronti della natura, tematica estremamente rilevante dal punto di vista storico religioso. L'interferenza con l'ambiente naturale e la violazione delle sue leggi implica la diretta interazione con la sfera del divino.

Pensiamo ad episodi che coinvolgono l'elemento acquatico: possiamo individuare due principali modalità secondo le quali si verificano gli eventi impossibili, quella miracolistica propria del dio o degli dei, e quella "violenta" che scaturisce dalla ὕβρις dell'uomo.⁷ Alla prima tipologia di questi *impossibilia expleta* appartengono eventi biblici quali l'attraversamento del Mar Rosso da parte di Mosè (*Esodo* 14, 21-31), per volontà di Dio capace di separare i flutti e aprire un varco agli Ebrei in fuga dall'Egitto; il passaggio di Giosuè e del suo esercito attraverso il Giordano le cui acque in parte fecero muraglia e in parte rifluirono indietro (*Ios.* 3, 14-7).⁸ Si tratta in entrambi i casi del miracoloso intervento divino che si attua mediato dall'umano, perciò lo stravolgimento della legge naturale non si configura

⁵ SAINTYVES 1934, pp. 241-9.

⁶ GRAMBO 1970, pp. 41-2 e GRAMBO 1972, p. 102.

⁷ Per una più ampia riflessione sull'uso e l'abuso della natura in prospettiva storico religiosa rimando a A. SAGGIORO 2010.

⁸ Per il motivo del Giordano le cui acque invertano il proprio corso si veda anche il salmo 113 «In exitu Israel de Aegypto, domus Iacob de populo barbaro, / factus est Iuda sanctuarium eius, Israel potestas eius. / Mare vidit et fugit, Iordanis conversus est retrorsum», che Dante farà intonare alle anime che approdano alle spiagge del Purgatorio: «In exitu Israël de Aegypto' / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto», *Purg.* II vv. 46-8.

come una violazione, bensì come un sovvertimento lecito autorizzato dall'entità che la governa.

Un'attestazione di ὕβρις è riportata invece da Erodoto circa il ponte di barche fatto costruire da Serse sull'Ellesponto.⁹ L'inusitato progetto di ingegneria bellica è la manifestazione concreta della tracotanza persiana. La presunzione di Serse e il disprezzo per gli ostacoli della natura giungono al punto tale che, quando una tempesta distrugge il primo ponte, si attua una vera e propria punizione: il mare deve essere marchiato, colpito con trecento frustate, e devono esservi gettati un paio di ceppi. Sostanzialmente l'azione di Serse è rappresentata, e recepita anche dal mondo romano, come un'infrazione del limite imposto dalla natura. Un genere di violazione, prerogativa del tiranno, che torna nell'impresa del ponte di barche fatto costruire da Caligola nel golfo di Pozzuoli.¹⁰ Svetonio parla di diverse ragioni addotte per spiegare la costruzione del ponte da parte di Caligola,¹¹ ma tra queste se ne trova una piuttosto interessante, una voce udita dall'autore nella sua infanzia:

Sed avum meum narrantem puer audiebam, causam operis ab interioribus aulicis proditam, quod Thrasyllus mathematicus anxio de successore Tiberio et in verum nepotem proniori affirmasset non magis Gaium imperaturum quam per Baianum sinum equis discursurum.¹²

La similitudine pronunciata da Trasillo, astronomo alla corte di Tiberio, fra l'evento considerato impossibile, l'attraversamento a cavallo del golfo di Baia, e il futuro destino di Gaio di diventare imperatore può essere considerata un ἀδύνατον formulato in una sorta di vaticinio, il che non stupisce se si pensa alla connessione fra ἀδύνατα e linguaggio oracolare.¹³ Svetonio suggerisce dunque che Caligola abbia compiuto l'azione ritenuta impossibile per vanificare l'ἀδύνατον di Trasillo e prendersi gioco delle preoccupazioni del suo predecessore.¹⁴

⁹ Erodoto, *Storie* VII.

¹⁰ SAGGIORO 2010, p. 177 indica le fonti principali dell'episodio: Seneca, *De brevitate vitae*, 18, 5-6; Svetonio, *Caligula* 19, 1-3; Dione Cassio, 59, 17; Giuseppe Flavio, *Antiquitates iudaicae* 19, 6; l'*Epitome de Caesaribus* dello pseudo-Aurelio Vittore 3, 9.

¹¹ Sulle sfaccettature della ὕβρις di Caligola si veda SAGGIORO 2010, pp. 179-80.

¹² Svetonio, *Caligula* 19.

¹³ Si veda il capitolo 1 del presente studio.

¹⁴ SAGGIORO 2010, p. 182.

2.1 *Età dell'oro, Apocalissi e verità religiose*

La rappresentazione di *impossibilia* come strumento retorico risale oltre che alla letteratura greca e latina, a partire da Omero, ai libri dell'Antico Testamento e ad antiche civiltà¹⁵ che ne facevano spesso la proiezione di verità religiose. Se dunque al pari della cultura sumera, egizia, greca e latina, gli ebrei disegnavano la loro storia intrecciando reale e irreale, bisogna notare che gli episodi narrati nell'epopea di Israele si presentano a tutti gli effetti come verità religiose andando a costituire un genere letterario a sé.¹⁶

L'immagine del mondo capovolto si riallaccia spesso al tema della nostalgia per il Paradiso terrestre, e anche l'annunciazione di una nuova era pronta a sbocciare dopo la fine del mondo tende a ricreare lo stato di perfetta armonia proprio dell'età paradisiaca:

Habitabit lupus cum agno,
 et pardus cum haedo accubabit;
 vitulus et leo simul saginabuntur,
 et puer parvulus minabit eos.
 Vitula et ursus pascentur,
 simul accubabunt catuli eorum;
 et leo sicut bos comedet paleas.
 Et ludet infans ab ubere
 super foramine aspidis;
 et in cavernam reguli,
 qui ablactatus fuerit, manum suam mittet.
 (*Isaia*, XI, 6 e sgg.)¹⁷

Si tratta di passi nei quali l'ordine delle cose non è espresso attraverso una descrizione simbolica della pace, ma è modificato per il volere di Dio di stabilire la

¹⁵ Cocchiara fa riferimento al culto e alla rappresentazione degli animali presso i Sumeri e gli Egizi. COCCHIARA 1981, pp. 38-47.

¹⁶ COCCHIARA 1981, p. 92.

¹⁷ «Il lupo farà dimora con l'agnello / e il leopardo s'accovaccierà col capretto, / e il vitello e il leone e la pecora staranno insieme / e un piccolo fanciullo li condurrà. / Il vitello con l'orso pascoleranno; si sdraieranno assieme i loro nati, / e il leone mangerà paglia come il bue. / E il bambino di latte si trastullerà sopra il covo dell'aspide, / e nella buca del basilisco introdurrà la mano un bambino appena slattato».

concordia fra gli uomini e tutte le altre creature. La lezione dei profeti dell'Antico Testamento reimpiega il *topos* del mondo alla rovescia nella figurazione del regno messianico, perciò nelle Apocalissi si concentrano visioni apparentemente impossibili e visite al paradiso. L'antica profezia dunque continua nel tipo dell'apocalissi storica e

la predilezione del giudizio assume in certi scritti, quali per esempio i capitoli XXIV-XVII d'Isaia e IX-XIV di Zaccaria e il libro di Gioele, una forma soprannaturale sempre più marcata. Autori posteriori, con idee e immagini derivate da altre fonti, costruirono descrizioni complesse della grande crisi dei tempi messianici [...]. Il Giudaismo ellenistico produsse, con gli oracoli sibillini attribuiti a profetesse pagane, una letteratura parallela alle apocalissi giudaiche.¹⁸

Il rinnovamento auspicato e prefigurato da questa letteratura prosegue nel Nuovo Testamento, quando tutto è ormai ribaltato inizia il regno di Dio:

Videte autem vosmetipsos. Tradent vos conciliis, et in synagogis vapulabitis et ante praesides et reges stabitis propter me in testimonium illis. Et in omnes gentes primum oportet praedicari evangelium. Et cum duxerint vos tradentes, nolite praecogitare quid loquamini, sed, quod datum vobis fuerit in illa hora, id loquimini: non enim estis vos loquentes sed Spiritus Sanctus. Et tradet frater fratrem in mortem, et pater filium; et consurgent filii in parentes et morte afficient eos; et eritis odio omnibus propter nomen meum. Qui autem sustinuerit in finem, hic salvus erit.¹⁹

Sed in illis diebus post tribulationem illam sol contenebrabitur, et luna non dabit splendorem suum, et erunt stellae de caelo decedentes, et virtutes, quae sunt in caelis, movebuntur.²⁰

Con l'avvento del cristianesimo l'ἁδύνατον assunse una nuova funzione psicologica, poiché la paradossalità dell'etica, dei miracoli e della natura del Dio cristiano modificarono il significato profondo della figura retorica. Il «Dio fattore

¹⁸ FOOT-MOORE 1929, pp. 71-2, cito da COCCHIARA 1981, p. 95.

¹⁹ «Ma voi badate a voi stessi! Vi consegneranno ai sinedri, sarete percossi nelle sinagoghe, comparirete davanti a governatori e re a causa mia, per render testimonianza davanti a loro. Ma prima è necessario che il vangelo sia proclamato a tutte le genti. E quando vi condurranno via per consegnarvi, non preoccupatevi di ciò che dovrete dire, ma dite ciò che in quell'ora vi sarà dato: poiché non siete voi a parlare, ma lo Spirito Santo. Il fratello consegnerà a morte il fratello, il padre il figlio e i figli insorgeranno contro i genitori e li metteranno a morte. Voi sarete odiati da tutti a causa del mio nome, ma chi avrà perseverato sino alla fine sarà salvato» *Marco* XIII, 9-13.

²⁰ «In quei giorni, dopo quella tribolazione, il sole si oscurerà e la luna non darà più il suo splendore e gli astri si metteranno a cadere dal cielo e le potenze che sono nei cieli saranno sconvolte» *Marco* XIII, 24-5.

della sua fattura», gli «umili che saranno esaltati» sono paradossi fondati su una verità rivelata che rovesciando le regole del cosmo indica la «retta via».²¹ Il paradosso della Croce realizza l'«impossibile» del dio-uomo, fonde in un'unione perfetta la natura divina e quella umana assimilando in tal modo due dimensioni e due tempi diversi, e istituendo un nuovo ideale religioso e culturale che, in un certo senso, scalza l'icona del Dio veterotestamentario.

Come scrive Cocchiara, nel IV secolo le riflessioni dei Padri e i versi dei poeti intorno ai doveri imposti dalla Chiesa si mescolano e offrono un panorama che spazia dalla discussione sulle beatitudini da Paese della Cuccagna a immagini influenzate dalla Gerusalemme sfolgorante di pietre preziose.²² L'ἁδύνατον assume un carattere “sacro” inglobando echi da Virgilio, Orazio, Seneca e fondendoli con il linguaggio di Isaia e il ricordo dell'età dell'oro:

Edere namque Deum merita
omnia virgo venena domat;
tractibus anguis inexplicitis
virus inerme piger revomit,
gramine concolor in viridi.
quae feritas modo non trepidat
territa de grege candidulo?
inpavidas lupus inter oves
tristis obambulat et rabidum
sanguinis inmemor os cohibet.
agnus enim vice mirifica
ecce leonibus imperitat,
exagitansque truces aquilas
per vaga nubila perque Notos
sidere lapsa columba fugat.²³

²¹ CHERCHI 1971, p. 225.

²² COCCHIARA 1981, p. 100. Cocchiara ritiene che gli ἁδύνατα oltre ad esprimere lo specifico punto di vista del poeta o del prosatore, si ispirino alla tematica dei miti paradisiaci e delle utopie, Ivi, p.78.

²³ Prudenzio, *Catbemerinon Liber III*, 151-165. «Poiché la Vergine che ha meritato di dare alla luce Iddio trionfa di tutti i veleni, pigramente raggomitolato su se stesso il serpe rivomita l'enorme veleno, confondendo il suo colore col verde dell'erba. Qual belva feroce ora non trepida, atterrita dal candido gregge? S'aggira il lupo mesto fra le pecore impavide e tiene chiuse le fauci, immemori del sangue. L'agnello infatti con meraviglioso scambio signoreggia i leoni e la colomba discesa dagli antri fuga le aquile crudeli attraverso le nubi vaganti e i venti» trad. in COCCHIARA 1981, p. 100.

L'ἄδύνατον diventerà un importante strumento nella lirica amorosa europea, in particolare nella produzione trobadorica e italiana intessute di paradossi e iperboli, intrise dell'etica della *fin'amor* e focalizzate su una concezione dolorosa e inappagata del rapporto fra amante e amata.

Come si è detto la *novitas* cristiana che riposa sul paradosso, spendendo uno schema antico per fini inediti, risemantizzò l'ἄδύνατον e ne agevolò la diffusione caratterizzata da una simbiosi fra ἄδύνατα tradizionali e ἄδύνατα dossologici.²⁴ Questo genere di impossibilità infatti rappresentava il migliore strumento nelle dossologie del Cristo e della Vergine. Si veda per esempio un passo della *Laus Christi* attribuita a Claudiano:

Proles vera Dei cunctisque antiquior annis,
 Nunc genitus qui semper eras, lucisque repertor
 Ante tuae matrisque parens; quem misit ab astris
 Aequaevus genitor verbumque in semina fusum
 Virgineos habitare sinus et corporis arcti
 Iussit inire vias parvaque in sede morari
 Quem sedes non ulla capit; qui lumine primo
 Vidisti quidquid mundo nascentes crearas;
 Ipse opifex, opus ipse tui [...] ²⁵

Sono verità extralogiche, al di là delle leggi naturali, espresse in formule ermetiche che godranno di amplissima fortuna nei dossografi, nella liturgia, nell'innografia mariana, senza escludere illustri esempi di produzione poetica in volgare come l'invocazione alla Vergine nel xxxiii canto del *Paradiso* e la Canzone 366 dei *Rerum vulgarium fragmenta*.²⁶

Durante la rinascenza carolingia gli ἄδύνατα classici sembrano vivere un nuovo periodo di splendore andando ad impreziosire, con la loro inesauribile varietà di temi, l'*ornatus* retorico e, in molti casi, a cristallizzarsi in *topoi*. Curtius traccia una breve storia letteraria che porta dagli ἄδύνατα alle rappresentazioni del mondo alla rovescia,

²⁴ CHERCHI 1971, p. 225.

²⁵ Claudiano, *Laus Christi*, pp. 411-12. Si vedano anche CHERCHI 1971, p. 225 a cui rimando per ulteriori citazioni da Claudiano, e COCCHIARA 1981, p. 106.

²⁶ I paradossi riguardanti la Vergine erano vivissimi nell'alto Medioevo. Si pensi a Walter di Châtillon o ad Alano di Lilla. Cfr. CHERCHI 1971, p. 225.

e ritiene che a partire dal XII secolo, si incontrino *topoi* del mondo capovolto definibili come forme retoriche basate sull'enumerazione di cose impossibili, per altro scaturite dagli ἀδύνατα del mondo classico ben noti nel Medioevo.²⁷

L'esempio virgiliano costituisce un innegabile stimolo e la cornice entro la quale iniziano ad apparire descrizioni di attualità. Una delle più antiche e diffuse immagini adynatiche, quella dell'ἄνω ποταμῶν,²⁸ è recuperata da Paolo Diacono:

Antes potest flavos Hrenus repedare Suavos,
Ad fontem et versis pergere Tiberis aquis.²⁹

Il ricordo degli ἀδύνατα virgiliani torna in Teodulfo d'Orléans insieme ad un elenco di *inanes opere*, cioè una delle molteplici declinazioni cui andò soggetta la figura retorica. L'autore irride i cattivi poeti della corte di Carlo paragonandoli a corvi e a pappagalli che tentano di imitare le Muse, l'ordine naturale è a tal punto sconvolto da rendere plausibile lo scambio di ruoli fra Titiro e Orfeo:

Quid cycni faciunt, resonant dum talia corvi,
Et tectis strepitant carmina multa meis?
[...]
Vertitur e subito studia in contraria rerum,
Rideat Orpheum Tytirus aurisonum.
Orpheus in silvis putridas tu pasce capellas,
Tytirus aulenses delicias sequitur.
(vv. 1-2; 23-6)³⁰

Illum non sal, nn istum sapientia condit,
Hunc doctrina newuit vincere, sal nec eum.
Doctrinam cuius vanumest adhibere medullis,
Quoque magis doceas, stultior inde fiet.
Sic crudum studeat laterem dum quisque lavare,
Quo magis eluerit, plus facit inde luti.

²⁷ CURTIUS 1995, pp. 111 e sgg.

²⁸ Si veda il primo capitolo del presente studio.

²⁹ Paolo Diacono, *Carmina*, V, p. 44, dove si rimanda anche a *Pauli versus ad Adalardum*: «Ante suos refluus Rhenus repedabit ad ortus, / Ante petet fontem clara Mosella suum, / Quam tuus e nostro carum ac memorabile semper / Dulce, Adalard, nomen pector cedit amor».

³⁰ Teodulfo, *Carmina*, pp. 490-1.

Quid bona verba iuvant, ubi nil habet alma voluntas
 Aut quid in urticis semina iacta iuvent?
 Flava quid horrendis prosunt data mella lacunis
 Quid litor aut olei stercore mixtus aget?
 Quid iuvat aurito lyra si persultet asello
 Cornigero aut lituus si strepat arte bovi?
 (vv. 1-12)³¹

Valafrido Strabone, poeta latino di origine tedesca vissuto fra l'808 e l'849, raccolse molti degli *ἀδύνατα* classici nei dieci versi che compongono la *Similitudo impossibilium* dei *Walahfridi Carmina*, un breve elenco allestito ad uso scolastico:

Albentes capiat corvos, cignosque nigrantes
 Limaces quoque multiloquos mutasque cicadas,
 Cornutos adquirat equos, mutilosque iuencos,
 Pisces nare vetet, constanter avesque volare,
 Fontes stare citos faciat, tum currere montes,
 Ferri cogat aquas sursum, flammisque deorsum,
 Limus ad humorem, cera ut durescat ad ignem
 Ossaque sanguinibus tumeant, nervique medullis,
 Lumbrici saliant, reptentque in pulvere cervi,
 Gallinae fundant haedos atque ova capellae.³²

2.2 *Critica dei costumi e contemptus mundi*

A partire dal XII secolo al modello desunto da Virgilio si affiancano Ovidio e gli autori latini di satire. La cultura, i tempi, i costumi vengono sottoposti ad una critica approfondita che colpisce ogni aspetto del reale, dalla degenerazione della Chiesa alla decadenza del monachesimo, sino a toccare la classe contadina.³³ Gli *ἀδύνατα* si prestavano perfettamente alla deplorazione e alla condanna del presente, e

³¹ Teodolfo, *Carmina*, p. 464.

³² Valafrido Strabone, p. 392.

³³ CURTIUS 1995, p. 112.

fruiti attraverso la tecnica dell'*accumulatio*, così familiare al Medioevo, andavano a confluire nel bacino degli *impossibilia* che formavano il *topos* del mondo capovolto.

Il motivo della *tristitia temporis*, della decadenza della Chiesa e della corruzione morale è denunciato, tra il XII e il XIII secolo, dai *clerici vagantes*. Nel carme *Florebat olim studium* dei *Carmina Burana*, per citare uno tra i molti esempi a disposizione, il ribaltamento delle leggi naturali e culturali si risolve nel lamento contro il tempo presente³⁴ nel quale i giovani si rifiutano di studiare, i Padri della Chiesa si trovano all'osteria, le tradizionali attribuzioni di Lia e Rachele, di Marta (vita attiva) e Maria (vita contemplativa) sono negate:

Florebat olim studium,
 nunc vertitur in tedium;
 iam scire diu viguit,
 sed ludere prevaluit.
 Iam pueris astutia
 contingit ante tempora,
 qui per malivolentiam
 excludunt sapientiam.
 Sed retro actis seculis
 vix licuit discipulis
 tandem nonagenarium
 quiescere post studium.
 At nunc decennes pueri
 decusso iugo liberi
 se nunc magistros iactitant,
 ceci cecos precipitant,
 implumes aves volitant,
 brunelli chordas incitant,
 boves in aula salitant,
 stive preconos militant.
 In taberna Gregorius
 iam disputat inglorius;
 severitas Ieronymi
 partem causatur obuli;
 Augustinus de segete,

³⁴ CURTIUS 1995, p. 111.

Benedictus de vegete
 sunt colloquentes clanculo
 et ad macellum sedulo.
 Mariam gravat sessio,
 nec Marthe placet actio;
 iam Lie venter sterilis,
 Rachel lippescit oculis.
 Catonis iam rigiditas
 convertitur ad ganeas,
 et castitas Lucretie
 turpi servit lascivie.
 Quod prior etas respuit,
 iam nunc latius claruit;
 iam calidum in frigidum
 et humidum in aridum,
 virtus migrat in vitium,
 opus transit in otium;
 nunc cuncte res a debita
 exorbitantur semita.
 Vir prudens hoc consideret,
 cor mundet et exoneret,
 ne frustra dicat 'Domine!'
 in ultimo examine;
 quem iudex tunc arguerit,
 appellare non poterit.³⁵

Il tema del carne, ben noto al mondo antico, si svolge attraverso una successione di paradossi e ἀδύνατα che mettono in drammatica evidenza il dilagare della corruzione. Il duplice motivo del *puer-senex* e del *senex-puer*, di amplissima fortuna nella letteratura mediolatina precedente e coeva,³⁶ fa da sfondo alla rappresentazione del decadimento generale. Si tratta di uno dei numerosi casi in cui il poeta coniuga immagini classiche a immagini bibliche adattando moduli antichi al proprio linguaggio. Il capovolgimento è l'esecrabile risultato che richiamerà la punizione divina: quello dei ciechi che guidano altri ciechi portandoli al precipizio («ceci cecos precipitant») è un motivo di derivazione evangelica che risale a *Matteo*

³⁵ *Carmina Burana*, 6 (vol. I pp. 7-8).

³⁶ CURTIUS 1995, pp. 108-111.

15,14 «Caeci sunt et duces caecorum. Caecus autem si caeco ducatum praestet, ambo in foveam cadunt»; l'asino che suona la lira («brunelli chordas incitant») si riallaccia al proverbio greco ὄνος λύρας («l'asino [è sordo] al liuto») conosciuto nel Medioevo attraverso Boezio,³⁷ ma che risale addirittura alla civiltà sumerica.³⁸

Come è naturale gli ἀδύνατα, inglobati nella visione del mondo capovolto, risultarono estremamente funzionali alla produzione letteraria sul *contemptus mundi*, il disprezzo del mondo necessario per la perfezione spirituale, e la *fuga seculi*, che fiorì dalla crisi ideologica del XII e XIII secolo.³⁹ Il vasto dispiegamento della figura non si riduce a mero esercizio retorico ma veicola icasticamente i contenuti morali delle opere in cui compare. Nel *Contemptus mundi*, dove l'autore oltre a condannare i vizi maledice l'amore e la donna, per rappresentare il caos e l'imminente fine dei tempi Bernardo di Cluny sceglie ἀδύνατα e *similitudines impossibilium* dal sapore apocalittico.⁴⁰

Signaque plurima tempora proxima iudicis edunt.
Sidera flammae lunaque ferrea visa refertur,
Sol sine lumine, terra voragine subruta fertur.
Terra locis tremit, Eumenidum fremit umbra proterva;
Bellica currere fertur in aere visa caterva.
Agmina mortua currere conflua visa feruntur.
Signa gravissima monstaque plurima conspiciuntur.⁴¹

Vir sine crimine, lite, cupidine, felleque pingui
Est, neque mentior, est bove rarior ille trilingui;
Ocuis aliger hircus, olor niger invenientur;
Ante triceps pecus, ante biceps equus exorientur.⁴²

Sulla stessa linea si attesta il quinto libro dell'*Architrenius* di Giovanni d'Altavilla,⁴³ e nel *De planctu naturae*, il prosimetro allegorico composto da Alano di

³⁷ «Sentisne, inquit, haec atque animo illabuntur tuo an onos luras?» Boezio, *Cons.*, I pr. 4. Sull'argomento ADOLF 1950, pp. 49-57, e VOGEL 1973, pp. 351-364.

³⁸ COCCHIARA 1981, pp. 38 e sgg.

³⁹ Per ulteriori approfondimenti si rimanda a LAZZARI 1965.

⁴⁰ Sono alcuni fra gli esempi rilevati dalla critica. Per ulteriori approfondimenti si rimanda a CHERCHI 1971, p. 227.

⁴¹ Bernardo Morliacense, *De contemptu mundi*, I, p. 39.

⁴² Bernardo Morliacense, *De contemptu mundi*, III, p. 77.

Lilla probabilmente tra il 1160 e il 1170 sul modello della *Consolatio* boeziana, la *Descriptio cupidinis*, descrizione del *furor* amoroso, è intessuta di ossimori:

Pax odio, fraudique fides, spes juncta timori,
 Est amor, et mistus cum ratione furor.
 Naufragium dulce, pondus leve, grata Charybdis,
 Incolumis languor, et satiata fames.
 Esuries satiens, sitis ebria, falsa voluptas,
 Tristities laeta, gaudia plena malis.
 Dulce malum, mala dulcedo, sibi dulcor amarus,
 Cujus odor sapidus, insipidusque sapor.
 Tempestas grata, nox lucida, lux tenebrosa,
 Mors vivens, moriens vita, suave malum.
 [...]
 Dum furit iste furor, deponit Scylla furorem,
 Et pius Aeneas incipit esse Nero.
 Fulminat ense Paris, Tydeus mollescit amore,
 Fit Nestor juvenis, fitque Melincta senex.⁴⁴

Paolo Cherchi ritiene che le rappresentazioni offerte da Alano di Lilla richi amino piuttosto da vicino gli ossimori e gli ἀδύνατα tipici dell'amore trobadorico, e che la condanna moralistica aveva in Marcabru un precedente altrettanto austero e visionario, questa volta in lingua volgare, che percepiva il sovvertimento di ogni regola e lo esprimeva con l'ἀδύνατον.⁴⁵

Proprio in apertura del *De planctu naturae* Alano denuncia la violazione delle leggi naturali da parte degli uomini, i quali hanno scelto liberamente di pervertire la propria costituzione. Sulla scia della corrispondenza fra *ordo verborum*, *ordo idearum* e *ordo rerum* della tradizione speculativa altomedievale, egli ritiene che la non conformità all'ordine naturale fissato da Dio causi a sua volta una violazione sul piano logico esemplificata dallo stravolgimento delle regole grammaticali:

⁴³ CHERCHI 1971, p. 227. «Transit ab aspectis nondum rorantia siccus / Lumina, nec tersus oculos moerore palustres, / Nec mora, finitimo tractu praesumptio collem / Stringit et insolido nitens pede, sarcina pessus / Nutat, ubi testudo volat, fastidit in alto / Mergus aquae sedes; aquila cessante, ministrat / Arma Jovis milvus, spolio contendit olori / Corvus, id est ferrugo nivis [...]» Johannis de Altavilla, *Architrenius*, p. 308.

⁴⁴ Alano di Lilla, *Liber de Planctu Naturae*, p. 472.

⁴⁵ CHERCHI 1971, p. 227.

In lacrimas risus, in luctus gaudia verto,
 in planctum plausus, in lacrimosa iocos,
 cum sua Naturae video decreta silere,
 cum Veneris monstro naufraga turba perit;
 cum Venus in Venerem pugnans illos facit illas;
 cumque suos magica devirat arte viros.

[...]

Heu, quo Naturae secessit gratia, morum
 forma, pudicitiae norma, pudoris amor!
 Flet Natura, silent mores, proscribitur omnis
 orphanus a veteri nobilitate pudor.

Activi generis sexus se turpiter horret
 sic in passivum degenerare genus.

Femina vir factus sexus denigrat honorem,
 ars magicae Veneris hermaphroditat eum.

Praedicat et subicit, fit duplex terminus idem,
 Grammaticae leges ampliat ille nimis.

Se negat esse virum Naturae, factus in arte,
 barbarus. Ars illi non placet, imo, tropus.

(vv. 1-6; 11-22)⁴⁶

La natura è la manifestazione visibile degli archetipi intellegibili presenti nel Creatore, per questo motivo Alano le riconosce il compito di presiedere sia all'ordine fisico che a quello morale⁴⁷ (entrambi piani della *dispositio divina*), ecco dunque che qualsiasi tipo di inversione del suo corso si prospetta come gesto, per così dire, sacrilego.

Le leggi naturali stabilite *ab aeterno* presuppongono, in un certo qual modo, l'osservanza da parte del loro stesso artefice.⁴⁸ Il maestro di Lilla prospetta due gradi di impossibilità nell'ambito del reale:⁴⁹ *impossibilia secundum inferiorem causam*, fatti miracolosi che si verificano per volontà divina, al di sopra del naturale corso degli

⁴⁶ ALANO DI LILLA, *Liber de Planctu Naturae*, pp. 429-30.

⁴⁷ SCHIOPPETTO 1996, p. 240.

⁴⁸ «Ad quod dicimus quod Deus non posset facere ut duo contradictorie opposita simul essent vera, nec quod duo opposita praedicarentur de eodem secundum idem; potest tamen facere ut opposita praedicantur de aliquo per unionem, gratia diversorum», Alano di Lilla, *Summa Quoniam homines*, tract. IV, 82, p. 228.

⁴⁹ Alano di Lilla, *Summa Quoniam homines*, tract. IV, pp. 228-232.

eventi; *impossibilia secundum superiorem causam*, cioè eventi contrari alla natura e dunque impossibili da realizzare anche per Dio («Deus non potest aliquid facere nisi quod exigit eius iustitia»)⁵⁰ Ragionamento che torna nella sua opera di teologia assiomatica *Regulae caelestis iuris*. Ciò che è impossibile in accordo con una causalità inferiore di ordine naturale è possibile secondo una causalità superiore appartenente all'intelligibile («Quidquid est possibile secundum inferiorem causam, est possibile secundum superiorem, sed non convertitur», regola LVII). Al contrario quanto è impossibile secondo una causalità superiore è impossibile anche a Dio («Omne impossibile secundum inferiorem causam ad quod sequitur impossibile secundum superiorem est impossibile Deo», regola LVIII). Perciò non tutte le verità sono possibili nell'*ordo* naturale, ma tutte divengono possibili se in accordo con la causalità divina («Non si veritas est in essentia possibilitas est in natura», regola LIX).

Queste proposizioni, radicate nel pensiero filosofico e teologico medievale, definendo il grado di distinzione fra diversi tipi di impossibilità devono aver avuto una ricaduta sulla sfera del linguaggio poetico: a seconda del genere lirico nel quale viene inserito l'*ἄδύνατον* descrive di volta in volta impossibilità assolute o impossibilità relative poiché appartenenti all'ambito della devozione religiosa e perciò passibili di trasformazione in possibilità reali grazie all'intervento divino.

2.3 *Excursus. Testimonianze nord europee*

Facendo riferimento al *Muspilli*, un poemetto frammentario alto tedesco in dialetto bavarese composto da circa un centinaio di versi allitterati di argomento religioso cristiano e ritrovato in un manoscritto donato nell'829 a Ludovico il Bavaro, Cocchiara rileva la presenza dei medesimi *ἄδύνατα* già largamente presenti nelle letterature classiche e nella Bibbia:

sô daz Eliases pluot in erda kitriufit,
sô inprinnant die perga, poum ni kistentit
ênihc in erdu, ahâ artruknênt,

⁵⁰ Alano di Lilla, *Summa Quoniam homines*, tract. IV, p. 231.

muor varsuuilhit sih, sulizôt lougiu der himil,
 mâno vallit, prinnit mittilagart,
 stên ni kistentit, verit denne stúatago in lant,
 verit mit diu vuiru viriho uuîsôn.⁵¹

Un materiale costantemente reimpiegato nella predizione del terribile destino del mondo, come accade nella *Völuspá*, la profezia della veggente, il primo poema dell'*Edda* composto probabilmente in Islanda verso l'anno 1000:

Brœðr munu berjask ok at bǫnum verðask,
 munu systrungar sífjum spilla,
 hart er í heimi, hórdómr mikill,
 skeggǫld, skalmǫld, skildir klofnir,
 vindǫld, vargǫld, áðr verǫld steypisk
 mun engi maðr ǫðrum þyrma.⁵²

In entrambi i casi appena citati si percepisce la fusione fra elementi pagani e cristiani, ma la fine del mondo narrata si basa su concezioni molto diverse da quelle dell'escatologia cristiana, infatti al crepuscolo degli dei della mitologia nordica si oppone la rigenerazione dell'umanità che si realizza per volontà del Dio cristiano. Anche l'ἄδύνατον, insieme ad altre descrizioni di impossibilità e ribaltamento, si pone al servizio della prefigurazione di tale rinascita assumendo non di rado la funzione di rivelatore di verità religiose.

Oltre alla funzione 'sacra' i motivi adynatici di ascendenza classica conservano la loro connessione alla tematica amorosa e raggiungono, probabilmente anche grazie alla mediazione della letteratura cristiana, le regioni nord europee.

Le saghe islandesi che generalmente rifuggono l'espressione diretta delle emozioni, né si incontrano spesso passaggi romantici o lirici, ospitano comunque il

⁵¹ *Múspilli*, vv. 50-6 in HEINZ METTKE, 1982, «Quando il sangue di Elias gronderà sulla terra, / si incendieranno i monti nessun albero resterà ritto / nella terra le acque si seccheranno, / la palude si prosciugherà, il cielo si dissolverà in fiamma, / la luna cadrà, brucerà la terra, / non resterà ferma alcuna pietra; verrà allora sulla terra il giorno del castigo, / verrà col fuoco a visitare gli uomini».

⁵² *Völuspá*, 45. «I fratelli si batteranno e si uccideranno / i parenti romperanno i legami del sangue / si compiranno malvagità e pravi adulteri / sarà un'era di spade e di scure, si spezzeranno gli scudi / un'epoca di venti e di lupi, pria che crolla il mondo / nessuno vorrà risparmiare l'avversario.» trad. in COCCHIARA 1981, p. 101.

tema dell'infelice amore del poeta per la donna sposata. Per questo tipo di intreccio Bjarni Einarsson⁵³ ha sostenuto un'ipotesi di derivazione dal romanzo di Tristano e l'influenza dei versi trobadorici (si vedano tuttavia le obiezioni alle tesi di Einarsson, il quale ritiene che il tema del desiderio amoroso sia di per sé estraneo alla tradizione islandese e debba, perciò, essere stato assimilato da fonti esterne).⁵⁴ Il più classico degli *áðúvata* è incastonato nei versi attribuiti a Kormakr là dove (v. 19) il poeta dichiara che prima di abbandonare l'amata i fiumi torneranno alle sorgenti:

því at upp skulu allar,
 olstafns, áðr ek þér hafna,
 lýsigrund, í landi,
 linns, þjóðáar rinna.⁵⁵

Per questo passo la critica ha riportato l'esempio ovidiano «Cum Paris Oenone poterit spirare relictæ, / ad fontem Xanthi versa recurret aqua» (*Heroides* v, 29-30), e poteva esserci in effetti una certa familiarità degli autori islandesi con il poeta latino se nella *Jóns saga helga* il vescovo Jón rimprovera il giovane Klængr Þorsteinsson per la lettura dell'*Ars amatoria*.⁵⁶ Il parallelo classico è stato rilevato per primo da Alexander Bugge ritenendo che Kormakr potesse aver conosciuto il tema durante i propri viaggi.⁵⁷ Di seguito compaiono altri due *impossibilia* in relazione alla bellezza dell'amata, al verso 61 Kormakr dichiara che le pietre voleranno («*Heitask hellur fljóta*») e le montagne sprofonderanno nel mare («*farask fjoll en stóru / fræg í djúpan agi*») prima che nasca una donna avvenente quanto Steingerðr.⁵⁸

Ulteriori esempi di *áðúvata* e *impossibilia* si ritrovano nella poesia scaldica (e in quella eddica, come si è visto per il testo della *Völuspá*):

Mun óbundinn á ýta sjöt

⁵³ FINLAY 1994, p. 105 cita i tre studi seguenti: EINARSSON 1961; EINARSSON 1971, 21-41; EINARSSON 1976.

⁵⁴ Per un più ampio riesame della possibile influenza dei trovatori sui componimenti scaldici si rimanda a FINLAY 1994, pp. 105-153. Obiezioni alle tesi di Einarsson si leggono Ivi, pp. 117 e sgg.

⁵⁵ *Vatnsdala saga* 1939. Ed. Einar Ólafur Sveinsson. Íslensk fornrit 8, p. 222. «For all the great rivers in the land shall flow backwards, bright ground of the alecup's fire, before I give you up.», FINLAY 1994, p. 135.

⁵⁶ FINLAY 1994, p. 135.

⁵⁷ BUGGE, 1906, I p. 229.

⁵⁸ FINLAY 1994, p. 136.

Fenrisulfr fara,
 áðr jafngóðr á auða trøð
 konungmaðr komi.

(Eyvindr skáldaspillir Finnsson, *Hákonarmál* 20)⁵⁹

Björt verðr sól at svartri;
 sökkr fold í mar dökkvan;
 brestr erfiði Austrá;
 allr glymr sær á fjöllum,
 áðr at Eyjum fríðri
 (inndröttar) Þórfinni
 (þeim hjalpi goð geymi)
 gæðingr mymi fæðask.

(Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Þorfinnsdrápa* 24)⁶⁰

⁵⁹ FULK 2012, p. 192. «Il lupo Fenrir entrerà sciolto nella dimora degli uomini prima che venga un re altrettanto buono». Il testo e la traduzione in inglese sono disponibili all'indirizzo <http://skaldic.abdn.ac.uk/db.php>.

⁶⁰ WHALEY 2009, pp. 258-9. Cito la traduzione in inglese da MCKINNELL 2014, p. 7: «The bright sun will turn to black, / the earth will sink in the dark ocean, / Austrí's burden will break / the sea thunder on the fells / before in the Isles a finer / chieftain finer than Þorfinnr / (may God help that guardian / of his retinue) will be born».

3. LA TRADIZIONE ROMANZA DEGLI ἄδύνατα

A seconda della cultura, del periodo storico, del contesto sociale, delle credenze religiose nel complesso delle quali l'ἄδύνατον compare è necessario riesaminarne i criteri definitivi. Ci si trova dinanzi ad una certa costanza di temi, beninteso che le declinazioni sono numerosissime, il cui sfondo è senz'altro la vivida attrazione dei poeti per il conflitto fra possibile e impossibile quale termine di paragone per significare la propria visione del mondo e il proprio paesaggio interiore.

Come l'impiego della parola-rima doveva essere «originariamente legato a una funzione religiosa, d'evocazione e invocazione mistica» che riconduce a un «atteggiamento psicologico per il quale il canto è ancora, in certa misura, incantesimo»,¹ altrettanto l'uso di una figura retorica legata all'espressione dell'impossibilità, alle sue trasformazioni e varianti (impossibilità reale o apparente, assoluta o realizzata), nonché fortemente implicata nella visione e nella spiegazione personale che ogni autore suole darsi del mondo circostante, doveva conservare la sua potente assertività e un'ombra del pensiero magico sacrale legato probabilmente alla sua origine.

Per le parole-rima l'atteggiamento è ancora rintracciabile nella famosa canzone di Jaufré Rudel *Lanquan li jorn son lonc en mai*, in cui il secondo e il quarto verso di ogni cobla terminano con la parola-rima *lonb* (lontano), otto volte ripetuta nel sintagma *amor de lonb*. Quest'aura mistica e magica che avvolge gli albori dell'utilizzo dei vocaboli desinenti si arricchirà, con i trovatori successivi, di una più vasta gamma di significati, a partire da Marcabru attraverso il *trobar leu* di Bernart de Ventadorn e il *trobar ric* di Raimbaut d'Aurenga complicandosi progressivamente fino ad assumere valore puramente formale.²

¹ RONCAGLIA 1981, p. 16.

² Nelle strofe di *Car vei qe clars* di Raimbaut d'Aurenga la posizione delle parole-rima *clars*, *viva* e *gaia* è assoggettata a una legge di variazione che «rappresenta già, embrionalmente, il principio della *retrogradatio cruciata*», RONCAGLIA 1981, p. 19. Da questo punto di vista la *chansoneta gaia* costituisce il vero antecedente della sestina, si legga quanto scrive FRASCA 1992, pp. 27-8: «per quanto concerne lo schema rimico tale legge di *alternanza* finisce giusto col determinare la realizzazione piena del principio

L'*àdúnaton* percorre una strada analoga, attraversa generi lirici e forme metriche, e nonostante la ripresa da parte di autori con ideologie distanti fra loro (dai moralisti alla figura del *fin amador*) comporti talvolta il suo scadimento a mero espediente retorico, si rivela nelle mani dei più sapienti mirabilmente plastico impregnandosi di concezioni del mondo, dottrine filosofiche e teologiche che si avvicendano nel tempo, senza che il fondo 'prelogico' della sua struttura ceda del tutto all'impeto della novità.

3.1 *Gli àdúnata nella poesia trobadorica*

È opinione diffusa che la paradossalità costituisca una delle caratteristiche più perspicue dell'amore trobadorico,³ sia che la sua origine venga ricondotta al modello dell'amore dei mistici, ad una concezione di stampo neoplatonico o ad uno schema giuridico feudale.⁴

Secondo Paolo Cherchi un passo importante, destinato ad influenzare gli *àdúnata* dei successori, fu compiuto da Marcabru che per la prima volta ridusse l'azione adynatica all'io lirico.⁵ La poesia moralistica del trovatore procede ad una condanna dell'amore e con esso dell'intera società con la quale si identifica: di qui scaturisce la visione di un mondo dove ogni etica è ribaltata, e il sovvertimento dei valori morali si rispecchia in un sovvertimento della realtà dai toni apocalittici.

No n sai que faire,
 tant fort sui empres,
 q'entorn l'arair
 si fant vilan cortes,
 e il just pechaire
 de so q'en lor non es.
 Si m'aiut fes,
 tals mil en auzetz braire

di retrogradatio cruciata. Dovendo le parole-rima femminili (*vina* e *gaià*) alternarsi, difatti, al quinto e al settimo bordo, il congegnarsi delle rime è costretto, diciamo, ad inseguirle e, dunque, ad adeguarsi.»

³ SPITZER 1944; AUERBACH 1941, pp. 1179 e sgg.

⁴ CHERCHI 1971, pp. 227-8.

⁵ CHERCHI 1971, p. 228.

c'anc res no n fo.
(XXXII, vv. 19-27)⁶

La posizione di Marcabru è percepita nella sua assurdità da Uc Catola che, nella più antica tenzone in lingua occitana, lo invitava ad intonare un canto d'amore e stigmatizzava la sua visione rigidamente moralistica:

Marcabrun, si cum declinaz
qu'amor si' ab engan mesclaz,
dunc es lo almosna pechaz,
la cima devers la raiz.
(vv. 25-8)⁷

La novità è nella consapevolezza esternata da Marcabru di essere una voce inascoltata, e dunque della sterilità della propria critica, del progressivo affastellarsi di immagini capovolte la cui condanna non sortisce effetto. A questo punto il protagonista dell'azione vana, la proverbiale *inanis opera*, è l'autore stesso che in *Pus s'enfulheisson li verjan* scrive:

E s'ieu cuich anar chastian
la lor follia, ieu qier mon dan,
pois s'es pauc prezat si m n'azir;
semenan vau mos chastiers
de sobre naturaus rochiers,
c'u no n vei granar ni florir.
(XLI, vv. 25-30)⁸

L'esempio dell'*inanis opera* di Marcabru esercitò una notevole influenza sia sugli imitatori a lui più prossimi, sia su autori la cui lirica si ispirava a ben altre atmosfere. Sebbene in maniera meno incisiva, e spesso come ricordo meccanico, gli *áðúvata* si ripresentano insieme alla figurazione del mondo alla rovescia in un sirventese di Bernart Marti:

⁶ GAUNT-HARVEY-PATERSON ed. 2000.

⁷ GAUNT-HARVEY-PATERSON ed. 2000. «Marcabruno, a quanto voi dichiarate, che amore così mischiate con inganno, allora carità è peccato: sottosopra cima e radice!» ed. RONCAGLIA 1968.

⁸ GAUNT-HARVEY-PATERSON ed. 2000.

A, senhor, qui so cuges
 Del segle qu'aissi baiysses!
 Lo dreytz torna daus l'envers
 si l'an pres no's pot levar,
 ben o feira qui'l tornes
 el luec on que sol estar.
 (II, vv. 1-6)⁹

o ancora, come suggerisce Cherchi, nel sirventese morale *Ieu no sui pars als autres trobadors* di Gavaudan dove torna l'*inanis opera* marcabruniana:

Pauc val amars cuy escompren amors,
 ni sos aturs, ni l'honor de son paire;
 desheretars es conortz e sabors,
 tro·l falh l'avens que s'en cuja estraire.
 Ben gieta en mar e·ls dezertz
 sa semensa – don frug no 'sper –
 lo pus cortes e·l mielhs apertz,
 quan lo torna e noncaler
 fals'amistatz amara.
 (vv. 37-45)¹⁰

È in un ben diverso contesto, nella lirica di Peire d'Alvernia avviluppato nell'etica paradossale della *fin'amor* e dunque avverso all'ideologia del trovatore gascone, che riappare il modulo dell'azione vana. Sembra che la voce del poeta sia arrochita dall'inutile gridare contro gli *envers* (v. 33), tuttavia la definizione del soggetto resta ambigua e perciò generica:

S'als malvatz no fos tan grans guaux,
 avoleza ia no fora;
 et es se tant ubertz lo traucx,
 que sobre rocas laora,

⁹ BEGGIATO ed. 1984.

¹⁰ GUIDA ed. 1979.

selh cuy iay cors, e martelha

(VI, vv. 25-9)¹¹

Con la lirica amorosa di Raimbaut d'Aurenga l'*áδύνατον* personalizzato entrò a far parte delle possibilità espressive del *trobar ric*. Nel suo canzoniere gli *impossibilia* e le espressioni adynatiche assolvono a molteplici funzioni, sposandosi perfettamente con i fondamentali temi dell'amor cortese come la follia amorosa. Paolo Cherchi propone una serie di esempi, alcuni dei quali sarà utile riportare, partendo dal motivo della *inaequalis pensatio* presente nella prima canzone composta sotto l'influsso di Marcabru:

Car penti·m meinz qe no paresc

Als paucs emblanz del menor derc

Que van duptan aur per coire.

(vv. 46-8)¹²

In altri passi Raimbaut canta l'errore prospettico nel quale incorre e gli effetti della sua follia:

Mos volers cans

qe·m sal denan

me fai creire que futz es pans.

(XVI, v. 33-5)¹³

Mas ben grans talans afrena

Mon cor, que ses aigua pesca.

(V, vv. 50-1)¹⁴

La *folior* del conte d'Orange si differenzia da quella altrui poiché è riscattata dalla natura paradossale della *fin'amor*, un sentimento la cui essenza si manifesta come rinuncia, sofferenza e irrealizzabilità. La frustrazione amorosa è una costante nella

¹¹ FRATTA ed.1996.

¹² MARSHALL ed. 1968.

¹³ PATTISON ed. 1952, p. 118.

¹⁴ PATTISON ed. 1952.

vita dell'amante cortese che per tradizione rivolge il proprio desiderio verso una dama sposata e irraggiungibile. Ma, diversamente da quanto accade nella produzione di altri autori, i versi di Raimbaut testimoniano la ricerca del *joy* e la fuga dall'estenuata malinconia che la situazione sentimentale presupporrebbe. La distanza resta comunque incolmabile e la follia del poeta si delinea come una sfida permanente tentata dalla sua titanica volontà,¹⁵ da qui derivano una serie di azioni assurde e la necessità di un linguaggio costellato di paradossi e figure adynatiche non di rado nella forma di *similitudines impossibilium* come nel distico finale della canzone *Après mon vers vueilb sempr'ordre* incentrata sul tema della fedeltà amorosa:

Plus qe ja fenis fenics
 Non er q'ieu non si'amics.
 (IV, vv. 64-5)¹⁶

Peire Rotgier, cum puesc sofrir
 Qez eu am aissi·solamens?
 Meravill me! Si viu de vens.
 (VI, *Peire Rotgier, a trassaillir*, vv. 29-31)¹⁷

Raimbaut raggiunge l'apice di questo meccanismo di ribaltamento in *Ar resplan la flors enversa* interamente giocata su un'impossibilità realizzata. Sin dall'esordio il paesaggio primaverile, tipico dell'ambientazione amorosa, è sostituito dal gelo invernale assumendo la tradizionale funzione di analogia o antitesi con la condizione sentimentale del poeta.¹⁸ A ciò segue un ribaltamento ancora più radicale poiché il soggetto ha raggiunto un particolare stato di grazia per cui alla sua sensibilità il freddo e l'ospitalità circostanti si trasformano in elementi che suscitano il *joy*.

Anat ai cum cauz'enversa
 sercan rancx e vals e tertres,
 marritz cum selh que conglapis

¹⁵ CHERCHI 1971, p. 230.

¹⁶ PATTISON 1952.

¹⁷ PATTISON 1952.

¹⁸ CHERCHI 1971, p. 231. «Ar resplan la flors enversa / pels trencans rancx e pels tertres, / Quals flors? Neus, gels e conglapis / que cotz e destrenh e trenca; / don vey morz quilz, critz, brays, siscles / en fuelhs, en rams e en giscles.» PATTISON 1952, XXXIX, vv. 1-6.

cocha e mazelh'e trenca:
 que no m conquis chans ni siscles
 plus que folhs clercx conquer giscles.
 Mas ar – Dieu lau – m'alberga Joys
 malgrat dels fals lauzengiers croys.
 (XXXIX, vv. 33-40)¹⁹

La canzone sembra impostata sul *topos* del mondo alla rovescia, ma il fatto che il trovatore non sia solo lo spettatore, bensì l'artefice del mutamento di segno stagionale e interiore, dà alla *flors emversa* un radicato e prolungato effetto adynatico.²⁰ Raimbaut dunque riadatta al registro lirico amoroso gli *údónata* di Marcabru caricandoli di una particolare «frequenza vibrativa»²¹ e includendoli fra gli strumenti retorici del *trobar ric*, a sua volta la lezione del conte d'Orange viene recuperata nel *trobar leu* di Giraut de Bornelh. Il motivo della ragione che cerca di arginare le tendenze più assurde viene esemplificato mediante impossibilia che spesso assumono la forma dell'*inanis opera*:

Per, pos enfolei,
 torn ferir en la palha
 don esper que'l gras salha.
 (XLIV, vv. 28-30)²²

La follia causata dalla passione amorosa continua ad essere un tema estremamente produttivo, per descriverne le caratteristiche i poeti si avvalgono della retorica dell'impossibilità e del meraviglioso, siano essi riferiti al tentativo di intraprendere azioni fuori dall'ordinario o funzionali a tratteggiare il divario incolmabile che separa l'amante dall'amata.

Situazione che si ripropone nel *corpus* di Peire Vidal, sebbene contraddistinto dalla varietà dei toni poetici. Nella canzone *Pus tornatz sui em Proensa* una serie di

¹⁹ PATTISON 1952.

²⁰ CHERCHI 1971, p. 233. Che la canzone sia fondata sul motivo del mondo alla rovescia si legge già in DRONKE 1965 p. 99.

²¹ CHERCHI 1971, p. 233.

²² KOLSEN ed. 1910.

impossibilia expleta accompagna l'*áδύνατον* realizzato a conferma del raggiungimento della piena soddisfazione:

E poiran s'en conortar
 E mi tug l'autr'amador,
 qu'ab sobresforciu labor
 trac de neu freida fuec clar
 et aigua doussa de mar.

(XI, vv. 23-7)²³

Negli *áδύνατα* di Arnaut Daniel si trova qualcosa di differente, l'effetto puramente decorativo si scioglie nell'impeto connaturato alla forza espressiva della sua poesia.²⁴ La storia dell'io, marcata dalla frustrazione amorosa, prende la forma di una contemplazione «di schiva e pensosa intimità».²⁵ Il dissidio interiore corrisponde al piano stilistico, perciò l'unità tra forma e ispirazione si riflette nella coniazione di neologismi, nelle nuove sfumature di significato attribuite a vocaboli comuni, nell'asprezza fonica e nell'abbondante uso di figure complesse e semanticamente dense come l'*áδύνατον*.

Le *inaequales pensationes* sono una modalità costante nella tradizione lirica dell'amor cortese, e costituiscono il presupposto sul quale poggiano la maggior parte delle *inanes operae* di cui il poeta sembra essere consapevole senza però potersi sottrarre alle leggi del sentimento. Dei cinque *impossibilia* presenti nella produzione arnaldiana ben quattro svolgono una funzione completamente inedita rispetto a quelli delle elegie e bucoliche romane.²⁶

Le coscienze ingannate dalla *fals'Amor* sono pronte a negare l'evidenza e perdere ogni contatto con la realtà, i seguaci di questo inganno finiranno con lo scambiare il cuculo per una colomba e il Puy de Dôme per una superficie piana:

Qui Amor sec per tal, liure!
 Cogul tenga per colomba;

²³ AVALLE ed. 1960.

²⁴ «Un abbandono dello spirito, necessario ed indispensabile alla sua poesia; negli altri poeti è una frangia, un elemento decorativo, un “effetto”» COCCHIARA 1981, p. 116.

²⁵ CHERCHI 1971, p. 234.

²⁶ CURTIUS 1995, nota 34 a p. 113.

si'll o ditz ni ver li sembra,
 fasa il plam del Puoi de Doma;
 (*Lancan son passat li giure*, IV, vv. 33-6)²⁷

Nella canzone *Ab guai so cuindet e leri* Arnaut come un artigiano forgia i versi in onore dell'amata e ricerca nella perfezione dello stile l'immagine della perfezione che egli persegue con la sua fedeltà. Nulla potrebbe distoglierlo dall'impresa, il suo amore è una dolorosa rinuncia, e la tensione fra l'impossibilità della soddisfazione e la tenacia del sentimento sfocia nella concentrazione di *àdúvata* finali:

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
 e cas la lebre ab lo bueu
 e nadi contra suberna.
 (*Ab guai so cuindet e leri*, X, vv. 43-5)²⁸

Con estremo nitore Arnaut condensa nella *tornada* la storia del proprio travaglio amoroso rendendo vitali e tangibili le ormai logorate *inanes opere*. Si ricordino gli antecedenti classici dei proverbi: «dum vitat humu, nubes et inania captet» (Orazio, *Ars Poetica*, v. 230), «Pugnat in adversas ire natator aquas» (Ovidio, *Remedia amoris*, 122), «Ille igitur numquam direxit brachia contra / torrentem» (Gioveale, *Saturae*, iv, 89-90). Per il verso «e cas la lebre ab lo bueu» Cherchi segnala l'adagio «bove venari leporem» che Erasmo attribuisce a Plutarco.²⁹ La famosa *tornada* con la firma di Arnaut che riappare nell'antica *vida* rimase, insieme all'elencazione delle tre azioni folli (ammassare l'aria, cacciare la lepre con il bue, nuotare contro corrente), una formula perfetta per riassumere l'essenza della sua vicenda lirica e amorosa.

²⁷ EUSEBI 1995, p. 50.

²⁸ EUSEBI 1995, p. 92. «Io sono Arnaut che amucchio l'aria e caccio la lèpre con il bue e nuoto contro corrente», BARBIELLINI AMIDEI 2005, p. 32. Sulla traduzione di questo passo si veda la nota di Lucia LAZZERINI 2000, pp. 123-124.

²⁹ CHERCHI 1971, nota 38 a p. 235. Sulla caccia della lepre con il bue si veda anche *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi, Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters*, begründet von S. SINGER, herausgegeben vom Kuratorium S. Singer, Berlin / New York, 1995-2003, 13 Bänden, Band 5, p. 415-416; lo studio di SPAGGIARI 1983 che a partire da Petrarca mette in rilievo i precedenti nella letteratura greca classica e patristica.

L'immagine adynatica della caccia al bue con la lepre,³⁰ che sarà poi elaborata da Petrarca,³¹ torna altre due volte nella produzione del trovatore:

Amors e jois e luecs e temps
 mi fan tornar lo sen en derc
 d'aquel joi qu'avía l'autr'an
 qan chassava lebr'ab lo bou:
 ara-m va mieils d'Amor e pieis,
 car ben am, d'aizo-m clam astrucs;
 (*Amors e jois e luecs e temps*, XIV, vv. 1-6)³²

Ans que sim reston de branchas
 sec ni despuelhat de fuelha
 farai, c'Amors m'o comanda,
 breu chanson de razon lonia,
 que gen m'a dux de las artz de s'escola:
 tan sai que'l cors fas restar de suberna
 e mos buous es pro plus correns que lebres.
 (*Ans que sim reston de branchas*, XVI, vv. 1-7)³³

I versi della canzone XIV (*Amors e jois e luecs e temps*) dichiarano la riacquisizione del senno da parte dell'amante e la guarigione dalle sofferenze: è possibile acquistare la *joy* se si osservano i precetti e si percorrono gli itinerari prescritti dalla *fin'amor*. In questa caccia folle si leggerebbe un atteggiamento critico sarcastico da parte

³⁰ A partire da Eugen Cnyrim, *Sprichwörter, sprichwörtliche Redensarten und Sentenzen bei den Provenzalischen Lyrikern*, Marburg, 1888, p. 38, nella nota 10 a p. 32 BARBIELLINI AMIDEI 2005 cita altri esempi di caccia impossibile nei trovatori: «Encaus soven so qu'ieu non aus atendré / e cug penre ab la perditz l'austor / e combat so dont ieu nom puesc défendre», G. Magret 1, M. G. 602,6; «Mon cor trob fol car cassa / so quieu noncre qecossegá» El. Cair. 2, Arch. 33, 441, c. 2; «Non a senqui vol ataigner / lai on non pot aconsegre», El. Cair. 4, Arch. 33, 444, c. 4; «Qui sec so que non poiria consegre es foldatz», B. Carb. 9, 6.

³¹ *Rvf* 212, vv. 7-8 dove torna anche il motivo arnaldiano dell'ammassare l'aria «d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva» (v.2); *Rvf* 239, vv. 35-6 «et col bue zoppo andrem cacciando l'aura. / In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori.»

³² EUSEBI 1995, p. 125. «L'amore e la gioia e il luogo e il tempo / mi rimettono il senno a posto / rispetto allo stato in cui ero per quel giogo che avevo l'altr'anno / quando cacciavo la lepre con il bue: / ora con Amore mi va meglio e peggio, / perché amo perfettamente, e per questo mi chiamo fortunato.»

³³ EUSEBI 1995, p. 139. «Prima che le cime degli alberi restino secche di rami / e spoglie di foglie, farò, poiché Amore me lo ordina, / una breve canzone su un lungo argomento, / perché bene mi ha istruito nelle arti della sua scuola: / tanto so che faccio fermare il corso della corrente / e il mio bue è molto più rapido della lepre.»

dell'autore intento a condannare il proprio comportamento amoroso pregresso: il metaforizzato sembra essere proprio l'amore che trascinava il poeta dietro ad un obiettivo irraggiungibile, e perciò frustrante e inattuabile come il tentativo di catturare la veloce lepre con il bue.³⁴ Nello stesso componimento il divario fra il desiderio e la realtà si coagula nell'*ἀδύνατον* classico della *tornada* che per suggellare il discorso riprende l'antica forma del giuramento:³⁵

Ans er plus vils aurs non es fers
 c'Arnauz desam leis ont es fermanz necs.
 (*Ans que sim reston de branchas*, XIV, vv. 49-50)³⁶

Il caso di *Ans que sim reston de branchas* rappresenta invece l'interruzione del destino doloroso e frustrante a cui il poeta si consegna con l'*ἀδύνατον*-giuramento della canzone XIV. L'eccezionalità degli eventi che prendono forma è chiara sin dai primissimi versi in cui l'amante dichiara di voler seguire i dettami d'amore componendo «breu chanson de razon lonia» (breve canzone su lungo argomento). È un rovesciamento di funzione degli *ἀδύνατα* che chiudevano *Ab guai so cuindet e leri* (si legge qui «so tanto da far arrestare il corso della corrente e il mio bue è molto più rapido della lepre»), il *topos* ha un carattere completamente diverso basato su *impossibilia expleta* che rappresentano una sorta di vanto. La logicità del paradosso imposto da Amore è comprensibile solo da chi vi si dedica con costanza e può, nel tempo, coglierne i frutti.

Nei casi menzionati gli *ἀδύνατα* classici sono filtrati e impiegati o per indicare eventi realmente impossibili (l'oro diverrà più vile del ferro) o per affermare la capacità dell'amante di rendere possibile l'impossibile qualora Amore lo voglia.³⁷

A proposito del motivo della caccia fra bue e lepre in Arnaut, e in generale sulla presenza del repertorio sentenzioso nei trovatori, è stato citato il *Dialogus Salomonis et Marcolphi* il cui riuso da parte del perigordino avrebbe un intento

³⁴ FRATTA 2017, p. 2.

³⁵ CURTIUS 1995, nota 34 a p. 113.

³⁶ EUSEBI 1995, p. 129. «L'oro sarà più vile del ferro / prima che Arnaut si disamori di quella alla quale è segretamente devoto».

³⁷ Cocchiara ritiene che in questo modo il poeta assuma su di sé la posizione di Zeus nel frammento (fr. 74) di Archiloco riferito all'eclissi di sole del 6 aprile 648: dal momento che Zeus ha reso possibile l'eclissi non esiste più alcun evento da considerarsi impossibile. COCCHIARA 1981, p. 116.

parodico.³⁸ Si tratta di un'operetta mediolatina impostata, appunto, su una disputa fra Salomone e il villano Marcolfo, il quale con una serie di motti e astuzie riduce al silenzio il sapiente re. Il testo come ci è pervenuto risale probabilmente al XII secolo, ne restano alcune testimonianze del X secolo,³⁹ tuttavia il testo del racconto latino fu redatto vicino Monaco nella prima metà del Quattrocento.⁴⁰ Nel botta e risposta fra i due protagonisti (140a-140b) si legge:

Salomon: Omnia tempora tempus habent.

Marcolfus: "Diem hodie et diem cras" dicit bos qui leporem sequitur.

La clausola marcolfiana intreccia così due espressioni proverbiali, la prima discendente da *Ecclesiaste* 3,1 «Omnia tempus habent», mentre la seconda è una delle imprese impossibili intorno alle quali ruotano le tre affermazioni paradossali di Arnaut.

Gli *impossibilia* danielini ebbero numerose imitazioni, talvolta contraddistinte da una forte personalizzazione del tema, talaltre attente prevalentemente all'*ornatus*. L'immagine della caccia inutile torna, ad esempio, in Elias Cairel e in Guillem Magret:

Mas mon cor trob fol car cassa

so qu'ieu no cre que cossega

(vv. 13-4)⁴¹

Encaus soven so q'ieu non aus atendre

e cug penre ab la perditz l'austor

e combat so dont ieu no mi puesc defendre.

(II, *D'estas doas razos*, vv. 12-4)⁴²

Nel *partimen* fra Aimeric de Peguilhan e Guillem de Berguedan destinato a influenzare l'ἀδύνατον di Raimon de Miraval:

³⁸ BARBIELLINI AMIDEI 2005, p. 45.

³⁹ BARBIELLINI AMIDEI 2005, p. 28.

⁴⁰ MARINI ed. 1991.

⁴¹ LACHIN ed. 2004, p. 237. «Ma trovo folle il mio cuore, che cerca ciò che io non credo otterrà».

⁴² NAUDIETH ed. 1914.

mas bos respieitz m'ajud'a soferdar,
 per qu'eu vuoill mais ses consegre enchaussar
 que conseguir so don non fos pagatz
 (XIX, vv. 32-4)⁴³

Pero cum folhs mi vuelh enfolhetir
 quar encaus so qu'ieu no vuelh cosseguir.
 (XX, vv. 31-2)⁴⁴

Ans combat ab quiers de cera
 Bastimens de peira dura.
 (Raimon de Miraval, *Qui bona chanso cossira*, vv. 23-4)⁴⁵

In molti casi si tratta di stanche ripetizioni, prive dell'incisività e della forza espressiva del modello arnaldiano. La fase tarda del trobadorismo è caratterizzata da un ulteriore allontanamento con la formulazione di *àdúvata* strutturati in modo canonico, ovvero costituiti da due correlative (*ans...que, mas...que*) e non più riferiti alla prima persona singolare; contraddistinti insomma da una tradizionalità formale alla quale non corrisponde originalità contenutistica.⁴⁶ Paolo Cherchi cita gli esempi di Guilhem de Cabestanh, Gausbert de Poicibot, Raimon Jordan, il monaco de Montaudon, Perdigon e Guiraut Riquier. Per avere un'idea della linea stilistica sulla quale vengono costruiti gli *impossibilia* riporto i versi di *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* di Guilhem Peire de Cazals:

Ben mi meravilh qu'enaissi s'en demeta,
 qu'ans cugey leveccion las peiras d'Alzona
 l'una ves Paris e l'autra ves Toleta

⁴³ *D'estas doas razos*, SHEPARD-CHAMBERS ed. 1950.

⁴⁴ SHEPARD-CHAMBERS ed. 1950.

⁴⁵ TOPSFIELD ed., p. 76. CHERCHI 1971, a p. 237 cita anche la *tornada*, probabilmente apocrifia, della canzone *En un sonet guay e leugier* di Daude de Pradas: «De mon malayp conosc, en ver, / c'a fer freg i bati e martelh», XI.

⁴⁶ «L'*adynaton*, in Arnaut, era un abbandono dello spirito [...] negli altri poeti è una frangia, un elemento decorativo, un "effetto"», COCCHIARA 1981, p. 116.

qu'ella per aisso m fos mala ni fellona
(vv. 37-40)⁴⁷

Il senso di vanità e impotenza che si accompagna al tentativo dell'amante di raggiungere la soddisfazione si esprime, negli *áδύνατα* trobadorici, o attraverso una complessa articolazione formale, oppure nella specificità di una formula essenziale, talvolta di un'unica parola.⁴⁸ È quanto accade, secondo Cherchi, per l'espressione *faidia* sulla quale convergono il tema dell'illusione, della delusione, dell'irrimediabilità:

Sitot me soi a tart aperceubutz,
aissi cum cel qu'a tot perdut e jura
que mais non joc, a gran bonaventura
m'o dei tener car me sui conogutz
del gran engan qu'Amors vas mi fazia,
c'ab bel semblan m'a tengut en *faidia*
mais de detz ans, a lei de mal deutor
c'ades promet mas re no pagaria.
(*Sitot me soi a tart aperceubutz*, vv. 1-8)⁴⁹

Lo stesso avviene per l'*esperansa Bretona*, riferita ai Bretoni vanamente in attesa del ritorno di re Artù, che ruota intorno al tema dell'attendere senza speranza. Un sintagma di ampia fortuna a partire da Bernart de Ventadorn che lo utilizzò per primo:

Et esperansa bretona
fai de senhor escuder
(Bernart de Ventadorn, XXIII, vv. 38-39)

Si l plai, que ab lieys no m fos
l'esperansa dels Bretos!
(Gaucelm Faidit, II, vv. 39-40)

⁴⁷ «Mi meraviglio molto che si allontani così, che anzi credevo si sarebbero sollevate le pietre d'Alzona, l'una verso Parigi e l'altra verso Toledo, piuttosto che lei per questo motivo fosse nei miei riguardi crudele e sleale», testo e traduzione tratti da COLLURA 2016.

⁴⁸ CHERCHI 1971, p. 237.

⁴⁹ STRONSKI 1910, XI.

Mas sai dizon, senher, qu'atendemen
 fai de Breto, per que s mou grans rancura
 (Guilhem de Montanhagol, XIV, vv. 42-43)

E la musa del Breto
 (Peire Vidal, v, v. 18)

Esperar e muzar
 me fai coma Breto
 (Peire Vidal, XX, vv. 61-62)

E tals cuia far mantenen
 qes a speranza bretona
 (Giraut de Bornelh, LXXVII, vv. 29-30)

L'*inanis opera* profilata da l'*obra d'aragna* (ad esempio in Peire Vidal, x, v. 17) è ascrivibile, secondo Cherchi, anche all'antecedente classico «*Aranearum telam retexere*».⁵⁰

La carica asseverativa dell'impossibilità poteva naturalmente poggiare su un vasto armamentario di iperboli sconfinanti nel campo adynatico e retaggio della tradizione letteraria. Schiere di personaggi famosi per l'assolutezza dei loro tratti e sentimenti (la fedeltà di Tristano per Isotta, di Leandro per Ero; l'intensità dell'amore di Piramo per Tisbe o di Narciso per la propria immagine ecc.) fornivano un serbatoio pressoché infinito di termini di comparazione che erano ovviamente sempre superati, nella loro caratteristica fondamentale, dalla volizione o dalla passione del poeta. È chiaro che questi ἄδύνατα assumevano la più caratteristica forma grammaticale della comparazione (*plus...que, mas...que*) nei cui elementi di confronto poteva spaziare l'originalità dell'autore.

In contrasto con l'opinione di Schultz-Gora, secondo il quale tutto sommato l'ἄδύνατον non dimostrava una presenza rilevante nella lirica trobadorica, la cospicua mole di citazioni offerte dallo studio di Paolo Cherchi mostra come la figura retorica costituisse presso i trovatori una vera e propria tradizione. Tuttavia poiché Cherchi

⁵⁰ CHERCHI 1971, p. 238.

considera il motivo adynatico anche quando declinato in forme grammaticalmente differenti, sarebbe meglio parlare in taluni casi di *topos* dell'impossibilità. A meno che non si scelga di identificare *tout court* l'ἀδύνατον con qualsiasi *impossibilia* sarà opportuno valutarne gli aspetti formali forgiando il criterio classificatorio sulla base dei dati raccolti.

Si è accennato alla vastità di temi che il nostro congegno retorico è in grado di cooptare al suo interno, e di conseguenza alla sua presenza in generi lirici e letterari diversi. Ascrivere l'ἀδύνατον ad un unico registro espressivo non sembra ragionevole se si prescinde da una catalogazione delle motivazioni che ne stimolano la creazione, dei processi grammaticali e lessicali che lo distinguono, ad esempio, dall'iperbole o dalla perifrasi.

Per la natura e i temi degli ἀδύνατα trobadorici che sono stati esaminati finora Paolo Cherchi ha suggerito una scansione in quattro categorie:

1. La *similitudo impossibilium* volta a descrivere la tensione del poeta che persegue un obiettivo irrealizzabile (è l'esempio di Arnaut per il quale l'oro diverrà più vile del ferro prima che il suo amore venga meno «Ans er plus vils aurs non es fers / c'Arnauz desam leis, ont esfer manz necs» Arnaut, XIV, vv. 49-50).

2. L'*inanis opera*, normalmente corredata dall'*inaequalis pensatio*, quando il poeta si rende conto della vanità delle proprie azioni e dei paradossi che lo circondano (ad esempio ammassare l'aria «Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura» Arnaut, X, v. 43).

3. *Impossibilia expleta* allorché il poeta ha conquistato il joy («tan sai que·l cors fas restar de suberna / e mos buous es pro plus correns que lebres» Arnaut, XVI, vv. 6-7).

4. Il poeta ragiona come un moralista e rappresenta il mondo del tutto capovolto attraverso lunghe enumerazioni di ἀδύνατα dal sapore apocalittico (si veda ad esempio il sirventese *Falsedatz e desmezura* di Peire Cardenal).⁵¹

Nei primi tre casi la motivazione psicologica sarebbe la medesima, ovvero il *gap*, il vanto, l'energica affermazione dell'eccezionalità del comportamento del poeta in riferimento rispettivamente alla fedeltà, alla follia oppure alla vittoria (cioè al conseguimento del *joy*). In un certo senso, però, il vanto sarebbe presente anche

⁵¹ CHERCHI 1971, p. 239.

nell'ultimo caso dove l'io lirico si attribuisce un'integrità morale e una capacità profetica che ne autorizzano l'atteggiamento.

Da un punto di vista strutturale Cherchi propone un'ulteriore distinzione fra le formule proverbiali da una parte e gli *áδύvατa* sintetizzati in un unico vocabolo o appartenenti, sotto forma di comparazione, alla tradizione letteraria cortese dall'altra. Il fatto che l'*áδύvατov* proverbio appaia più chiaramente in poeti come Marcabru, Raimbaut d'Aurenga e Arnaut Daniel permette di ipotizzare che esso sia più facilmente semantizzabile nella poetica del *trobar clus*.⁵² È proprio in quest'ambito che la formularità della figura retorica subisce la più forte soggettivizzazione, con una spiccata riduzione all'io lirico sia morfologicamente che sul piano del generale portato contenutistico dell'*áδύvατov* (soprattutto quando si connette a espressioni proverbiali). Al *trobar leu* sembrerebbe invece maggiormente confacente l'articolazione più semplice dell'impossibilità e della frustrazione racchiuse nel singolo lemma (ad esempio la *faidia*), o la scelta di iperboli che non sconfinino nella categorica asseveratività dell'*áδύvατov* proverbio.

Un raffinato cesellatore di *áδύvατa* sarà Francesco Petrarca il quale, mescolando asprezza e dolcezza, coniugherà una ripresa diretta degli spunti trobadorici con l'eredità classica e l'esperienza italiana (in particolare dantesca).

3.2 *Gli áδύvατa nella letteratura antico francese ed europea*

Uno spiccato gusto per gli *áδύvατa* è presente anche nella produzione del poeta tedesco Tannhäuser che riprese i motivi del *Minnesang* e dell'amor cortese compiacendosi di intrecciare toni realistici e ironici. Nelle due canzoni d'amore Tannhäuser attribuisce alla dama la richiesta di una serie di azioni impossibili da esaudire per l'amante, e dalle quali fa dipendere la corresponsione amorosa: il cavaliere deve cambiare il flusso del Rodano verso Norimberga e il Danubio al di là del Reno; costruire una casa d'avorio in mezzo al mare; riportare il Santo Graal; deviare il corso del Reno affinché non attraversi la città di Coblenza; fermare il sole e oscurare la luna; volare come uno stornello o un'aquila ecc. Si tratta di un tipo di

⁵² CHERCHI 1971, p. 240.

elencazione già in voga nell'età carolingia nei versi ad uso didattico di Valafrido Strabone.⁵³ L'influenza congiunta dei modelli di Valafrido e Tannhäuser continuerà ad emergere nella poesia tedesca successiva, come mostra Cocchiara attraverso l'esempio di un canto anonimo del Cinquecento.⁵⁴

Nel suo studio del 1932 *Das Adynaton in der altfranzösischen und provenzalischen Dichtung nebst Dazugehörigen* il romanista e provenzalista Schultz-Gora esprimeva l'opinione che l'ἄδύνατον fosse poco frequente sia nel francese antico che nel provenzale (accennando alla sua presunta assenza nell'alto tedesco e nell'inglese medio), e che in generale si presentasse più facilmente nella produzione lirica e quasi per nulla nell'epica.⁵⁵

A partire da un passo tratto dal fabliau “Du faucon lanier” nella *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècle*, lo studioso individua una tipologia di ἄδύνατον introdotta dalla particella *quant* (in corsivo nel testo):

Et quant il est desatiriez
 Et d'aucune chose arriez,
 Si dist : «Se j'estoie à harnas
 Et je eüsse uns linges dras»
 Ou tel chose que il n'a mie,
 «Foi que je doi sainte Marie
 Encor iroie gaaingnier
 Et seroie hors de dangier.»
 Et quant on l'a remis arriere
 Ou point et à droite maniere
 Pour gaaignier aucune chose,
 Tant fet qu'il est à la desclose,
Et quant ert cel gaaing veü.
Quant erent trestuit revenu
Li deable de rasteler,
 Tel gent ne doit on pas amer,
 Ainz le doit on mout desprisier

⁵³ *Walahfridi Strabi Carmina* in MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini*, 2, p. 392. Si rimanda al capitolo precedente del presente lavoro.

⁵⁴ COCCHIARA 1981, pp. 121-2.

⁵⁵ Riferendosi alla scarsità di studi sul tema Schultz-Gora segnala il saggio sullo stile di Chrétien de Troyes di R. GROSSE, *Der Stil des Chrestiens von Troies*, «Französische Studien», No. 1, Altenburg, 1881, pp. 127-261. Grosse analizza quattro luoghi di Chrétien annoverandoli fra le iperboli mentre Schultz-Gora ritiene che si tratti in tutti i casi di ἄδύνατα. SCHULTZ-GORA 1932, p. 198.

Qu'il resamble de son mestier
 Au faucon lanier, ce m'est vis.
 Qui par sa perece est honis.⁵⁶

I due *quant* rispondono uno all'altro. I versi in questione sottintendono che nulla di buono si potrà mai avere in ritorno da un lavoro che non viene svolto, proprio come il diavolo non ha nulla a che fare con il rastrello dal momento che non svolgerebbe mai il suo compito nel campo. Una formulazione analoga è nel *Beaudous* di Robert de Blois, collocabile intorno alla metà del XIII secolo, che riprende i temi della tradizione religiosa con la stessa ispirazione che caratterizzava i *Carmina burana*:

Li ancien soloient saintir
 Por deu amer, por deu servir.
Deus! Li novel kant saintiront?
Quant li poisson l'eve bairont.
 (vv. 143-6)⁵⁷

A dispetto degli esempi con cui apre il suo saggio, Schultz-Gora afferma che l'uso comune dell'ἄδύνατον non sia affatto quello introdotto dalla particella *quant*, al contrario: la tipologia ordinaria risulta essere quella comparativa che mette in scena il tradizionale confronto fra un evento impossibile in natura e un altro evento, azione o desiderio figurato dall'autore. Questa tipologia è di solito espressa con proposizioni introdotte da *ainz* o *ançois* alle quali può seguire o meno un *que* a sostegno del paragone:

Einçois, asanbleront les rives
 De la Dunoe et de Seone
 Se la bataille nel te done.
 (*Yvain*, 5982-4)⁵⁸

⁵⁶ MONTAIGLON e RAYNAUD 1878, pp. 86-7. I versi che ho riportato in corsivo suonano più o meno così: «E quando ogni guadagno sarà visto? / Quando tutti (i guadagni) saranno restituiti dal diavolo del rastrello».

⁵⁷ «Gli antichi volevano farsi Santi / per amor di Dio, per servir Dio. / O Dio! I moderni quando diverranno santi? / Quando i pesci odieranno l'acqua», traduzione tratta da COCCHIARA 1981, p. 117.

⁵⁸ POIRION-BERTHELOT-DEMBOWSKI-LEFÈVRE 1994, p. 483. Si veda SCHULTZ-GORA 1932, p. 198, il quale alla nota 1 segnala che il manoscritto H conserva la lezione «de la dunoe et de seone». Per una

Nenil voir, ainz seront sechié
 Tuit li fleuve, et la mers tariel
 (*Le Chevalier de la charrette*, 4230-1)⁵⁹

Mes ainz sera la mers de glace
 Que l'an un tel chevalier truisse
 Qui el palés demorer puisse
 (*Perceval*, 7590-2)⁶⁰

Par Mahomet mon dieu, ainz sera Mongeu plainne
 Et mer devendra terre, ainçois que li rainge
 Ne que je lor envoi la nice Karlemaine
 (*Aye d'Avignon* 1710-12)⁶¹

Ad ogni modo ci sono espressioni che, in quanto alla forma grammaticale, possono trarre in inganno dal momento che nonostante compaiano *ainz* o *ainçois* non si tratta affatto di *ἀδύνατα*, come accade nel romanzo in versi *Merveilles de Rigomer* («Ains sera sounee complie / que mes armes ansi aiés», 3734-5; «Ainz seront mëures le miés / que mes armes doiés avoir», 7168). Stessa cosa si verifica nella *Vie de sainte Marie l'Égyptienne* di Rutebeuf, quando Zosima si getta ai piedi di Maria per ricevere la sua benedizione (al contrario sarà la donna ad essere benedetta da lui) e nel trovatore Raimon Jordan:

Madame, ce dist Zosimas,
 Ja ma benëïçon n'avras
 Ne de ci ne leverai mais,

spiegazione più approfondita si veda WLEDGE 1988, p. 132. «Prima si riuniranno le rive / della Senna e sarà l'ora "prima" "nona"», traduzione tratta da COCCHIARA 1981, p. 118.

⁵⁹ POIRION-BERTHELOT-DEMBOWSKI-LEFÈVRE 1994, p. 611.

⁶⁰ POIRION-BERTHELOT-DEMBOWSKI-LEFÈVRE 1994, p. 871. «Ma prima diverrà di ghiaccio il mare / che un tale cavaliere si trovi / il quale nel palazzo possa dimorare», traduzione tratta da COCCHIARA 1981, p. 118.

⁶¹ Per COCCHIARA 1981, p. 117, questo anonimo del XII secolo fornisce il più antico *ἀδύνατον* della poesia francese. Il testo è citato dall'ediz. GUESSARD e MEYER 1861, p. 53. Per il provenzale Schultz-Gora riporta i versi 38-40 di *D'una leu chanso ai cor que m'entremeta* di Guilhem Peire de Cazals già citati precedentemente, mentre per l'italiano antico vengono menzionati Cielo d'Alcamo, Cecco Angiolieri, Dante e Petrarca. Con uno sguardo ai tempi successivi è menzionato Lope de Vega: «Primero / Que pueadas adivinarlo, / Abrà flores en el cielo / Y en eso jardin estrellas» («Prima / che tu possa indovinarlo / ci saranno fiori in cielo / ed in codesto giardino stelle», COCCHIARA 1981, p. 125), *El Castigo sin venganza*, 973-5, ed. VAN DAM 1928.

Ainz ert passez avril et mays

(vv. 836-8)⁶²

Qu'ans seray totz gris

qu'ilh m'entenda

(*Per solatz e per deport*, CXXIII, vv.54-5)

Nei due esempi appena citati, pur approssimandosi all'impossibilità, le espressioni restano nel campo del reale poiché sono menzionati periodi di tempo più o meno lunghi con un termine prima del quale si potrebbe verificare qualcosa di inaspettato, o meglio, qualcosa di diverso da ciò che sta avendo luogo al momento della narrazione. Si tratta dunque, secondo Schultz-Gora, di parafrasi per dire che ci vorrà ancora del tempo prima che accada una determinata cosa.⁶³

La costruzione con *quant* può essere composta da una proposizione interrogativa seguita da una risposta, oppure da una serie di passaggi privi di interrogative ma che implicano uno o più fatti impossibili. Schultz-Gora ritiene che questa situazione sia riscontrata per la prima volta nei versi di un poeta anonimo autore del romanzo cortese *Joufroi de Poitiers*, dove la congiunzione *et* collega una serie di ben quattro ἄδύνατα:

Beaus peres, bien sachiez san gas

Qu'a ma vie toz jorn donrai,

Et toz jorn riches reserai.

- Riches serez? fait li borgeis;

Iche sera quant Deus li reis

Non amera foi ne creanche,

Et Provence conquerra Franche

Par armes sans neguns content,

Et or sera plus vil d'argent,

Et Judas iert de pechiez quites

Quant sera ce que vos me dites.

(vv. 3576-3586)⁶⁴

⁶² JUBINAL ed. 1874, p. 293.

⁶³ SCHULTZ-GORA 1932, p. 200.

⁶⁴ FAY-GRIGSBY ed., p. 180. Si veda SCHULTZ-GORA 1932, p. 201 che si appoggia all'edizione STRENG-RENKONEN 1930. «'Bel padre, ben sappiate senza vanteria / che per tutta la mia vita donerò / e sempre ricco sarò.' / 'Ricco sarete? – dice il borghese – / Ciò sarà quando Dio re / non amerà la

In quest'ultimo esempio ai tradizionali sconvolgimenti della natura illustrati dagli ἀδύνατα classici seguono quelli del comportamento umano, in un quadro intensamente drammatico nel quale, per Cocchiara, il mondo classico è ormai entrato in contatto con il Medioevo.⁶⁵

Impossibilia dello stesso tipo sono nel *Dit des Patenostres* risalente al 1320 («Aveques m'en irai quant l'yaue contremont Corra, / ou quant sera toute noire la glace»),⁶⁶ e nella prima parte della *Croisade contre les Albigeois* il re d'Aragona pronuncia la frase seguente «Aiso s'acabara / Aisi tost co us azes sus el cel volara».⁶⁷

La relazione dell'ἀδύνατον con il contesto amoroso avrà una grande fortuna sia nella declinazione negativa che prevede la frustrazione dell'amante, sia in quella positiva per la descrizione della profondità del sentimento, sia infine nell'espressione dell'impossibilità di disamorarsi (come ad esempio avviene, con toni burleschi, nella poesia di Cecco Angiolieri).

Come si è detto sin dai tempi più remoti l'elemento acquatico è stato prediletto nelle formulazioni adynatiche, dall'inversione dei corsi fluviali fino ai paragoni con l'indomabilità dei flutti e le varie impossibilità collegate al mare. In alcuni passi del *Voir dit* di Guillaume de Machaut, sorta di romanzo epistolare in cui si alternano prosa e versi, la complicità amorosa del poeta e della dama è spesso giocata attorno all'ἀδύνατον marino:⁶⁸

De mon vrai cuer jamais ne partira
L'impression de vo douce figure ;
Quar vostre image empreinte si l'i ha,
Qu'il n'est cysel ne liqueur ne rasure,
N'au monde n'a si subtil creature
Qui l'en peüst effacier nē oster,

fede né il credere, / e il Provenzale conquisterà la Francia / con le armi senza nessuna lotta, / e l'oro sarà più vile dell'argento / e Giuda sarà perdonato dei peccati, / quando sarà ciò che voi mi dite» traduzione da COCCHIARA 1981, p. 117.

⁶⁵ COCCHIARA 1981, p. 117.

⁶⁶ JUBINAL ed. 1839, p. 243.

⁶⁷ Schultz-Gora riporta che quando Arras cadde nelle mani di Massimiliano I, l'imperatore fece incidere sopra una delle porte della città la frase: «Quand les François prendront Arras, Les souris mangeront les chats», ma in seguito alla conquista da parte di Ludovico XIII fu erasa la “p” dalla parola «prendront» invertendo completamente il senso dell'ἀδύνατον.

⁶⁸ Sulla funzione strutturale dell'ἀδύνατον nel *Voir dit* si rimanda a FASSEUR 2006.

Ne qu'on porroit tarir la haute mer.

Mon dieu terrien est et fu et sera
 Tant comme en moi sera vie et nature ;
 Et après mort mon ame l'amera
 Pour sa biauté, qui en envoieüre
 Nourist mon cuer de di douce pasture
 Que ne la puet guerpier n'entr'oublier,
Ne qu'on porroit tarir la haute mer.

Et avec cë elle me garira
 De touz les maulz qu'amans sueffre et endure ;
 Et toutesfois que mes cuers la verra,
 M'esperance sera ferme et seüre
 Qu'estes si bonne et si sage et si pure
 Que ne volriés ne daigneriés fausser,
Ne qu'on porroit tarir la haute mer.
 (Ballade dell'amante)

[...]

Nient plus qu'on porroit tarir
Et tenir
La mer sans nul mouvement,
 Ne porroit on repentir
 N'alentir
 Mon cuer d'amer loiaument
 Li, qui desseur tous m'agree.
 (Chanson balladée della dama)⁶⁹

Un ἄδύνατον, lo si è visto in precedenza, presente nel *Chevalier de la charrette*⁷⁰ di Chrétien de Troyes e che viene consapevolmente ripreso come antecedente letterario nel *Voir dit*. Il rifluire indietro dei fiumi si trova nel riferimento mitologico a Canente, sposa di Pico trasformato in picchio da Circe, che con il potere del proprio canto è capace di compiere una serie di prodigi (fra i quali «retourner faisoit les rivieres», v.

⁶⁹ IMBS-CERQUIGLINI-TOULET 1999, pp. 192-4.

⁷⁰ «Mais a la mer faire tarir / Porroit autressi bien antandre», 3332-3; «Nenil voir, ainz seront sechié / Tuit li fleuve et la mers tarie», 4240-1.

6726).⁷¹ Insieme al tema acquatico Guillaume de Machaut intesse il canto d'amore con tutta una serie di *impossibilia* riguardanti altri aspetti dell'ordine naturale; altrove il tornare indietro dei fiumi simboleggia, come l'impossibilità di asciugare il mare, l'eternità del desiderio:

Nés qu'on porroit espuissier la grant mer
 Et la force des fors vens arrester
 Et les nues esclarcir ne troubler
 Et la clarté du soleil destourner,
 Ne porroit on mon cuer de vous oster
 Jusque(s) a la mort,
 Et après mort, tresdouce, en vous amer
 Seront mi sort.⁷²

Tresdoulz amis, quant ce advendra
 Que mes fins cuers te changera,
 [...]
 Toutes yaues retourneront,
 Li signe se combateront,
 Mer sechera
 (vv. 5853 e ss.)

Si pone nuovamente l'interrogativo riguardo alle modalità con le quali l'ἀδύνατον possa essere penetrato nella poesia provenzale e antico francese. Le alternative continuano ad oscillare fra il polo del linguaggio popolare, e Schult-Gora parla in tal caso di un'immissione dal medio inglese verso la tradizione letteraria, oppure la prevalenza dell'influenza letteraria, in particolar modo latina.

La prima opzione, la derivazione popolare con uno spiccato gusto per il proverbio, resta certamente una valida alternativa (ἀδύνατα-proverbi non sono rari nel Talmud o nei Vangeli). Si è detto come negli studi di filologia classica sia stata più

⁷¹ «Canaëus si tresbien chantoit / Que les montaignes enchantoit / Et les roches faisoit mouvoir / Par son tresdoulz chanter pour voir; / Les chaisnes, les cedres, les pins, / Les amangdeliers, les sapins / Et tous li arbres l'enclinoient / Quant son tresdoulz chanter ooient / Et venoient a li faire ombre / Quant elle ha chaleur qui l'encombe; / Retourner faisoit les rivieres.», vv. 6716-26.

⁷² IMBS-CERQUIGLINI-TOULET 1999, p. 152.

volte avanzata l'ipotesi che l'ἄδύνατον discenda dal linguaggio popolare,⁷³ ciononostante Schultz-Gora rileva che nella lirica antico francese, soprattutto per la tipologia introdotta da *ainz*, sia più naturale fare riferimento ad una trafila letteraria. La medesima struttura appartiene infatti agli ἄδύνατα di Ovidio e Virgilio, i poeti più proclivi all'uso della figura retorica e nei cui *corpora* si incontrano il maggior numero di esempi.

Nel regno della cavalleria fantastica e dell'irrazionale Chrétien de Troyes ricorre a moduli adynatici relativi agli sconvolgimenti naturali. Dietro agli ἄδύνατα del poeta francese, uno dei più illustri che al tempo diedero rilevanza a questa figura, e a quelli di Arnaut Daniel, oltre a Virgilio e Ovidio si intravede il mondo classico «assunto a paragone poetico».⁷⁴ Il peso preponderante dell'ascendenza letteraria sarebbe riscontrabile proprio nel caso di Chrétien de Troyes il quale, vista la sua reputazione, potrebbe aver dato l'impulso per un maggior impiego dell'impossibilità adynatica in langue d'oïl (sebbene un autore come Guillem de Berguedan possa aver attinto direttamente da Ovidio).

Partendo dall'analisi dell'articolo di Canter,⁷⁵ Schultz-Gora lamenta l'assenza di una definizione precisa della figura retorica. Come sappiamo neppure i retori e i grammatici latini si erano preoccupati di delineare con nettezza i confini dell'ἄδύνατον, e probabilmente non lo concepivano nel senso familiare ai filologi moderni. Demetrio aveva usato la formula κατὰ τὸ ἄδύνατον designando così un determinato genere di iperbole aumentata ad impossibilità,⁷⁶ ma per uno studio dei testi provenzali, antico francesi o italiani si tratta senz'altro di una classificazione inadeguata.

Se da un lato l'ἄδύνατον-iperbole è generalmente una proposizione unica, dall'altro l'ἄδύνατον è costituito da un complesso di due proposizioni: in una delle due si afferma l'impossibilità di un fatto o un avvenimento attuati dall'uomo, l'altra eleva questo fatto a rango di categorica impossibilità caricandolo della forza icastica della comparazione con un evento irrealizzabile.

⁷³ CANTER 1930; ROWE 1965; DUTOIT 1936; VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 84 e MANZO 1988, p. 31.

⁷⁴ COCCHIARA 1981, p. 118.

⁷⁵ CANTER 1930.

⁷⁶ DEMETRIO *De eloc.* 115-118; 124 e s.

Ciò non toglie che in alcuni casi l'iperbole adynatica possa distendersi su due periodi, talvolta introdotta da una concessiva, e sia funzionale alla rappresentazione della grandezza o quantità numerica di qualcosa («Si fractus illabatur orbis, / impavidum ferient ruinae», così scrive sul valore del coraggio Orazio, *Carm.* III 3, vv. 7-8; o Virgilio sul numero di pene nell'oltretomba «Non, mihi si linguae centum sint oraque centum, ferrea vox», *Aen.* VI, 625-6),⁷⁷ oppure all'intensità di ciò che si vuole significare («Anche se i monti si spostassero e i colli vacillassero, / il mio amore non si allontanerebbe da te», Isaia 54, 10; «Il cielo e la terra passeranno, ma le mie parole non passeranno», Marco XIII, 31). I confini fra l'iperbole adynatica e l'ἄδύνατον sembrano piuttosto labili, tuttavia Schultz-Gora ritiene che l'instabilità fra le due figure sia semplicemente apparente e dettata da una sensazione momentanea.⁷⁸ È necessario distinguere l'ἄδύνατον anche dalla perifrasi, con la quale sembra confondersi specialmente nei casi in cui entrano in gioco negazioni categoriche o concetti come mai, nessuno, sempre ecc.⁷⁹ Schultz-Gora riporta una serie di esempi del genere:

Et qui a ceste heure l'eust veu rire, jamais n'eust eu les fievres.

(*Le Cent Nouvelles nouvelles* XXIV)

Pols aporta hom contra ven

Qui vai ses leis vertutz queren

(Daude de Pradas, *4 vert. Card.*, vv. 1761-2)

Quar sa valors

Es tals que-ls sieus bos ayps melhors

Pot hom contar

Cum las estelas quant es sers

(Guiraut de Calanso, *Una doussa res benestan*, vv. 37-40)

⁷⁷ «Se il mondo cadesse in pezzi, le sue rovine lo colpirebbero impavido»; «[Non potrei nemmeno] se avessi cento lingue e cento bocche, e una voce di ferro».

⁷⁸ Sul rapporto fra ἄδύνατον e iperbole si veda anche MANZO 1988, p. 39.

⁷⁹ GUIDORIZZI 1985, p. 20. Lausberg colloca l'ἄδύνατον tra le perifrasi, LAUSBERG 1969, p. 110.

Mes a la mer feire tarir

Porroit autresi bien entendre.

(Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, 3322-3)⁸⁰

Dismayed not this our captains Macbeth and Banquo?

Yes, as sparrows eagles, or the hare the lion.

(Shakespeare, *Macb.* 1, 2)

Alas, poor duke!

The task he undertakes is numbering sand and drinking oceans dry

(Shakespeare, *Rich. II*, II, 2)⁸¹

La differenza tra perifrasi e ἄδύνατον consiste principalmente nella forma. L'espressione «sono muto come una tomba» allude alla segretezza e resta pur sempre una perifrasi quando gli si aggiunge l'elemento adynatico («sono più muto di una tomba»). Sarebbe lecito parlare di ἄδύνατον se la formulazione fosse «la tomba parlerà prima che io lo faccia». ⁸² La scelta della diversa struttura risiede nell'intenzione di portare all'estremo la carica assertiva dell'affermazione, l'espressione enfatica corrisponde all'emozione dell'autore che non si accontenta di una semplice intuizione ma punta ad esplicitare la propria visione attraverso la descrizione di azioni o eventi impossibili.

La necessità di definire più chiaramente la natura e i confini dell'ἄδύνατον richiede la valutazione del contesto in cui di volta in volta esso appare, poiché il complesso di comportamenti sociali, convenzioni, credenze religiose è perfettamente in grado di modificarne il significato.

Schultz-Gora passa rapidamente in rassegna gli effetti provocati dall'ἄδύνατον. La nostra figura subentra per esprimere una negazione con forza superiore a quella permessa dal linguaggio normale. Il bisogno di travalicare questo limite può essere

⁸⁰ POIRION-BERTHELOT-DEMBOWSKI-LEFÈVRE 1994, p. 588. «Ma a far seccare il mare / potrebbe altrettanto bene applicarsi», traduzione tratta da COCCHIARA 1981, p. 118.

⁸¹ Gli ultimi due esempi sono tratti da GERBER 1885, II vol. p. 70, il quale annovera il computo impossibile sotto il genere della perifrasi. Al contrario CANTER 1930, pp. 37-8, riferendosi al diffuso impiego che ne fanno gli antichi, parla di numbering ἄδύνατα (*Iliade* II, 467-72; Virgilio, *Georg.* II, 104-108; Ovidio, *Her.* XVII, 107-108 «non magis illius numerari gaudia noctis / Hellespontiaci quam maris alga»).

⁸² SCHULTZ-GORA 1932, p. 207.

connesso ad un'intenzione, cioè alla volontà di suscitare una particolare impressione, o può essere basato su un sentimento.⁸³

Lo studioso tedesco ascrive alla prima tipologia gli ἄδύνατα nei quali il parlante procede con consapevolezza e può raggiungere risultati diversi, ad esempio scherzosi o satirici. Alla figura è conferito un tocco retorico, a volte studiato per suscitare un effetto patetico, che aiuta ad assumere un carattere sobrio e distaccato. Nel secondo caso, invece, si troverebbe qualcosa di più spontaneo, in grado di far prendere vita ad un meccanismo altrimenti frigido (così Demetrio definisce l'iperbole connessa all'impossibilità).⁸⁴ La partecipazione emotiva del lettore è dunque sollecitata in passi come quelli di Petrarca («Ma io sarò sotterra in secca selva / e 'l giorno andrà pien di minute stelle / prima ch' a sì dolce alba arrivi il sole», *Rvf* 20, vv.37-9) o di Virgilio. *Ecl.* 1, 59-63:

Ante leves ergo pascentur in aethere cervi,
et freta destituent nudos in litore pisces;
ante, pererratis amborum finibus, exsul
aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim,
quam nostro illius labatur pectore vultus.

Pur riconoscendo che i due tipi descritti non possono essere sempre applicabili, Schultz-Gora ritiene che in generale maggiore è la fluidità del discorso, maggiori l'emozione, la commozione e la determinazione espressi dall'autore e maggiori saranno le sensazioni corrispondenti nel lettore. Condanna inoltre l'*accumulatio* di ἄδύνατα, non infrequente negli antichi, Ovidio compreso, giudicandola un uso poco felice della figura che rischia così di apparire eccessivamente formale.

Al di là dei giudizi di gusto mi sembra naturale che la consapevolezza di cui parla Schultz-Gora agisca in entrambi i casi da lui citati, sia negli *impossibilia* più 'studiati' sia in quelli apparentemente più spontanei, poiché sono sempre rivolti a provocare una determinata reazione compresa in uno spettro amplissimo che va dall'effetto comico a quello patetico. In tale prospettiva non bisogna trascurare il dato per cui nella lirica trobadorica l'ἄδύνατον, in particolare quello strutturalmente

⁸³ SCHULTZ-GORA 1932, p. 208.

⁸⁴ DEMETRIO *De eloc.* 115-118; 124 e s.

connesso al proverbio, sembri più frequente nei poeti del *trobar clus* (che lo sottopongono alla più forte soggettivizzazione). Questo ci induce a riflettere circa la connotazione stilistica di cui la figura si carica e che, confluendo insieme agli esempi classici e mediolatini, costituisce una significativa eredità per le tradizioni poetiche successive.

4. OSSIMORI E IPERBOLI NELLA LIRICA DI SICILIANI E TOSCANO SICULI

Come è noto i Siciliani sono i primi poeti d'arte fondatori della tradizione letteraria italiana. L'apparentemente repentino sbocciare della Scuola si manifesta in un quadro europeo ricco e variegato, costellato di precedenti illustri e di movimenti paralleli in diverse aree geografiche. L'occitano era diventato la lingua della lirica, il francese quella dell'epica. Trovatori e giullari si erano spostati e fatti conoscere nelle corti del continente, dal Portogallo all'Inghilterra agli stati crociati del Mediterraneo orientale, cosicché anche poeti di altre provenienze si erano messi a poetare in *langue d'oc*. Nell'Italia settentrionale e centrale autori come Sordello, Percivalle Doria, Lanfranco Cigala, Bonifacio Calvo, Bartolomeo Zorzi adottarono l'occitano nelle loro composizioni.

Al di fuori della produzione poetica provenzale, le prime manifestazioni di testi lirici in lingue autoctone risalgono all'incirca al 1170 per la Francia, ad opera dei trovieri; più o meno nello stesso periodo in Germania il *Minnesang*, la lirica tedesca d'amore, si adatta a modalità di stampo cortese; a partire almeno dal 1200-1201 anche il galego-portoghese viene eletto come lingua per la produzione lirica articolata nei tre grandi generi delle *cantigas de amor*, *de amigo* e *de escarnho e de mal dizer*.¹

Prima della produzione dei Siciliani le testimonianze scritte di poesia d'arte in un volgare italiano sono veramente scarse. Fra queste si può annoverare una stanza, più due versi del congedo, del discordo plurilingue (le cui stanze sono composte in occitano, italiano, francese, guascone, galego-portoghese) di Raimbaut de Vaqueiras, attivo alla corte del marchese di Monferrato dal 1180, e il famoso contrasto bilingue con la genovese (BdT 329.7). A questo esempio si affiancano pochissimi altri casi che tuttavia rendono piuttosto evidente come tra il Cento e il Duecento si manifestassero in Italia diverse forme di poesia cortese tra loro indipendenti e ispirate in qualche modo alla produzione gallo-romanza.² L'accompagnamento musicale, che quasi certamente riguardava sia i versi ravennati che quelli piacentini che costituiscono altri

¹ ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008, vol. II, pp. XVIII-XX.

² ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008, vol. II, pp. XXII-XXIX.

fra i rari esempi di lirica precedente ai Siciliani,³ comportava una diffusione orale dei testi che, oltre a dar conto della loro sfortunata scomparsa, lascia presumere l'esistenza di una tradizione viva e multiforme di cui ci sfugge, nella sua completezza, la fisionomia.

4.1 *Ossimori, antitesi e ineffabilità nei Siciliani*

Come si è detto nel *De elocutione* Demetrio tratta l'impossibilità adynatica come sottotipo dell'iperbole, tuttavia limitare l'ἄδύνατον al ruolo di variante dell'iperbole provoca un travisamento di fondo poiché anche quando quest'ultima tende verso l'impossibile non fa altro che esagerare, per eccesso o per difetto, il carattere di un'immagine.

Altrettanto rischiosa risulta l'assimilazione dell'ἄδύνατον alla perifrasi, sulla quale si tornerà più avanti, e in generale i confini apparentemente sfumati del nostro schema paiono diluirsi, ad occhi non eccessivamente attenti, in tutta una serie di dichiarazioni basate sull'ineffabilità e sull'insufficienza della parola.

Se prendiamo, ad esempio, la lirica amorosa della scuola Siciliana noteremo che la pienezza espressiva poggia sovente sull'ausilio di una costellazione di figure retoriche che implicano uno spostamento di limite (enfasi, iperbole ecc.), la contrapposizione o l'accostamento paradossale di termini (antitesi e ossimori), ma molto difficilmente incontreremo la più nitida formulazione dell'ἄδύνατον.⁴

L'impossibilità di significare *per verba* l'amore, il dolore o le eccelse qualità di madonna si accompagna a soluzioni formali desunte sia dal modello trobadorico che dalle scritture mistiche, nelle quali il linguaggio si dispone a tutti gli effetti a formare un discorso amoroso. La rappresentazione di situazioni di scacco emotivo per l'irraggiungibilità dell'oggetto amato sfocia in punte di linguaggio che connotano il

³ Mi riferisco ai due tesi (A e B) a tergo di una pergamena che reca l'atto di vendita di una casa del 1127 rinvenuta nell'Archivio Arcivescovile di Ravenna, databili tra il 1180 e il 1210 e pubblicati da Alfredo Stussi nel 1999; e ad un frammento dotato di notazione musicale risalente al XXXIII secolo, edito da Claudio Vela nel 2005 e individuato dall'archivista Anna Riva nell'Archivio Capitolare della Basilica di Sant'Antonio di Piacenza negli anni Novanta (ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008, vol. II, pp. XXIII-XXVIII).

⁴ Per un'indagine capillare della retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana dalle origini al primo Quattrocento, corredata da un'ampia messe di esempi, si rimanda a GIGLIUCCI 1990.

dolore del poeta, la separatezza dall'amata e dal proprio cuore che lo riducono ad uno stato di vero e proprio annichilimento.

Certamente il poeta che dichiara la propria impotenza sta affermando in realtà la capacità descrittiva sulla manifestazione che sfugge. Ossimori e impossibilità presenti nel linguaggio mistico e teologico vivono in quello poetico quando ci si approssima alla descrizione di sentimenti indescrivibili, quando si tenta, attraverso la lingua, di colmare una distanza incolmabile. Inutile aggiungere che la presenza di una simile strumentazione retorica riflette la cultura filosofico-teologica degli scriventi.⁵ Il modello sottostante all'alienazione del soggetto, al suo ostinato dibattersi nella condizione mortifera sempre sorretto da una speranza quasi inconcepibile, è probabilmente da ricercare, come per i trovatori e anche per discendenza dalla loro poetica, nella concezione religiosa di un iniziale distacco dalla divinità (si aggiunga che la lirica amorosa medievale pone al centro della propria speculazione sull'amore l'assenza e la frustrazione). Come fa notare Pulega nell'analisi del bisogno di ricerca che spinge al viaggio, la lacerazione primigenia alimenta l'angoscia della lontananza: scatta una nostalgia archetipica che instilla nel fedele e nell'amante la necessità del *reditus*.⁶

Il confronto con le forze della natura e con le esperienze estreme, come effettivamente viene vissuta e narrata quella amorosa, disseminate nella lirica dei Siciliani sono espresse di frequente attraverso antitesi, iperboli, paradossi, ossimori e impossibilità.

Nell'ossimoro l'accostamento di vocaboli antitetici non è accidentale. Esso rivela la coincidenza dei termini che, tornando l'uno sull'altro, si intensificano: la loro differenza si espande al massimo grado e si disegna in lontananza l'identità, la pacificità da cui il poeta si sente escluso. Ma poiché il testo poetico conserva le parole pur davanti al potere annichilente di amore, la capacità del poeta trova un saldo canale nell'espressione ossimorica. Se c'è l'impossibilità di dire c'è al tempo stesso l'impossibilità di tacere: si pensi al poeta mistico Jacopone da Todi, nei passi in cui ineffabilità e tenebra, tema proprio della mistica ontologica, si riassumono in una immagine che ricorre più volte nel laudario, quella della "lingua mozza" (vv. 99-100

⁵ PULEGA 1995, p. 69.

⁶ PULEGA 1995, p. 41.

della lauda 36 in cui la paronomasia del primo verso è al tempo stesso un ossimoro («Questo celo à nome None / (mozz' à lengua entenzione)»).

Allontanandoci brevemente dal tracciato dell'ᾠδύνατον, ma rimanendo nei pressi dei suoi confini, è utile accennare alla ricchezza espressiva di questi meccanismi di contrapposizione, poiché non è da escludere che le loro qualità si siano riflesse su uno schema di natura diversa ma non distante.

Tenendo a mente la loro evoluzione in senso prettamente mondano, queste figure assertive-negative applicate alla descrizione dell'innamoramento richiamano il clima sperimentato dalla letteratura mistica, a sua volta radicata nella coeva speculazione mistico teologica. Una svolta si verificò in ambito cistercense e vittorino nel XII secolo. Guglielmo di Saint-Thierry fece dell'amore una scienza. Nel trattato *De contemplando Deo*, prospettò la possibilità di conoscere Dio pur nella sua inconoscibilità e irraggiungibilità: una possibilità fondata, appunto, sull'amore. Laddove non si può comprendere, si può giungere all'intuizione, si può conoscere la divinità in tutta la sua grandezza attraverso l'esperienza amorosa, in quanto l'amore rappresenta l'essenza più intima dello spirito umano e non una delle sue facoltà o capacità. Scrive Guglielmo di Saint-Thierry:

Alioquin, o incomprehensibilis maiestas, comprehensibilis esse videris animae te amanti. Licet enim nullus sensus animae cuiuslibet vel spiritus te comprehendat, tamen totum te quantus es, comprehendit amor amantis, qui totum te amat quantus es, si tame es totitas, ubi non est particularitas, si quantitas, ubi non est tantitas, si est comprehensibilitas, ubi haec omnia non sunt.⁷

Così come avviene una migrazione di formule del lessico religioso e biblico, divenute peculiari di certi trovatori, si verifica anche il processo contrario dal profano al sacro. Il secondo movimento è ben esemplificato ne *Le miroir des simples ames* della mistica francese Marguerite Porete, che si serve di una poesia dalle movenze cortesi laddove la prosa non è più sufficiente ad esprimere l'esperienza estatica.

⁷ «Del resto, o incomprensibile maestà, tu sembri comprensibile all'anima che ti ama. Infatti, benché ai sensi di qualsiasi anima o spirito sia impossibile comprenderti, tuttavia l'amore di chi ama, quando ti ama tutto intero, in tutta la tua grandezza, ti comprende interamente, in tutta la tua grandezza: ammesso che vi sia totalità dove non c'è divisione, che vi sia grandezza dove non c'è quantità, che vi sia possibilità di comprensione dove non c'è nulla di tutto questo», Guglielmo di Saint Thierry, *De contemplando Deo*, 17, 8-13, traduzione ZAMBON 2008.

Nel tentativo di comunicare l'eccezionalità della loro esperienza i mistici sono costretti a vagare «agli estremi limiti della frontiera linguistica»,⁸ ricorrendo frequentemente ai medesimi espedienti facendo largo uso di ossimori, antitesi, termini opposti accostati fino a generare contraddizioni.⁹ Passi come i seguenti, tratti dagli scritti di Angela da Foligno, pur nella diversità di intenti e contenuti, esibiscono con ossimori e contraddizioni gli stessi motivi delle liriche cortesi (il vivere è al tempo stesso morire; lo scrivente non ha le facoltà per comunicare la visione dell'oggetto amato):

E qualsiasi cosa io dica di questo bene, mi sembra di non dire nulla. Anzi, ogni cosa che dico mi sembra malvagia, e ogni mio discorso mi appare sacrilego. A tal punto quel bene eccede ogni mia parola. [...] Poiché, ogni volta che lo contemplo, non vorrei mai andarmene, ma anzi avvicinarmi, avvicinarmi sempre più, e così il mio vivere è un morire.¹⁰

Si capisce come l'ossimoro, figura prediletta dalla lirica amorosa (soprattutto laddove si parla di pena e lontananza) sia classica che medievale, si presti perfettamente alle testimonianze dei mistici e ad una teologia intesa come scienza dell'amore. Questa e altre figure retoriche tornano al linguaggio poetico imbevute di sensi ulteriori, arricchite di vertiginosa profondità grazie ai nuovi contenuti di cui le investe la speculazione mistico-teologica.

L'ineffabilità conduce da una parte al silenzio, o meglio alla dichiarazione del proposito di tacere ciò che non può essere detto, e dall'altra ad una *accumulatio*, ad una sfilata di ossimori e antitesi che tentano di descrivere il meraviglioso stato dell'amante, come nel caso di *Umile sono ed orgoglioso* di Ruggeri Apugliese. Nelle prime due stanze le incalzanti antitesi anticipano i motivi che saranno ampliati nel prosieguito del componimento:

Umile sono ed orgoglioso,
prode e vile e coraggioso,
franco e sicuro e pauroso,
e sono folle e saggio

⁸ POZZI-LEONARDI 1988, p. 28.

⁹ BREMOND 2010, p. 145.

¹⁰ BUBER 2010, pp. 163-4.

e dolente e allegro e gioioso,
 largo e scarso e dubitoso,
 cortese e villano e 'nodioso;
 faciomi pro e danaggio,
 e diraggiovi [...] como
 male e bene aggio più di null'omo.

Povero e rico e disasciato
 Sono, e fermo e malato,
 giovane e vechio, ed agravato
 e sano spessamente;
 mercé faccio e peccato,
 ch'io favello e non sono nato;
 sono disciolto e legat'ò
 lo core e la mente.
 (vv. 1-18)

Il sentimento «non pò parire in detto» (*Madonna dir vo voglio*, v. 18), dunque non è conoscibile per via catafatica ma, in un certo senso, per via apofatica o negativa.¹¹ La negazione e la proclamata insufficienza del linguaggio determinano una funzione conoscitiva e di testimonianza dell'entità dell'amore. Il *topos* dell'ineffabilità di ascendenza scritturale torna ripetutamente nella canzone *Madonna dir vo voglio* del Notaro, legata a *A vos, midontç* di Folchetto di Marsiglia di cui sembra riecheggiare i termini («Parer non pot per dic ni per senblan»):¹²

Lo meo 'namoramento
 non pò parire in detto,
 ma sì com'eo lo sento
 cor no lo penseria né diria lingua;

 e zo ch'eo dico è nente
 (vv. 17-21)

¹¹ Tuttavia nella canzone *Compiutamente mess'ò intenzione* Ciolo de la Barba di Pisa contraddice, in qualche modo, la topica impossibilità di comunicare l'entità del proprio amore. Innanzitutto questa incapacità è dettata dalla confusione mentale dell'autore, in secondo luogo se la dama lo volesse le parole potrebbero risalire dalla mente alla lingua: «Non l'auso dir, che la mente ò raminga, / né da la linga non po' pervenire, / potendomi salire, se v'è 'n plagenza, / come l'aringhe fan contro a corenza», vv. 27-30.

¹² Cfr. *Madonna dir vo voglio*, nota al v. 18.

In altri casi è la bellezza dell'amata a non poter essere espressa, come nei versi 9-16 di *Amor, da cui move tutora e vene* di Piero della Vigna:

E non si poria pensare per core
 com'à tute bellezze a compimento;
 dunque eo non falleraggio
 se no 'nde parleraggio,
 che lingua non pò avere in parlamento
 di dire più che 'l cor sia pensatore.
 (vv. 55-60)

L'ambivalente onnipotenza di Amore investe il linguaggio, secondo una fenomenologia già attestata in Guglielmo IX. L'illustrazione della potenza miracolosa di Amore, i cui effetti eversivi sono descritti nel *De Amore* di Andrea Cappellano,¹³ poggia su un meraviglioso mai completamente al di fuori della sfera delle "possibilità", che non contravviene all'ordine cosmico e naturale proprio perché il sentimento può ispirare le trasformazioni indicate:¹⁴

Amore è che tacente fa tornare
 lo ben parlante, e lo muto parlare.
 (Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente*, vv. 35-36)

Il motivo miracolistico della favella concessa ai muti si ricollega in primo luogo al biblico «sapientia aperuit os mutorum» di *Sapientia* 10, 21 con la sostituzione di Amore alla Sapienza, in secondo luogo richiama antecedenti romanzi come *Cel qui s'irais* di Aimeric de Peguilhan («Ancaras trob mais de ben en Amor, / que-l vil fai car e-l nesci gen parlan»)¹⁵ Lo stesso tema torna nella canzone a *coblas unissonans* di Galletto Pisano *Inn-Alta-Donna ò mizo mia 'ntendansa* dove l'amata è in grado di operare il meraviglioso ribaltamento grazie al favore divino:

¹³ *De Amore* I 1 2 «quia semper timet amans, ne amor optatum capere non possit effectum, nec in vanum suos labores emittat».

¹⁴ *Uno disio d'amore sovente*, nota ai vv. 35-6.

¹⁵ Per ulteriori riferimenti si veda la nota ai vv. 35-6 di Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente* in ANTONELLI 2008. Un precedente che presenta il lemma *muto* si riscontra in *Peire Rotgier* di Raimbaut d'Aurenga [BdT 389.34] vv. 5-6 «e poi sai etz a mi vengutz, / cantarai, si sai n'ai estat mutz».

Tal fors' à l'Alta-Donna dal su' lato
 che lo vil omo fa esser pregiato
 e lo mutolo torna in parlamento.
 (vv. 25-27)

E in una lettera che Guittone d'Arezzo invia a Bonagiunta,¹⁶ monaco della Badia fiorentina, si sviluppa l'idea che una semina spirituale su terreno fertile e ben coltivato è in grado di rendere «ai ciechi viso, ai sordi audito e fa parlare i muti».

Una radicale innaturalità connessa all'impossibilità di parola è al v. 16 della canzone *de oppositis* di Ruggeri Apugliese *Umile sono ed orgoglioso*.¹⁷ La locuzione «ch'io favello e non sono nato» è inquadrabile nella serie di *mirabilia* prodotti da Amore (con espressione diversa dalla rigorosa costruzione grammaticale della *similitudo impossibilium*).

Al medesimo gusto iperbolico sono riconducibili molti dei versi di un'altra canzone *de oppositis* in cui il poeta valenzano Jordi de Sant Jordi (1398?-1424) descrive un'attitudine esistenziale completamente stravolta e contraddittoria.¹⁸

Tots jorns aprench e desaprench ensemps,
 e visch e muyr, e fau d'enuig plaser,
 axi maseix fau de l'avol bon temps,
 e vey sens ulls e say menys de saber,
 e no stretch res e tot lo mon abras,
 vol sobre l cel e no m movi de terra,
 e ço que m fuig incessantment acas
 e m fuig aço que m segueix e m'afferra.

Lo mal no m plats e soven lo m percas,
 am sens amor e no crey so que se,
 par que somiy tot quant vey pres ma faç,

¹⁶ Si rimanda alla lettera IX in Guittone d'Arezzo, *Lettere*, MARGUERON ed., pp. 110-115.

¹⁷ Contini indica la perfetta inquadrabilità della canzone tra gli schemi provenzali (il cui modello sarebbe un'altra canzone *de oppositis*: *Savis e fols* di Raimbaut de Vaqueiras). La serie di contraddizioni, di apparenti enigmi, secondo Contini: «rientrano nell'ambito del *devinalb* (inaugurato dal «vers de dreyt nien» di Guglielmo d'Aquitania), e gli individui più famosi della sua provincia sono il «non-sai-ques'es» di Rambaut d'Aurenga, il «sonet malvat e bo» di Giraut de Borneil e il sonetto petrarchesco *Pace non trovo e non ho da far guerra* [...]», CONTINI 1995, vol. I, tomo II, p. 885.

¹⁸ FRATTA ed. 2005.

hoy he de mi e vull altre gran be,
e parlant call, ez auig menys de hoir,
de l'hoc cuyt no, lo ver me par falsia,
e mengs sens fam, e grat me sens pruir,
e sens mans palp, e fau de sen follia.

Com vull muntar devall sens que no m vir,
e devallan puig corren en aut loch,
e rizen plor e l vetlar m'es dormir,
e cant suy frets pus calt me sent que foch,
ez a dreyt seny eu fau ço que no vull,
e perden guany e l temps cuxats me tarda,
e sens dolor mantes de vets me dull,
e l simpl'anyell tench per falsa guinarda.

Colgan me leu e vestin me despull,
e trop leuger tot fexuch e gran carch,
e quant me bany me pens que no m remull,
e sucre dolç me sembla fel amarch,
lo jorn m'es nuyt e fau clar de l'escur,
lo temps passats m'es presen cascun ora,
e l fort m'es flach, e l blan tench molt per dur
e sens fallir me fall ço que m demora.

No m part d'un loch e james no m'atur,
ço que no cerch ivaçosament trob,
del qui no m fiu me tinch molt per segur,
e l baix m'es alt e l'alt me sembla prop,
e vau cercan ço que no s pot trobar,
e ferma vey la causa somoguda,
e lo fons gorch aygua sus port me par,
e ma virtut no m te pro ne m'ajuda.

Cant xant me par de que m prenh a 'dular,
e lo molt bell me sembla fer e leig,
abans m'entorn qu'en loch no vull anar,
e no he pau e no tench qui m guerreig.
Aço m ve tot per tal com vey ences
de revers fayts aycest mon e natura,

ez eu qui m so en lurs fayts tan empes,
que m'es forçat de viure sens mesura.

Prenga xascu ço qui millor li es
de mon dit, vers reversat d'escriptura;
e si l mirats al dreyt ez al revers,
traure porets de l'avol cas dretura.

4.2 *Similitudini animali e antinomie del cuore*

Nella lirica siciliana uno dei motivi connessi all'impossibilità di parola e azione è quello dell'alienazione amorosa. Attorno ad esso si dispiegano una serie di descrizioni dell'amante privato del proprio cuore normalmente domiciliato presso l'amata, denudato delle proprie capacità sensoriali, stravolto e tuttavia trattenuto sul limitare della vita poiché spossessato finanche della facoltà di morire.

La speculazione dei Siciliani si incentra sull'analisi interiore del soggetto lirico, all'intersezione fra la certezza dell'origine fisica del fenomeno amoroso e l'ossessione mentale che esso comporta. È una visione che si apre, come è ovvio, prevalentemente ad esiti drammatici e dolorosi, tuttavia senza l'amore l'uomo sarebbe solo un corpo morto («in me à mostrato Amore / l'ardente suo valore, / che senza amore er'aigua fredda e ghiaccia», Guido delle Colonne, *Ancor che ll'aigua*, vv. 10-12).¹⁹ Ormai ridotto ai termini estremi il poeta ritiene di poter trovare refrigerio solo nell'espressione stessa della pena. Si tratta di una sosta breve, subito incalzata dallo stupore di una domanda in *Madonna dir vo voglio* di Giacomo da Lentini:²⁰

Oi lasso, lo meo core,
che 'n tante pene è miso
che vive quando more
per bene amare e teneselo a vita!
Dunque mor' e viv'eo?
(vv. 5-9)

¹⁹ Con gli esiti successivi nella poesia di Guido Guinizzelli: «remagno come statua d'otono, / ove vita né spirito non ricorre, / se non che la figura d'omo rende», *Lo vostro bel saluto*, vv. 12-14.

²⁰ ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008.

Analogamente l'interrogativa di Rinaldo d'Aquino ai vv. 23-4 di *Amorosa donna fina* chiosa la descrizione della privazione del cuore («che vita pò l'omo avere / se'llo cor nonn-è co'llui?»), e nella canzone *S'eo trovasse pietanza* di Re Enzo il poeta si domanda come possa continuare a vivere se il suo cuore sanguina. La perfetta consapevolezza, da parte dell'autore, della propria paradossale condizione. La rivelazione di tale autocoscienza e dell'impossibilità di sottrarsi a tanta pena è seguita dall'anelito alla soddisfazione espresso nella richiesta di «Merzé» nell'ultima strofa. Il poeta è vittima consenziente («che non m'è noia / morir, s'ella n'à gioia» vv. 66-7):

«Che è zo, che no mori,
poi ch'à sagnato il core?».
Rispondo: «Chi lo sagna,
in quel momento stagna,
non per mio ben, ma per prova sua vertute».
(vv. 52-55)

Ancora in *Madonna dir vo voglio* ai vv. 73-80 è auspicata la privazione del cuore affinché, trasformato in persona intera, manifesti la dura condizione dell'amante. Una condizione iperbolicamente in grado di mutare la natura crudele della vipera (di cui la codificazione dei bestiari descriveva l'uccisione del maschio da parte della femmina durante l'accoppiamento, e della madre da parte del figlio nel parto):

Vorria ch'or avvenisse
che lo meo core 'scisse
come 'ncarnato tutto,
e non facesse motto a voi, sdegnosa;
ch'Amor a tal l'adusse
ca, se vipera i fusse,
natura perderia:

a tal lo vederia, fora pietosa.
(vv. 73-80)

Le similitudini animali rappresentano un motivo estremamente diffuso nella lirica pre-stilnovistica. I poeti avevano a loro disposizione un'amplissima biblioteca

zoologica corredata da immagini di creature reali, bibliche, mitologiche, allegoriche, moralizzate, scientifiche ecc.²¹ Il *topos* ebbe grande fortuna in Provenza (ad esempio con Rigaut de Berbezilh e Richart de Fornival)²² e penetrò in Italia già con i trovatori settentrionali. La moralità, come scrive Varvaro, resta sempre coesistente al racconto bestiaro, poiché gli conferisce un valore perenne che ne fa un paradigma di verità.²³

Infatti nel bestiario tradizionale cristiano gli animali venivano interpretati come copie fisiche di archetipi celesti. Il primo grande teorico di questa zoologia sacra fu Origene, il quale nel commento al *Cantico dei Cantici* spiegò che animali, piante e pietre sono «forme e immagini di realtà celesti, per mezzo delle quali l'anima può essere istruita per contemplare anche le realtà invisibili e celesti». Tuttavia il graduale tramontare della metafisica platonica comportò l'attutirsi di questa concezione ultraterrena e archetipica della natura animale, cosicché i comportamenti di queste creature rientrarono lentamente nell'ambito di un repertorio di similitudini e metafore pronte ad essere applicate in base alle esigenze.²⁴

L'assimilazione della disperazione del desiderio e dello stato di travaglio dell'amante al comportamento mitico degli animali si esprime attraverso figure contraddittorie e *impossibilia* e ha diverse finalità. Al tentativo di risultare gradito alla donna si ascrive il desiderio di rigenerazione del poeta che aspira ad una sorte uguale a quella della fenice, che arde per poi rinascere, e del cervo, che dalla vecchiaia torna alla sua primitiva bellezza (alludo alla V stanza di *Assai cretti celare* di Stefano Protonotaro). Celeberrimi esempi di accomunamento amante-animale si incontrano

²¹ Sui bestiaro e sul simbolismo animale si rimanda a MORINI 1996; ZAMBON 2001; CICCARESE 2002. Nel *corpus* stabilito dall'edizione ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008, le voci riconducibili al lessico animale constano di 136 occorrenze, come fa notare MONTINARO 2013, p. 9 si tratta di oltre il 20% dei componimenti.

²² LANZA 1978, p. 31, indica come il più primo esempio di similitudine bestiaro presso i trovatori in una delle tenzone più antiche *Car vey fenir a tot dia*, del 1137 (*BdT* 112.1) tra Cercamon e Guilhalmi: «e non puesc mudar no'm cofort / co fay, can conois sa mort, / lo signes, que bray e cria / e'n mou son sonet per fort, / que'l cove fenir sa via, / e plus no'i a de conort.», vv. 3-9. Lo schema ermeneutico e la materia trattata dai bestiaro del XII e XIII secolo corrispondono alle dottrine esegetiche siluppatesi in ambito cristiano da Origene a Giovanni Scoto Eriugena, per cui il tratto fondamentale resta l'*exemplum* (ZAMBON 2001, p. 45).

²³ VARVARO, 1960, pp. 62-5.

²⁴ ORIGENE, *In Cant.*, p. 209, 9-13 (trad. it., p. 231). Sull'argomento si veda ZAMBON 2001, in particolare pp. 151-2.

in Giacomo da Lentini (la salamandra²⁵ in *Madonna dir vo voglio*; il basilisco, il cigno, il pavone, la fenice in *Lo badalisco allo specchio lucente*). Le similitudini che coinvolgono il comportamento di creature descritte nei bestiari si diffonde a profusione nella lirica siciliana, offrendo il destro al paragone tra l'incerta condizione psicologica dell'amante e le abitudini paradossali degli animali. Il non poter adempiere il proprio amore e il non potersene liberare conducono allo scacco emotivo e psicologico:

La salamadra audivi
 che 'nfra lo foco vivi stando sana;
 eo sì fo per long'uso,
 vivo 'n foco'amoroso
 e non saccio ch'eo dica:
 lo meo lavoro spica e non ingrana.
 (Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*, vv. 27-32)

Perché no mi 'nde lasso?
 Non posso, di tal guisa Amor m'à vinto.
 (Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*, vv. 71-72)

né-mica mi spaventa
 l'amoroso volere
 di ciò che m'atalenta,
 ch'eo no lo posso avere, und'eo mi sfaccio.
 (Giacomo da Lentini, *Guiderdone aspetto avere*, vv. 53-56)²⁶

I paragoni con i comportamenti animali non devono essere scambiati o identificati con l'*ἀδύνατον*, almeno laddove la struttura sintattica e grammaticale non consente tale slittamento e non si presenta la prospettiva temporale, a mio avviso fondamentale, propria di questa figura: rivolta al futuro nel caso della *similitudo impossibilium*, riferita al presente nei casi dell'*inanis opera* e degli *impossibilia expleta*. Si aggiunga che i paragoni teriomorfi normalmente non sono concepiti come radicali

²⁵ Le proprietà della salamandra erano topiche già presso i trovatori. Alla sua capacità di vivere nel fuoco è assimilato lo stato del poeta arso dall'incendio interiore. Un passo ulteriore è l'accostamento tra questo ardore e l'amore mistico espresso con incredibile forza da Jacopone da Todi nell'ardito neologismo del «cor salamandrato»: «O cor salamandrato de viver sì enfocato, co' non t'è consumato la piena innamorata?» (lauda 32, vv. 119-22).

²⁶ Per la duplice interpretazione dei versi si rimanda alla nota al v. 55 nell'edizione ANTONELLI 2008.

impossibilità: l'assimilazione del comportamento della dama o dell'amante a quello, ad esempio, della fenice, del parpaglione, del cervo e così via servono a porre l'accento sulla paradossalità dell'amore, così con l'esempio della vipera di *Madonna dir vo voglio* citato precedentemente sottolinea iperbolicamente le sofferenze del cuore.

Il sonetto *Lo badalisco a lo specchio lucente*, fra le attribuzioni dubbie a Giacomo da Lentini, illustra bene questo meccanismo per cui l'atteggiamento meraviglioso, innaturale, che connota il poeta («e forzo 'l canto presso a lo finire, / estando gaio torno disarmuto, / ardendo in foco 'novo in allegrezze», vv. 11-13) si attaglia perfettamente alla natura degli animali citati nei versi precedenti:

Lo badalisco a lo specchio lucente
 traggi'a morire con isbaldimento,
 lo cesne canta più gioiosamente
 da ch'egli è presso a lo suo finimento,
 lo paon turba istando più gaudente
 quand'ai suoi piedi fa riguardamento,
 l'augel fenice s'arde veramente
 per ritornare a novel nascimento
 (vv. 1-8)

È chiaro allora come tali paragoni non si inseriscano nell'ordine dell'impossibilità sul piano naturale, ma piuttosto come un cambiamento della natura umana che vira verso quella animale, non esattamente nel senso di imbestiamento dell'uomo, ma con uno slittamento che allude al tratto dominante della follia amorosa.

Impossibilità *de facto*, topica presso i poeti federiciani e oltre, è la dimora del cuore presso madonna, a significarne metaforicamente e letteralmente il dominio incontrastato. Questa divisione dal proprio cuore è parte del processo di interiorizzazione che la scuola siciliana intraprende nei confronti dell'esperienza trobadorica: l'*amor de lonh*, sul quale viene proclamata la supremazia dell'amore nato dalla vista, si concretizza non solo nella separazione del poeta dalla donna, ma del poeta dalla più profonda parte di sé che è specchio e proprietà dell'amata. Si legge nella canzone di lontananza *S'io doglio no è meraviglia* di Giacomo da Lentini:

co·madonna sta lo core,
 che de lo meo petto è fore,
 e dimora in sua bailia.
 (vv. 19-21)

L'impossibilità di vivere e quella di morire si fronteggiano in *La mia vit'è sì fort'e dura e fera* di Guido delle Colonne. Gli aggettivi che occupano il primo verso denunciano immediatamente la condizione tormentata del poeta; la lenta consunzione della cera al fuoco (dalla fonte salmistica *Ps* 67, 3 «sicut tabescit cera a facie ignis») è il termine di paragone per l'infiacchirsi dell'amante:

La mia vit'è sì fort'e dura e fera
 ch'eo non posso vivere né morire,
 anzi distrugo come al foco cera
 e sto com'on che non si pò sentire;
 (vv. 1-4)

ai vv. 49-54 di *Ancor che l'aigua per lo foco lasse* Guido delle Colonne esplicita la contraddizione che lo costringe al costante languire. La chiave di volta del discorso è la speranza, talmente potente da alimentare la vita (meglio sarebbe dire la sopravvivenza) dell'amante. La donna, vicina o lontana, per il suo solo esistere al mondo sollecita una speranza sovranaturale che impedisce la morte («eo non porea fallire») a prescindere dalle contingenze («ancor che fame e sete / lo corpo meo tormenti»). L'amore lega a doppio filo le persone dell'amante e dell'amata; a prescindere dalla corresponsione la donna suscita un sentimento miracoloso che sfida le leggi naturali, ma che la lontananza, sia essa fisica o metaforica, trasforma in dolore:

speranza mi mantene
 e, ·ss'eo languisco, non posso morire;
 ca, mentre viva sete,
 eo non porea fallire,
 ancor che fame e sete
 lo corpo meo tormenti;
 (vv. 49-54)

L'avvenenza stessa della donna ha effetto sulle leggi naturali. È un sistema intero in cui l'amata, la potenza di Amore e il concorso della natura collaborano a forzare il cuore e la volontà dell'amante che non ha la forza di prendere commiato. La bellezza che vince le tenebre, e dunque il prevalere di madonna con i suoi attributi morali e fisici sulle regole del mondo circostante, è topica già nei trovatori:²⁷

Contra lo meo volere
 Amor mi face amare
 Donna di grande affare troppo altera,
 però che 'l meo servire
 non mi poria aiutare
 ver' lo suo disdegnare, tant'è fera;
 che la sua fresca cera
 già d'amar non s'adotta,
 né giorno nonn-anotta là ove apare.
 Dunqua, s'aggio provato
 li affanni e li martiri
 ch'Amor face sentire a chi gli è dato,
 d'Amor prendo comiato e vo' partire.

Lo partir non mi vale
 Ch'adesso mi riprende
 Amor [...]

(Paganino da Serzana, *Contra lo meo volere*, vv. 1-16)

Stefano Protonotaro descrive l'incapacità di scelta tra vita e morte nei vv. 48-50 della canzone *Assai mi placeria*:

O Deo, che forte visco
 mi par che sia apreso a le mie ale,
 che viver né morire non mi vale

²⁷ Bernart de Ventadorn, *Amors, enquera us preyara* vv. 36-7 «car sa beutatz alugora / bel jorn e clarzis noih negra»; Bertran de Born, *Casutz sui*, vv. 45-8 «que la nuoich fai parer dia / la gola, e qi·n vezia / plus en jos, / totz lo mons en genssaria».

Il gusto per l'ossimoro si sviluppa all'interno del processo di interiorizzazione e intellettualizzazione dell'esperienza amorosa trobadorica. Modello di interiorizzazione fenomenica dello stato amoroso è, ad esempio, il sonetto del Notaro *A l'aire claro ò vista ploggia dare*. Nelle quartine il poeta gioca su una serie di fenomeni naturali fra loro opposti per poi assimilarli, nelle terzine, allo stupefacente comportamento di Amore che piaga e risana, spegne il fuoco con altro fuoco. È da rilevare come il sovvertimento delle regole naturali e di quelle logiche non venga declinato esclusivamente in maniera negativa:

Lasso!, che d'eo fare?
 ch'Amor mi dona foco,
 dolor mi reca in gioco
 e sollazzo, che more vivendo lo mi' core in ben amare.
 (Iacopo, *Così afino ad amarvi*, vv. 16-20)

Rovesciamento e paradossalità possono essere perfino il risultato del raggiungimento, o della fantasia del raggiungimento, della donna. Nella canzone *Così afino ad amarvi* Iacopo,²⁸ per dare completa soddisfazione al proprio desiderio, si propone di realizzare una impossibilità malgrado essa appaia follia. L'intenzione di trattenere la sfera solare affinché il piacere degli amanti possa compiersi è un proposito che resta sul piano dell'immaginazione, il suo carattere è iperbolico più che adynatico, e per questo motivo non si può ascrivere alla categoria dell'*inanis opera*.

Per avere gioia intera,
 del valor non temere:
 ad onta del follaggio
 del sol pigliarmi spera,
 per forza il vo' tenere,
 non compì' e' suo viaggio,
 ch'afini nostro gioco,
 con' voglia amorta foco
 Amor pur acendendo.
 (vv. 41-49)

²⁸ In FRATTA ed. 2008, p. 786: «Autore ignoto il cui nome fu apposto in rubrica da un postillatore diverso da quello solito del manoscritto Vaticano Latino 3793».

Vivere morendo, scambiare la vita per la morte e viceversa, è lo *status* dell'amante non corrisposto. I termini antitetici danno forma alla profonda confusione e alla disperazione dell'io lirico.²⁹

Si può gioire abbracciando la dolorosa morte che proviene da madonna, è il più intenso e diretto contatto con lei. Si tratta del risvolto positivo della condizione fin qui tratteggiata con grande amarezza. Ciò che giunge dalla dama conserva una virtù che fa forza al cuore del poeta. Così avviene in *D'amor distretto vivo doloroso* di Folco di Calavra («Dunque non mi dispiace / tal morte soferendo, / ma vivere mi pare», vv. 9-11). L'ultima stanza del componimento si apre con il disperato riconoscimento della propria soggezione (in ogni momento il poeta desidera sottostare alla volontà della donna), l'amata non mette fine al dolore cosicché l'amante muore ripetutamente:

Avendo io voglia ma' d'altrui talento,
che 'n podere mi tene
ch'io viva sì morente,
non perd'e fine lo male ch'io sento,
ma vivo mi tiene,
ch'io moro più sovente.
(vv. 34-40)

Come è ben noto ossimori e antitesi si rincorrono insistentemente nelle descrizioni dell'ambivalenza del servizio d'amore, che oscilla tra la pena e la gioia. Partecipando entrambe alla natura del sentimento suscitato da *midons* nessuna delle due è da disprezzare: perciò la prima si trasforma nella seconda senza tuttavia cedere l'intensità del proprio urto, il male diviene dolce,³⁰ e il poeta scambia continuamente i due termini.

Quando sospiro e piango posar crio.
(Giacomo da Lentini, *Madonna dir vo voglio*, v. 64)

²⁹ Di tanta angoscia è causa il differire la realizzazione delle promesse da parte dell'amata, si veda Iacopo Mostacci, *Di sì fina ragione*, vv. 29-33: «E ben vive morendo / quelli che finemente / ama donna valente / poi li vene in fallendo / di giorno in giorno di suo conveniente».

³⁰ «che ben è dolze mal, se no m'auzide», Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, v. 13.

Ben èste affanno diletoso amare,
 e dolze pena ben si può chiamare
 (Guido delle Colonne, *Amor, che lungiamente m'ài menato*, vv. 9-10)

In gioia mi tegno tuta la mia pena
 e contolami in gran bonaventura;
 [...]

 non cura lo meo cor s'ài pene,
 membrando gioia che vene,
 quanto più dole ed ella più dura.
 (Rinaldo d'Aquino, *In gioia mi tegno tuta la mia pena*, vv. 1-2; vv. 5-7)

Dolc'è lo male ond'omo aspetta bene.
 (Ruggerone da Palermo, *Ben mi deggio alegrare*, v. 45)

Se alla forza di Amore non è possibile opporre resistenza (si veda l'*incipit* della canzone di Paganino da Serzana «Contra lo meo volere / Amor mi face amare»), tuttavia il suo potere mortifero contemporaneamente è vivificante, la ferita inflitta da lui stesso o tramite gli occhi o il sorriso della donna guarisce secondo il medesimo procedimento. Si tratta in alcuni casi del mito della lancia di Peleo che ferisce e risana, leggenda di origine ovidiana largamente diffusa nella poesia medievale (rintracciabile, tra gli altri, in Giacomo da Lentini, Stefano Protonotaro, Iacopo Mostacci, Re Enzo).³¹ Le sembianze dell'amata sono responsabili, in bene e in male, dell'altalenante condizione emotiva del poeta:

Lo viso mi fa andare alegramente,
 lo bello viso mi fa rinegare;
 lo viso me conforta ispesamente,
 l'adorno viso che mi fa penare.
 (Giacomo da Lentini, *Lo viso mi fa andare alegramente*, vv. 1-4)

Nonostante la sostanziale, macroscopica differenza tra la corresponsione amorosa, tutta terrena, e l'anelito al congiungimento con il divino, i linguaggi deputati

³¹ Riscontrabile in diversi componimenti tra i quali: *Pir meu cori alligrari* vv.45-6, *Assai mi placeria* di Stefano Protonotaro, vv.19-21; *A pena pare ch'io saccia cantare* di Iacopo Mostacci, vv.48-50; *S'eo trovasse pietanza* di Re Enzo, vv. 52-6.

a tali descrizioni in molti punti assumono sembianze affini, e questo accade più spesso di fronte all'irraggiungibilità, allo scacco che genera alternativamente e consecutivamente la rinuncia e la lotta contro l'esclusione. Nella lirica dei Siciliani, più o meno consciamente, affiora questo legame che nutrirà e arricchirà le successive speculazioni dello Stilnovo e di quella che si potrebbe definire una vera e propria teologia cortese. Il linguaggio negando sé stesso con antitesi e ossimori, superandosi per mezzo di iperboli e paradossi, è un mezzo gnoseologico. La rappresentazione della condizione irrazionale e ambivalente dell'amante si affida a similitudini bestiarie, ad accostamenti di termini contraddittori, ad accumulazioni di vocaboli che danno le vertigini.

Tuttavia questi esempi citati rientrano nel tipo dell'ossimoro e dell'iperbole, si inquadrano nel generale gusto per il paradosso ampiamente sviluppato dalla tradizione romanza precedente, ma non presentano la chiara formulazione dell'*ἀδύνατον* disponibile sia attraverso gli esempi classici che trobadorici, e largamente diffusa nei proverbi probabilmente attraverso una trafila popolare.

4.3 Deus vult: *stravolgimenti umani e autorità divina*

Le tematiche presentate finora come repertorio dei poeti riconducibili alla scuola Siciliana vera e propria si prolungano nella produzione dei Siculo-toscani, ossia quegli autori appartenenti ad una generazione legata ormai a Manfredi, non a Federico II, la cui fioritura si sposta verso la Toscana e l'Emilia. Fra di loro è possibile un'ulteriore distinzione che identifica con la definizione Toscano-siculi coloro i quali, nati in Toscana (Bonagiunta, Guittone e i guittoniani) conobbero i predecessori solo attraverso le antologie redatte in quella regione senza aver avuto rapporti personali con i circoli di Federico II e di Manfredi, e che avviarono una sperimentazione formale relativamente più autonoma.³²

L'antitesi frequente dell'impossibilità di vivere e di morire topica, ad esempio, in Stefano Protonotaro («che viver né morire non mi vale», *Assai mi placheria*, v. 50) e in Guido delle Colonne («La mia vit'è sì fort'e dura e fera / ch'eo non posso vivere

³² ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008, vol. I, p. XIII; COLUCCIA 2005, p. 683b.

né morire», *La mia vit'è sì forte*, vv. 1-2), insieme all'immagine del cuore che esce dal corpo, è riproposta nei versi di Neri de' Visdomini:

Forte fue quella ora
che nel mondo venire
mi fece la ventura,
poi ch'io non posso viver né morire.

Poi che merzé cherere
neiente non mi vale,
lo meo core del corpo uscir potesse davanti poi gire
a quella ch'a cotale
l'à condotto, e 'l suo male conoscesse

(*Per ciò che 'l cor si dole*, vv. 25-34)

La 'teologia amorosa' si conduce su un piano problematico, e talvolta eterodosso, che sarà pienamente apprezzabile nell'opera di Guinizzelli. Nella canzone di Neri Poponi, *Poi l'Amor vuol ch'io dica*, la rappresentazione della donna quale aspirazione suprema che fa porre in oblio ogni altro bene realizza un sovvertimento gerarchico opposto alle cautele espresse da Giacomo da Lentini in *Io m'aggio posto in core a Dio servire*:

Sì forte mio dio siete
che d'altro paradiso
giamai non metto cura.

(*Poi l'Amor vuol ch'io dica*, vv. 49-51)³³

La potenza del sentimento amoroso si esprime attraverso dichiarazioni iperboliche (non ancora con ἀδύνατα veri e propri), che intrecciano i temi della follia,

³³ Si veda il *Mare amoroso* v. 44 «Più v'amo, dëa, che non faccio Deo»; Guittone, *A renformare amore*, vv. 31-6: «così v'ho 'l core e 'l senno e 'l voler puro, / che 'n obrianza ho meve stesso e Deo. / Voi mi Deo sete e mia vita e mia morte: / ché, s'eo so en terra o 'n mare / in periglioso affare, / voi chiamo, com'altri fa Deo». Nella tenzone con l'Abate di Tivoli Giacomo confuta la concezione divina dell'amore in nome dell'unicità di Dio: «ed io sì dico che non è neiente / ché più di un dio non è né essere osa. / E chi lo mi volesse contastare, / io li mostreria per quia e quanto, / come non è più d'una deitate.», *Feruto sono isvariatemente*, vv. 7-11.

dell'angoscia, del dolore, dell'ebbrezza. Elenchi *de oppositis*³⁴ ripropongono spesso situazioni paradossali che si distinguono quali effetti della malattia amorosa in una confusione di contrari che delinea lo squilibrio emotivo del poeta colpito anche nelle facoltà razionali.

Uno degli aspetti fondamentali dell'amor cortese è sì la paradossalità, ma i comportamenti che finora abbiamo indicato come assurdi e i sintomi propriamente fisici descritti dai poeti appartengono a forme patologiche dell'eros ampiamente discusse nei trattati di medicina. Anche solo rifacendosi alla teorizzazione di Andrea Cappellano, che menziona la *immoderata cogitatio* suscitata dall'immagine femminile, si capisce come quest'ultima si appropri dell'intero apparato pneumatico dell'innamorato.

Avicenna descrive la teoria dell'amore come *concordia discors*³⁵ nel suo *Liber canonis* (manuale di medicina corrente nel basso Medioevo), e con il termine arabo *'ishq* si riferisce alla sindrome amorosa come disordine mentale dovuto alla meditazione eccessiva sull'immagine di una donna inaccessibile.³⁶ L'esposizione dell'eziologia della malattia amorosa dà conto di una serie di fenomeni reali che trovano riscontro nella produzione lirica italiana dai Siciliani in poi, e le parole del *De amore* sulle qualità paradossali del sentimento non sono pienamente comprensibili senza riferirsi alla teoria greca e araba della melanconia amorosa. Dal momento che l'amante cortese, anziché schivare, ricerca ed esalta la malattia spirituale provocata dall'amore, allora il capovolgimento dei valori sembra riguardare il concetto stesso di salute. Ad ogni modo la perturbazione emotivo-mentale e la natura antitetica

³⁴ Se ne sono già proposti diversi esempi, un altro caso è in Bondie Dietaiuti, *Amor, quando mi membra*, vv. 1-9: «Amor quando mi membra / li temporal che vanno, / che m'àn tenuto danno, / già nonn-è meraviglia s'io sconforto, / però ch'alor mi sembra / ciascuna gioia affanno, / e lealtate inganno, / e ciascuna ragion mi pare torto». Tra le canzoni anonime siculo-toscane *Giamai null'om nonn-à sì grarichezze* è costruita su serie di *opposita* sul tipo del *devinalb*; come indicato in ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008, vol. III, pp. 634-5 nel componimento manca ogni accenno per la soluzione del non-senso riportato nei versi, *Ibidem* per la contestualizzazione dell'andamento retorico della canzone si cita l'analisi di PASERO 1968, p. 125 secondo cui «il deperimento dell'interesse ideologico – che ha svariati motivi, nei testi profani come in quelli religiosi – dà origine a una “degenerazione delle strutture testuali”, al loro distacco da determinati sistemi referenziali metalinguistici (ideologia dell'amor cortese, ideologia del “regno di Dio”)».

³⁵ Connessa alla teoria greco araba della melanconia amorosa o *amor hereos*, BOASE 1977, p. 67.

³⁶ BOASE 1977, p. 67. Di tale fenomeno già parlava Costantino l'Africano nella sua traduzione del *Liber regius* di 'Alī ibn al-Abbas, dopo di lui la patologia amorosa è descritta da Arnau de Vilanova e Vincent de Beauvais, anche se le cause del male trovano la più completa esposizione nel *Lilium medicinale* (in particolare nella sezione *De amore qui hereos dicitur*) di Bernardus Gordonius, CULIANU 1986, p. 36.

dell'affetto sono una delle spiegazioni per il comportamento irrazionale, le dichiarazioni ossimoriche e le visioni di *impossibilia expleta* dei poeti.

Nella canzone di Inghilfredi *Poi la noiosa erranza m'à sorpreso* il «disordine psichico»³⁷ provocato dall'amore si sviluppa in una serie di situazioni paradossali:

non trovo d'aigua e vo per essa in mare.

A tal son miso che fuggendo caccio,

e sono arieto com' più vado avanti

(vv. 26-8)

Se, come si è visto, Amore e madonna possono operare al di fuori delle leggi naturali e suscitare comportamenti irrazionali³⁸ o contraddittori la loro virtù discende da una disposizione superiore.³⁹

La profonda idealizzazione della donna era già in atto nella poesia mistica araba, dove l'identificazione fra la creatura femminile e l'entità sovrasensibile era più o meno corrente. Lo dimostrano, ad esempio, l'opera dei mistici sufi Sanā'ī, che rappresenta con tratti muliebri *Madonna Intelligenza*, guida per il viaggio mistico,⁴⁰ e il *Dīwān* di Ibn 'Arabī. Quest'ultimo nel commento al *Dīwān* definisce il «modo di appercezione teofanica dei fedeli d'amore»⁴¹ e interpreta Nēzam (Armonia), la dedicataria dell'opera, come la Sapienza divina che gli si manifesta palesemente. Un procedimento che vede nella bellezza sensibile femminile l'espressione della bellezza intelligibile.

Fondamentalmente ci si continua a confrontare con situazioni eccezionali dal punto di vista emotivo psicologico, i cui effetti si riverberano sul comportamento sociale, sulle abitudini del soggetto e perfino sulla realtà materiale. Dal momento che la concezione dell'ordine, oltre ad essere un prodotto sociale, è un fatto religioso è utile domandarsi se e in quali termini i poeti colleghino queste infrazioni alla norma,

³⁷ Tratto tipico del *devinalh*, CARRAI 1995, p. 293.

³⁸ «solazzo m'è tornato in pensieri; / la gente mi riguardano, parlando / s'io son quel ch'èser soglio. / Non so ciò ch'io mi sia / né so perché m'avene; / fort'è la vita mia: / tornato m'è lo bene in dolori», Folcacchiero, *Tutto lo mondo vive sanza guerra*, vv. 14-20.

³⁹ Si rimanda ai versi già citati di Galletto Pisano, *Im-Alta-Donna ò mizō mia 'ntendansa*: «Tal fors'ha l'alta donna dal su' lato, / che lo vil omo fa esser pregiato / e lo mutolo torna in parlamento», vv. 25-7.

⁴⁰ Abu l-Majd Majdud Ibn Adam Sanā'i Ghaznavi, *Sayr al-'ibad ila al-ma'ad*, in italiano *Il viaggio dei servi di Dio nel Regno del Ritorno*. Per approfondimenti si rimanda a CORBIN 1964, p. 282.

⁴¹ CULIANU 1986, p. 34.

di cui abbiamo fatto molti esempi, alla sfera divina. Per ciò che riguarda una figura di oltrepassamento del limite come l'iperbole si può rilevare che Dio e il suo reame possono anche essere semplicemente assunti come termine di paragone. Basti pensare al diffuso *topos* della donna creatura paradisiaca (e ai suoi notissimi sviluppi stilnovistici):

Son morto, che m'incende
 La fior che 'n paradiso
 Fue, ciò m'è aviso, nata, ond'io non poso:
 ch'a torto non discende
 inver'me, poi m'à prisu
 lo suo bel viso dolce ed amoroso.
 (Guglielmo Beroardi, *Membrando ciò ch'Amore*, vv. 13-18)

Il legame fra lo stravolgimento delle leggi umane e naturali e l'autorità divina pone diversi ordini di problemi. Innanzi tutto ci si domanda perché Dio consenta infrazioni patenti. Così si esprime il dolore di Guittone d'Arezzo, intessuto di aspra ironia, nella celebre canzone successiva alla rotta di Montaperti del 1260:

Deo, com'hailo soffrito,
 deritto pèra e torto entri 'n altezza?
 (vv. 14-15)⁴²

Il cupo ma cosciente sguardo del moralista, che ricordiamo essere posto da Paolo Cherchi fra le varietà adynatiche, assume il ruolo non solo di generico lamento ma di denuncia, accompagnato dall'invocazione più o meno diretta del castigo divino.

Strugga Dio li noiosi,
 li falsi iscaunoscenti
 che viven odïosi
 di que' che son piacenti:
 dinanzi so' amorosi,
 dirieto son pungenti
 com' aspido serpente.

⁴² CONTINI ed. 1995.

Sieden su per li banchi,
 facendo lor consiglio:
 dei dritti fanno manchi,
 del nero bianco giglio,
 e no 'nde sono stanchi;
 und'eo mi meraviglio
 como Deo lo consente.

(Bonagiunta Orbicciani, *Molto si fa brasmare*, vv. 46-59)

Dal momento che la natura è la manifestazione visibile degli archetipi intelleggibili presenti nella mente divina, e presiede sia all'ordine fisico che a quello morale,⁴³ qualsiasi tipo di inversione del suo corso si prospetta come azione sacrilega. Nella mentalità medievale l'ordinamento sociale è anch'esso frutto di una legge naturale, motivo per cui il suo rovesciamento realizza un'infrazione di tale legge. La canzone *Caunoscenza penosa e angosciosa* di Inghilfredi mette in scena l'innaturale capovolgimento delle classi sociali, il declino della nobiltà e l'ascesa dei ceti inferiori, accompagnato da una serie di segni apocalittici e suggellato, nell'ultima stanza, da «exempli» di impossibilità realizzate che si riallacciano ad un clima di denuncia morale, oltre che politica.⁴⁴

Grandezza si consuma:
 l'erbe derian granire e non fiorire
 né arbori fogliare né fare frutto
 veder lo male più che 'l ben sallire.
 (vv. 17-20)

Non deveria lucer luna né stelle:
 deria lo sol freddare e non calere,
 l'aigue turbare,
 né mai auselli posare in ramelle,

⁴³ Così nella speculazione del *De Planctu Naturae* di Alano di Lilla, per cui si rimanda al secondo capitolo del presente studio. Si veda anche D. SCHIOPPETTO 1996, p. 240.

⁴⁴ Secondo BAUSI 2012 il contenuto latamente morale che si riscontra in *Caunoscenza penosa* traspare anche in *Greve puot'on piacere a tutta gente*, mentre una «vera canzone 'politica', nel senso 'militante' del termine, sembra la dubbia *Dogliosamente e con gran malenanza*» (*Ivi* p. 96, nota 40). Una lettura più strettamente politica di *Caunoscenza penosa* è in MARIN 1984, pp. 14-16 e nel commento di Berisso in ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008, vol. III, pp. 506.

giachiti a terra tristar e languire,
 più non vernare.
 Contasi mal per meglio,
 vedesi il peggio tuttora avanzare;
 (vv. 31-38)

Dico lo meo parvente
 Per exempli: clar, vene l'aire scura,
 lo vil ausel sovrasagle il falcone,
 pres' à leone natura di taupino.
 (vv. 47-50)⁴⁵

Nel mondo rovesciato di Inghilfredi i segni di sconvolgimento possono essere interpretati come premonitori dell'inversione sociale in atto⁴⁶ o, al contrario, quale sua conseguenza inevitabile.⁴⁷ È vero che queste apparenti impossibilità, più che presentarsi come inversioni della natura, rientrano nella tradizionale fenomenologia che annuncia la fine del mondo.⁴⁸ La figurazione di scenari apocalittici aveva incontrato grande fortuna nella produzione letteraria sul *contemptus mundi*, la lezione dei profeti dell'Antico Testamento e il *topos* del mondo alla rovescia erano stati reimpiegati nella figurazione del regno messianico. Per la sequenza di manifestazioni negative impiegate da Inghilfredi (le piante danno semi ma non fiori, v. 18; gli alberi non fioriscono né fruttificano, v. 19; la luna e le stelle non risplendono, v. 31; il sole si raffredda e non dà calore, v. 32; i mari si turbano, v. 33; gli uccelli non si posano sui rami e muoiono senza più cantare, vv. 34-6) Bausi indica, oltre all'ascendenza scritturale, il *topos* dei quindici segni premonitori della fine del mondo riconducibili

⁴⁵ Sulle canzoni morali di Inghilfredi si veda anche LACHIN 1974.

⁴⁶ BERISSO ed. 2008, p. 506.

⁴⁷ BAUSI 2012, p. 96. In base a questa interpretazione Bausi suggerisce l'inversione delle stanze III e IV, *Ivi*, p. 88.

⁴⁸ Ve ne sono molti esempi, basti citare il *Mare amoroso*, vv. 304-8: «cader le stelle e scurare lo sole / [e] l'aria dar tempesta e sfolgorare, / vènti rompere e scavezzare e fendere, / divellere gli àlbori e l'erbe, / e 'l mar turbare e venir teremuoti» (CONTINI 1995 p. 499); e i segni premonitori della morte di Beatrice nella prosa della *Vita nova* XIV 5 «pareami vedere lo sole oscurare sì che le stelle si mostravano di colore ch'elle mi faceano giudicare che piangessero; e pareami che gli uccelli, volando per l'aria, cadessero morti e che fossero grandissimi terremuoti», seguiti dai versi di *Donna pietosa*, vv. 49- 53.

all'opuscolo *De quindecim signis quindecim dierum ante diem iudicii* falsamente attribuito a Gerolamo, che ebbe larga circolazione nel Medioevo.⁴⁹

L'adozione di un tono apocalittico-religioso così marcato ed evidente lungo tutto lo svolgimento della canzone dà conto della visione sacrale dell'ordine sociale il cui ribaltamento contravviene alla regola divina e al naturale stato del cosmo. La presunzione umana che opera il rovesciamento attira perciò inevitabili conseguenze distruttive. La stanza conclusiva accoglie *impossibilia* desunti dal regno animale che esemplificano lo sconvolgimento in atto: l'uccello pavido che sovrasta il falcone e il leone che si trasforma in mendicante, cioè non più in grado di procacciarsi autonomamente il cibo.⁵⁰ Un espediente ben noto, che si legge, ad esempio, nel famosissimo carme VI dei *Carmina Burana* (*Florebat olim studium*) dove il sovvertimento dell'ordine naturale nel mondo animale si sviluppa in parallelo al sovvertimento della società umana: «implumes aves volitant, / brunelli chordas incitant, / boves in aula salitant, / stive precones militant».

Sulla scorta della tradizionale paradossalità del sentimento amoroso anche nella canzone *Del meo voler dir l'ombra*, che insiste sulla oscurità del dettato («scura rima», «chiuso parlare», in strettissimo ed evidente contatto con *Lo ferm voler qu'el cor m'intra* di Arnaut Daniel, prima sestina della lirica europea) Inghilfredi dipinge lo strazio emotivo di cui non riesce a liberarsi. Tuttavia in questo caso è il non voler o il non poter rinunciare al disio a rappresentare un sovvertimento delle regole naturali:

Se io tegno il dritto a inverso
e di lei il cor m'incambra
(vv. 37-8)⁵¹

L'imperscrutabile volontà divina, che vede e opera secondo causalità che sfuggono all'intelletto umano, può consentire il realizzarsi di eventi miracolosi al di

⁴⁹ BAUSI 2012, pp. 86-7. Bausi indica alcuni tra i principali autori che ripropongono i quindici segni: lo pseudo-Beda, *De quindecim signis* (PL 94, 555), Adson di Montier-en Der, *Libellus de Antichristo* (PL 101, 1293), Alano di Lilla, *Liber sententiarum* (PL 210, 229), Pier Damiani, *Opusculum quinquagesimum nonum de novissimis et Antichristo* (PL 144, 840-841), Tommaso, *Summa theol.*, *Suppl.*, q. 73, a. 1.

⁵⁰ Secondo un'altra lettura il leone si trasformerebbe in animale più vile, topo o talpa («taupino»). Per l'interpretazione di questo verso si veda BAUSI 2012, pp. 83-4.

⁵¹ Espressioni affini sono in Bonagiunta Orbicciani, *Molto si fa brasmare*, vv. 55-6 «de' dritti fanno manchi, / del nero bianco giglio»; Panuccio del Bagno, *Lasso di far più verso*, vv. 5-6 «perso / tosto fa, se veder se po', del bianco» e *Raprezentando*, vv. 9-10 «ciò fu, a senbiansa ria la qual vi mostra, / il meo dir da diritto fu isperso»; Tommaso da Faenza, *Se fare al corvo*, vv. 3-4 «ca rverso / fatt'ha del dritto».

sopra del normale corso della natura. Nella tenzone carceraria fra Lotto di Ser Dato e Panuccio del Bagno,⁵² quest'ultimo risponde alle rime dell'amico elogiando la pazienza e la sopportazione delle avversità e sostenendo il bisogno di confidare in Dio il cui operato, appunto, è inintelligibile ma dimostra la possibilità che quanto creduto impossibile si verifichi:

Tant'è magna di Dio e valorosa
 la potensa, che cose onne sostiene,
 c'a monti po' leggèr dar mutamento,
 e chiara cosa far chè tenebrosa,
 e diletto tornar, tormento s'ène,
 e, qual vivo par, dar finimento.
 (vv. 53-8)

Il legame tra la volontà divina e lo stravolgimento dell'ordine crea un ponte fra il possibile e l'impossibile consentendo anche di giustificare tutta una serie di *mirabilia*.

Fra i pochi sonetti italiani di Paolo Lanfranchi⁵³ giunti fino a noi (in tutto sette, di cui sei traditi dal canzoniere di Niccolò de' Rossi)⁵⁴ *Ogni meo fatto per contrario faccio* si riallaccia al tema della ruota della fortuna, particolarmente diffuso nell'ambiente bolognese a partire dal sonetto *Tempo vene che sale a chi discende* di re Enzo.⁵⁵ In consonanza con il genere *de oppositis* e con l'*enuæg* l'autore elenca una serie di eventi spiacevoli e comportamenti irrazionali, ma di questo suo 'essere fatto al contrario' addossa la responsabilità ai creatori, Dio e la Natura:

Credo che Dio insieme e la Natura
 erano irati quando mi crearo,
 e trasfórmomi d'ogni creatura.
 (vv. 9-11)

⁵² Sull'intero scambio poetico si veda PANIZZA 2013. Per le ipotesi sulla compilazione del canzoniere Laurenziano Redi 9 si rimanda a LEONARDI 2001.

⁵³ Nella definizione di CONTINI 1995, p. 353: «interprete della cultura stilnovistica in senso realistico e sentenzioso».

⁵⁴ Biblioteca apost. Vaticana, *Barb. lat.*, 3953, siglato B, pp. 142, 158 s., 177.

⁵⁵ ORLANDO 1999, p. 34.

La varietà degli elementi che caratterizza il tema del sovvertimento naturale e sociale lascia intravedere la vastità dell'argomento. Un tema che assume una funzione storica rilevante e mutevole man mano che si esprime nel tempo. Ed è proprio il fattore temporale ad entrare in gioco nella figurazione delle impossibilità (soprattutto come vedremo negli *ἀδύνατα*) che vengono immaginate, prefigurate, annunciate o la cui realizzazione è collocata in un indeterminato futuro (che può essere estremamente distante o imminente, come avviene nei testi dal sapore apocalittico). Tuttavia il catalogo di esempi che abbiamo fornito, dallo stupefacente comportamento dell'amante, al sovvertimento naturale/sociale nella sua duplice declinazione di prodotto della superbia umana o della volontà divina, preludono a ma non coincidono con gli *ἀδύνατα* che verranno consacrati dall'elezione petrarchesca grazie anche al recupero della tradizione classica.

4.4 *Rifuti iperbolici e maledizioni*

Un caso particolare, molto più prossimo al tipo di *ἀδύνατα* presentati nei capitoli precedenti, è quello del contrasto di Cielo d'Alcamo, autore che la critica recente è d'accordo nel collocare fra i poeti colti della corte di Federico II.⁵⁶ Al famoso esordio della prima strofa, in cui il protagonista si rivolge alla donna e ne impetra le grazie con una strategia retorica che mescola registro aulico e colloquialità vernacolare, segue la risposta dell'amata:

«Se di meve trabàgliti, follia lo ti fa fare.

Lo mar potresti arompere, avanti asemenare,

P'abere d'esto seculo tuto quanto asembrare:

⁵⁶ Ipotesi già sostenuta da Angelo Monteverdi in MONTEVERDI 1954, pp. 101-123 e MONTEVERDI 1971, pp. 277-305. Al contrario Pagliaro tendeva a confinare il componimento all'ambito giullaresco, PAGLIARO 1953, pp. 229-270; PAGLIARO 1958, pp. 195-232. Sull'importanza di stabilire che cosa si intenda per "poeta colto" si vedano anche A. FASSÒ 1995, pp. 253-258 e REA 2002, pp. 597-626. «Non sappiamo chi fosse veramente Cielo (e il nome stesso non è nel codice, dove il *Contrasto* è anonimo, all'inizio del fascicolo dedicato ai generi "mediocri", giullareschi o popolareggianti: Ruggeri Apugliese, giullare un po' particolare, Giacomino Pugliese), ma la sua notevole cultura linguistica e letteraria ne fanno comunque un personaggio notevole: «il poeta fa la parodia del giullare» - notava Cesare Segre - «o, forse, un giullare particolarmente dotato fa la parodia di se stesso», ANTONELLI 2013, p. 153.

avere me non pòteri a esto monno;
 avanti li cavelli m'aritonno.»
 (vv. 6-10)

L'interpretazione del verso 7 conferisce sfumature diverse all'*inanis opera*, si tratta infatti di questo "tipo" di figura adynatica segnalato nella categorizzazione di Cherchi.⁵⁷ L'emendazione di Pagliaro con *a venti* al posto di *avanti*⁵⁸ vede nel verso il riflesso del proverbio moderno diffuso in Sicilia e Calabria «zappari a l'acqua e siminari a lu ventu.»; al contrario l'esclusione del vento restringe il tema alla sola inarabilità del mare, e l'interpretazione "potresti arare il mare, prima di seminarlo" si rialleccerebbe ad una metafora molto antica per la quale lo stesso Pagliaro cita Teognide i 106 («sarebbe come seminare la distesa del mare canuto»)⁵⁹ Simonetta Bianchini, oltre a ricordare il precedente ovidiano «quid facis, Oenone? Quid harene semina mandas?» (*Heroides* v 115),⁶⁰ rintraccia una locuzione analoga in Chrétien de Troyes, sempre impiegata in una situazione di impossibilità amorosa:

Et s'il n'ainme ne n'a amé,
 donc ai ge en la mer semé
 (*Cligès*, 1033-4)

e nella canzone *Ieu no suy pars als autres trobadors* di Gavaudan, dove il gusto proverbiale dell'*inanis opera* rappresenta un tratto piuttosto diffuso della lirica trobadorica:

Ben gieta en mar e-ls dezertz
 sa semensa don frug no 'sper
 (vv. 41-2)

Le citazioni appena segnalate non hanno un valore intertestuale poiché non indicano una fonte precisa per il componimento di Cielo (sebbene il *Cligès* risulti conosciuto nel circolo federiciano), ma danno conto della diffusione di un motivo

⁵⁷ CHERCHI 1971, p. 239.

⁵⁸ PAGLIARO 1953, p. 245.

⁵⁹ SPAMPINATO BERETTA ed., p. 529, nota al v. 7.

⁶⁰ BIANCHINI 1996, p. 67.

adynatico legato all'impossibilità di arare il mare, senza necessariamente comportare l'aggiunta del motivo eolico.

L'ostinata contrarietà della donna alle profferte amorose del poeta si sviluppa su una serie di risposte, alcune delle quali strutturate all'incirca nello stesso modo (strofe II, VI, X, XXIV): uno o due versi dedicati alla propria superiorità sociale o al lamento per la seccatura comportata dalle attenzioni dell'amante, seguiti da un enunciato iperbolico su base temporale.

«Tu me no lasci vivere né sera né maitino.
Donna mi so' di pèrperi, d'auro massamotino;
se tanto aver donàssemi quanto à lo Saladino,
e per aiunta quant'è lo Soldano,
tocare me non poteri a la mano»
(strofa VI, vv. 26-30)

«Se destinata fòsseti, caderia de l'altezze,
che male messe fòrano in teve mie bellezze.
Se tuto adivenissemi, tagliàrami le trezze,
e consore m'arenno a una magione
avanti che m'artochi 'n la persone»
(strofa X, vv. 46-50)

«Ail, tanto 'namoràstiti, tu Iuda lo traìto,
come se fosse porpore, iscarlato o sciamito?
S'a le Vangele iùrimi che mi sia a marito,
avere me non pòter'a esto monno:
avanti in mare gitomi al perfonno»
(strofa XXIV, vv. 116-20)

Escluso il motivo della semina nel mare (accomunato all'azione di accaparrare tutte le ricchezze del mondo), a pieno diritto ascrivibile al genere *inanis opera*, tutti gli altri esempi sono riconducibili esclusivamente al parlare iperbolico della donna nel tentativo di allontanare il pretendente, il quale smantella maliziosamente le presunte impossibilità che ella frappone tra il desiderio e la sua realizzazione. Anche nel caso della strofa II l'elemento messo in evidenza è l'intenzione della dama di farsi monaca («*avanti* li cavelli m'aritonno»), ed è quest'affermazione a suscitare la risposta dello

spasimante («se li cavelli artóniti, *avanti* foss'io morto» v. 11). L'attenzione è dunque sulla formulazione temporale che ai v. 11, 36 («*Davanti* foss'io aucisa»), 120 («*avanti* in mare gítomi al perfonno»), 150 («*inanti* prenni e tagliami la testa») introduce il parallelo fra la soddisfazione amorosa e il gesto iperbolico. La struttura temporale di questi enunciati è una delle caratteristiche dell'ἄδύνατον classico, che ritroverà la sua fortuna nei diversi registri della lirica italiana successiva. Tuttavia nel caso del contrasto di Cielo d'Alcamo la formulazione appena esaminata non accoglie ἄδύνατα. L'assertività tipica della figura, che in *Rosa fresca aulentissima* compare solo nel suo aspetto parallelo di *inanis opera* al v. 7, è inoltre smorzata dalla lunga serie di false impossibilità su cui è giocato il botta e risposta dei protagonisti.

La formula registrata nel caso del contrasto di Cielo d'Alcamo risulta piuttosto diffusa nel modello della maledizione e dello scongiuro (da qui il contatto con la struttura di un ἄδύνατον anticamente legato alle forme di vincolo e scongiuro). Un gradino prima, per così dire, dell'impossibilità adynatica si collocano queste strutture formalmente simili all'ἄδύνατον ma concettualmente più vicine al campo dell'iperbole. La preposizione temporale («Ance fossi voi apeso!» v. 18) è già nel contrasto bilingue di Raimbaut de Vaqueiras con la genovese (*Bella, tan vos ai pregada*), e si tratta di un augurio, o meglio di una maledizione, della donna al giullare non riferendosi ad altra impossibilità che a quella di concedere il proprio amore:

Jujar, voi no sei corteso
 qe me chaidejai del zo,
 qe niente no farò.
 Ance fossi voi apeso!
 Vostr'amia non serò.
 Certo, ja ve scanerò,
 provenzal malaurao!
 Tal enojo ve dirò:
 sozo, mozo, escalvao!
 Ni ja voi non amerò,
 q'eu chu bello mari ò
 qe voi no sei, ben lo so.
 Andai via, frar', eu temp'ò
 meillaurà!»
 (vv. 15-28)

La ballata anonima *Oi bona gente*, contenuta in un Memoriale bolognese del 1282, mette in scena un contrasto fra due cognate. Nell'aspro alterco una di loro "augura" all'altra di venire arsa, costruendo un parallelo temporale che smentisca la possibilità di realizzare il piano di arruffianamento della prima o di accompagnarsi a lei:

L'altrieri, per caxon de far dir messe,
 al preite me volisti ruffianare:
 ma 'nanti fus-tu arsa che 'l facesse
 o ch'eo cum teco mai volesse usare!
 (Rime dei Memoriali Bolognesi, I, vv. 21-24)⁶¹

Nella tenzone fittizia fra uomo e donna di Guittone d'Arezzo il quarto sonetto, che si apre significativamente con una maledizione («Così ti doni Dio mala ventura»), vede la donna proferire il canonico enunciato iperbolico secondo il quale sarebbe disposta a sopportare qualsiasi sofferenza piuttosto che acconsentire alla richiesta d'amore:

Ma io soffer[r]ea prima ogni bruttura
 e morte, ched i' te dessimi nente,
 ch'eo fora degna di soffrir arsura
 come quella ch'a bestia si consente.
 (Guittone d'Arezzo, *Tenzone di uomo e di donna*, 4, vv. 5-8)⁶²

Nella canzone «in improperium» di Castra fiorentino,⁶³ attribuita a un «messer Osmano» dal canzoniere Vaticano 3793, un intraprendente corteggiatore fa *avances* piuttosto dirette ad una contadinella. All'approccio fisico dell'uomo, che le tocca il petto, la donna lo colpisce ricoprendolo di insulti e dichiarando che egli non potrà avere neppure una briciola da lei, a meno che non sia in grado di prenderla con una nocciola cioè, secondo Contini, «come suol dirsi, mettendole il sale sulla coda»,

⁶¹ CONTINI ed. 1995.

⁶² CONTINI ed. 1995.

⁶³ Dante Alighieri, *De Vulgari* I, XI, 4.

alludendo in tal modo ad un'azione se non impossibile quanto meno estremamente difficile da compiere:⁶⁴

Quando la fermata tansi 'n costato,
 quella mi diede e disse: «Ai!
 O tu cret[t]o, dogl[i]uto, crepato,
 per lo volto di Dio, mal lo fai,
 che di me non puoi aver pur una cica,
 se [già] non mi prend[ess]i a noscella.

La tipologia ordinaria dei casi appena citati, composta di due elementi coordinati da preposizione temporale, si basa sul tradizionale confronto fra due eventi: un evento ritenuto impossibile (la corresponsione amorosa) subordinato ad uno iperbolico, ai limiti del possibile ma, si badi bene, non irrealizzabile, che consiste nell'accettare e nell'augurarsi tormenti insopportabili (come fa la donna nel contrasto di Cielo d'Alcamo, e nella tenzone di Guittone d'Arezzo al v. 5 «Ma io soffer[r]ea prima ogni bruttura») o nel desiderarli per l'altro («Ance fossi voi apeso!»; «ma 'nanti fus-tu arsa che 'l facesse»). Sono espressioni che restano nel campo del reale poiché menzionano fenomeni fisici possibili, per quanto spiacevoli, e l'esagerazione pone l'accento sulla riluttanza del soggetto ad accettare le attenzioni della controparte.

Anche il confronto fra un evento impossibile in natura e un altro evento, azione o desiderio figurato dall'autore si presenta spesso nella medesima veste formale, come si è visto attraverso le analisi di Schultz-Gora sull'*ἀδύνατον* nella letteratura antico francese.⁶⁵

L'introduzione del modulo in ambito amoroso da parte della lirica popolareggiante e giocosa, e come si vedrà in Cecco Angiolieri la formula iperbolica lascerà spazio a *ἀδύνατα* veri e propri, è l'altra faccia del recupero aulico dell'*ἀδύνατον* nella produzione stilnovista, in Dante, in Petrarca che reimmetteranno la figura nel circuito poetico sia nella veste ereditata dalla classicità che in quella trasmessa dalla tradizione popolare.

⁶⁴ CONTINI 1995, vol. I, t. II, p. 917, nota al v. 28.

⁶⁵ Nel secondo capitolo del presente studio si è citato il caso delle proposizioni introdotte da *ainz* o *ançois* alle quali può seguire o meno un *que* a sostegno del paragone. SCHULTZ-GORA 1932.

5. L'ἄδύνατον POETICO TRA IPERBOLE E PERIFRASI

L'uniformità che l'ἄδύνατον assume già nella letteratura classica, in un arco di tempo che va da Omero a Giovenale,¹ evidenzia una standardizzazione che ne privilegia la trafila letteraria, accanto alla constatazione della persistenza di determinati temi nati inizialmente in seno ai proverbi e alla cultura popolare.

Si parla di ἄδύνατον quando un poeta, per rappresentare un fatto o un'azione come impossibili, assurdi o incredibili, li mette in relazione con delle radicali impossibilità naturali,² o culturali. Riguardo ai contenuti si può dire che la figura oscilla fra due estremi, “sempre” e “mai”; riguardo ai suoi elementi costitutivi sembra corretto partire dall'assunto che essa si costituisca di almeno due enunciati che si presentano nelle forme dell'amplificazione e del paradosso.

Come si è illustrato nei capitoli precedenti, nel difficile tentativo di definire l'ἄδύνατον si è verificata una sua assimilazione alla categoria dell'iperbole o a quella della perifrasi. Lausberg iscrive l'ἄδύνατον nel segno della perifrasi laddove essa compare come tropo composto (cioè tramite la sovrapposizione con una o più figure diverse) per l'intensificazione poetica dello straniamento.³ Lo straniamento a sua volta è «l'effetto psichico che l'imprevisto, l'inatteso come fenomeno del mondo esterno esercita sull'uomo»,⁴ un effetto che si realizza in gradi e modi differenti ed il cui opposto è rappresentato dalla «esperienza del consueto» che raggiunge la propria forma estrema nella noia. La perifrasi come metafora che concretizza concetti astratti si verifica, per Lausberg, secondo tre modalità:

1. nell'espressione del concetto di “sempre” realizzato nella durata dell'ordine naturale («In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae / lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt», *Aen.* I, 607-9);

¹ ROWE 1965.

² DUTOIT 1936, p. IX.

³ LAUSBERG 1969, p. 110, par. 189.

⁴ LAUSBERG 1969, p. 60, par. 84.

2. nel concetto di “mai” indicato attraverso una impossibilità di natura («nulla dies pacem hanc Italiam nec foedera rumpet, / quo res cumque cadent; nec me vis ulla volentem / avertet, non, si tellurem effundat in undas / diluvio miscens caelumque in Tartara solvat, / ut sceptrum hoc’ (dextra sceptrum nam forte gerebat) / ‘numquam fronde levi fundet virgulta nec umbras, / cum semel in silvis imo de stirpe recisum / matre caret posuitque comas et brachia ferro», *Aen.* XII, 202-9);

3. nel concetto di insufficienza espresso, ad esempio, attraverso una metafora gastronomica («un jeûne effroyable de divertissements», Molière, *Les Précieuses ridicules* 9).

Alla seconda modalità, quella del “mai”, Lausberg fa coincidere ciò che per influenza della *reductio ad impossibile* aristotelica «si chiama modernamente» ἄδύνατον, ovvero quel che egli definisce una perifrasi a carattere paradossale.

Nel *Manuale di retorica* di Bice Mortara Garavelli l'ἄδύνατον è indicato far parte della tipologia dell'iperbole che si presenta in forma di paradosso oppure della perifrasi per esprimere idee di assolutezza. L'iperbole è una procedura argomentativa del superamento poiché è un «modo di esprimersi a oltranza»⁵ che non è preceduto da preparazione o giustificazioni che lo rendano prevedibile. Secondo Mortara Garavelli esempi di ἄδύνατον-iperbole paradossale sono espressioni del tipo: «non dimenticherò, *campassi mille anni*» o «non mi muovo di qui, *neanche morto*».⁶ Gli esempi indicati nel manuale per l'ἄδύνατον-perifrasi si dividono in espressioni di enigmi o allegorie («è più facile che un cammello passi per la cruna di un ago») e formule che rendono idee di assolutezza che includono sia il concetto di “mai” che quello di “sempre”.

L'ἄδύνατον non corrisponde ad una mera descrizione di situazioni imprevedibili la cui realizzazione suscita un'ambiguità che sconfinata nella menzogna. Del resto l'iperbole stessa, alla quale spesso è accostato l'ἄδύνατον, non si fonda sull'intento di ingannare. L'iperbole, che aumenti o diminuisca i fatti attraverso l'eccesso, ha lo scopo di condurre alla verità fissando ciò che realmente va creduto tramite l'incredibilità del proprio assunto.⁷ Essa viene sempre decodificata dall'ascoltatore, il quale è in grado di avvertire la sua eccedenza e dunque di

⁵ MORTARA GARAVELLI 2012, p. 181.

⁶ MORTARA GARAVELLI 2012, p. 181.

⁷ FONTANIER 1968, p. 123.

riconduirla al giusto valore interpretativo.⁸ Lo straniamento semantico prodotto dall'iperbole, così come dalla metafora, mira ad ottenere un effetto comunicativo o suasorio: la tecnica del superamento, posta da Perelman alla base della strategia del consenso, potrebbe trovare fondamento proprio nella tecnica iperbolica.⁹

L'ἄδύνατον è collegato ai concetti di menzogna e di inganno nella misura in cui essi sono legati a ciò che è contraddittorio sul piano formale. Si può dire che ἄδύνατα e falsità logiche agiscano su un medesimo piano concettuale poiché entrambi si avvalgono dell'immaginazione connessa allo straniamento. Nell'impossibilità si può dunque considerare l'interferenza dell'irrazionale e dell'alogico, e sia l'ἄδύνατον che lo straniamento partecipano di una *amplificatio* di genere metaforico.

È dunque innegabile la parentela fra iperbole e ἄδύνατον sia per la componente ragionativa che per l'effetto psicologico dello straniamento prodotto. Tuttavia non si deve ridurre il significato dell'ἄδύνατον a semplice variante dell'iperbole: mentre quest'ultima si limita ad esagerare i termini di un'immagine (senza tendere necessariamente all'impossibilità), il primo adotta il meraviglioso causato da immagini che oltrepassano la realtà. Esiste poi anche una differenza formale, se infatti l'ἄδύνατον-iperbole ha una struttura generalmente costituita da un'unica proposizione,¹⁰ l'ἄδύνατον è normalmente formato da un complesso di due proposizioni (l'enunciazione del fatto impossibile e la comparazione con un evento ritenuto irrealizzabile).

Per ciò che riguarda la relazione tra l'impossibilità adynatica e la perifrasi paradossale la differenza riguarda essenzialmente la forma. La struttura della perifrasi, infatti, non conduce all'estremo la carica assertiva dell'affermazione così come avviene nell'ἄδύνατον: all'espressione «sono muto come una tomba» non appartiene l'enfasi che contraddistingue l'enunciato adynatico «la tomba parlerà prima che io lo faccia».¹¹

⁸ RAVAZZOLI 1978, p. 70.

⁹ RAVAZZOLI 1978, p. 79.

¹⁰ Ci sono naturalmente casi in cui l'iperbole adynatica occupa due periodi, talvolta introdotta da una concessiva: con riferimento ad una quantità numerica («Non, mihi si linguae centum sint oraue centum, ferrea vox», *Aen.* VI, 625-6) o all'intensità di ciò che si vuole comunicare («Anche se i monti si spostassero e i colli vacillassero, / il mio amore non si allontanerebbe da te», Isaia 54, 10). Si veda il III capitolo del presente studio.

¹¹ Si veda il III capitolo del presente studio. SCHULTZ-GORA 1932, p. 207.

5.1 Una proposta classificatoria per gli ἄδύνατα italiani

La sovrapposizione di ἄδύνατα e iperboli, e di ἄδύνατα e perifrasi sembra rispondere ad una difficoltà di compiutezza nella definizione della figura. Per la determinazione dei confini dell'ἄδύνατον bisogna certamente tenere conto del contesto di riferimento (la prassi letteraria, il complesso di comportamenti sociali, convenzioni, credenze religiose nel quale si inserisce) poiché esso è in grado di virarne il significato fino a destituire di fondamento l'impossibilità enunciata, conservando del modello adynatico il solo aspetto grammaticale. Del resto gli ἄδύνατα «meglio riusciti non possono [...] essere assunti come figure retoriche nel senso proprio»¹² del termine né essere ricondotti a semplici stilemi, piuttosto in alcuni casi possono essere trattati come *topoi* letterari, come motivi musicali oggetto di numerose variazioni.¹³

Dal punto di vista sintattico l'ἄδύνατον si manifesta nella coordinazione fra due enunciati: un costrutto concessivo dal valore condizionale il cui contenuto corrisponde ad un evento irreali appartenente al mondo immaginario, e la proposizione reggente, la quale può precedere o seguire il costrutto concessivo. L'espressione paradossale, iperbolica, irreali ha la funzione di rafforzare il contenuto della reggente ed è a essa collegata attraverso una congiunzione o una locuzione subordinative (quando, mentre, finché, prima che, ma, allora ecc.).¹⁴

Mi sembra utile considerare lo stilema retorico secondo tre livelli di realizzazione:¹⁵ contenuto (argomento, tema); aspetto formale; effetto psicologico-emotivo suscitato e scopo all'interno dell'opera o del componimento.

¹² MANZO 1988, p. 35.

¹³ E se ne può discutere «à peu près comme on fait en musique pour un motif caractérisé qui se prête à des variations», DUTOIT 1936, p. XIII.

¹⁴ Sulle marche subordinanti negli ἄδύνατα italiani si veda CONSALES 2012, pp. 110-11.

¹⁵ Apportando i cambiamenti necessari prendo a riferimento le proposte elaborate dalla critica in ambito classico e la ripartizione suggerita da VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, pp. 81-3 a proposito dell'elegia latina.

LIVELLI DI ANALISI DELL'ἀδύνατον

I. Contenuto (argomento, tema)

II. Forma, struttura

III. Scopo, effetto psicologico-emotivo

schema 1

I. In riferimento ai contenuti è lecito individuare degli argomenti e dei sottotipi che si rivelano piuttosto stabili nella coniazione degli ἀδύνατα. Premesso che le costanti tematiche di ogni ἀδύνατον sono la figurazione di un capovolgimento e l'infrazione di una legge naturale o sociale comunemente riconosciuta, si può proporre una ulteriore suddivisione che isoli alcuni nodi fondamentali i quali non cessano, ovviamente, di combinarsi tra loro in svariati modi. L'impossibilità si concentra in rappresentazioni di ambito naturale o culturale (intendendo quest'ultimo termine sia nel senso del patrimonio di conoscenze e dell'insieme delle cognizioni intellettuali e delle credenze condivisi dalla comunità, sia come complesso delle esperienze e dei codici comportamentali).

1. Gli ἀδύνατα naturali comprendono:

a. L'ἀδύνατον ἄνω ποταμῶν (il rifluire indietro dell'acqua), che in virtù della sua vastissima fortuna merita di fare gruppo per sé. Come è stato dimostrato nei capitoli precedenti l'ἀδύνατον ἄνω ποταμῶν costituisce una vera e propria espressione proverbiale e si inserisce in una tradizione letteraria che attraversa i secoli e le frontiere linguistiche da Euripide (*Medea*, 410-416),¹⁶ Aristotele (*Meteorologia* II, 356a), Orazio (*Carm.* I 29),¹⁷ Ovidio (*Tristia* I 8, 1-2 e *Epistulae ex Ponto* IV 5, 43),¹⁸ a

¹⁶ «ἄνω ποταμῶν ἱερὸν χωριούσι πηγαί» *Medea* 410.

¹⁷ «[...] Quis neget arduis / pronos relabi posse rivos / montibus et Tiberim reverti, / Cum tu coemptos undique nobilis / libros Panaeti Socraticam et domum / mutare loricis Hiberis, / pollicitus meliora, tendis?» Orazio *Carm.* I 29, 10-16.

¹⁸ «In caput alta suum labentur ab aequore retro / flumina, conversis Solque recurret equis» *Tristia* I 8, 1-2; «Fluminaque in fontes cursu reditura supino» *Epistulae ex Ponto* IV 5, 43.

Guillaume de Machaut (*Voir dit*, v. 6726),¹⁹ a Guinizzelli (*Madonna mia, quel di ch'Amor consente*, v. 4)²⁰ e Dante (*Al poco giorno*, v. 31).²¹

b. Sovvertimenti e alterazioni dei fenomeni connessi alla forma fisica dell'universo e alla natura (come il prosciugarsi del mare, il cadere delle stelle e altri segnali spesso connessi a visioni apocalittiche), con riferimento alle stagioni, alle fioriture, alla coltivazione (Plauto, *Persa* 41;²² Lucrezio, *De rerum natura* 1, 159-60;²³ Niccolò de Rossi, *Lo mare fie primo d'acqua manco*, v. 1; Petrarca, *Rvf* 237, vv. 16-8),²⁴ al levarsi del sole (*Rvf* 57, vv. 7-8).²⁵

c. Un altro tema di lunga tradizione è l'incredibile mutamento dei comportamenti e delle caratteristiche animali (Virgilio *Ecl.* I, 59-60;²⁶ Boccaccio, *Rime* LIX, vv. 10-11),²⁷ immagine che si riallaccia al *topos* del mondo capovolto e alla nostalgia per il Paradiso terrestre (Prudenzio, *Cathemerinon Liber* III, 151-165;²⁸ Isaia XI 6).²⁹

2. Gli ἄδύνατα culturali si riferiscono a impossibilità connesse con la sfera delle percezioni, delle cognizioni e delle credenze condivise da una comunità di uomini. Nella produzione lirica italiana questo genere di ἄδύνατα è declinato nei seguenti modi:

a. In connessione con i mutamenti fisici (il cieco che torna a vedere, il muto che riacquista la favella),³⁰ con le sconvolte percezioni sensoriali o emotive dell'uomo

¹⁹ «retourner faisoit les rivieres».

²⁰ «tornerà l'acqua in su d'ogni riviera».

²¹ «ma ben ritorneranno i fiumi a' colli».

²² «quod tu me rogas; nam tu aquam a pumice nunc postulas».

²³ «Nam si de nihilo fierent, ex omnibus rebus / omne genus nasci posset, nil semine egeret».

²⁴ «Ben fia, prima ch'ì' posi, il mar senz'onde, / et la sua luce avrà 'l sol da la luna, / e i fior d'april morranno in ogni spiaggia».

²⁵ «et corcherassi il sol là oltre ond'esce / d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre».

²⁶ «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, / et freta destituent nudos in litore pisces».

²⁷ «[...] e i lupi l'agnelle / dagli ovil' temerosi fuggiranno».

²⁸ «agnus enim vice mirifica / ecce leonibus imperitat, / exagitansque truces aquilas / per vaga nubila perque Notos / sidere lapsa columba fugat».

²⁹ «Habitabit lupus cum agno, / et pardus cum haedo accubabit; / vitulus et leo simul saginabuntur».

³⁰ «il cieco vederà, 'l muto parlente» Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel di ch'Amor consente* v. 5.

(scambio del colore chiaro con quello scuro),³¹ con comportamenti irrazionali e paradossali (ai quali si ascrivono le famose *inanes operae* cantate anche dai trovatori).³²

b. Nella veste di ἄδύνατα mitologici (ad esempio nel ribaltamento della natura che, in Teodulfo d'Orléans, rende plausibile lo scambio di ruoli fra Titiro e Orfeo,³³ o nel riferimento iperbolico di Boccaccio all'impresa di Mercurio ed Argo).³⁴

c. Si trovano poi ἄδύνατα geografici nei quali è rappresentata una dislocazione errata di elementi appartenenti a determinati luoghi, provocando dunque descrizioni di eventi impossibili o dichiarazioni iperboliche (Virgilio *Ecl.* I, 62-3;³⁵ Cecco Angiolieri, XXIX, vv. 2-4).³⁶

I. CONTENUTO

1. ἄδύνατα NATURALI	2. ἄδύνατα CULTURALI
a. ἄνω ποταμῶν	a. mutamenti fisici, percezioni sensoriali e emotive, comportamenti sociali
b. fenomeni connessi alla forma fisica dell'universo e alle leggi naturali	b. mitologici
c. animali	c. geografici

schema 2

³¹ «che potrebb'anzi far del bianco nero / parer a quanti n'ha di qua da mare» Cecco Angiolieri, IX, vv. 3-4.

³² «In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori, / e 'n versi tento sorda et rigida alma, / che né forza d'Amor prezza né note» Petrarca, *Rvf* 239, vv. 37-9.

³³ «Quid cyni faciunt, resonant dum talia corvi, / Et tectis strepitant carmina multa meis? / [...] / Vertitur e subito studia in contraria rerum, / Rideat Orpheum Tytirus aurisonum. / Orpheus in silvis putridas tu pasce capellas, / Tytirus aulenses delicias sequitur» vv. 1-2; 23-6 *Theodulfi Carmina*, in MGH, *Poetae Latini Aevi Carolini*, 1, pp. 490-1.

³⁴ «Ma pria Mercurio chiuderà que' d'Argo / cantando di Syringa, che 'n que' due / io possa metter somno col mio verso» Boccaccio, *Rime* LVI, vv. 9-11.

³⁵ «aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus».

³⁶ «come veder Ficecchio da Bologna / o l'India Maggior di val di Pogna, / o de la val di Bocchezzan lo mare».

II. Il secondo livello permette di raggruppare gli ἀδύνατα secondo la loro formulazione e la loro struttura. È dunque una suddivisione nella quale si considerano il modo in cui sono formulati e gli elementi sintattico-grammaticali.

1. Il modello canonico di ἀδύνατον si presenta nella forma della *similitudo impossibilium*³⁷ costituita da due proposizioni in cui un fatto impossibile è paragonato ad un evento che si ritiene irrealizzabile. Il raccordo fra i due elementi che compongono la *similitudo impossibilium* è rappresentato da una congiunzione o da una locuzione subordinativa (quando, mentre, finché, ecc.). Questa particolare tipologia permette al poeta di esprimere la propria tensione emotiva nel perseguire uno scopo da subito annunciato come irraggiungibile. È evidente che la dimensione temporale svolge qui un ruolo fondamentale, poiché la manifestazione del desiderio presente si lega ad una proiezione futura: in molti casi, nei quali ad esempio il paragone descrive eventi pertinenti ai segni apocalittici o alla sfera dei miracoli (stelle che cadono, acque che rifluiscono all'indietro), l'aspirazione del soggetto si sposta addirittura oltre ogni limite temporale creando un "cortocircuito" (poiché osservato dalla prospettiva terrena, e dunque limitata) fra tempo umano e tempo divino. Occorre quindi prestare particolare attenzione ai tempi verbali che reggono le similitudini adynatiche, dove non di rado il futuro sostituisce un più tenue condizionale e assolutizza una visione che, nonostante la propria categorica negatività, costituisce il motore per la prosecuzione dell'azione poetica.³⁸ Questo genere di ἀδύνατον *similitudo impossibilium* esprime di solito il riferimento temporale alla categoria del "mai" e, più raramente, a quella del "sempre".

a. La categoria del "sempre", che funge come sorta di controparte del "mai", instaura un paragone che non tocca l'impossibilità, bensì è legato al perpetuarsi delle norme conosciute (Virgilio, *Ecl.* 5, 76-78;³⁹ Petrarca, *Rvf* 66, vv. 25-30).⁴⁰ In teoria, dunque, non si dovrebbe parlare di ἀδύνατον in senso stretto, ma è bene ricordare che in taluni contesti culturali l'idea della rigida immutabilità entra in contrasto con la

³⁷ Si veda per questo la suddivisione proposta da CHERCHI 1971, p. 239.

³⁸ È un meccanismo particolarmente attivo nel caso degli ἀδύνατα petrarcheschi.

³⁹ «dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit, / dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt».

⁴⁰ «Mentre ch'al mar descenderanno i fiumi / et le fiere ameranno ombrose valli, / fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia / che fa nascer d'i miei continua pioggia, / et nel bel petto l'indurato ghiaccio / che trà del mio sí dolorosi vènti».

dottrina religiosa di cui è imbevuta la concezione che il poeta ha del cosmo (fine del mondo, segni apocalittici, miracoli).

b. L'ἄδύνατον del “mai” rappresenta la tipologia più comune e riconoscibile. Esso si costruisce attraverso differenti formule di coordinazione fra due proposizioni (le congiunzioni e le locuzioni subordinative di cui si è parlato: «ma...prima»; «ch'allor...che»). È la tipologia impiegata da Dante nella petrosa *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*⁴¹ e variamente ripetuta da Petrarca nei *Fragmenta*.⁴²

2. Ci sono altre formulazioni tipiche degli *impossibilia*, e non di rado incluse dagli studi nel genere ἄδύνατον: sono quelle che non prospettano il tempo futuro, ma si basano tutte sul presente nel quale l'evento impossibile è pensato, vissuto, realizzato. Questi modelli si palesano in espressioni più sintetiche, solitamente racchiuse nel perimetro di un'unica proposizione, e non più distese su due periodi coordinati (poiché non sussiste una diretta comparazione). Si tratta perciò di riferimenti ad azioni o eventi che si verificano nonostante la loro presunta impossibilità e, per una classificazione puntuale, sembra più agile parlare di *impossibilia* piuttosto che di ἄδύνατα in senso stretto. Rientrano in questa categoria:

a. *l'inanis opera*,⁴³ la proverbiale azione vana, di solito accompagnata dalla *inequalis pensatio* che ne costituisce il presupposto. Il motivo della *cogitatio* immoderata è una costante della tradizione lirica cortese, e il poeta che dichiara la propria *inanis opera* è ben consapevole del paradosso senza però potersi sottrarre alle leggi del sentimento (ne sono esempi Arnaut Daniel⁴⁴ e Petrarca).⁴⁵

b. Il cosiddetto computo impossibile, che a buon diritto si dovrebbe considerare insieme alle *inanes operae* ma che, in virtù della frequenza e della proverbialità che lo contraddistinguono, può ricoprire una voce a parte. Esso è stato

⁴¹ «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi, come suol far bella donna, / di me [...]» vv. 31-4.

⁴² «Ma io sarò sotterra in secca selva / e 'l giorno andrà pien di minute stelle / prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole» *Rvf* 22, vv. 37-9; «ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio / dentro, et di for senza l'usata nebbia, / ch'?' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi» *Rvf* 6, vv. 22-4.

⁴³ Sulla classificazione dell'*inanis opera* come sottogenere dell'ἄδύνατον trobadorico si rimanda a CHERCHI 1971, p. 239.

⁴⁴ «Leu sui Arnautz qu'amas l'aura / e cas la lebre ab lo bueu / e nadi contra suberna» X, vv. 43-5 EUSEBI 1995, p. 92.

⁴⁵ «Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva, / solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento; / [...] / et una cerva errante et fugitiva / caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento» *Rvf* 212, vv. 1-4; vv. 7-8.

variamente annoverato fra le perifrasi⁴⁶ oppure, visto il diffuso impiego che ne fanno gli antichi, si è parlato di “numbering ἀδύνατα”.⁴⁷ Questo genere di espressione basata su un’enumerazione impossibile da compiere può comparire come affermazione iperbolica (*Ryf* 30, vv. 11-2)⁴⁸ e comunque senza alcun riferimento al futuro (anzi con uno sguardo al passato come nel caso di *Ryf* 127, vv. 85-8).⁴⁹

È ovvio che, laddove torni ad instaurarsi un legame con il tempo futuro e una formulazione comprensiva di due proposizioni collegate, sia l'*inanis opera* che il computo impossibile possono presentarsi nella forma della *similitudo impossibilium*, e dunque rientrare a pieno titolo nel modello canonico dell'ἀδύνατον.

c. Gli *impossibilia expleta*, presenti nella lirica trobadorica con il carattere di una sorta di vanto, sembrano essere piuttosto rari in quella italiana. Il poeta li adotta come mezzo espressivo nel momento in cui rappresenta l'avvenuta conquista dell'obiettivo (nella maggior parte dei casi un obiettivo amoroso).⁵⁰

Osservando questo secondo livello di analisi si nota come lo scarto nell'uso dei tempi verbali sia determinante per l'individuazione dell'impronta della figura retorica. La prospettiva futura, e in particolare l'interferenza con un futuro lontanissimo e indeterminato ma non escludibile dall'orizzonte delle credenze religiose, riveste un ruolo importante e conferisce un colore retorico completamente diverso da quello di affermazioni radicate nel presente, seppure concernenti impossibilità. Sfumature profetiche, apocalittiche, collegamenti non espliciti al tempo ultimo, conferiscono agli ἀδύνατα più raffinati una densità di significati che, senza necessariamente essere tutti immediatamente evidenti, suscitano l'effetto di una categorica e radicale assertività.

⁴⁶ GERBER 1885, II vol. p. 70.

⁴⁷ Ovidio *Her.* XVII, 107-108 «non magis illius numerari gaudia noctis / Hellespontiaci quam maris alga» CANTER 1930, pp. 37-8.

⁴⁸ «non ò tanti capelli in queste chiome / quanti vorrei quel giorno attender anni».

⁴⁹ «Ad una ad una annoverar le stelle, / e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque, / forse credea, quando in sí poca carta / novo penser di ricontar mi nacque».

⁵⁰ «tan sai que'l cors fas restar de suberna / e mos buous es pro plus correns que lebres» Arnaut Daniel, XVI, vv. 6-7.

II. FORMA

1. ἄδύνατον (<i>similitudo impossibilium</i>)	2. <i>impossibilia</i>
↓	↓
due (o più) proposizioni, tempo futuro	espressione più sintetica (in genere una sola proposizione), prevalgono i tempi presente e passato
a. sempre b. mai	a. <i>inanis opera</i> b. computo impossibile c. <i>impossibilia expleta</i>
	<u>schema 3</u>

Naturalmente gli ἄδύνατα non possono e non devono essere interpretati sempre in quest'ottica. Infatti il significato risulta radicalmente diverso, ad esempio, a seconda della maniera stilistica (*trobar clus*, *trobar leu*), del genere lirico nel quale sono inseriti (moralessante, erotico, giocoso ecc.), e della qualità stessa della figura talvolta scaduta a mero espediente retorico, talaltra polisemica ed eccezionalmente plastica nella sua costruzione interna.

III. Il terzo livello riguarda gli effetti psicologico-emotivi che l'ἄδύνατον vuole suscitare e la sua funzione all'interno dell'opera o del componimento. Ci sono casi in cui il congegno retorico non solo ricopre una posizione di rilievo all'interno della poesia (si veda la dantesca *Al poco giorno* vv. 31-4, nella cui sesta stanza l'ἄδύνατον ospita l'unico riferimento al futuro dell'intera canzone), ma in opere di largo respiro si trova a marcare ripetutamente tematiche e testi che scandiscono lo svolgersi della narrazione (è quanto avviene in più della metà delle sestine del *Canzoniere* petrarchesco).

Questo livello risulta più complesso da suddividere in ulteriori sottogruppi di quanto non lo siano i due precedenti, tuttavia propongo di porre l'accento su alcune selezionate peculiarità che, a mio avviso, si dimostrano rilevanti per lo studio della figura retorica nella lirica italiana.

1. Che gli ἄδύνατα appaiano da soli o corredati da espressioni iperboliche la loro incisività subisce notevoli oscillazioni:

a. non è insolito che essi siano accompagnati da iperboli, il cui valore risulta leggermente inferiore quanto ad assertività (l'iperbole si limita ad una esagerazione), che possono fungere da “rafforzativo” per l'affermazione adynatica. Cito nuovamente la sestina dantesca in cui l'ἄδύνατον è seguito dalla descrizione di due gesti iperbolici («dormire in pietra», «gir pascendo l'erba»)⁵¹. L'intera sesta stanza è dunque votata alla categorica negazione enunciata dall'ἄδύνατον e alla disperazione del desiderio sostenuta dalle iperboli. Tuttavia, salvo casi particolari come quello appena citato, è più usuale che l'isolamento dello stilema retorico ne esalti l'incisività.

b. L'accumulo di più ἄδύνατα e la compresenza di iperboli non sempre genera lo stesso felice effetto dell'esempio di Dante, al contrario l'*accumulatio* tende a smorzare l'icasticità della figura. Si deve considerare infatti che nella sestina petrosa l'impossibilità e i gesti iperbolici occupano sì un'intera strofa, ma si tratta di una monade ben isolata da due punti fermi e, soprattutto, collocata all'interno di un componimento di ampia estensione. Questo permette all'ἄδύνατον di non essere diluito nel testo e di mantenere integra la propria efficacia.

D'altra parte va accolta con riserve l'idea che l'*accumulatio* infici l'obiettivo persuasivo che il poeta si è prefissato: ad esempio l'affastellamento di immagini può risultare produttivo nel genere comico (in *I' potre' anzi ritornare in ieri* di Cecco Angiolieri, nell'arco delle due quartine, reali impossibilità sono abilmente mescolate a “impossibilità relative”⁵² e ad iperboli)⁵³.

⁵¹ «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi, come suol far bella donna, / di me; che mi torrei dormire in pietra / tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba, / sol per veder do' suoi panni fanno ombra» *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*, vv. 31-6.

⁵² Si tornerà più avanti su questo punto.

⁵³ «I' potre' anzi ritornare in ieri / e venir ne la grazia di Becchina, / o 'l diamante tritar come farina, / o veder far misera vit'a' frieri, / o far la pancia di messer Min Pieri, / o star content'ad un piè di gallina, / ched e' morisse ma' de la contina / que' ch'è demonio e chiamas'Angiolieri», vv. 1-8.

2. L'ἀδύνατον può riferirsi alla percezione che l'io lirico ha di sé o alla sua relazione con il mondo, dunque assolvere ad una funzione esterna o interna al confine interiore del poeta.

a. Possiamo parlare di “funzione esterna” quando l'impossibilità adynatica è connessa ad un elemento esterno alla soggettività del poeta, ad esempio un'impossibilità naturale legata alla riluttanza dell'amata.⁵⁴ Il conflitto e la condizione dolorosa del soggetto si manifestano nella dialettica fra io lirico e mondo esterno.

b. Esiste poi una “funzione interna” in cui si verifica uno spostamento di attenzione dall'oggetto del desiderio, poniamo sia la riluttanza dell'amata, all'interiorità del soggetto, cioè la mancanza di pace dell'amante. Il conflitto resta del tutto interno alla psicologia del poeta, e il dialogo è in realtà un monologo nel quale gli eventi impossibili riferiti agli elementi esterni (leggi naturali, cosmo ecc.) fungono da semplici termini di paragone per esemplificare l'*impasse* interiore. Questo procedimento è visibile sia in ἀδύνατα che esprimono l'impossibilità del poeta di disamorarsi o di indirizzare la propria passione verso un nuovo segno⁵⁵ (sebbene in tal caso permanga una relazione con l'oggetto desiderato e dunque con le dinamiche esterne), sia in ἀδύνατα che descrivono l'inestinguibile tendenza alla quiete del cuore del poeta (declinazione prediletta e mirabilmente svilppata da Petrarca).⁵⁶

⁵⁴ È quanto avviene nell'ἀδύνατον della sestina di Dante.

⁵⁵ «Madonna mia, quel di ch'Amor consente / ch'i' cangi core, volere o maniera, / o ch'altra donna mi sia più piacente, / tornerà l'acqua in su d'ogni riviera, / il cieco vederà, 'l muto parlente / ed ogni cosa grave fia leggera» Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel di ch'Amor consente*, vv. 1-6.

⁵⁶ «Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde, / et la sua luce avrà 'l sol da la luna, / e i fior d'april morranno in ogni spiaggia» Rvf 237, vv. 16-8. Sul «desiderio-miraggio della serenità» nelle rime petrarchesche, si veda SUITNER 2005, pp. 123-8.

III. SCOPO, EFFETTO PSICOLOGICO-EMOTIVO

1. incisività	2. percezione dell'io lirico
ricorrenza degli ἄδύνατα e loro posizione strategica all'interno dell'opera	
a. ἄδύνατα isolati (generalmente maggiore incisività)	a. riferimento esterno
b. accumulo di ἄδύνατα (generalmente minore incisività)	b. riferimento interno

schema 4

La classificazione proposta fin qui, prendendo le mosse dai testi, ha lo scopo di chiarificare i molteplici livelli possibili nell'analisi dell'ἄδύνατον. Non si tratta, naturalmente, della migliore interpretazione possibile per la figura se la si pensa a prescindere dal contesto letterario, piuttosto si ritiene che questa proposta metta in luce le caratteristiche degli ἄδύνατα poetici italiani.

Va inoltre sottolineato che la costruzione della *similitudo impossibilium*, dotata di peculiarità sintattiche e grammaticali che la rendono a buon diritto isolabile dagli altri tipi di impossibilità, è modello largamente diffuso e soprattutto selezionato da Dante e normalizzato da Petrarca il quale, pur riscrivendo in due *fragmenta* le *inanes operae* arnaldiane,⁵⁷ sceglie nella maggior parte dei casi la similitudine adynatica.⁵⁸

Poiché una rassegna catalogica di ἄδύνατα non è in grado di esaurire la multiformità del tema, sembra opportuno porre l'accento sulla varietà degli elementi costitutivi che, perpetuati nel tempo, fissano una prassi esecutiva. Se, infatti, si tratta di uno stilema letterario le cui origini sembrano quasi perdersi nella notte dei tempi, per ciò che riguarda la nostra tradizione poetica in volgare l'impronta di Dante e di

⁵⁷ *Rvf* 212, vv 1-4 e vv. 7-8; *Rvf* 239, vv. 37-9. Le *inanes operae* di *Rvf* 212 rimandano ai luoghi adynatici danielini: «Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura» *Ab gai so*, v. 43, «e nadi contra suberna» v. 45, «e cas la lebre ab lo bueu» nella *tornada* del medesimo testo; «qan chassava lebr'ab lo bou» *Amors e jois*, v. 4. Anche al v. 37 di *Rvf* 239 la ripresa è dalla *tornada* di *Ab gai so*, v. 43.

⁵⁸ *Rvf* 22; 30; 57; 66; 108; 195; 237; 239.

Petrarca (la scelta della *similitudo impossibilium* e il legame tra questa e il genere sestina) costituirà un modello con il quale si confronteranno le generazioni successive.

Del resto *imitatio* e *aemulatio* sono stimoli inevitabilmente attivi nel processo creativo in cui viene coinvolto l'ἄδύνατον. Farvi ricorso significa, da parte dei poeti, voler aderire a una prassi consolidata all'interno della quale disporre i propri pensieri e sentimenti: il che significa dotarli di una forma perfettamente congruente alla regole, o alla moltitudine di regole, dettata dall'espedito retorico, esattamente come avviene per la forma metrica della sestina nel suo complesso.⁵⁹

5.2. Il percorso dell'ἄδύνατον lirico fra Guittone d'Arezzo e Guido Guinizelli

In virtù della complessità dell'ἄδύνατον sarebbe lecito aspettarsene la presenza all'interno di poetiche contraddistinte dall'alta elaborazione formale. Dagli esempi riportati finora, inoltre, risulta immediatamente evidente come, da un certo momento in poi (e cioè dalla scelta di Dante in *Al poco giorno*), la similitudine adynatica nella lirica italiana sia stata associata, oltre che alla connotazione dolorosa nella quale compariva di solito, ad uno stile aspro o a un ordito metrico tradizionalmente difficile come quello della sestina lirica.

Tuttavia, prima del modello dantesco, la formulazione adynatica sembra subire vicende piuttosto varie dimostrando una notevole libertà di impiego dal punto di vista del dettato e del genere lirico. Ad esempio non sembra particolarmente frequentata dai poeti protagonisti della nuova poesia municipale toscana, che si sviluppò nella seconda metà del Duecento dopo il trapianto della tradizione lirica volgare nell'Italia centrale.

La vasta produzione di Guittone d'Arezzo, nella quale si distinguono un filone amoroso e uno civile morale, non presenta un significativo numero di ἄδύνατα. Del resto l'oscurità guittoniana si realizza in special modo attraverso l'*aequivocatio*, la

⁵⁹ «Ma, se la poesia è anche memoria, è soprattutto nell'*adynaton* poetico che la memoria personale, nutrita ovviamente di esperienze e di letture, fa da protagonista e si comporta con grande disinvoltura, assediando, simile a luce diffusa ai cui effetti non si sfugge, i profili dei personaggi, delle immagini, delle cose», MANZO 1988, p. 33.

sintassi franta, l'artificiosità verbale, l'adozione di un lessico che, «malgrado la parsimonia di vere immagini»,⁶⁰ è spesso metaforico e analogistico. Egli è un grande imitatore degli artifici tecnici della poesia trobadorica, munifico di assonanze, rime al mezzo, rime tronche, giochi verbali, allitterazioni, antitesi.⁶¹

La difficile canzone di settenari *Tuttur, s'eo veglio o dormo* (nella quale, ai vv. 25-31, si incastona un'espressione adynatica) presenta una rivendicazione del dettato «scuro» che parrebbe riallacciarsi direttamente al magistero di Marcabru:

Scuro saccio che par lo
mio detto, ma' che parlo
a chi s'entend' ed ame
(vv. 61-3)

Tale richiamo rappresenterebbe una precisa allusione alla *paraul'escura* del trovatore, la cui produzione si basa su «un programma poetico in cui la difficoltà è funzionale ad un'ardua *razzo* (come per la *ragione* che abbonderà a frate Guittone)». ⁶² Del Monte individua la scarsità delle immagini come una delle più vistose caratteristiche della poesia di Guittone, e a questa «incapacità» di trasporre la realtà sentimentale in realtà sensibile collega l'estrema rarità delle similitudini.⁶³ A tala rarità, insieme alla predilezione per una tecnica di *trobar clus* focalizzata specialmente sulla sintassi, sulla metrica, sul lessico, si può ascrivere l'esiguità degli ἄδύνατα.

La terza stanza della già citata canzone di argomento amoroso *Tuttur, s'eo veglio o dormo* offre un esempio di impossibilità strutturata su due periodi. Il contenuto dell'affermazione è una considerazione generale secondo la quale sarebbe più facile attraversare il Po senza «scola», un'imbarcazione piatta, piuttosto che per un uomo prode attraversare il mondo, la vita, senza amore:⁶⁴

Om ch'ama pregio e po',
più che legger en scola,

⁶⁰ DEL MONTE 1953, p. 133.

⁶¹ Sullo stile di Guittone e il *trobar clus* si vedano DEL MONTE 1953, pp. 113-185; TARTARO 1953 e LEONARDI 1994.

⁶² LEONARDI 1993 pp. XIX-XXI.

⁶³ DEL MONTE 1953, p. 129.

⁶⁴ CONTINI ed. 1995, p. 198; EGIDI ed. 1940, p. 298.

Amor valeli pro:
ché più leggero è Po
a passar senza scola
che lo mondo a om pro'
senza Amor [...]
(vv. 25-31)

Il discorso si svolge intorno alla speranza sulla quale si fonda la gioia d'amore, e si colloca nella sezione del canzoniere guittoniano che raccoglie le rime amorose.⁶⁵ Tuttavia, in seguito, Guittone esterna il desiderio che i seguaci della sua maniera poetica non si rifacciano ai versi composti prima della conversione: una volontà palesemente espressa in *A te, Montuccio, ed agli altri, il cui nomo*⁶⁶ inviato a Monte Andrea. Nel sonetto l'autore parla delle giovanili rime cortesi come di frutti velenosi, manifestando così l'esigenza di superare le precedenti fasi poetiche («E poi de' pomi miei prender vi piace, / per Dio, da' venenosi or vi guardate, / li quali eo ritrattai come mortali, vv. 9-11»)⁶⁷.

La poesia di Monte Andrea si colloca su una linea di tecnicismo guittoniano con accentuazione, per quanto possibile, dell'oscurità tipica dell'aretino. Anche nelle rime di argomento amoroso, che costituiscono la maggior parte della sua produzione, Monte fa un intenso uso di artifici retorici, e in particolare nelle tenzoni il preziosismo è condotto a un punto estremo. Nella prima tenzone con Chiaro Davanzati, dove si inserisce anche il triplice intervento di maestro Rinuccino,⁶⁸ si trova il sonetto *L'om porria prima cercar tutto il mondo*, che qui ci interessa per una formulazione iperbolica molto vicina al precedente esempio tratto da Guittone (*Tuttur, s'eo veglio o dormo*, vv. 25-31).⁶⁹ Il lungo scambio poetico proposto da Chiaro (*Di picciolo alber grande frutto atendo*) si sviluppa intorno al tema dell'amore e dello stato

⁶⁵ «La bipartizione delle poesie in amorose e morali [...] segna la netta volontà dell'autore di costruire la sua opera secondo il modello agostiniano della *conversio*, del passaggio dall'*homo vetus* all'*homo novus*, e secondo la tecnica della *recantatio*, della riscrittura palinodica della poesia profana in sacra», PICONE 1995-a, pp. 79-80.

⁶⁶ Sonetto 237, EGIDI ed.1940.

⁶⁷ MARCENARO 2010, p. 82.

⁶⁸ *Amore à nascimento e fiore e foglia; Se 'l ner non fosse, il bianco non saria; Tu che, di guerra, colpo nonn-attendi* (MINETTI ed. 1979).

⁶⁹ Ringrazio Michele Piciocco, che sta attendendo all'edizione critica delle *Rime* di Monte Andrea, per la segnalazione della formulazione adynatica nei versi di *L'om porria prima cercar tutto il mondo*.

d'animo del poeta, e mette subito in scena il tipico comportamento paradossale dell'amante:

ch'io sono in guerra e pur pace contendo;
e, guerra far, neiente m'è noiosa.

Dal meo guerrero, colpo non difendo;
perch'io veggio del pruno, uscir la rosa.
Tant'è lo mio martoro, ch'io m'arendo;
avegna che la guerra m'è gioiosa.

(Chiaro Davanzati, *Di picciolo alber grande frutto atendo*, vv. 3-8)⁷⁰

Alludendo all'imperscrutabilità del desiderio celato nel cuore umano, nel settimo componimento della tenzone Monte scrive:

L'om poria prima cercar tutto il mondo
che 'l cuor d'un uomo a quello che s'attende:
(vv. 1-2)

Dunque «si potrebbe perlustrare più facilmente il mondo intero piuttosto che saper quello a cui tende il cuore di un uomo».⁷¹ Infatti, prosegue Monte, se Chiaro si ritiene del tutto liberato dall'affanno di amore e invaso solo dalla sua gioia, allora può ben tralasciare il consiglio dell'amico che, al contrario, illustrava il proprio stato di prostrazione per metterlo in guardia dal tormento sentimentale.

se del suo affanno amore te n'ha mondo
e di sua gioia nel tutto t'aprende,

lo mio consiglio mettilo in perfondo,
ch'io ti mostrava quello ove me stende
per farti saggio del suo greve pondo:
così di se medesmo l'omo ofende!

(vv. 3-8)

⁷⁰ EGIDI ed. 1940.

⁷¹ MAESTRO RINUCCINO, CARRAI ed. 1981, p. 104.

Confrontando le espressioni adynatiche di Guittone («ché più leggero è Po / a passar senza scola / che lo mondo a om pro' / senza Amor [...]») e di Monte («L'om poria prima cercar tutto il mondo / che 'l cuor d'un uomo a quello che s'attende») risulta evidente che entrambe sono strutturate secondo i principi della similitudine, disposte su due proposizioni coordinate: in entrambi i casi la prima proposizione accoglie l'enunciazione del fatto impossibile, e la seconda l'evento ritenuto irrealizzabile. Se l'anticipazione dell'impossibilità al primo membro del periodo può comportare una maggiore incisività si può notare che, nel caso di Guittone, l'evento cosiddetto impossibile (attraversare il Po senza una barca piatta) non rimanda a nessuna infrazione delle norme di ordine superiore (divine o naturali) ma si riallaccia all'esperienza comune circa l'impraticabilità dell'attraversamento del fiume senza l'ausilio del mezzo. La comparazione, inoltre, non assume una formula temporale (come accade, invece, in Monte Andrea), e si distende sul tempo presente. Non troviamo l'espressione di un desiderio attuale intrecciato ad una proiezione futura, piuttosto i versi assumono un carattere generico, quasi di sentenza proverbiale.

I due versi di Monte Andrea, pur riconducibili ad una massima o a un principio generale, si collegano all'atteggiamento personale del poeta che rinuncia a decifrare il pensiero riposto nel cuore del corrispondente. La struttura, come si è detto, è costituita da due proposizioni, ma la prima («L'om poria prima cercar tutto il mondo»), che presenta immediatamente l'impossibilità, ci riporta ad un tipo di dichiarazione palesemente iperbolica. Anche in *L'om poria prima cercar tutto il mondo* non troviamo l'adozione del tempo futuro, ma un più tenue condizionale che mitiga la forza dell'affermazione.

Per i due esempi appena riportati sembra dunque improprio parlare di ἀδύνατον *tout court*, tuttavia è importante notare che queste formulazioni decisamente affini ad ἀδύνατα *similitudines impossibilium*⁷² si presentano all'interno di componimenti di argomento amoroso.

Se è vero che nella poesia pre-petrarchesca l'ἀδύνατον non ebbe grande fortuna,⁷³ (il ché vale sia per la poesia cortese toscana e settentrionale, che per quella didattica, comica⁷⁴ e per lo stilnovo) si possono comunque individuare degli esempi

⁷² Presenti nella loro forma più limpida in Guinizzelli, Dante, Petrarca.

⁷³ LANZA 1978, p. 29.

⁷⁴ Con l'eccezione di Cecco Angiolieri.

significativi svolti secondo le modalità strutturali e contenutistiche più classiche della figura retorica.

Proprio nei versi di Guido Guinizzelli, riconosciuto da Dante quale “padre” dello stilnovo,⁷⁵ incontriamo finalmente un ἀδύνατον *similitudo impossibilium* perfettamente accostabile agli esempi della letteratura classica:

Madonna mia, quel dì ch'Amor consente
 ch'ï' cangi core, volere o maniera,
 o ch'altra donna mi sia più piacente,
 tornerà l'acqua in su d'ogni riviera,

il cieco vederà, 'l muto parlente
 ed ogni cosa grave fia leggera:
 sì forte punto d'amore e possente
 fu 'l giorno ch'io vi vidi a la 'mprimiera.
 (vv. 1-8)⁷⁶

Abbiamo una comparazione dispiegata su due proposizioni che sviluppano la tematica del “mai” (secondo lo schema proposto nella prima parte di questo capitolo ci si può esprimere nei termini riassuntivi: II[forma].1[*similitudo impossibilium*].b[mai]):⁷⁷ l'iniziale ipotesi che Amore possa permettere al poeta di mutare i propri sentimenti, è seguita da una serie di impossibilità naturali e fisiche formulate al tempo futuro. Oltre a questo, in una struttura a chiasmo sono incastonate due impossibilità naturali e due riferite a miracolosi mutamenti fisici nell'uomo: fra il proverbiale e antichissimo tema dei fiumi che scorrono all'indietro⁷⁸ e l'incredibile trasformazione delle cose pesanti in cose lievi (I [contenuto].1[ἀδύνατα naturali].a[ἄνω ποταμῶν] / b[leggi naturali]), sono racchiusi i motivi miracolistici dei ciechi che tornano a vedere⁷⁹ e dei muti che

⁷⁵ «padre / mio e de li altri miei miglior che mai / rime d'amore usar dolci e leggiadre», *Purg.* XXVI, vv. 97-9. Nel medesimo canto il poeta bolognese proclama Arnaut Daniel «miglior fabbro del parlar materno», v. 117.

⁷⁶ Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*, CONTINI ed. 1995.

⁷⁷ Si rimanda allo schema n. 3 proposto precedentemente.

⁷⁸ Si confronti il primo capitolo del presente studio.

⁷⁹ Come si è ricordato nel IV capitolo, in una lettera inviata da Guittone d'Arezzo a Bonagiunta, monaco della Badia fiorentina, è scritto che una semina spirituale su terreno fertile e ben coltivato è in grado di rendere «ai ciechi viso, ai sordi audito e fa parlare i muti», IX ed. MARGUERON 1990, pp. 110-115.

riacquistano la parola (I [contenuto].2 [ἄδύνατα culturali].a[mutamenti fisici]).⁸⁰ La favella concessa ai muti si ricollega al biblico «sapientia aperuit os mutorum» di *Sapientia* 10, 21 e richiama antecedenti romanzi (come *Cel qui s'irais* di Aimeric de Peguilhan «Ancaras trob mais de ben en Amor, / que'l vil fai car e'l nesci gen parlan»). Ma la questione rimanda anche, come si è detto,⁸¹ a precedenti lirici in italiano nei quali, al contrario dell'esempio guinizzelliano, la trasformazione è letta positivamente come effetto meraviglioso di Amore o delle virtù della donna che gode del favore divino:

Amore è che tacente fa tornare
lo ben parlante, e lo muto parlare.
(Giacomo da Lentini, *Uno disio d'amore sovente*, vv. 35-36)

Tal fors'è l'Alta-Donna dal su' lato
che lo vil omo fa esser pregiato
e lo mutolo torna in parlamento.
(Galletto Pisano, *Inn-Alta-Donna ò mizō mia 'ntendansa*, vv. 25-27)

Nel sonetto di Guinizzelli l'enumerazione delle impossibilità si divide fra l'ultimo verso della prima quartina e i primi due della seconda (sebbene la similitudine adynatica nel suo complesso inizi sin dal primo verso). Poiché vengono immaginati ben quattro eventi impossibili si può parlare di un accumulo di ἄδύνατα (III [effetto].1[incisività].b [accumulo ἄδύνατα])⁸² che tuttavia non smorza l'incisività dell'affermazione: questo può dipendere dal fatto che l'intero sonetto, dall'inizio fino alla fine, è votato completamente a ribadire l'irrealizzabilità del disamoramento da parte del poeta. Si vedano le terzine conclusive:

E questo posso dire in veritate:
ch'Amore e stella fermaron volere
ch'io fosse vostro, ed hanlo giudicato;

⁸⁰ Si rimanda allo schema n. 2.

⁸¹ Si veda il cap. IV.

⁸² Si rimanda allo schema n. 4. Per riferirsi agli schemi della prima parte del capitolo nelle pagine seguenti si adotterà la formula abbreviata: [numero romano (livello dello schema). numero arabo. lettera alfabetica].

e se da stella è dato, non crediate
 ch'altra cosa mi possa mai piacere,
 se Dio non rompe in ciel ciò c'ha firmato.
 (vv. 9-14)

Ecco l'accostamento fra sfera umana e divina: la perpetua fedeltà dell'amante viene legata all'opera che Dio stesso ha firmato con un patto infrangibile. L'impossibile cambiamento nel cuore del poeta passa prima attraverso la similitudine con *impossibilia* terreni, è assicurato dal volere irremovibile e dalla decisione di Amore e delle stelle, e approda sul finale al più sacro e imperituro vincolo.

Secondo Roberto Rea nel sonetto emergerebbero riferimenti ad Arnaut Daniel: al v. 10 («ch'Amore e stella *fermaron volere*») si individuerrebbe il richiamo all'*incipit* della sestina «*Lo ferm voler qu'el cor m'intra*»;⁸³ e, in particolare, l'*ἄδύνατον similitudo impossibilium* di Guinizzelli troverebbe un significativo precedente nella canzone arnaldiana *Amors e jois e luets e temps*, anche lì riferito all'instancabile fedeltà dell'amante.

Ans er plus vils aurs non es fers
 c'Arnauz desam leis, ont esfer manz necs.
 (XIV, vv. 49-50)

L'*ἄδύνατον similitudo impossibilium* compare, perfettamente elaborato, ricco del suo passato classico e romanzo, di echi biblici e reminiscenze dalla lirica volgare italiana, in un contesto amoroso. Più che un'assenza di prospettive o una condizione dolorosa, nel sonetto di Guido la figura retorica sembra recuperare, per certi versi, l'antica sacralità del patto;⁸⁴ sebbene non sia l'io lirico a farsi direttamente carico di un giuramento, esso si dipinge oggetto di un destino ineluttabile, ontologicamente incapace di sottrarsi all'amore per la dama.

L'impronta dell'impossibilità arnaldiana tornerebbe anche in un altro testo di Guinizzelli. Si tratta della canzone *Donna, l'amor mi sforza*, imperniata sul dolore dell'amante consumato dall'ardore del sentimento.

⁸³ REA 2010, p. 9.

⁸⁴ Come accadeva nell'antichità: una serie tra i più arcaici ἄδύνατα erano collegati a forme rituali di vincolo come giuramenti e imprecazioni. GUIDORIZZI 1985, pp. 21-22.

che s'eo voglio ver dire,
 credo pingere l'aire.
 A pinger l'air son dato,
 poi ch'a tal sono adutto:
 lavoro e non acquisto.
 (vv. 47-51)

Rea ritiene che l'*inanis opera* rappresentata dal «pinger l'aire», se si interpreta il verbo come 'spingere' anziché 'dipingere',⁸⁵ riprenda la firma di Arnaut nella famosa *tornada* della canzone *Ab guai so cuindet e leri*:

eu sui Arnautz qu'amas l'aura
 e cas la lebre ab lo bueu
 e nadi contra suberna.
 (vv. 43-5)⁸⁶

Una simile interpretazione costituirebbe un indizio, a giudizio di Rea, per cui la ricezione di Arnaut da parte di Guinizzelli non sarebbe avvenuta tramite le caratteristiche apparentemente più vistose (l'asprezza fonica, la rarità dei termini), piuttosto sarebbero state assimilate metafore e immagini che, in seguito, avrebbero catturato anche la fantasia di Dante.⁸⁷

5.3 Gli ἀδύνατα proteiformi di Cecco Angiolieri

Gli *impossibilia*, le iperboli e la tecnica dell'*amplificatio* sono caratteristici della lirica di Cecco Angiolieri. Ad un genere di poesia amorosa, insieme realistica e sensuale, che richiama le esperienze di Giacomino Pugliese e Cielo d'Alcamo, si accosta un programmatico e sapiente mutamento in direzione comica dei *topoi* della poesia aulica.

⁸⁵ REA 2010, p. 9; BRUGNOLO 2002 pp. 47-8.

⁸⁶ EUSEBI ed. 1995, p. 92.

⁸⁷ REA 2010, p. 8.

Le descrizioni di eventi impossibili, il più delle volte inserite in costrutti ipotetici e in comparazioni, sono adottate frequentemente da Cecco il quale, attraverso un elaborato gioco iperbolico, costruisce degli ἄδύνατα comico realistici dai confini sempre più ampi. I temi e la veste formale di alcuni di questi *impossibilia* mostrano l'ampia conoscenza che il poeta senese aveva delle esperienze liriche precedenti e contemporanee, nonché la sua abilità nel variarle o deformatle.

Nel *corpus* angiolieriano l'ἄδύνατον *similitudo impossibilium* (costituito da due proposizioni connesse tramite una congiunzione subordinativa) è adottato, per lo più, con verbi al condizionale anziché al futuro indicativo e tutte le volte rappresenta la categoria del "mai" [II.1.b].

Il motivo dello scambio fra il colore chiaro e quello scuro⁸⁸ (un ἄδύνατον fondato sull'alterazione della percezione sensoriale [II.2.a]), trova spazio in un sonetto sull'impossibilità di disamorarsi: sarebbe più facile far sembrare nero il bianco ai popoli cristiani, piuttosto che sradicare l'amore dal cuore di chi è veramente innamorato.

Egli è sì agra cosa 'l disamare
a chi è 'nnamorato daddivero
che potrebb'anzi far del bianco nero
parer a quanti n'ha di qua da mare.
(IX, vv. 1-4)

Cecco prosegue dichiarando di non voler affatto tentare questa impresa (il disamorarsi) e anzi ribadisce con veemenza la propria volontà incrollabile («volere intero») di «trasamar», cioè di amare smodatamente. L'ἄδύνατον incipitario, incentrato sull'irrealizzabilità del distacco da parte dell'amante, è seguito dalla seconda quartina tesa ad assolutizzare la sua volontà, fino al verso 8 che presenta un'espressione idiomatica quasi di sfida a Dio:

⁸⁸ Per il tema dell'inversione fra bianco e nero si vedano: Bonagiunta Orbicciani, *Molto si fa brasmare*, vv. 55-6 «de' dritti fanno manchi, / del nero bianco giglio»; Panuccio del Bagno, *Lasso di far più verso*, vv. 5-6 «perso / tosto fa, se veder se po', del bianco». Nell'ed. LANZA 1990 si aggiungono: Pieraccio Tedaldi, XLI, v. 7 «e 'l bianco per lo nero ti mostro»; Bindo Bonichi I, XX, v. 6 «ch'ei fa del bianco nero»; Nerio Moscoli, XLIII, v. 7 «sì ch'onne bianco m'è tornato en bruno». Si aggiunga «l'essilio che m'è dato, onor mi tegno: / ché, se giudizio o forza di destino / vuol pur che il mondo versi / i bianchi fiori in persi, / cader co' buoni è pur di lode degno», Dante, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, vv. 76-80.

Ond'ì' perciò non vi vo' più pensare;
 anzi, s'ì' ebbi ma' volere intero
 in trasamar, or vi sarò più fèro:
 portila Dio come la vuol portare!
 (IX, vv. 4-8)

Il discorso prosegue con un'ulteriore iperbole che richiama esplicitamente l'impossibilità iniziale. Infatti, Amore non deve compiacersi se Cecco è costretto a «trasamar», poiché egli è impossibilitato a fare il contrario.

Ma non l'abbia perciò in grad'Amore:
 ché, s'ì' potesse, disamar vorria
 più volontier che farmi 'mperadore.
 (IX, vv. 9-11)

Come si vede l'ἄδύνατον dell'Angiolieri è supportato e reiterato attraverso una serie iperbolica che ne trasmette l'eco sino agli ultimi versi [III.1.b]. La posizione di apertura ne fa la premessa del discorso sull'ostinata fedeltà dell'amante. L'effetto che ne risulta è un riverberarsi dell'*impasse* amorosa nell'arco dell'intero sonetto e una flessione della forza assertiva dell'ἄδύνατον.

L'*accumulatio* è presente anche nel componimento XVII, dove una espressione iperbolica profondamente affine alla nostra figura retorica è nuovamente posizionata all'inizio.

Se tutta l'acqua balsamo tornasse
 e la terr'òr diventasse a carrate,
 e tutte queste cose me donasse
 Quel che n'avrebbe ben la podestate

 perché mia donna del mondo passasse,
 e' li direi: «Missere, or l'abbiate!»
 ed anzi ch'al partito m'accordasse
 sosterrei dura morte, en veritate.
 (vv. 1-8)

L'evento ipotetico narrato non si fonda su formulazioni temporali: benché le impossibilità facciano parte della prima quartina, la vera costruzione temporale («anzi ch'») è quella dei vv. 7-8 che, tuttavia, si riducono ad una esagerazione.

Delle vere e proprie visioni da paese della Cuccagna (l'acqua che si cambia in unguento prezioso, la terra che si trasforma in oro in quantità tale da poterne riempire numerosi carri) elargite da «quel che n'avrebbe ben la podestate», cioè da Dio, l'unico in grado di realizzare le impossibilità descritte, si accompagnano alla ipotetica proposta divina di far morire la donna del poeta. I due elementi che si confrontano sono, dunque, dei fatti miracolosi e incredibili sul piano naturale da un lato, e l'autorizzazione del poeta al passaggio dell'amata al regno celeste dall'altro. Nonostante l'affermazione adynatica denoti Dio come colui che ha il potere di compiere ogni cosa, si riscontra che tutte queste meraviglie vengono offerte all'amante in cambio della vita della donna. Se si pensa che il Creatore scenda a patti con l'uomo si aggiunge, naturalmente, una ulteriore impossibilità; tuttavia, considerando il verbo condizionale nella perifrasi che lo designa («Quel che n'avrebbe ben la podestate») e, soprattutto, la chiusura del componimento (vv. 12-14), i versi delle quartine vanno interpretati come una prova volta a testare la fedeltà assoluta del poeta. Non sfugge la parodia dei *topoi* del timore per la morte dell'amata e del desiderio della sua presenza espresso dai beati o, come in questo caso, da Dio: temi importanti nella lirica cortese e, in particolare, nella *Vita nova*.

La prima terzina, come si è visto per il sonetto IX, ospita delle iperboli; la lirica si conclude con uno sguardo alla difficoltà attuale dell'amante che non riesce a convincere la dama del suo amore:

Ché solamente du' o pur tre capegli
 contra sua voglia non vorrei l'uscasse
 per caricar d'oro mille camegli.

Ma i' vorrei ched ella mel credesse;
 ché tante maitinate e tanti svegli,
 come il fo, non credo che perdesse.

(vv. 9-14)

Il caso del sonetto XVII illustra adeguatamente la duplice dilatazione dell'ἄδύνατον tipica di Cecco: una dilatazione nel numero di versi dovuta all'ausilio di iperboli che protraggono l'idea impossibile; un ampliamento e disgregamento del limite sintattico della figura retorica che viene a tal punto fusa e confusa con tecniche di per sé affini ad essa (quali appunto iperboli, perifrasi) da rendere molto difficile la demarcazione di un confine.

Ancora al contesto amoroso appartiene il testo XLI, che inizia con un ἄδύνατον molto particolare:

Io averò quell'ora un sol di bene
 ch'a Roma metterà neve d'agosto
 (vv. 1-2)

A differenza degli altri esempi qui la figura svolge quella che abbiamo chiamato una "funzione interna" [III.2.b], poiché l'attenzione è rivolta all'io lirico e l'impossibilità è messa in relazione con l'interiorità del soggetto.

A complicare la questione è forse possibile cogliere un riferimento al miracolo della neve che si verificò a Roma in una notte di agosto verso la metà del IV secolo d. C., durante il pontificato di papa Liberio: secondo la leggenda si verificò una miracolosa nevicata sul colle Esquilino, in seguito la basilica di Santa Maria Maggiore fu edificata proprio nel perimetro di terra innevata. Questa allusione comporterebbe un abbassamento di grado dell'impossibilità da ἄδύνατον a iperbole: non si tratterebbe di un evento in assoluto inconcepibile, ma più semplicemente di un miracolo già verificatosi e dunque, come tutti i miracoli, non completamente escludibile dalla sfera del possibile.

Nonostante l'affermazione incipitaria sia seguita da un distico nel quale si esagera l'entità dei dolori del poeta («ma di dolor e d'angosce e di pene / son più fornito ca ottobre del mosto» vv. 3-4), vista la sua brevità rispetto agli esempi precedenti l'ἄδύνατον "falso" (qualora si riconosca come ipotesto la leggenda della neve agostana) resta abbastanza isolato e probabilmente risulta più incisivo.

Di diverso argomento è il sonetto XXXII, riferito all'allontanamento di Cecco dalla città di Siena:⁸⁹

Ma elli è tanta la mie sciaguranza
 ch'ivi farabb'a quell'otta dimoro
 che babb'ed i' saremo in accordanza.
 (vv. 12-14)

Insieme ai sonetti XLI e LVIII, il XXXII rappresenta uno dei rari casi in cui il futuro subentra al condizionale. Il termine di paragone impossibile, che sostituisce l'infrazione ad una norma naturale o culturale, è la concordia fra il poeta e suo padre. Il rientro in patria, infatti, sarà possibile solo quando tra i due ci sarà accordo, cioè mai. L'ἀδύνατον questa volta si presenta in chiusura e occupa l'ultima terzina con lo sguardo al futuro (il ritorno a Siena subordinato all'irrealizzabile pace fra i due uomini).

Un tratto estremamente interessante, e reiterato negli *impossibilia* di Cecco, è la sostituzione dell'impossibilità naturale con un fatto culturale, sociale, individuale. Troviamo il riferimento ad una realtà personale elevata a verità universale: l'inattuabile armonia fra padre e figlio è il termine di paragone assoluto. Tale procedimento non fa che amplificare le difficoltà nel categorizzare gli ἀδύνατα del senese il quale, con la sua tendenza all'iperbolicità, smembra una figura dai già labili confini creando un organismo proteiforme e complesso.

Nelle rime dell'Angiolieri si incontrano una serie di dichiarazioni adynatiche riferite al padre: alla sua avarizia che condanna il discendente alla miseria e alla fame; alla sua ostinata longevità, che priva Cecco della propria eredità.

Dall'affermazione piena di sconforto:

ed e' morrà quando 'l mar sarà sicco
 sì l'ha Dio fatto, per mio strazio, sano!
 (LVIII, vv. 13-14)⁹⁰

⁸⁹ Sulle motivazioni di tale allontanamento si veda LANZA 1990, pp. LVII-LVIII.

⁹⁰ Nei capitoli precedenti si è parlato delle impossibilità connesse al mare: «Mais a la mer faire tarir Porroit autressi bien antandre», Chrétien de Troyes, *Le Chevalier de la charrette*, 3332-3.

Alla più ampia protesta contro la tirchieria del genitore, dalle cui mani sarebbe più difficile ottenere un solo centesimo in una mattina di festa, di quanto non sia far catturare la veloce gru da una comune poiana:

Trarl'un denai' di man seria più agro,
 la man di pasqua che si dà la mancia,
 che far pigliar la gru ad un bozzagro!
 (LXXIV, vv. 12-14)

Gli ultimi tre esempi, connessi al rapporto con Angiolieri padre e alla sua avidità, conservano degli ἀδύνατα abbastanza sintetici, non inseriti in lunghe serie iperboliche, e posti a chiusura dei sonetti. LVIII e LXXIV riposizionano la componente umana individuale (il padre e le sue caratteristiche) nel primo elemento della comparazione, al quale torna ad affiancarsi la tradizionale impossibilità naturale («ed e' morrà quando 'l mar sarà sicco» [I.1.b]; «che far pigliar la gru ad un bozzagro!» [I.1.c]).

Sull'inestinguibile vita del «babbo», che Cecco non potrà superare neppure di un giorno, ragiona il componimento LXXVII proponendo il paragone con il crollo del molo di Genova, la cui saldezza era proverbiale, per l'urto delle corna di un caprone:⁹¹

Sed i' credesse vivar un dì solo
 più di colui che mi fa vivar tristo,
 assa' di volte ringraziere' Cristo:
 ma i' credo che fie pur com'?' volo.

Ché potrebb'anzi di Genova 'l molo
 cader, ch'un becco vi desse de bisto
 (vv. 1-6)

Il sonetto LXXVI racchiude un articolato amalgama di iperboli e ἀδύνατα incastonati nella canonica struttura della *similitudo impossibilium*, che esprime il concetto di “mai” [II.1.b], costruita sulle preposizioni «anzi» e «ched»:

⁹¹ Si veda LANZA 1990, nota 4 a p. 153. Rustico Filippi, *Il giorno avesse io mille marchi d'oro*, v. 5: «è fermo più che 'l genovese moro».

I' potre' anzi ritornare in ieri
 e venir ne la grazia di Becchina,
 o 'l diamante tritar come farina,
 o veder far misera vit'a' frieri,

 o far la mancia di messer Min Pieri,
 o star content'ad un piè di gallina,
 ched e' morisse ma' de la contina
 que' ch'è domonio e chiamas'Angiolieri.
 (vv. 1-8)

Le due quartine sono interamente occupate da una *accumulatio* di impossibilità reali o presunte. Infatti, eventi impossibili quali il tornare indietro nel tempo (v. 1)⁹² e il triturare il durissimo diamante come se fosse farina,⁹³ si mescolano a fatti ritenuti irrealizzabili dal sentire comune (che i frati conducano una vita umile), oppure esclusivamente dalla sensibilità del poeta e dalla sua esperienza individuale (essere corrisposto da Becchina; eguagliare la formidabile pancia del notevole senese Mino di Piero de' Colombini; accontentarsi di rosicchiare una zampa di gallina). La commistione di impossibilità generali e individuali provoca il doppio risultato di innalzare comicamente a rango di fatti universali degli eventi che appartengono alla sfera particolare della vita del poeta e, dall'altro lato, destituiscono la carica eversiva degli ἀδύνατα canonici (v. 1 e v. 3).

Anche nel LXXVI l'avvenimento desiderato e negato dalla serie adynatica è la morte del padre. Un riferimento piuttosto frequente nelle rime di Cecco: nel sonetto LXXXI, introdotto da un "se" desiderativo come il famoso *S'i' fosse foco*, una sequenza iperbolica ribadisce l'avarizia paterna, mentre ai vv. 9-11 l'innaturale rimanere in vita del genitore passa attraverso una dichiarazione assurda.

Ché la Morte paur'ha di morire;
 e s'ella intrasse in lui, i' son sicuro

⁹² Nel *corpus* delle Rime di Cecco si veda LXI, v. 13 «che, s'i' potesse retornar en ieri»; XXIX, v. 8 «o cosa fatta poter istornare».

⁹³ La saldezza del diamante è un tema molto diffuso: «prima poria per tempo venir meno / un'immagine salda di diamante» Petrarca, *Rvf* 108, vv. 5-6.

ch'ella morrebb'e lu' faria guarire
(vv. 9-11)

L'entrata della morte nel corpo del padre ricorda, per contrasto, il suo difficile ingresso in quello della donna,⁹⁴ ma forse anche una parodia dei versi della canzone dantesca *Donna pietosa*: nella *Vita nova* le parole rivolte alla Morte ne indicano la trasformazione positiva, la nobilitazione attraverso il contatto con l'amata («[...] – Morte, assai dolce ti tegno: / tu dêi omai esser cosa gentile, / poi che tu se' nella mia donna stata», vv. 73-5); nel sonetto di Cecco la Morte è addirittura impaurita poiché, se tentasse di prendere l'Angiolieri, rischierebbe lei stessa di morire.

La costruzione comparativa “così...come” si ripresenta nel componimento XXX, dove non ci sono più reali impossibilità ma un elenco di quelle che abbiamo chiamato impossibilità relative (connesse all'esperienza e alle conoscenze specifiche dell'autore e della sua cerchia di lettori). Dunque non si tratta più di ἀδύνατα ma, caso mai, di comparazioni iperboliche:

Così potareï viver senz'amore
come la sodomia tollar a Moco,
o come Ciampolin gavazzatore
potesse vivar tollendoli 'l gioco,

o come Min di Pepo Accorridore
s'ardisse di toccar Tan pur un poco,
o come Migo, ch'è tutto d'errore,
ch'e' non morisse di caldo di fuoco.
(vv. 1-8)

Il tema del vivere senza amore e del disamorarsi, di cui si è già parlato per il componimento IX e per l'appena citato XXX, costituisce la materia del sonetto XXIX. Alla tecnica che fonde riferimenti a eventi vicini e lontani, universali e individuali, si coniugano ἀδύνατα geografici [I.2.c] nei quali è rappresentata una dislocazione errata di elementi appartenenti a determinati luoghi:

⁹⁴ LANZA 1990, nota 8 a p. 162 e MARTI 1956, p. 424: «Deh dimme come ed onde fo tua entrata / e gita, ché v'avia più forti passi / e più che non vi se' dentro affogata: / ben credo, Morte, che ti desperassi!», Pietro Fantinelli, IV, vv. 9-14.

Io potarei così disamorare
 come veder Ficecchio da Bologna
 o l'India Maggior di val di Pogna,
 o de la val di Bocchezzan lo mare,

o a mie posta veder lo Sudare,
 o far villan uom che tema vergogna,
 o tutto 'nterpretare ciò ch'uom sogna,
 o cosa fatta poter istornare.

(vv. 1-8)

La prima quartina si impernia sulle impossibilità geografiche, la seconda su eventi socialmente reputati inattuabili (vedere il santo Sudario a proprio piacimento; far sì che un uomo villano tema la vergogna; interpretare tutto ciò che si sogna). Chiude la serie una impossibilità totale: fare in modo che un'azione ormai compiuta non si sia verificata.

Un'altra modalità espressiva che è stata categorizzata come ἀδύνατον, ma che nella prima parte di questo capitolo abbiamo posto sotto la dicitura di *impossibilia*, è il computo impossibile [II.2.b].

Per ogne gocciola d'acqua c'ha 'n mare
 ha cento mili' allegrezze 'l meo core
 (XXIV, vv. 1-2)

Che le stelle del cielo non son tante,
 ancora ch'io torrei esser digiuno,
 quanti baci li die' in un istante,
 in me' la bocca, ed altro uom nessuno
 (XXXIX, vv. 9-12)

E' non ha tante gocciole nel mare
 ched i' non abbia più pentute 'n core.
 (XLIV, vv. 1-2)

ch'?' tante volte sia manganeggiato
 quant'ha Grosseto granella di sale.
 (LXXX, vv. 5-6)

ché, s'ì avesse più òr che non è sale,
per me saria 'n poco temp'assommato.
(XIII, vv. 10-11)

La funzione specifica degli esempi appena citati è, ovviamente, di carattere iperbolico. Sempre alla categoria di *impossibilia* appartiene il tipo dell'impossibilità realizzata [II.2.c] a cui è accostabile il sonetto XCVII. Sebbene i fatti descritti tra i vv. 3-6 rientrino nella tecnica dell'amplificazione e dell'esagerazione (pur presentando una impossibilità botanica e un'altra riferita alla natura morale dell'uomo), i vv. 1-2 fanno cenno alla effettiva condizione miracolosa nella quale vivrebbe il poeta:

Egli è maggior miracol com'io vivo
cento milia tanto, al me' parere,
che non seria veder un olivo
che non fosse innestato menar pere,

e che non seria far bon un cattivo
sì agevolmente come si fa 'l bene
(vv. 1-6)

Cecco adotta, inoltre, vari *topoi* di ribaltamento e assurdità come visioni fantastiche, il motivo del *puer-senex*,⁹⁵ la follia:

e mi fa canne somigliar cande:le:
[...]
Garzon di tempo e di savere antico,
fui già chiamato fonte di cautele;
ma veramente, come Cristo 'n ciel è,
i' son del tutto folle, e nol disdico.
(XV, vv. 3-8)

«Cecco, s'una città come fu Troia
oggima' mi donassi, a lo ver dire,
non la vorre' per cavarti di noia»
(LIV, vv. 12-4)⁹⁶

⁹⁵ COCCHIARA 1981, p. 106.

Io vorre' 'nanzi 'n grazia ritornare
 di quella donna che m'ha 'n signoria,
 com'io fu' già, ch'i' non vorrei trovare
 un fiume che menass'òr tuttavia
 (LV, vv. 1-4)

Fino alle soglie della poesia di Dante l'ἄδύνατον oscilla non solo fra generi letterari differenti, ma è soggetto all'inclusione in componimenti di tono molto diverso (stile aspro; dolce; comico). Anche in autori come Guittone e Monte si manifesta la tendenza ad usufruire della figura (o espedienti retorici affini) in contesto amoroso, sino alla scelta del classico ἄδύνατον *similitudo impossibilium* nella canzone di Guinizzelli *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*. All'interno della tematica erotica l'ἄδύνατον assume normalmente la funzione di esemplificare e iperbolizzare in termini di impossibilità la grandezza dell'amore del poeta, oppure l'ampiezza del suo dolore per la non corresponsione da parte dell'amata e l'ineluttabilità di un sentimento al quale egli non ha la forza di sottrarsi.

Il caso di Cecco esemplifica l'escursione tematica cui è sottoposta l'affermazione adynatica, infatti la sperimentazione del paragone impossibile investe sia rime amorose che più strettamente comiche contenenti maledizioni rivolte al padre. Il vasto *topos* del mondo alla rovescia si riallaccia alla percezione che il soggetto ha dell'ordine cosmico, naturale, sociale. L'ἄδύνατον descrive di volta in volta impossibilità assolute o relative: come nel caso di Guittone, l'evento cosiddetto impossibile (attraversare il Po senza una barca piatta) non sempre rimanda ad un'infrazione delle norme di ordine superiore (divine o naturali) ma si riallaccia all'esperienza comune.

Tuttavia, la natura stessa dell'ἄδύνατον, che rappresenta l'infrazione o il sovvertimento dell'ordine, costituisce un fatto religioso oltre che sociale. Accade dunque che in alcuni casi, sebbene non necessariamente entro i confini della figura retorica, almeno all'interno dello stesso componimento si manifesti l'accostamento fra sfera umana e divina:

⁹⁶ Si veda Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*: «se tanto aver donàssemi quanto à lo Saladino, / e per aiunta quant'à lo Soldano, / toccare me non poteri a la mano» (strofa VI, vv. 28-30).

e se da stella è dato, non crediate
ch'altra cosa mi possa mai piacere,
se Dio non rompe in ciel ciò c'ha firmato.

(Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*, vv. 9-14)

6. DANTE: UN MODELLO FONDATIVO

6.1 ἀδύνατον e petrosità

Le canzoni *petrose* di Dante (*Io son venuto al punto de la rota; Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra; Amor, tu vedi ben che questa donna; Così nel mio parlar voglio esser aspro*)¹ sono state identificate dalla tradizione critica come un gruppo coeso, unificato dalla presenza del rimante «petra» attribuito quale epiteto o termine di paragone alla donna renitente e crudele.² Nella sestina *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* è incastonato un perfetto ἀδύνατον *similitudo impossibilium*, che costituisce il modello sul quale si innesterà l'innovazione petrarchesca.

I precedenti in lingua volgare sono piuttosto esigui: alla categoria della similitudine impossibile, che è il tipo classico dell'elegia romana e bucolica, è ascrivibile uno solo dei cinque ἀδύνατα che si incontrano nella produzione poetica di Arnaut Daniel («Ans er plus vils aurs non es fers / c'Arnautz desam leis ont es fermanz necs», vv. 49-50 della canzone *Amors e jois e luecs e temps*). Il riferimento ad Arnaut è imprescindibile, soprattutto perché la figura retorica, già di per sé poco frequente, è inserita da Dante nel genere metrico inaugurato dal perigordino: la sestina di Arnaut, però, non accoglie questo tipo di impossibilità.

Il nostro poeta coniuga, dunque, due tratti peculiari che discendono dal trovatore: la sestina e l'ἀδύνατον. Rispetto alle testimonianze poetiche anteriori, tale associazione, che si realizza nel cerchio delle rime *petrose*, comporta una più decisa

¹ Alle quali (in particolare ad *Al poco giorno* e ad *Amor, tu vedi ben*) si deve accostare la canzone trilingue *Ai faus ris*: essa presenta un principio di circolarità che regola, di stanza in stanza, l'alternanza delle lingue. «Al nucleo delle *petrose* [...] appartiene probabilmente anche il discordo *Ai faus ris*, in realtà una canzone trilingue che funziona in qualche modo da elemento di transizione fra le due componenti: metricamente, infatti, essa rappresenta lo schema tipico della canzone dantesca [...]; ma nella fisionomia linguistica e strutturale si affianca, come audacia tecnica, alla sestina», PERUGI 1995, p. XXI.

² GIUNTA 2014, p. 387.

identificazione dell'espressione adynatica con lo stile aspro.³ Ne esce rafforzato anche il nesso tematico fra il meccanismo retorico e l'argomento erotico, argomento che occupa l'intero ciclo di rime. Tuttavia alla mera manifestazione dell'*impasse* sentimentale, della non corresponsione, del dolore del poeta (motivi menzionati nei capitoli precedenti), attuata tramite l'adozione del più proverbiale ἄδύνατον ἄνω ποταμῶν [I.1.a] si sovrappongono studiate allusioni ed echi delle visioni finali proprie della tradizione escatologica cristiana: un raffinato ed elaborato incastro che lega compimento erotico e tempo escatologico.⁴

Vista la rilevanza della connessione fra sestina e ἄδύνατον è opportuno dare alcuni cenni sulla genesi e l'evoluzione del metro per poi analizzare nel dettaglio il componimento dantesco.

Il debito nei confronti di Arnaut è espresso nel *De vulgari eloquentia* dove si tratta della stanza «sine diesi»,⁵ cioè indistinta tra fronte e sirma, e di quella «sine rithimo»,⁶ senza consonanza di rime. Si deve considerare che la sestina in quanto genere letterario e forma riproducibile non nasce in Provenza ma in Italia, prima grazie a Dante e poi alla speciale predilezione che le accordò Petrarca.

La più appariscente modifica introdotta da Dante rispetto allo schema arnaldiano pertiene ad una riorganizzazione formale: il primo verso fu normalizzato da ottonario (*eptasyllabe* femminile) in endecasillabo.⁷ L'Alighieri riteneva, è vero, che nella canzone tragica potessero trovarsi sia settenari che endecasillabi, i secondi però dovevano prevalere numericamente ed includere il primo verso della stanza.⁸ Un'altra deroga rispetto all'antecedente fu l'esclusione del verbo dal novero delle parole-rima che si mantennero piane e bisillabe, limitando la scelta ai sostantivi (a parte il caso dell'aggettivo *verde* che in alcune circostanze funge da sostantivo).⁹ Mentre fra i

³ La forza modellizzante di Dante risulta evidente guardando alle sestine erotiche di Petrarca.

⁴ Sull'argomento si veda DURLING-MARTINEZ 1990, p. 126.

⁵ *De Vulgari Eloquentia* II, X, 2: «huiusmodi stantia usus est fere in omnibus cantionibus suis Arnaldus Danielis, et nos eum secuti sumus cum diximus, *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra*».

⁶ *De Vulgari Eloquentia* II, XIII, 2: «huiusmodi stantiis usus est Arnaldus Danielis frequentissime, velut ibi, *Sem fos Amor de joi donar*, et nos dicimus, *Al poco giorno*», dove il riferimento non è alla sestina di Arnaut ma alla sua canzone *Si m fos Amors de joi donar tan larga* che, insieme a *Al poco giorno*, rappresenta un esempio di «stanza senza rima». Sulla mancata citazione di *Lo ferm voler* nei passi del *De Vulgari Eloquentia* si rimanda a FORMISANO 2009, pp. 214-5.

⁷ FRASCA 1992, p. 124.

⁸ Inoltre nessuna canzone dantesca inizia con un settenario se non la giovanile stanza isolata *Lo meo servente core*. Cfr. BALDELLI 1976, p. 193.

⁹ D'AGOSTINO 2009, p. 63.

vocaboli desinenti di *Lo ferm voler* si trovava un sistema ternario di assonanze (*entra: verja, onglia: oncla, arma: cambra*)¹⁰ in Dante il rapporto si fece binario (*ombra: colli: donna, erba: verde: petra*).

Anche l'organizzazione del congedo si disgiunse da quella di *Lo ferm voler*. Arnaut aveva impiegato le prime tre parole-rima della stanza precedente all'interno dei tre versi della *tornada*, e le ultime tre (sempre della stanza precedente) in fine verso; Dante mantenne la *capfinidura* tra l'ultima strofa e il congedo (*ombra: ombra*) attraverso lo schema (A)F(B)C(D)E (rispetto alla sesta stanza).¹¹

6.2 Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra: *l'antitesi motore immobile dell'azione*

Una delle caratteristiche più evidenti di *Al poco giorno* è l'antitesi: essa si instaura non solo, a livello macroscopico, fra il desiderio del poeta e la ritrosia della donna, ma anche, a livello microscopico, fra una strofa e l'altra, all'interno dell'organizzazione stessa della stanza costruita sulla coordinazione di proposizioni principali avversative. Un'altra sua peculiarità è lo slittamento, nelle parole-rima, verso un allegorismo del paesaggio tramite il quale gli elementi di natura si offrono come simboli di un'interiorità non direttamente espressa;¹² si tratta di un ulteriore distacco da Arnaut che aveva costruito l'intreccio psicologico della sua sestina su termini desinenti fortemente "realistici".

Nella prima strofa si determinano il luogo e il tempo della narrazione; al tradizionale contesto primaverile, nel quale le liriche della *fin'amor* collocavano l'avventura amorosa, è sostituito un paesaggio invernale nella sua «duttuosa candidezza»,¹³ simbolo di desolazione e assenza di sentimento:

Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra
son giunto, lassol, ed al bianchir de' colli,

¹⁰ PERUGI 1978, p. 79.

¹¹ «S'aggiunge una sorta di congedo in tre versi sulle tre prime rime delle tre prime strofi (AFC); quelle delle ultime compaiono, a ritroso, nel corpo di essi versi ([B], [D], [E])», ALIGHIERI, *Rime*, p. 156.

¹² La «pulsione allegorica» di cui si parla in FRASCA 1992, pp. 125-26.

¹³ PULEGA 1978, p. 271. Pulega collega il bianco invernale della sestina al *crocy* (ciò che è «brutto vecchio villano») di Raimbaut d'Aurenga, in contrapposizione al *joi* riscontrabile nella strofa successiva «il dolce tempo che riscalda i colli».

quando si perde lo color ne l'erba;
 e 'l mio disio però non cangia il verde,
 si è barbato ne la dura petra
 che parla e sente come fosse donna.
 (vv. 1-6)

La perifrasi iniziale si riferisce al solstizio invernale¹⁴ e si ricollega a quella, più estesa e complessa, che apre l'altra petrosa *Io son venuto al punto della rota*. Il rigido inverno che distende un velo di gelo su tutta la canzone è stato interpretato da alcuni critici come corrispettivo metaforico della vecchiaia a cui sarebbe approdato il narratore, e il «biancheggiar de' colli» alla canizie; tuttavia è lecito riferire il parallelo stagionale anche all'atteggiamento ostile della donna.¹⁵ Ne consegue che l'esplosione o il protrarsi della passione amorosa in un'età non consona ad essa si traduce in una consapevole e colpevole violazione del ciclo naturale della vita, e dunque in una condanna.

L'inversione del *topos* stagionale è indice di un cambiamento di registro ideologico che segna il passaggio dall'amore dolce alla *fol'amor*.¹⁶ Con l'antieroica irruzione dell'io sulla scena si definisce la contrapposizione fra lo stato d'animo del protagonista, l'impulso del suo desiderio, e la morta stagione.¹⁷ Nell'aggettivo sostantivato «verde», nella sua rigogliosa ostinazione, contraria all'estenuato trascolorare dell'erba («quando si perde lo color ne l'erba»), si racchiude la forza sensuale del desiderio che non «cangia».¹⁸

¹⁴ Inoltre, come precisa De Robertis, la perifrasi iniziale si può riferire anche al «dilagare dell'ombra sul globo terrestre».

¹⁵ In opposizione all'interpretazione, proposta dal codice Ashburnhamiano 843 e ricordata da De Robertis, che vede il biancheggiare dei colli come allegoria della canizie si rimanda a FORMISANO 2009, p. e p. 235 nota 28.

¹⁶ PICONE 1995-b, p. 93. Diversi sono i riscontri provenzali per l'esordio della sestina: Arnaut Daniel «L'aur'amara / fa.ls bruelz brancutz / clarzir, / que.l dous' espeis' ab fuelhs» (PICONE 1995-b: p. 93); il *sirventes* di Gavaudan «A la pus longa nuech de l'an / et al menre jorn em vengug» (Gavaudan, *A la pus longa*); l'attacco della canzone di Peire d'Alvernha «Deiosta il breus jorns e ls loncs sers, / qan la blanc'aura brunezis» (Peire d'Alvernha, *Deiosta ls breus jorns*); «ab lo brau temps et ab la gran freydor» (Berenguer de Palol, *Mais ai de talan*); l'*incipit* antitetico della canzone di Guilhem de Cabestanh «Ar vey qu'em vengut als jorns loncs». Picone ricorda anche il parallelo inizio della storia d'amore nel *Fiore* «Nel mese di gennaio e non di maggio / fu quand'i' presi Amor a signoria [...]» (III, vv. 1-2) (PICONE 1995-b: p. 93).

¹⁷ Si tratta di una risemantizzazione dell'opposizione interno-esterno cara alla lirica cortese, FRASCA 1992, p. 128.

¹⁸ «passo da mettere in relazione con i vv. 43-45 di *Io son venuto*: «ramo di foglia verde a noi s'asconde / se non in lauro, in pino o in abete / o in alcun che sua verdura serba» [...]. La perenne «verdura» del desiderio del poeta è simile a quella, ad esempio, di un «lauro» che non perde il suo colore neanche

Il senso di impotenza e di estenuazione dell'io emerge sin dai versi iniziali, ancor prima della sua ostinata resistenza, e il poeta si dipinge succube («son giunto, lasso!») di un desiderio che lo incatena con la forza soverchiante dell'incantesimo.¹⁹ Il passato prossimo al v. 2 «son giunto» indica l'interruzione del cammino amoroso, la battuta d'arresto dinanzi ad un ostacolo invalicabile, mentre le conseguenze dell'azione passata (il giungere) pesano sul presente e ne determinano la stasi.

La doppia metamorfosi del soggetto e dell'oggetto rispettivamente in pianta sempre verde e in «dura pietra», cioè in elementi inferiori allo stato umano, dichiarano la natura perversa del desiderio.²⁰ L'espressione «barbato nella dura pietra» rappresenta il primo degli allusivi richiami sessuali della sestina, ad indicare la tenacia del desiderio radicato all'interno della pietra *senhal* della donna.

A livello formale il gioco oppositivo si configura nella netta bipartizione della stanza in due membri uguali: i primi tre versi sono dedicati alla situazione esterna (la natura, il freddo, il bianco), gli ultimi tre delineano la condizione interna (l'interiorità, il fuoco del desiderio, il verde); al v. 4 la congiunzione «e» unisce le due sequenze tramite la funzione avversativa.

Nell'intero *corpus* la donna Petra assume caratteristiche che la riconducono al mito artemideo,²¹ tuttavia nella sestina essa appare piuttosto come artefice di un incantesimo insolubile, e all'immagine della vergine selenica si sostituisce quella della maga la cui priorità, più che la castità come valore in sé, sembra essere l'estenuante persecuzione dell'amante.

durante la stagione invernale. Rinveniamo forse qui la base retorico-ideologica da cui partirà Petrarca per identificare l'Oggetto del suo desiderio con il nome di «Laura», PICONE 1995-b, p. 95. L'interlocutore di Dante è qui Arnaut il cui *ferm voler* non poteva essere intaccato da nessun mutamento esterno: «Lo ferm voler qu'el cor m'intra / no.m pot ges becs escoissendre ni onglia / de lauzengier qui pert per mal dir s'arma», vv. 1-3.

¹⁹ Per l'ascendenza del «carattere potenzialmente distruttivo» del desiderio si veda il sonetto in cui Guittone d'Arezzo paragona la sua pratica amorosa alla semina in terreno fertile, contrapponendola a quella degli avversari: «De coralmente amar mai non dimagra / la voglia mia, né di servir s'arreta, / lei, ver' cui de bellezza ogn'altr'è magra, / per che ciascun ver' me sementa 'n pietra», Guittone d'Arezzo, *De coralmente amar*, LXXVIII vv. 1-4 (PICONE 1995-b, p. 96).

²⁰ «esto perverso» è chiamato Amore in *Così nel mio parlar*. Il termine è nella conclusione del *Roman de Tristan* di THOMAS («as enveisiez e as purvers»), e Dante lo utilizza per definire la pena degli spiriti amanti nel cerchio dei lussuriosi («poi ch'hai pietà del nostro mal perverso» *Inf.* V, v. 93), PICONE 1995-b, p. 97.

²¹ «e veste sua persona d'un diaspro / tal che per lui, o perché ella s'arreta, / non esce di faretra / saetta che già mai la colga ignuda; / ed ella ancide, e non val ch'om si chiuda / né si dilunghi da' colpi mortali» (*Così nel mio parlar*, vv. 5-10), FERRUCCI 2001, pp. 81 e ss.

Le opposizioni tempo/spazio e soggettività del poeta/rappresentazione oggettiva della donna fungono da raccordo fra la prima e la seconda stanza: alla connotazione temporale dei vv. 1-4 risponde quella spaziale dei vv. 7-9. La soggettività dell'io è protagonista di tutta la prima strofa, l'oggettivo entrare in scena della «nova donna» occupa i primi tre versi della seconda. Si ripete inoltre l'immagine della neve della prima stanza al secondo verso della seconda (v. 2 «ed al bianchir de' colli» e v. 8 «si sta gelata come neve all'ombra»).

Similmente questa nova donna
 si sta gelata come neve a l'ombra;
 che non la move, se non come petra,
 il dolce tempo che riscalda i colli
 e che li fa tornar di bianco in verde
 perché li copre di fioretti e d'erba.
 (vv. 7-12)

La contrapposizione esterno-interno (vv. 1-3; vv. 4-6) della prima strofa si ritrova nella seconda in ordine invertito interno-esterno (vv. 7-9; vv. 10-12) formando una struttura chiasmica. La stanza si apre con l'avverbio qualificativo «similmente» che la ricollega alla rima di fine emistichio del v. 6 («che parla e *sente* come fosse donna»), il collegamento di contenuto fra le stanze è instaurato con i vv. 5-6 nei quali si affacciava il racconto metamorfico della donna.

La pernicioso irremovibilità espressa nei verbi «si è barbato» e «che non la move», riferiti rispettivamente al desiderio del poeta, frutto di non volontà/coercizione, e alla renitenza della donna, lega per analogia e per opposizione il «disio» e la negazione amorosa. Il «dolce tempo» che muta la natura nel passaggio stagionale non ha potere né sulla passione dell'io, che resiste verde anche nel gelido candore della neve, né sulla non-passione dell'amata, immune dal tiepido rifiorire che la circonda. L'opposizione che struttura la strofa si può sintetizzare «nel rapporto antonimico fra i due aggettivi sostantivati *bianco* e *verde*»: ²² sotto il dominio del bianco ricadono le parole-rima «donna», «ombra», «petra», sotto quello del verde «colli», «verde», «ombra».

²² FRASCA 1992, p. 135.

Nella terza strofa sono descritti attraverso il filtro della memoria gli aspetti positivi che hanno provocato il desiderio. L'apparizione della giovane incoronata di ghirlanda è appunto una visione rievocata dalla mente del poeta, e la sua figura che appare circonfusa dalla dolcezza atmosferica si scontra con il periodo culminante dell'inverno nel quale si trova l'amante. La raffigurazione della donna, modulata sul cromatismo del verde e del giallo, è strettamente connessa al clima primaverile e si colloca nel perpetuo presente della fantasia e della memoria del poeta.

Quand'ella ha in testa una ghirlanda d'erba,
 trae de la mente nostra ogn'altra donna;
 perché si mischia il cresco giallo e 'l verde
 sì bel, ch'Amor li viene a stare a l'ombra,
 che m'ha serrato intra piccioli colli
 più forte assai che la calcina petra.
 (vv. 13-18)

Il primo distico della strofa è occupato dall'apparizione dell'amata inghirlandata che con la sua bellezza rimuove dalla memoria del poeta «ogni altra donna». Gli indefiniti riferiti alla donna e l'aggettivo possessivo «nostra» collegato a «mente» rendono conto della debolezza del poeta e della sua mancanza di difese. Nel secondo distico la descrizione della Petra si concentra sul giallo dei riccioli biondi e sul verde del serto vegetale che li cinge, generando un tale magnetismo cromatico da indurre lo stesso Amore a prendere dimora presso di lei. La descrizione fisica della donna è funzionale all'*amplificatio* degli effetti devastanti della passione, ancora più pericolosa in quanto frutto della *immoderata cogitatio* che affligge il poeta.

Negli ultimi due versi prende forma il *locus amoris*, che qui è luogo di prigionia («m'ha serrato» v. 17),²³ delimitato da «piccioli colli» i quali, nonostante la loro apparente modestia, serrano l'arrendevole io al loro interno.²⁴ L'altra immagine, che

²³ Una «silvestre e mitica prigionia», BATTAGLIA 1964, p. 85.

²⁴ «piccioli colli» che «costituiscono anche il correlativo metaforico del *trobar clus* esibito dal poeta nella sestina», PICONE 1995-b, p. 99. Il riscontro si trova già in PÉZARD 1979, p. 200. I piccoli colli possono essere il «transfer metaforico per i piccoli seni» sulla scia del passo scritturale del *Cantico dei Cantici* 4, 5-6 «*Duo ubera tua sicut duo hinnuli, capreae gemelli, qui pascuntur in liliis. Donec aspiret dies, et inclinentur umbrae, vadam ad montem myrrhae, et ad collem thuris*», PICONE 1995-b, p. 100. FORMISANO 2009, p. 230 rileva come nella quarta strofa il rimante «colli» acquista una concretezza maggiore che altrove, perciò esclude l'interpretazione biblica che li indica come i seni della donna.

insieme ai colli, incarna la componente erotica della strofa è quella della «calcina petra», nella quale si intravede la presenza di Arnaut che «s'enpren e s'enongla» nell'amata «cum l'escors' en la verja». ²⁵ Sono versi che tradiscono la natura dell'aspirazione: l'unione fisica degli amanti è perseguita, con il massimo sforzo, attraverso l'eroticizzazione della metamorfosi. Le catene del disio più intrappolanti della calce e lo spazio piccolo ma impossibile da evadere mostrano appieno l'ossessione del desiderio: affiora l'aspetto negativo dell'amore che sarà centrale nella quarta strofa.

La sua bellezza ha più vertù che petra,
 e 'l colpo suo non può sanar per erba;
 ch'io son fuggito per piani e per colli,
 per potere scampar da cotal donna;
 e dal suo lume non mi può far ombra
 poggio né muro mai né fronda verde.
 (vv. 19-24)

Prosegue la descrizione della fonte della fantasia amorosa tramite l'elencazione delle sue virtù. I versi 19-20 rappresentano motivi ricavati dal repertorio medico-enciclopedico medievale: la pietra²⁶ simbolizza in positivo il potere e la perfezione della donna («ha più vertù»); l'erba²⁷ simbolizza, in negativo, l'inarrestabile forza del suo incantesimo («non può sanar»).²⁸ I versi iniziali chiariscono la vanità del tentativo di fuga menzionato subito dopo (vv. 21-22); «son fuggito» risponde al «m'ha serrato» del v. 17, e la fuga rientra nei *remedia* contro l'ossessione amorosa secondo l'*auctoritas* di Ovidio.²⁹ L'ipotetico schermo «fronda verde» è opposto al seducente allettamento fisico «si mischia il creso giallo e 'l verde» (v. 15). È inutile schermirsi dal lume che emanano gli occhi della donna: al potere travolgente del loro bagliore il poeta non

²⁵ «si apprende e si inunghia», «come la scorza nella verga», PICONE 1995-b, p. 100.

²⁶ «forse il «diaspro», a norma della canzone-manifesto delle petrose, *Così nel mio parlar*, v.5» PICONE 1995-b, p. 101.

²⁷ «Sono convinto che Dante aveva in mente questo verso [*Que plus mi nafra · l cor que colps de verga, Lo ferm voler* v. 15] quando scrisse nella sua sestina e *'l colpo suo non può sanar per erba* (v.20), che tanto evidentemente gli assomiglia e per le analogie e per le opposizioni», PULEGA 1978, p. 310.

²⁸ Picone vede nel v. 20 il riferimento all'incapacità da parte del poeta di curare la ferita amorosa; tuttavia trovo più convincente ritenere che i vv. 19-20 si concentrino solo sulla figura dell'amata e sulla sua qualità 'sovranaturale' (espressa sia in positivo che in negativo) mentre il resto della strofa riporta al centro del discorso la sconfitta dell'io. Cfr. PICONE 1995-b, p. 101.

²⁹ Ovidio, *Remedia amoris*, vv. 213-224.

trova argini, il suo desiderio messo a nudo da questa luce che scandaglia emerge con forza nella richiesta della stanza seguente.

Io l'ho veduta già vestita a verde
 sì fatta, ch'ella avrebbe messo in pietra
 l'amor ch'io porto pur a la sua ombra;
 ond'io l'ho chiesta in un bel prato d'erba
 innamorata, com'anco fu donna,
 e chiuso intorno d'altissimi colli.
 (vv. 25-30)

Riaffiora il ricordo del primo incontro e si delinea la meta del «disio». Il «collasso cromatico»³⁰ della prima stanza si riflette su tutte le altre, lo scenario primaverile è definitivamente passato («già», v. 25) cedendo il posto all'inverno durante il quale viene narrata la storia. La «mediazione sensitiva dello sguardo»³¹ continua ad avvenire attraverso la rievocazione della donna vestita di verde.³² La parola-rima «verde» oltre ad indicare il colore del vestito rappresenta allegoricamente la reciprocazione amorosa (del resto il verde è collegato alla speranza, così come l'ombra alla «valle delle ombre» e quindi alla morte).³³ La strofa è dominata da questo colore: la visione della donna con l'abito verde genera la fantastica richiesta di possederla in una verde alcova.³⁴ Il v. 27 («l'amor ch'io porto pur a la sua ombra») può valere come amplificazione del sentimento del poeta spinto ad adorare perfino l'ombra della Petra o come spia dell'illusione della corresponsione amorosa: e allora il narratore si lamenterebbe della qualità esclusivamente spirituale, e non carnale, di

³⁰ FRASCA 1992, p. 130.

³¹ FRASCA 1992, p. 146.

³² Come Beatrice in *Purg.*, XXX, 31-32: «sovra candido vel cinta d'uliva / donna m'apparve, sotto verde manto».

³³ FIEDLER 1956, p. 248: «The typology of Medieval Christianity had linked the color green with the second of the Christian Virtues hope; while the figure of “the valley of shadow” had made *ombra* a familiar, even homely metaphor for death. It is upon these extended meanings, that the not-quite-obvious polarity *verde-ombra*, hope- death, forces our attention».

³⁴ PULEGA 1978, p. 277 nota 62: «[...] tutta la sestina dantesca appare costruita su simbolismi cromatici, in un mirabile giuoco di effetti coloristici. In tutte le strofe predomina il *verde*, che in ogni strofa vince un colore fino a vincere sé stesso nel parossismo verde della V strofa».

questo amore.³⁵ Il verde paradiso dell'immaginazione amorosa è vinto dal nero, ossessione foriera di morte, dell'ombra («do' suoi panni fanno ombra»).

L'ipotetico soddisfacimento è circoscritto dalla claustrofobica metafora degli «altissimi colli» evocati a rinchiudere la scena dell'amplesso, vera e propria dilatazione della «cambra» arnaldiana (lo spazio chiuso al cui interno è possibile l'amore). Tutto ciò che circonda il poeta, anche i luoghi in cui cerca riparo, si trasforma nella invocata ma fatale camera che è il terreno di dominio della donna. Come la presenza di lei non dà scampo, altrettanto la sfera del suo dominio, del suo intimo è ovunque e tutt'intorno al soggetto desiderante.

Dalla fantasticata accondiscendenza dell'amata si ricade improvvisamente nel tangibile scenario della sua inaccessibilità. La reale renitenza della donna annienta l'illusione dell'amante con una carica iperbolica che ricava la propria assertività da una vertiginosa prospettiva temporale:

Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli
 prima che questo legno molle e verde
 s'infiammi, come suol far bella donna,
 di me; che mi torrei dormire in pietra
 tutto il mio tempo e gir pascendo l'erba,
 sol per veder do' suoi panni fanno ombra.
 (vv. 31-36)

Ecco finalmente, in apertura della sesta stanza, l'*ἄδύνατον similitudo impossibilium* riferito alla categoria del “mai” [II.1.b], e seguito dalla descrizione di due gesti iperbolici. A ribadire la categorica impossibilità del sentimento è la collocazione della perifrasi paradossale nella principale («Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli»), mentre il desiderio è espresso di seguito nella temporale (vv. 32-33): una successione che implica la consapevolezza della perenne frustrazione del desiderio senza lasciare spazio alla speranza.

L'antitesi è tra il mutevole e l'immutabile: lo spazio, il «disio» dell'amante e l'inaccessibilità dell'amata non cambiano, il tempo passa, le stagioni si susseguono. Questa miscela di stasi e movimento conduce la canzone ai confini fra tempo ed

³⁵ La stessa situazione si verifica nell'affine luogo arnaldiano: «del cor li fos, non de l'arma» (*Lo ferm voler* v. 13).

eternità: a rompere il ciclo prefigurando un onirico esito è la figura dell'impossibilità, l'unica a cui appartenga il tempo futuro, la cui carica di negazione è amplificata facendole precedere l'espressione del desiderio («Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi»).

I richiami alle valenze medico-spagiriche attribuite a «petra» ed «erba» (vv.19-20), le qualità sovranaturali dell'amata e in generale l'atmosfera irrealista determinano l'incantesimo che la *similitudo impossibilium* tenta di scardinare. La congiunzione avversativa «ma» in posizione di apertura della stanza sottolinea con forza la distonia fra il desiderio, espresso nell'immaginazione della strofa precedente, e l'irremovibilità dell'amata, non soggetta alle fiamme metaforiche di amore così come un legno verde e tenero non prende fuoco. L'intensità della sesta strofa è enfatizzata anche dagli unici due *enjambements* forti del componimento: tra i vv. 32-3, dove la pausa che si determina sopporta tutto lo sforzo di questo immaginato infiammarsi; e tra i vv. 33-4 dove il complemento «di me» è rigettato a capo con un violento iperbato «che contribuisce ad isolare drammaticamente la soggettività, cui viene negato l'amore, del poeta».³⁶

Dante colloca nella sestina un ἀδύνατον la cui struttura canonica rivela la volontà di aderire a una prassi consolidata, prassi all'interno della quale disporre i propri pensieri e sentimenti: il che significa dotarli di una forma perfettamente congruente alla regola, o alla moltitudine di regole, dettata dall'espedito retorico (esattamente come avviene per la forma metrica della sestina nel suo complesso). Le peculiarità formali di questo ἀδύνατον, fra i cui antecedenti la critica ha indicato Virgilio e Arnaut Daniel,³⁷ sono: la struttura di comparazione impossibile; la collocazione della perifrasi paradossale nella principale; l'uso del tempo futuro. Dal

³⁶ FRASCA 1992, p. 149.

³⁷ Nell'edizione delle Rime dantesche CONTINI 1939 (p. 159) parla di «ἀδύνατον un po' nel gusto delle *Ecloghe* virgiliane» e indica Virgilio, *Ecl.* I, 59-63 «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, / et freta destituent nudos in litore pisces; / ante, pererratis amborum finibus, exsul / aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus»; Virgilio, *Ecl.* III, 90-1 «Qui Bavium non odit, amet tua carmina, Mevi, / atque idem iungat vulpes et mulgeat hircos». Altri, fra i molti esempi: Orazio, *Carm.* I 29, 10-2, «quis neget arduis / pronos relabi posse rivos / montibus et Tiberim reverti»; Ovidio, *Metam.* XIII, 324, «ante retro Simois fluebat». Come si è detto l'ἀδύνατον dei fiumi che rimontano alle sorgenti era proverbiale sin da Euripide e Aristotele, largamente impiegato nella poesia classica e ripreso in quella medievale (per quest'ultima GIUNTA 2014, p. 409 cita Arrigo da Settimello, *Elegia* II, 10: «Arne, retro properans fonte recurre tuo»). Per la struttura di questa impossibilità si veda anche Ovidio, *Ex Ponto*, IV 5 41-44: «Nam prius umbrosa carituros arbore montes, / [...] / fluminaque in fontes cursu reditura supino, / gratia quam meriti possit abire tui» (GIUNTA 2014, p. 409). PICONE 1995-b, p. 104 definisce l'ἀδύνατον dantesco composto «in perfetto stile arnaldiano».

punto di vista contenutistico si riscontrano la presenza dell'elemento naturale (i fiumi che tornano alle sorgenti), e il riferimento dell'impossibilità adynatica alla corresponsione amorosa, cioè ad un elemento esterno alla soggettività del poeta [III.2.a] (con una ulteriore assurdità, il legno verde che arde, a definire la ritrosia della donna).³⁸

Mentre la fantasticheria di soddisfacimento e il ricordo dell'incontro si collocano rispettivamente in un presente irreale e nel passato, l'ἄδύνατον invece accoglie il futuro, un futuro talmente lontano (la fine del mondo con il sovvertimento di tutte le regole) da risultare straniante. È fondamentale rilevare che si tratta dell'unico futuro ³⁹ dell'intero componimento: spostando il momento dell'appagamento oltre ogni limite temporale la corresponsione amorosa avverrà solo quando «ritorneranno i fiumi a' colli». ⁴⁰ Il futuro sostituisce un altrettanto plausibile ma più tenue condizionale, scelta che accentua la già esplicita irrealtà e affievolisce le speranze nascoste negli ottativi. ⁴¹

La negazione sembra avere una rilevanza cruciale poiché l'ἄδύνατον si prospetta come elemento di un'immaginata rottura del ciclo e della riconferma della prigionia. Si ha l'impressione di trovarsi dinanzi ad uno di quei casi in cui la similitudine coinvolge eventi pertinenti a segni apocalittici e l'aspirazione del soggetto, proiettata oltre ogni limite temporale, crea un "cortocircuito" fra tempo umano e divino. Durling e Martinez rilevano che il linguaggio della sestina non esclude la possibile realizzazione di circostanze naturali come il rifluire indietro dei fiumi e l'infiammarsi di un legno ancora verde. Entrambi gli eventi sarebbero, infatti, plausibili all'interno del regolato ciclo naturale: con l'alta marea i fiumi possono tornare indietro alle sorgenti, e il legno invecchiando diventa infiammabile. ⁴² Tuttavia

³⁸ Il referente esterno per la comparazione adynatica, la donna renitente, resta tale in poco più della metà degli ἄδύνατα dei *Rerum Vulgarium Fragmenta* (*Rvf* 22; 57; 66; 195; 239), mentre le impossibilità di *Rvf* 30, *Rvf* 57, vv. 5-10; *Rvf* 237 vengono riferite direttamente all'interiorità del poeta.

³⁹ Tempo che in Arnaut indica il soddisfacimento, sebbene solo immaginato (FRASCA 1992, p. 148).

⁴⁰ «[...] the *adynata*, by invoking circumstances that cannot be fulfilled in nature, bring the poem to the boundary of time and eternity», DURLING-MARTINEZ 1990, p. 126.

⁴¹ FRASCA 1992, p. 148.

⁴² In riferimento alla menzione che Dante fa di due eventi che includono l'acqua e il fuoco DURLING-MARTINEZ 1990, p. 127 indicano come entrambi gli avvenimenti siano contemplati da Seneca e da Ovidio: «in terms of the cycles outlined in the *Naturales quaestiones* and the *Metamorphoses*, both the reversal of rivers and the burning of green wood would occur—the first during the cataclysm, when underground waters rise to cover the hills, the second during the ekpyrosis, when all wood would burn». DURLING-MARTINEZ 1990, (n. 72 cap. 3) riportano i seguenti passi delle *Naturales quaestiones* di Seneca: «iam omnia, qua prospici potest, aquis obsidentur: omnis tumulus in profundo latet et

la spiegazione di Durling e Martinez, almeno per il secondo elemento, il ramo giovane e umido, non mi sembra accoglibile: l'invecchiamento del legno, la cui scorza si ispessisce e si secca divenendo in tal modo facile da ardere, semplicemente corrisponde a qualcosa di completamente diverso da quanto indicato nella strofa. Che una fronda verde non bruci resta un dato di fatto, se essa invecchia e viene arsa è proprio perché le sue caratteristiche sono profondamente mutate. Non si vede qui alcuno scioglimento dell'impossibilità; peraltro, a duplicare l'irrealizzabilità dell'evento, insieme a «verde» Dante aggiunge l'aggettivo «molle» attribuito al «legno». ⁴³ Inoltre, come fa notare Grimaldi, la metafora del legno verde è comunemente impiegata per denotare un sentimento difficile da suscitare. ⁴⁴

La polisemia dell'ἄδύνατον è evidente portando l'attenzione al Salmo 113 «In exitu Israel de Aegypto», citato da Dante sia nel *Purgatorio* ⁴⁵ che nel *Paradiso*. Specialmente nel secondo caso, ai vv. 94-6 di *Par.* XXII, si legge un diretto riferimento allo scorrere a ritroso del Giordano:

Veramente Iordan vòlto retrorso
più fu, e 'l mar fuggir, quando Dio volse,

inmensa ubique altitudo est. Tantum in summis montium iugis vada sunt» (III, 27, 11); «ergo ut solet aestus aequinoctialis sub ipsum lunae solisque coitum omnibus aliis maior undare, sic hic, qui ad occupandae terras mittitur, solitis maximisque violentior plus aquarum trahit nec ante quam supra cacumina eorum, quos perfusus est, montium crevit, devolvitur» (III, 28, 6); «qua ratione, inquis? eadem ratione, qua conflagratio futura est. utrumque fit, cum deo visum ordiri meliora, vetera finire. aqua et ignis terrenis dominantur. Ex his ortus est et ex his interitus est» (III, 28, 7).

⁴³ Questo ramo è «molle e verde», a differenza degli altri famosi legni, quelli della selva dei suicidi di *Inf.* XIII, il cui aspetto è spinoso, contorto e tetro («Non fronda verde, ma di color fosco» v. 4). L'anima di Pier delle Vigne, offesa dalla mutilazione di un «ramicel», parla e geme con il medesimo suono di un tizzo (perciò un ramo effettivamente destinato alle fiamme), ma un tizzo ancora verde e perciò imperfetto per il fuoco: «Come d'un tizzo verde ch'arso sia / da l'un de' capi, che da l'altro geme / e cigola per vento che va via, / sì de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue; [...]» vv. 40-4.

⁴⁴ Grimaldi rimanda alle prediche di Giordano da Pisa: «Ecco il fuoco arde il legno secco: quando arde il legno verde, è segno che quel fuoco è più forte. Così l'amico è legno secco, ch'agevolmente l'ami; il nemico è legno verde, che contasta al fuoco de l'amore tuo. E però amando il nemico è segno che l'amore tuo è grande e maggiore» (*Quaresimale fiorentino*, I 6 20, p. 25); e all'*Elegia di madonna Fiammetta*: «Amore il primo di di me ebbe tenerissima possessione; e certo, sì come il legno verde malagevolissimamente riceve il fuoco, ma quello ricevuto più conserva e con maggiore caldo, così a me avvenne» (Boccaccio, *Elegia*, I 9, p. 27), GRIMALDI 2017. Dato che in questi esempi è esplicita l'idea che un legno verde prenda fuoco più difficilmente ma che la sua fiamma sia più forte; Grimaldi si domanda se ci sia «la possibilità che questa implicazione fosse implicita in Dante. Se così fosse, già all'interno dell'*adynaton* verrebbe espressa la speranza di una possibile mutazione positiva dell'atteggiamento della donna pietra?», GRIMALDI 2017.

⁴⁵ Questo Salmo è intonato dalle anime che approdano alle spiagge del Purgatorio: «In exitu Israël de Aegypto' / cantavan tutti insieme ad una voce / con quanto di quel salmo è poscia scripto», *Purg.* II vv. 46-8.

mirabile a veder che qui 'l soccorso.

La terzina è pronunciata da san Benedetto, il quale annuncia l'intervento divino in aiuto della Chiesa corrotta dagli uomini. I due eventi narrati in *Ios.* 3, 14-7 e *Ex.* 14, 21-9 appaiono mediati dal ricordo del *Salmo* 113, 3 «Mare vidit et fugit, Jordanis conversus est retrorsum». Il senso è che la salvezza della Chiesa, così terribilmente avvilita, non è impossibile proprio perché l'onnipotenza di Dio ha già operato miracoli ben maggiori: volgere indietro il corso del Giordano, far ritrarre le acque del Mar Rosso. La possibile interferenza dell'ipotesto biblico autorizza una lettura dell'ἄδύνατον su più livelli.⁴⁶ La prefigurazione della fine dei tempi e del ripetersi di accadimenti miracolosi fanno della sesta stanza, interamente occupata dall'ἄδύνατον e dai gesti iperbolici, l'acme della tensione erotica ed emotiva, e al tempo stesso demarcano il confine strutturale del metro: limite oltre il quale ricomincerebbe la perenne circolarità della forma, poiché il ripetersi della *retrogradatio cruciata* riporterebbe allo schema rimico della prima strofa.⁴⁷

È importante cogliere la rilevanza che lo spazio e il tempo ricoprono nella sestina per capire il valore dell'affermazione adynatica: è esattamente nell'ἄδύνατον che spazio e tempo si dissolvono. All'apparente totale sconfitta, senza speranza né luce, subentra il lume di una possibilità altrettanto categorica e assoluta poiché ultima (se si pensa che l'inversione delle leggi naturali sia collegata alla fine del mondo) e miracolosa, la quale potrebbe precedere la soddisfazione del desiderio. L'ἄδύνατον virtualmente interrompe il ciclo degli eventi e al contempo sancisce la condanna dell'amante, insieme nega l'amore ed incita la speranza (così potentemente sospinta dal verbo «s'infiammi» isolato dall'*enjambement*).

Una più profonda riflessione sull'impossibilità qui delineata suggerisce che il poeta stia affermando qualcosa di cui si può velatamente intravedere il contrario: la corresponsione non sarà mai possibile; eventi impossibili come quelli descritti si sono verificati per volontà divina. L'esplicitazione di un doloroso desiderio, la cui

⁴⁶ Durling e Martinez ipotizzano che l'intera sestina possa essere collegata ai quattro sensi di interpretazione biblica: «The fourfold sense of biblical exegesis, which links events to the moral life, to the life of Christ and history of the church, and to the universal dispensation of salvation and damnation [...] is a developed form of the macro-/microcosmic structure developed in the sestina, in which the cosmic cycles alluded to in the opening verse are mirrored by the turnings of the speaker's mind», DURLING-MARTINEZ 1990, p. 127.

⁴⁷ Come avviene in *Rvf* 332, la sestina doppia di Petrarca.

immobile attualità si definisce attraverso la descrizione del passato (il momento in cui è nato l'amore, un passato nebuloso di cui non si mette a fuoco il punto di origine)⁴⁸ e del futuro inafferrabile dalla mente finita dell'uomo (il tempo escatologico), si risolve in una stasi carica di tensione. Secondo alcune interpretazioni l'ἄδύνατον potrebbe denotare non tanto l'impossibilità della soddisfazione dell'amante, quanto invece corrispondere ad un meccanismo difensivo opposto alla pericolosa eventualità di raggiungere il cuore della donna.⁴⁹ In entrambi i casi il risultato è un'aporia.⁵⁰

Quandunque i colli fanno più nera ombra,
sotto un bel verde la giovane donna
la fa sparir, com'uom petra sott'erba.
(vv. 37-39)

La struttura rimica del congedo è nettamente diversa da quella della *tornada* della sestina arnaldiana, dove le ultime tre parole-rima della *cobla* precedente erano posizionate a fine verso e le altre tre all'interno.⁵¹ In Dante la disposizione dei vocaboli desinenti tende a normalizzarsi: di quelli interni ben due si collocano alla fine del primo emistichio. Secondo Contini il congedo si struttura sulle tre prime rime delle «tre prime strofi (AFC); quelle delle ultime compaiono a ritroso, nel corpo di essi versi ([B], [D], [E])»;⁵² Pulega ritiene che nella *tornada* venga rispettata la permutazione della sestina basandosi sulla prima parola-rima di ogni stanza.⁵³

La parafrasi dovrebbe essere «ogni qualvolta l'ombra dei colli diviene più scura, la giovane donna la fa sparire sotto il verde della sua veste, così come si fa sparire una pietra sotto l'erba».⁵⁴ Il congedo non rappresenta un invio ma «una sorta di *tornada* ad

⁴⁸ Il tempo è il presente «intemporale dell'ecfrasi» (FORMISANO 2009, p. 230).

⁴⁹ DURLING-MARTINEZ 1990, p. 137.

⁵⁰ Del resto l'ἄδύνατον è un'aporia di azione. Cfr. il primo capitolo del presente studio.

⁵¹ In *Lo ferm voler* le due parole-rima ospitate in ognuno dei versi del congedo si dispongono verso la fine del secondo emistichio. Cfr. *supra* e CANETTIERI 1996, pp. 47-8.

⁵² CONTINI ed. 1939 p. 156.

⁵³ PULEGA 1978, p. 282. L'ipotesi di Pulega mi sembra ad un tempo la più semplice e la più convincente, per un elenco delle varie proposte cfr. BILLY 1996, pp. 41-42 e PULSONI 1995, pp. 507-508.

⁵⁴ Le proposte interpretative avanzate dai critici sono numerose, basti pensare che Pulega elabora sei parafrasi diverse a seconda dei significati che le parole-rima assumono in ogni strofa. Cfr. PULEGA 1978, pp. 283-88. Battaglia parla di uno «sfondo vegetale e idillico» nel quale anche la pietra si nasconde sotto «la tenerezza dell'erba. Che è il dolore occulto e dissimulato», BATTAGLIA 1964, p. 87.

eco»⁵⁵ e, secondo alcune interpretazioni, sembra infrangere la circolarità tematica del componimento prefigurando un cambiamento nell'atteggiamento della donna.⁵⁶

La polisemia che è stata messa in rilievo per la *similitudo impossibilium* è peculiare all'intera sestina e dunque è arduo, e probabilmente inutile, cercare di elaborare una interpretazione univoca che scioglia tanta pregnanza semantica nella linearità di un racconto. Una eventuale conclusione positiva (da ricavare nella lettura del congedo) trae tutta la sua dignità poetica dallo sfondo negativo sul quale si proietta. Se il congedo non riattiva immediatamente il circolo elegiaco narrato nelle strofe, non nega né conferma la morsa del freddo e il peso dell'ombra, altrettanto l'ἄδύατον respinge meno categoricamente qualcosa che, alla prima lettura, sembrava escludere con veemenza. L'onirica conversione del non-amore in amore continua ad accendere il nucleo da cui scaturisce la sestina (il «disio»), e la privazione sollecita costantemente la fantasia dell'amante.⁵⁷

Gli *incipit* delle due petrose *Al poco giorno e al gran cerchio d'ombra* e *Io son venuto al punto de la rota* contengono le metafore del cerchio e della ruota: sono rappresentazioni che rimandano ad una «gelida passione, ma anche, e soprattutto, all'amore per le durezza della forma»,⁵⁸ perfettamente congruenti con la circolarità della struttura della sestina e, dal punto di vista contenutistico, con l'andamento elegiaco, la frustrazione senza uscita del desiderio che continua ad infiammarsi. La «semiosi emblematica»⁵⁹ insita nello schema della sestina, indubbiamente legata alla predilezione di Dante per il numero 6 e la figura del cerchio, coinvolge sia l'immagine scelta per l'ἄδύατον sia la sua posizione.

Il rifluire indietro dei fiumi può contenere anche un riferimento metapoetico, alludendo al meccanismo di retrogradazione delle parole rima.⁶⁰ La collocazione dell'ἄδύατον nella sesta stanza rinforza questa teoria: al di là di tale confine la canzone ricomincerebbe con la medesima sequenza rimica dell'inizio, e dunque la

⁵⁵ FORMISANO 2009, p. 231.

⁵⁶ Su questa lettura si attesta anche GRIMALDI 2017: «se nel congedo allude alla possibilità che il *verde* (38) della giovane donna possa vincere l'*ombra* (37), così come la *petra* è destinata a essere ricoperta d'*erba* (39), la canz. nega il pessimismo delle strofe».

⁵⁷ «Although the sestina begins by defining a moment of privation, it implies, and in part represents, the activation of that potency by light», DURLING-MARTINEZ 1990, p. 113.

⁵⁸ CANETTIERI 1996, p. 290.

⁵⁹ RONCAGLIA 1981, p. 11 si chiedeva «se lo schema della sestina non porti in sé (in modi storicamente determinati) una semiosi emblematica, caricata magari di intenzioni esoteriche».

⁶⁰ DURLING-MARTINEZ 1990, p. 128.

storia riprenderebbe dal punto di partenza. Il poeta immagina sia il compimento erotico che la fine dei tempi, e la figura retorica è posta sulla soglia di un possibile cambiamento (simbolizzato dal congedo). È chiaro come l'ἄδύνατον dantesco non abbia la mera finalità di *delectare* e stupire attraverso la *variatio*: il riuso di un congegno dalla lunga tradizione letteraria; le implicazioni religiose; il discorso metapoetico, sottolineato dalla sua posizione all'interno della sestina, lo rendono uno strumento gnoseologico in grado di creare le basi per il prosieguo del discorso.

La sesta stanza, dalla *similitudo impossibilium* di apertura alla descrizione del duplice gesto iperbolico, procede nella sua oltranzosa affermatività secondo i meccanismi della negazione e del paradosso. I medesimi meccanismi che, con figure retoriche differenti, costituiscono una delle basi del discorso teologico di tipo apofatico.⁶¹ L'ossimoro e l'antitesi svolgono una funzione specifica all'interno della preghiera (basti pensare alle antitesi mariane).⁶² L'inesprimibile trova espressione in formule laconiche di scrittura e la parola, anche quando è ammissione di una sconfitta (ad esempio dinanzi all'ineffabilità dell'esperienza mistica), riesce a donare qualcosa attraverso la negazione.

La descrizione dell'ineffabilità delle cose ultraterrene è affidata a un discorso fatto di negazioni, l'espressione dell'impossibilità delle cose terrene adotta soluzioni linguistiche retoriche affini: in entrambi i casi è attivo il principio del paradosso e dell'oltranza. La comunicazione dell'ineffabilità divina conferisce un senso di accrescimento e, naturalmente, non si avvale mai dell'ἄδύνατον *similitudo impossibilium* poiché il divino appartiene ad una prospettiva che esclude ogni impossibilità. La rappresentazione dell'impossibilità terrena genera, al contrario, una sensazione di spoliazione, ciò nonostante l'esempio dantesco (al quale si riferisce l'insieme delle considerazioni che stiamo facendo) risulta ambivalente: il termine di paragone impossibile, infatti, se incastonato nella prospettiva temporale trascendente, lascia spazio all'eventualità della propria realizzazione.

Fra le diverse letture, che non si escludono a vicenda, è plausibile individuarne una seconda nella quale l'impossibilità è relativizzata. Per dimostrare quanto i fatti terreni siano mutevoli nel corso del tempo, e dunque come i giudizi prematuri sul

⁶¹ ARIANI 2015, p. 974.

⁶² Emblematico è il caso della preghiera alla Vergine nell'ultimo canto del *Paradiso*. Sull'argomento si veda ARIANI 2015, in particolare pp. 972-3 dove si rimanda anche ai principali studi di riferimento.

comportamento e sul destino eterno degli uomini rischino di risultare errati, in *Paradiso* XIII Dante cita una serie di fenomeni perfettamente naturali e tuttavia ritenuti incredibili o addirittura impossibili per chi non sa discernere e si affretta nel giudizio:

Non sien le genti, ancor, troppo sicure
a giudicar, sì come quei che stima
le biade in campo pria che sien mature;

ch'ï ho veduto tutto 'l verno prima
lo prun mostrarsi rigido e feroce,
poscia portar la rosa in su la cima;

e legno vidi già dritto e veloce
correr lo mar per tutto suo cammino,
perire al fine a l'intrar de la foce.

Non creda donna Berta e ser Martino,
per vedere un furare, altro offerere,
vederli dentro al consiglio divino;

ché quel può surgere, e quel può cadere.
(vv. 130-142)

La sequenza ammonitrice segue il discorso di san Tommaso sulla sapienza di Salomone, la cui dote era appunto relativa (cioè era la sapienza propria del re) e non assoluta. Come precisano gli ultimi versi, il giudizio divino è imperscrutabile, ed è nella mente del Creatore che la paradossalità e l'impossibilità si risolvono in modo incomprensibile per l'uomo. La nuova funzione psicologica dell'*ἀδύνατον*, che va a sommarsi agli echi classici, scaturisce proprio dalla paradossalità dell'etica, dei miracoli e della natura del Dio cristiano. Lo scontro fra la prospettiva temporale terrena e quella eterna deflagra nel futuro della *similitudo impossibilium*, la quale è assoluta e relativa al tempo stesso: si costituisce un congegno retorico in questo contesto altamente polisemico e velato di una certa ambiguità che merita di essere rispettata.

6.3 *Excursus*

Per permettere di apprezzare la peculiarità della scelta dantesca, che riproduce e sviluppa uno solo degli esempi arnaldiani (ai vv. 49-50 di *Amors e jois e luecs e temps*), ovvero l'unico nella forma della *similitudo impossibilium*, si riportano di seguito tutte le impossibilità adynatiche, già indicate da Curtius, presenti nel *corpus* delle rime di Arnaut Daniel.⁶³

Qui Amor sec per tal, liure!
 Cogul tenga per colomba;
 si·ll o ditz ni ver li sembra,
 fasa il plam del Puoi de Doma;
 (V, vv. 33-6)

[Chi segue Amore in tal modo, povero lui! / dovrà prendere il cuculo per colomba; / se glielo dice e gli sembri vero, / fare una pianura del Puy-de-Dôme]⁶⁴

Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura
 e cas la lebre ab lo bueu
 e nadi contra suberna.
 (X, vv. 43-5)

[Io sono Arnaut che ammuocchio l'aria / e caccio la lepre con il bue / e nuoto contro corrente.]⁶⁵

Amors e jois e luecs e temps
 mi fan tornar lo sen en derc
 d'aquel joi qu'avìa l'autr'an
 qan chassava lebr'ab lo bou:
 ara·m va mieils d'Amor e picis,
 car ben am, d'aizo·m clam astrucs;
 (XIV, vv. 1-6)

⁶³ CURTIUS 1995, p. 113. Per l'analisi dei luoghi indicati si rimanda al terzo capitolo del presente studio.

⁶⁴ *Lancan son passat li giure*, EUSEBI ed. 1995, p. 53.

⁶⁵ *Ab guai so cuindet e leri*, EUSEBI ed. 1995, p. 92. BARBIELLINI AMIDEI 2005, p. 32. Sulla traduzione di questo passo si veda la nota di LAZZERINI 2000, pp. 123-124.

[L'amore e la gioia e il luogo e il tempo / mi rimettono il senno a posto / rispetto allo stato in cui ero per quel giogo che avevo l'altr'anno / quando cacciavo la lepre con il bue: / ora con Amore mi va meglio e peggio, / perché amo perfettamente, e per questo mi chiamo fortunato]⁶⁶

Ans er plus vils aurs non es fers
c'Arnauz desam leis ont es fermanz necs.
(XIV, vv. 49-50)⁶⁷

[L'oro sarà più vile del ferro / prima che Arnaut si disamori di quella alla quale è segretamente devoto.]

Ans que sim reston de branchas
sec ni despuelhat de fuelha
farai, c'Amors m'o comanda,
breu chanson de razon lonia,
que gen m'a ducx de las artz de s'escola:
tan sai que'l cors fas restar de suberna
e mos buous es pro plus correns que lebres.
(XVI, vv. 1-7)

[Prima che le cime degli alberi restino secche di rami / e spoglie di foglie, farò, poiché Amore me lo ordina, / una breve canzone su un lungo argomento, / perché bene mi ha istruito nelle arti della sua scuola: / tanto so che faccio fermare il corso della corrente / e il mio bue è molto più rapido della lepre.]⁶⁸

⁶⁶ *Amors e jois e luecs e temps*, EUSEBI ed. 1995, p. 124.

⁶⁷ *Amors e jois e luecs e temps*, EUSEBI ed. 1995, p. 129.

⁶⁸ *Ans que sim reston de branchas*, EUSEBI ed. 1995, p. 139.

7. PETRARCA POETA DEGLI ἄδύνατα

«Videtur quidem michi vita hec dura quedam area laborum, palestra discriminum, scena fallaciarum, labyrinthus errorum, circulatorum ludus, desertum horribile, limosa palus, siticulosa regio, vallis hispida, mons preruptus, caligantes spelunche, habitatio ferarum, terra infelix, campus lapidosus, vepricosum nemus, pratum, herbidum plenumque serpentibus, florens hortus ac sterilis, fons curarum, fluvius lacrimarum, mare miseriarum, quies anxia, labor inefficax, contactus irritus, grata frenesis, pondus infaustum, dulce virus.»

(Sen. XI, II, *Ad eundem, vite huius compendiosa descriptio* 1-5)¹

Nei *Fragmenta* la più alta concentrazione di ἄδύνατα *similitudo impossibilium* [II.1], che nella poetica petrarchesca comporta sempre un'alterità temporale condensata nell'utilizzo del futuro,² è rinvenibile soprattutto nelle sestine: se ne hanno ben 9 occorrenze (*Rvf* 22, 30, 57, 66, 108, 195, 237, 239) in tutto il libro, di cui 5 nelle 5 sestine passionali (*Rvf* 22, 30, 66, 237, 239) più 4 occorrenze in 3 sonetti (sonetto 57 ai vv. 5-10; sonetto 108 ai vv. 5-8; sonetto 195 ai vv. 5-8 e al vv. 12-14). Nell'opera sono rappresentati anche gli altri tipi di ἄδύνατα, sia nelle sestine (*Rvf* 30, vv. 11-2 per il computo impossibile [II.2.b] e *Rvf* 239 vv. 37-9 per l'*inanis opera* [II.2.a]), che in metri differenti (il computo impossibile nella canzone 127 ai vv. 85-86; l'*inanis opera* corredata da *inaequalis pensatio*, di ascendenza arnaldiana o corroborata dalla tradizione proverbiale, nel sonetto 212 ai vv. 1-4 e 7-8).³ Sulla linea di quanto stabilito dalla tradizione precedente, nelle sestine del *Canzoniere* l'impiego della *similitudo impossibilium* è legato al tema passionale e all'infelicità amorosa, mentre si può osservare che in quelle spirituali/penitenziali la figura scompare e tende ad essere sostituita da ottativi e preghiere. Uno slittamento che non stupisce se si pensa alla stretta connessione fra

¹ «Questa vita mi sembra dura arena di fatica, palestra di pericoli, scena di inganni, labirinto di errori, gioco di ciarlatani, deserto orribile, limacciosa palude, regione assetata, valle selvaggia, monte scosceso, caliginose spelonche, abitazione di fiere, terra infeconda, campo sassoso, spinoso bosco, prato erboso e pieno di serpenti, giardino fiorito e sterile, fonte di affanni, fiume di lacrime, mare di miserie, quiete inquieta, fatica senza frutto, tentativo vano, grato delirio, peso infausto, dolce veleno».

² Marianne Shapiro, che ha scritto sulla presenza degli ἄδύνατα nelle sestine del *Canzoniere*, ha notato la loro funzione di interruzione del movimento e di ritorno indietro. Shapiro rileva la persistenza del tempo futuro negli ἄδύνατα petrarcheschi e il loro carattere profetico. SHAPIRO 1980, pp. 88-90.

³ Shapiro indica anche i vv. 9-14 del sonetto 218, in cui forse non si tratta di veri e propri ἄδύνατα ma di variazioni sul *topos* del mondo sconvolto dalla morte dell'amata (basti pensare a *Donna pietosa*, riecheggiata in più punti di questo sonetto). SHAPIRO 1980, p. 80.

ἀδύνατα e argomento erotico che man mano si viene consolidando: l'aspetto propriamente religioso della figura, il suo implicare la prospettiva eterna, l'accostamento fra umano e divino,⁴ parrebbero ridimensionati. Gli *ἀδύνατα* petrarcheschi si sviluppano in una prospettiva terrena, il volgersi al cielo del peccatore non prevede il ricorso a questo genere di impossibilità nemmeno nella condanna delle proprie azioni: nelle preghiere, in particolare in *Rvf* 366, all'*ἀδύνατον* subentrano gli ossimori, le ripetizioni e l'*amplificatio* orientati alla liberazione dall'ossessione di cui, in fondo, l'*ἀδύνατον* è l'emblema.

L'associazione della sestina all'argomento erotico discendeva direttamente dall'invenzione arnaldiana (corroborata dalla riproposizione che ne fece Dante), il legame fra tema passionale e *ἀδύνατον*, come si è visto, aveva preso forma oltre che nelle liriche di Arnaut anche nella tradizione poetica italiana, ma per il triplice nesso sestina-eros-*ἀδύνατον* Petrarca doveva necessariamente essere influenzato dal poeta fiorentino. Rispetto ai due predecessori le innovazioni apportate da Petrarca riguardarono sia procedimenti formali che contenutistici: insieme alla preponderanza delle stanze di tipo paratattico si riscontra il costante sforzo di superare i limiti della forma. Le parole-rima non spiccano come avviene nella sestina dantesca, non arrivano mai al punto di squilibrare la canzone⁵ e non condizionano più il contenuto del testo il cui significato si dispiega lungo l'intero arco del verso, così come le strofe incarnano raramente un'unica configurazione sintattica ed estendono i contenuti oltre i loro limiti (a differenza della rigida delimitazione delle stanze in *Al poco giorno*).⁶

D'altro canto la presenza dantesca, per quanto negata, riemerge prepotentemente nella produzione del Petrarca volgare attraverso tracce linguistiche, riscontri, lacerti memoriali volontari e involontari. Come la critica ha dimostrato, Petrarca attinse ampiamente alla poetica petrosa e allo stile aspro dell'Alighieri.⁷ Per via della ripresa di un metro tanto particolare, arduo e poco frequentato come quello di *Al poco giorno*, per questioni tematiche e ancor di più linguistiche, i testi che più

⁴ Basti ricordare i componimenti amorosi nei quali si chiama direttamente in causa Dio, e lo statuto di impossibilità prende forme ambivalenti poiché sussunto all'ambito divino (cfr. ad esempio Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente* di cui si è parlato nel quinto capitolo).

⁵ Fubini parla della sestina petrarchesca come di «una fantasia intorno alle parole-rima, una fuga intorno a motivi ricorrenti», «mentre in Dante i versi si stagliano nettamente, nel Petrarca quello che c'è è il senso del fluire», FUBINI 1975, p. 337.

⁶ FRASCA 1992, pp. 16-7.

⁷ Se ne dichiara scopertamente l'impronta nella citazione di *Rvf* 70: «onde, come nel cor m'induro e 'n aspro, / così nel mio parlar voglio esser aspro» (vv. 29-30).

ricalcano la situazione delle petrose sono senza dubbio le sestine. La lezione di Dante trapela innanzitutto nelle scelte formali: Contini addusse come prova di una non diretta derivazione da Arnaut la normalizzazione del primo verso da *eptasyllabe* a endecasillabo (innovazione, appunto, introdotta da Dante); nel congedo, nel quale l'autore si sente libero di incrociare in diversi modi le parole-rima, Petrarca tiene conto del modello petroso all'interno del quale il primo verso del congedo si poneva in rima con l'ultimo della stanza precedente;⁸ si aggiunga infine quanto già detto, fondamentale per l'inquadramento della figura retorica di cui ci si sta occupando, ovvero la presenza dell'*áδύνατον similitudo impossibilium* nelle cinque sestine passionali (*Rvf* 22, 30, 66, 237, 239).

Il legame tra *áδύνατον* e sestine (e dunque tra *áδύνατον* e stile poetico difficile, chiuso), formalmente definito dal poeta laureato, sarà colto dalla successiva tradizione in versi, cosicché le esperienze liriche seguenti istituiranno la fortuna e della sestina e dell'*áδύνατον* conservando il nesso fra questi due elementi.

7.1 *Gli áδύνατα nel sistema sestine del Canzoniere*

Poiché nei *Fragmenta* non vi è sestina erotica che non contenga *áδύνατα similitudo impossibilium*, per lo studio del tema si rende necessario un inquadramento dell'intero ciclo, il quale si mostra chiaramente come un sistema complesso e coeso.

È pienamente accoglibile l'ipotesi critica secondo la quale Petrarca fosse fermamente deciso a fare della sestina un genere a parte rispetto alla canzone. Tale volontà trapela, oltre che dall'alta ripetizione dello schema all'interno del libro (evento che non si verifica in altri casi, eccezion fatta per i sonetti),⁹ soprattutto dal fatto che le sestine siano le uniche forme metriche trascritte verticalmente (*Rvf* 22, 30, 66, 80 e 142),¹⁰ il che risulta un'innovazione dell'autore dato che i codici provenzali e

⁸ BALDELLI 1976, p. 194. L'autore prosegue: «il Petrarca opererà consimilmente nella [sestina] *Chi è fermato di menar sua vita* (*Rime* LXXX), mentre in tutte le altre darà l'ultima parola-rima della stanza precedente all'interno del primo verso della stanza breve», *Ibidem*.

⁹ «Petrarca tende infatti ad utilizzare sempre schemi metrici differenti. Le uniche due “eccezioni” sono relative alle *cantilene oculorum* *Rvf* 71-72-73 (aBC:bAC; C, DEeDfD, FF) e a *Rvf* 270-325 (ABbC:BAaC; C, DEeD, FF)». PULSONI 1996, p. 63, nota 31.

¹⁰ Ivi, p. 63, nota 32.

quelli italiani tramandano le sestine in *scriptio continua*.¹¹ Il motivo di questa inconsueta disposizione dipende da tre ragioni: evidenziare la struttura metrica delle sestine, cosicché la loro presentazione grafica ne renda immediatamente evidenti le caratteristiche formali; sottolineare la netta distinzione delle sestine dagli altri generi metrici contenuti nel libro; scandire la narrazione dei *Fragmenta* attraverso alcuni passaggi fondamentali.¹² Evidenziando tali snodi la presentazione grafica delle sestine suggerisce un metodo di lettura. La necessità di distinguere il gruppo di liriche deve aver coinciso con quella di determinarle come un insieme organico al quale venne affidata la silloge della storia terrena narrata nel *Canzoniere*.¹³ La compattezza manifestata dalle nove sestine ha ispirato la critica nell'elaborare una varia proposta classificatoria che varrà la pena di riassumere e, laddove plausibile, argomentare con alcune obiezioni.

Blasucci riporta la suddivisione in tre gruppi da tre individui ciascuno ipotizzata da Werner von Koppenfels:¹⁴ il primo gruppo comprensivo di *Rvf* 22, 66 e 80 sarebbe caratterizzato dal motivo delle pene d'amore; il secondo, *Rvf* 80, 142, 214, si fonderebbe sul conflitto tra amore sacro e amore profano; infine il terzo, che accoglie le restanti *Rvf* 237, 239 e 332, segnerebbe il ritorno «con accenti più cupi *alla* tematica laurana». Se la costituzione dei primi due insiemi risulta condivisibile e piuttosto intuitiva, il terzo (*Rvf* 237, 239, 332), invece, sembra radicalmente disomogeneo: come è possibile porre sullo stesso piano la sestina doppia (l'unica dichiaratamente in morte e, sia per questo motivo che per l'audace duplicazione, facente parte per sé), *Rvf* 237 e 239? Lo schema di von Koppenfels certamente non si fonda su motivi cronologici, vista l'impalpabilità di tali dati quando si parla del

¹¹ Ivi, p. 63. Alla nota 34 Pulsoni riporta l'eccezione dei canzonieri provenzali SU, in cui tutti i componimenti, inclusa la sestina di Arnaut, si trovano incolonnati.

¹² Ivi, p. 63 cita BRUGNOLO 1991, pp. 259-90, pp. 276-7.

¹³ Pulsoni indica anche la presenza di elementi apparentemente contrari alla volontà autoriale di distinguere le sestine dalle altre canzoni: la classificazione, nell'indice iniziale del Vat. lat. 3195, come *can* o *cans* di tutti i componimenti che non sono sonetti (si aggiunga tuttavia che l'indice «non presenta tracce di revisioni da parte di Petrarca» e probabilmente fu redatto dopo la morte del poeta); la postilla «38 cum duabus que sunt in papiro» (f. 72v) posta accanto agli ultimi versi di *Rvf* 366 si può interpretare come la somma fra le nove sestine e le ventinove canzoni presenti nel libro. Riguardo alla postilla Pulsoni ribadisce che le due canzoni citate sono *Rvf* 359 e *Rvf* 360 trascritte nel duerno che il poeta inserì fra la dodicesima e la tredicesima pagina dell'ultimo quaderno. Cfr. PULSONI 1996, p. 62.

¹⁴ BLASUCCI 2010, p. 106; l'ipotesi di von Koppenfels si può leggere in VON KOPPENFELS 1967, p. 172-3.

Canzoniere: infatti, se è possibile che *Là ver' l'aurora* sia posteriore alla morte di Laura¹⁵ ciò non è altrettanto presumibile per *Non à tanti animali* che giace ancora fra i testi non databili. Il nesso tematico appare meno probabile di quello cronologico: mentre 237 e 239 restano ancora impigliate nella rete del desiderio, della *aegritudo amoris*, e quindi tendono all'impossibile soddisfacimento, *Mia benigna fortuna* risponde alla disperazione per la definitiva privazione del futuro felice, ponendosi su un piano completamente diverso e inconciliabile con le due sestine precedenti. Oltre alla successione numerica non si evidenziano elementi validi per agglomerare i tre testi: la fin troppo facile scansione ternaria del nove gode di una armoniosa ovvietà che qui non trova spazio.

Cimentandosi in un'analisi incentrata sul significato delle parole-rima Pelosini¹⁶ individua due blocchi: il primo (sestine 22, 30, 66, 80, 142) si basa sulla espressione e sulla seguente esplicitazione di determinate metafore. Tale procedimento si ripete di coppia in coppia (22-30 e 66-80) per essere poi riassunto nella 142; il secondo (214, 237, 239, 332) è caratterizzato dal ritorno di alcune parole-rima e clausole sintagmatiche fra 214, 237 e 239 mentre 332 fungerebbe da *summa* dei collegamenti del terzetto precedente. Come risultato di queste associazioni si ottiene la formula: 2 (*Rvf* 22 e 30) + 2 (*Rvf* 66 e 80) + 1 (*Rvf* 142) seguita da 3 (*Rvf* 214, 237, 239) + 1 (*Rvf* 332). I criteri adottati per suddividere i due gruppi sono talmente eterogenei da risultare difficilmente plausibili ai fini della comprensione del ruolo che Petrarca avrebbe assegnato alle sestine. Pelosini accorpa componimenti tematicamente molto lontani infrangendo la più che convincente individuazione delle terne iniziali (*Rvf* 22-30-66; *Rvf* 80-142-214). L'apporto della studiosa è interessante per quanto riguarda l'esplicitazione della metafora da un testo all'altro ma, soprattutto riguardo alla rete di connessioni del secondo blocco, è poco funzionale per la definizione della struttura del sistema-sestine. Le relazioni lessicali e semantiche, la riproposizione di parole-rima sono procedimenti troppo frequenti per farne l'indicatore di una scansione strutturale delle liriche. Sarebbe più economico pensare che queste connessioni non valgano come criterio distintivo, ma fungano da ulteriori raccordi tra individui di uno

¹⁵ Cfr. le ipotesi sulla datazione nell'edizione mondadoriana del *Canzoniere* curata da M. Santagata, p. 987.

¹⁶ PELOSINI 1998, pp. 668-76.

stesso blocco e tra individui di blocchi differenti rafforzando la coesione dell'intero sistema.

Nella sua analisi della sestina doppia Claudia Berra¹⁷ elabora una ripartizione a mio parere più appropriata. Considerando *Rvf* 332 equivalente a due individui, Berra ottiene un numero complessivo di dieci sestine:¹⁸ «nella “forma Chigi” del *Canzoniere* le sestine erano cinque, e altre cinque vengono aggiunte nelle forme successive (considerando che l'ultima consta di due unità)». La coppia *Rvf* 142-214 risulterebbe centrale nella serie di dieci generando di conseguenza altre simmetrie (22 con 237; 30 con 239; 66 e 80 con 332)¹⁹ e fungendo da cerniera tra i due gruppi. I legami tra *Rvf* 22 e 237 e tra 30 e 239 sono stati rilevati da tempo: già nel primo verso *A qualunque animale alberga in terra* è richiamata da *Non à tanti animali il mar fra l'onde* (senza citare altri particolari che includono la medesima ambientazione notturna, lo stato di travaglio interiore dell'io e lo scatto sensuale della VI strofa); il gioco onomastico attivo in *Giovane donna sotto un verde lauro* è ripreso in *Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura*; *Rvf* 30 è il primo testo esplicitamente di anniversario e in *Rvf* 239 Laura viene nominata per la prima volta. Questi parallelismi insomma sono più che legittimi, tuttavia, anche accettando il legame tra *Rvf* 142 e *Rvf* 214, se intesi in maniera radicale rischiano di indurci a sistemare meccanicamente gli ultimi tasselli (*Rvf* 66, 80, 332): è inevitabile che «l'indurimento interiore di LXVI e l'angoscia esistenziale, il pensiero della morte di LXXX» si ripresentino in *Mia benigna fortuna*, ma ciò non avviene per via della stretta correlazione fra le due sestine e l'ultima, bensì per la tematica in morte e per le sue implicazioni nella riflessione metapoetica. Non appare necessario far procedere le simmetrie individuate dalla Berra dalla centralità della coppia *Rvf* 142 e *Rvf* 214.²⁰

¹⁷ BERRA 2010, p. 633, nota 7.

¹⁸ Riguardo alla valenza ‘doppia’ di *Rvf* 332 in un ciclo di dieci individui (con un difetto nella numerazione dei testi ma non nel computo dei versi) balza all'occhio il particolarissimo statuto del nove nella sequenza: un 9 che tende al 10 proprio grazie a *Rvf* 332, la sestina doppia, epicentro dell'innovazione metrica (e in parte contenutistica) del genere.

¹⁹ «[...] meglio di un “movimento di ritorno” su serie di tre, che costringe ad abbinare LXVI e CCCXXXII, [...] la sestina doppia corrisponde a LXVI e LXXX congiunte: l'*asperitas* dantesca, l'indurimento interiore di LXVI e l'angoscia esistenziale, il pensiero della morte di LXXX sono, [...] compresenti in CCCXXXII.» BERRA 2010, p. 634, nota 7.

²⁰ Berra adotta anche un'altra ripartizione fondata sul rapporto fra tempo interno ed esterno: «Nel ciclo delle sestine, ai primi componimenti che proclamano la preminenza del tempo interno e dei suoi miti (*Rvf* XXII, XXX, LXVI), segue l'anelito verso quella volontaria sincronizzazione fra tempo interno e tempo esterno che è, sotto questo rispetto, la conversione (LXXX, CXLII, CCXIV), quindi la stasi estrema (CCXXXVII) e la consapevolezza (CCXXXIX) dell'inermità della finzione e

7.2 Una proposta di analisi basata sugli *ἀδύνατα*

Le sestine si presentano come un estremo concentrato della vicenda narrata nel *Canzoniere*. La forma risulta il mezzo più trasparente (come si è detto le sestine sono le uniche liriche che non soggiacciono alla *scriptio continua*) a sottolineare l'importanza delle nove canzoni non solo come “segnalibri”, come colonne nell'impianto dell'opera, ma come sunto del desiderio, della frustrazione, del dolore, della riflessione sull'amore e sulla poesia. Ciò nonostante il microcosmo novenario da solo non approda alla felice liberazione raggiunta dal libro nel suo complesso. Gli spunti penitenziali e gli aneliti alla salvezza custoditi da una parte delle sestine sono raccolti solo in *Vergine bella* che chiude l'attesa aperta dal sonetto proemiale consacrando il libro al nome di Maria.²¹

Cogliere la giunzione fra sestina e *impossibilia* che caratterizza l'interpretazione petrarchesca, e soprattutto la natura e le sfumature dei suoi *ἀδύνατα*, apporta nuovi strumenti anche per lo studio del versante apparentemente opposto dell'animo di Petrarca: l'atteggiamento penitenziale, lo stimolo al pentimento, l'espressione della devozione che si rivela nei componimenti più squisitamente spirituali come quelli che ospitano le preghiere. Inoltre, la presenza, la variazione o l'assenza di questi *impossibilia* contribuisce ad indicare sia il grado di innovazione del metro (che nel *Canzoniere* per la prima volta viene rifunzionalizzato in chiave morale), sia lo stadio della narrazione.

La frequente riproposizione di *ἀδύνατα*, che demarcano tutte le sestine erotiche dei *Fragments*, e la cui presenza è così scarsa nel resto dell'opera, consente di proporre l'analisi del ciclo di canzoni attraverso un sistema quadripartito. Le *similitudines impossibilium* delle sestine sono tutte accomunate dalla formulazione temporale, dalla immediata corrispondenza con lo scatto desiderativo, dalla tematica amoroso passionale.

dell'anacronismo letterari, infine la rinuncia, dopo la scomparsa dell'oggetto mitologizzato, al “tempo perduto” e alla finzione poetica, nella nostra sestina doppia, l'unica della seconda parte», BERRA 2010, p. 633.

²¹ Nella decima e ultima stanza di *Vergine bella* interviene la dedica del libro a Maria: «Tutto il testo converge verso la finale consacrazione a Maria, vera dedicataria o assegnataria, *in articulo mortis*, di ingegno e stile, lagrime e sospiri», GORNI 2010, p. 361.

<i>ἀδύνατα</i> (contenuto passionale)	OTTATIVI, PREGHIERE (contenuto spirituale/penitenziale)
<i>Rvf</i> 22	
<i>Rvf</i> 30	
<i>Rvf</i> 66	
	<i>Rvf</i> 80
	<i>Rvf</i> 142
	<i>Rvf</i> 214
<i>Rvf</i> 237	
<i>Rvf</i> 239	
	<i>Rvf</i> 332 (doppia)

Questa suddivisione, che rispecchia anche una articolazione contenutistica, identifica i primi due insiemi con le classiche terne individuate da buona parte della critica, mentre gli ultimi due si bipartiscono nel binomio *Rvf* 237-239 e nella sestina doppia *Rvf* 332 qui considerata come due unità (3+3+2+1 doppia).

Il primo terzetto è incentrato sul desiderio e sulla affannosa disperazione dell'io lirico, Laura è considerata un valore al quale il poeta aspira. La VI strofa di *Rvf* 22 ospita lo scatto erotico soffocato dal categorico doppio *ἀδύνατον* del congedo:

Con lei foss'io da che si parte il sole,
 et non ci vedess'altri che le stelle,
 sol una nocte, et mai non fosse l'alba;
 et non se trasformasse in verde selva
 per uscirmi di braccia, come il giorno
 ch'Apollo la seguia qua giù per terra.

Ma io sarò sotterra in secca selva
 e 'l giorno andrà pien di minute stelle
 prima ch'a sí dolce alba arrivi il sole.
 (vv. 31-9)

La *similitudo impossibilium*, concentrata nel congedo, punta ad un elemento esterno all'io lirico [III.2.a], ovvero si focalizza sull'irraggiungibilità del soddisfacimento amoroso. Tuttavia, la doppia impossibilità che iperbolizza la renitenza della donna, da un lato si appoggia al classico motivo degli *áδύνατα* naturali connessi alla forma fisica dell'universo [I.1.b] («e 'l giorno andrà pien di minute stelle»); dall'altro fa riferimento ad un evento concernente esclusivamente il poeta («ma io sarò sotterra in secca selva»), e dunque a quella che abbiamo precedentemente definito impossibilità relativa. La selva secca ha suscitato molteplici proposte interpretative: Bettarini, che per l'intera espressione adynatica richiama le *Bucoliche* virgiliane e Dante,²² intende il v. 37 come indicante una morte prematura. Seguendo Daniello, Castelvetro, e già Filelfo, ritiene che la «secca selva» sia una metonimia che richiama il legno secco della bara (opposto alla «verde selva» del v. 34).²³ Santagata suggerisce una lettura in opposizione alla «amorosa selva» (v. 26) di mirti in cui dimorano le anime dei morti per amore:²⁴ in tal modo la foresta arida indicherebbe un luogo diverso da quello deputato agli innamorati, comportando l'idea che il poeta possa morire avendo smesso di amare.²⁵ L'impossibilità quindi si riferirebbe allo spegnersi del sentimento nel cuore dell'autore. Un'altra teoria identifica questo bosco con il corrispettivo dantesco nel quale si radunano gli spiriti dei suicidi,²⁶ alludendo così all'impossibilità di un evento (il suicidio), altrove vagheggiato nella disperazione amorosa.²⁷ È evidente che l'interpretazione di questo

²² BETTARINI, *Canzoniere*, p. 101 nota al v. 38.

²³ BETTARINI, *Canzoniere*, p. 101 nota al v. 38, riporta anche l'immagine parallela che per Bertran de Born indica il legno della croce: «l'Arbre Sec» (*Ara sai eu de pretz*, v. 42).

²⁴ *Aen.* VI, 442-44.

²⁵ SANTAGATA, *Canzoniere*, p. 95, nota ai vv. 37-9. Santagata aggiunge il possibile ricordo della «seca verja» di Arnaut Daniel (*Lo ferm voler*, v. 25).

²⁶ SHAPIRO 1980, pp. 197-8.

²⁷ Sebbene si tratti di un riferimento molto sottile, e perciò non dimostrabile, sia lecito offrire qui una suggestione legata ad un altro aspetto della selva dei suicidi di *Inf.* XIII: in merito al ramo «molle e verde» della sestina dantesca (*Al poco giorno*, v. 32) avevamo già richiamato l'aspetto spinoso, contorto e tetro («Non fronda verde, ma di color fosco» v. 4) del luogo in cui è condannata l'anima di Pier delle Vigne (cfr. cap. 5 nota 43). Il protonotaro di Federico II, offeso dalla mutilazione di un «ramicel», parla e geme con il medesimo suono di un tizzo ancora verde: «Come d'un tizzo verde ch'arso sia / da l'un

passo è soggetta a notevoli oscillazioni: da un “piuttosto sarò morto prima che...”, all’implicazione di un impensabile collocamento nel regno oltremondano (non nella selva amorosa), alla negazione dell’ipotesi di suicidio (tesi, quest’ultima, che sembra togliere incisività alla dichiarazione impossibile poiché si giocherebbe tutto nel regno delle ipotesi).

L’apparente limpidezza dell’impossibilità viene meno anche guardando al v. 32 se si pensa che le stelle, offuscate durante il giorno dallo splendore dei raggi solari o coperte dalle nubi, sono comunque sempre presenti e che possono essere visibili durante un’eclissi di sole. Si ricordino i segni apocalittici (*Apoc.* 6, 12-14) nell’episodio della seconda «ymaginatione» della *Vita nova*, nella quale Dante apprende la morte di Beatrice:

e pareami vedere lo sole oscurare, sì che le stelle si mostravano di colore ch’elli mi facea
giudicare che piangessero
(*VN*, 14.5)

E nella canzone successiva alla prosa appena citata:

Poi vidi cose dubitose molte,
nel vano ymaginare ov’io entrai;
ed esser mi pareva non so in qual loco
e veder donne andar per via disciolte,
qual lagrimando e qual traendo guai,
che di tristitia saettavan foco.
Poi mi parve vedere a poco a poco
turbar lo sole e apparir la stella
e pianger elli ed ella
(*Donna pietosa*, vv. 43-51)

de’ capi, che da l’altro geme / e cigola per vento che va via, / sì de la scheggia rotta usciva insieme / parole e sangue; [...]» vv. 40-4. Un angolo della cupa foresta si accende tramite il verde della descrizione del rametto, prescelto per esprimere la percezione uditiva. Le parole, insomma, scaturiscono sotto forma di soffi e cigolii propri del legno che non è ancora secco. La fronda verde consente il suono, il ramo secco è muto.

Proprio qui, a differenza di quanto avviene nel passo dell'*Apocalisse*, le stelle non cadono, ma diventano visibili in virtù dell'oscurarsi del sole.

La prima *similitudo impossibilium* del *Canzoniere*, incastonata nella prima sestina, si presenta già in tutta la sua problematicità: pur mostrandosi ad una prima lettura perfettamente piana nella struttura (abbiamo proposizioni collegate fra loro dalla marca subordinante [II.1]), la decifrazione del contenuto risulta complessa. Ad un livello di comprensione immediata l'*ἀδύνατον* manifesta l'impossibilità della corresponsione amorosa attraverso un'iperbole legata all'individuo ("morirò prima che ciò accada"), e un'impossibilità connessa alla natura ("nel cielo diurno saranno visibili le stelle"). Ma, come altrove si è già evidenziato, l'*ἀδύνατον* si collega ad una visione temporale che travalica i limiti dell'umano, e l'esempio della sestina 22 lo fa in un modo duplice: con il riferimento al tempo della vita terrena dell'autore, e con il riferimento ad un avvenimento che può rientrare fra i segni apocalittici. La duplicazione del concetto di fine dei tempi può confortare la spiegazione del v. 37 come indicazione della morte dell'autore: non necessariamente una morte «prematura». ²⁸ In questo modo si avrebbe un'affermazione dal sapore iperbolico cucita nella struttura adynatica. Proprio come nell'*ἀδύνατον* di *Al poco giorno* la perifrasi paradossale è collocata nella principale, e molto simile risulta l'uso del tempo futuro che non appare in nessuna delle altre strofe all'infuori del congedo.

In *Rvf* 30 l'impossibilità trova una collocazione inedita, infatti è anticipata all'altezza della II strofa:

Allor saranno i miei pensier a riva
 che foglia verde non si trovi in lauro;
 quando avrò queto il core, asciutti gli occhi,
 vedrem ghiacciare il foco, arder la neve:
 non ò tanti capelli in queste chiome
 quanti vorrei quel giorno attender anni.

(vv. 7-12)

I vv. 7-12 racchiudono un intreccio di ben due *ἀδύνατα*, entrambi con una funzione interna all'io lirico [III.2.b], più un esempio di computo impossibile [II.2.b].

²⁸ Come indica Bettarini nel suo commento al verso.

Nell'intera sestina si sviluppa una meditazione sul tempo e, di conseguenza, sulla memoria: del resto *Rvf* 30 è il primo testo di anniversario della raccolta, e marca precisamente il settimo anno dalla nascita della tenace passione («ché s'al contar non erro, oggi à sett'anni / che sospirando vo di riva in riva» vv. 28-9). Proprio questo contare gli anni trascorsi si pone in contrasto con l'enumerazione, iperbolicamente impossibile, delle chiome connessa al vagheggiamento del giorno felice.²⁹ La riflessione sullo scorrere del tempo comporta una visione dei giorni a venire più diffusa, distesa nell'arco di tutta la sestina, e dunque i verbi al futuro non sono più limitati nei confini dell'*ἀδύνατον* (in questa direzione si può leggere l'anticipazione degli *impossibilia* alla II strofa). Chiaramente la figura retorica conserva un contatto privilegiato con la concezione dell'avvenire, ma il verbo al futuro la anticipa nell'ultimo verso della prima strofa («ed avrò sempre, ov'io sia, in poggio o 'n riva»), e si ripete nella sesta arrivando a lambire la misteriosa figura dei lettori che, dopo moltissimi anni (con l'iperbole «dopo mill'anni»), forse saranno indotti alla pietà:

sempre piangendo andrò per ogni riva,
per far forse pietà venir negli occhi
di tal che nascerà dopo mill'anni,
se tanto viver po' ben cólto lauro.
(vv. 33-6)

Si è detto che entrambe le *similitudines impossibilium* sono messe in relazione con l'io lirico [III.2.b]: questo è vero, e forse si tratta dell'ipotesi più convincente, se il primo *ἀδύνατον* si riferisce ai pensieri dolorosi d'amore (dolorosi poiché insoddisfatti) che non si estingueranno mai (e che sono implicitamente legati alla corresponsione ma direttamente rispondenti alla mancanza di pace dell'amante). Si parlerebbe invece di funzione esterna [III.2.a] se si seguisse la proposta di Santagata

²⁹ Sui vv. 11-12 Bettarini scrive: «tanti anni quanti vorrei attendere quel giorno, allorquando «saranno i miei pensieri a riva», cioè mai, perché i capelli non si possono contare; cfr. Agostino, *En. in Ps. XXXIX* 22, dove si dice che il Salmista (*Ps XXXIX* 13) «capillos capitis ad numeri multitudinem revocat. Quis numerat capillos capitis sui?» [...] i vv. 11-12 contengono la terza situazione impossibile della stanza [...]: in più, se è vero che la quantità di capelli in una chioma non è numerabile, tuttavia è circoscritta in un numero finito, per cui l'impossibilità riguarda soltanto quello che può accadere nella vita d'un uomo», dal commento di BETTARINI a *Rvf XXX* nota ai vv. 11-12, pp. 169-170.

che parafrasa «i miei pensieri amorosi, cioè i miei desideri, saranno approdati alla loro meta (avranno raggiunto il loro scopo) allorquando [...]».³⁰

Il secondo verso della stanza subordina la fine dell'innamoramento al disseccamento dell'alloro, un elemento a tal punto polisemico nella poetica di Petrarca da non poter essere circoscritto alla categoria dell'ἄδύνατον naturale [I.1.b]. Oltre al carattere botanico la similitudine con l'alloro implica un denso nucleo di riferimenti (per giunta in questa sestina «lauro» è una parola rima, perciò costituzionalmente soggetta a slittamenti semantici), riferimenti che ci inducono ad ascriverla sia fra gli ἄδύνατα naturali che fra quelli culturali [I.2], e sarebbe ozioso scendere nei meandri di una categorizzazione eccessivamente precisa e di conseguenza eccessivamente povera dinanzi al dettato poetico.

Il verso 9 descrive chiaramente gli effetti, o meglio la loro cessazione, destati dall'amore. L'*aegritudo amoris* non può scemare tanto quanto il fuoco non può ghiacciarsi e la neve non può ardere (v. 10). Nella più classica struttura formale dell'ἄδύνατον, ovvero tornando alla sequenza espressiva che prevede prima l'enunciazione dell'evento ritenuto irrealizzabile seguito poi dall'evento impossibile in natura, e dismettendo l'inversione proposta da Dante³¹ e replicata in *Rvf* 22, questi due versi rappresentano un concentrato della precedente tradizione lirica cortese. Il contraltare degli ineludibili segni della malattia amorosa è un'espressione di lunga tradizione romanza e italiana (solo per citare alcuni esempi):

trac de neu freida fuec clar

(Peire Vidal, *Pus tornatz sui em Proensa*, v. 26)

e freda neve rendere calore

(Giacomo da Lentini, *A l'aire claro*, v. 2)

che fa lo foco nascere di neve

(Guido delle Colonne, *Ancor che l'aigua*, v. 19)

³⁰ SANTAGATA, *Canzoniere*, nota ai vv. 7-8, p. 170.

³¹ «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammami [...]», *Al poco giorno*, vv. 31-3.

Rzf 66 accoglie una delle variazioni cui va soggetto l'*ἀδύνατον* petrarchesco. La tradizionale impossibilità della IV stanza è seguita da un *antiadynaton*:

Ma, lasso, a me non val fiorir de valli,
anzi piango al sereno et a la pioggia
et a' gelati et a' soavi vènti:
ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio
dentro, et di for senza l'usata nebbia,
ch'ì vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi.

Mentre ch'al mar descenderanno i fiumi
et le fiere ameranno ombrose valli,
fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia
che fa nascer d'ì miei continua pioggia,
et nel bel petto l'indurato ghiaccio
che trà del mio sí dolorosi vènti.
(vv. 19-30)

La formula «Ma lasso», che apre il verso 19, segnala la contrapposizione fra lo stato irreversibile dell'amante e il ciclico cambiamento delle condizioni atmosferiche. La *similitudo impossibilium* dei vv. 22-24 mantiene la costruzione che prevede prima l'enunciazione del fatto ritenuto irrealizzabile (lo sciogliersi del ghiaccio nel cuore della donna e il dissiparsi della nebbia, dell'ostile atteggiamento esteriore), e dopo l'impossibilità naturale riferita al prosciugarsi delle acque [I.1.b]. L'elemento acquatico è sicuramente uno dei temi prediletti nelle formulazioni adynatiche sin dai tempi più remoti,³² dall'inversione dei corsi fluviali, ai paragoni con l'indomabilità dei flutti, al disseccamento o congelamento degli oceani e così via:

Mes ainz sera la mers de glace
Que l'an un tel chevalier truisse

Qui el pales demorer puisse
(Chrétien de Troyes, *Perceval*, 7544-6)³³

³² Si veda quando già detto nei capitoli 1 e 2.

³³ «Ma prima diverrà di ghaccio il mare / che un tale cavaliere si trovi / il quale nel palazzo possa dimorare.», traduzione tratta da COCCHIARA 1981, p. 118. Si rimanda al terzo capitolo del presente studio.

Nés qu'on porroit espuissier la grant mer
 Et la force des fors vens arrester
 Et les nues esclarcir ne troubler
 Et la clarté du soleil destourner,
 Ne porroit on mon cuer de vous oster Jusque(s) a la mort,
 Et après mort, tresdouce, en vous amer Seront mi sort.
 (Guillaume de Machaut, *Voir dit*, Lettera VI)³⁴

Tresdoulz amis, quant ce advendra
 Que mes fins cuers te changera,
 [...]
 Toutes yaues retourneront,
 Li signe se combateront,
 Mer sechera
 (vv. 5853 e ss.)

Nel caso della sestina 66 il motivo del disseccamento è sviluppato in tutte le sue declinazioni.³⁵ L'impossibile prosciugarsi di ogni tipo di acqua (dei mari, dei laghi e dei fiumi) si riflette nello scorrere dei fiumi che da avvio alla strofa successiva con inconfondibile eco, per opposizione, del modello dantesco «ma ben ritorneranno i fiumi a' colli» (*Al poco giorno*, v. 31) e in accordo con *Aen.* I, 607-9.³⁶ La discesa dei fiumi³⁷ verso il mare rappresenta la ciclicità della vita (tema anche di *Ecclesiaste* I, 7)³⁸ subito ripetuta, infatti, nell'abitudine degli animali che amano le valli ombrose. La disposizione dei tempi futuri si limita all'ἀδύνατον, legato all'espressione del "mai"

³⁴ IMBS e CERQUIGLINI-TOULET 1999, p. 152. Questo ἀδύνατον del *Voir Dit* ricorre già nel *Chevalier de la Charrette* di Chrétien de Troyes: «Ne qu'an porroit la mer voidier», v. 3059; «Lonc tans le cuide avoir a oste / Li rois por ses plaies garir, / Mes a la mer feire tarir / Porroit autresi bien an tendre», vv. 3314-3317; «Nenil voir, ainz seront sechié / Tuit li flueve et la mers tarie», vv. 4222-4223; «Mes je cuit qu'ainz que li murs faille / Faudra, ce cuit, la mers trestote / Si qu'il n'en i remandra gotes», vv. 6940-6942. Per questi rimandi si veda FASSEUR-a 2006 a e, in particolare, FASSEUR-b 2006 b p. 170 nota 23.

³⁵ Tema riproposto da Petrarca anche in altri ἀδύνατα: «e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce» *Rvf* 57, v. 6; «Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo» *Rvf* 195, v. 5; «Ben fia, prima ch'i' posi, il mar senz'onde» *Rvf* 237, v. 16.

³⁶ «In freta dum fluvii current, dum montbus umbrae / lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt». Cfr. sia Santagata che Bettarini nel commento al verso 25.

³⁷ Il cui contrario, l'ἀδύνατον dei fiumi che dalle valli rimontano sino alle sorgenti, ha dato origine all'espressione proverbiale ἄνω ποταμῶν (cfr. il primo capitolo del presente studio). Una tradizione attestata sin da Euripide (*Medea*, 410-416) e Aristotele (*Meteorologia* II, 356a); largamente presente nella poesia classica in Orazio (*Carm.* I 29); Properzio (*Eleg.* II 15, 33 e III 19, 6); Ovidio (*Tristia* I 8, 1-2 e *Epistulae ex Ponto* IV 5, 43).

³⁸ «Omnia flumina intrant in mare, et mare non redundat, ad locum unde exeunt flumina revertuntur, ut iterum fluant». Cfr. il commenso di Bettarini al verso 25.

[II.1.b]), e all'*antiadynaton*, che qui rappresenta il motivo del “sempre” [II.1.a]. Entrambe le formulazioni sono rivolte ad un elemento esterno alla soggettività del poeta, ovvero alla renitenza di Laura e al suo atteggiamento crudele [III.2.a].

Le tre sestine successive danno voce al primo affacciarsi della crisi interiore e dunque, con componimenti di preghiera come *Rvf* 80 e 214 e con il dispiegamento dei propositi di elevazione spirituale di 142, consacrano il metro profano per eccellenza svolgendo una funzione palinodica nei confronti delle tre sestine precedenti. I testi, che volgono al cambiamento nella loro interezza, sono caratterizzati da un'espressione diretta della preghiera e degli ottativi. Si tratta di una diversa modalità attraverso la quale si dischiude la prospettiva futura, che si esprime nella presente speranza del peccatore che cerca di rialzarsi e invoca aiuto: un futuro non più segnato dalla drammatica impossibilità o da eventi apocalittici, ma dalla richiesta e dalla fede nella grazia divina. Tale apertura risalta nel congedo *Rvf* 80:

Signor de la mia fine et de la vita,
prima ch'ì fiacchi il legno tra gli scogli
drizza a buon porto l'affannata vela.
(vv. 37-39)

In *Rvf* 142 l'aspirazione alla *mutatio* contiene in sé i germi del fallimento poiché il sentimento casto non è condannato, come indicato da Agostino nel *Secretum*, ma è interpretato come un positivo passaggio per giungere all'altro, superiore amore;³⁹ questo spiega l'esaltazione della castità dell'amata⁴⁰ la quale, lungi dall'essere la capricciosa e crudele *Petra*, diviene un mezzo di elevazione morale. La svolta si verifica nella VI strofa e nel congedo, che alla fine scardina la fissità della sestina:

Tanto mi piacque prima il dolce lume
ch'ì passai con diletto assai gran poggi

³⁹ SANTAGATA 1992, p. 231.

⁴⁰ «la negatività della ripulsa diviene, moralisticamente, la positività della rinuncia. [...] Mentre la canzone [*Rvf* 23 ndr.] negava la possibilità stessa di dire il desiderio, nella sestina la funzione della poesia risiede proprio nella sua capacità di dargli parola. Non si tratta ora di volgere la parola dal male al bene (come il congedo prospetta per il futuro): niente di tutto ciò, perché qui la parola poetica è quella che nel pronunciare il desiderio lo esorcizza.», SANTAGATA 1990, p. 296.

per poter appressar gli amati rami:
 ora la vita breve e 'l loco e 'l tempo
 mostranmi altro sentier di gire al cielo
 et di far frutto, non pur fior' et frondi.

Altr'amor, altre frondi et altro lume,
 altro salir al ciel per altri poggi
 cerco, ché n'è ben tempo, et altri rami.
 (vv. 31-39)

Il crescendo nel numero di versi dedicati all'allocuzione alla divinità e ai propositi di cambiamento culmina in *Rvf* 214, dove la preghiera inizia a metà della V strofa e termina con il congedo:

Ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio,
 porgimi la man dextra in questo bosco:
 vinca 'l Tuo sol le mie tenebre nove.

Guarda 'l mio stato, a le vaghezze nove
 che 'nterrompendo di mia vita il corso
 m'àn fatto habitador d'ombroso bosco;
 rendimi, s'esser pò, libera et sciolta
 l'errante mia consorte; et fia Tuo 'l pregio,
 s'anchor Teco la trovo in miglior parte.

Or ecco in parte le question' mie nove:
 s'alcun pregio in me vive, o 'n tutto è corso,
 o l'alma sciolta, o ritenuta al bosco.
 (vv. 28-39)

Il terzo segmento, mostrato nello schema iniziale di suddivisione delle sestine, è costituito da *Rvf* 237 e 239, e torna a dipingere il poeta alle prese con il desiderio e la frustrazione. Le due canzoni affrontano il problema in modo diverso confortando le note simmetrie 237-22 e 239-30.

Una successione di *ἀδύνατα* interessa la seconda parte della III strofa di *Rvf* 237. Esattamente come avviene in *Rvf* 30 l'impossibilità ha una collocazione piuttosto alta

(prima della metà del componimento), e svolge una funzione interna all'io lirico [III.2.b]: è riferita all'agognato raggiungimento della quiete da parte dell'amante, e non direttamente al consenso della donna.⁴¹ La VI strofa invece è dedicata allo scatto sensuale, perfettamente corrispondente a quello di *Rvf* 22 per la sede, le riprese lessicali («con lei foss'io» «Deh or foss'io»; «sol una nocte» «sola venisse a starsi ivi una notte»), la scelta dell'ambientazione notturna, l'auspicio del mancato sorgere del sole («et mai non fosse l'alba» «e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde»), il paragone mitologico (in *Rvf* 22 Laura-Dafne e collateralmente Petrarca-Apollo, in *Rvf* 237 Petrarca-Endimione⁴² e Laura-Diana):

Io non ebbi già mai tranquilla notte,
 ma sospirando andai matino et sera,
 poi ch'Amor femmi un cittadin de' boschi.
 Ben fia, prima ch'ì' posi, il mar senz'onde,
 et la sua luce avrà 'l sol da la luna,
 e i fior d'april morranno in ogni spiaggia.
 (vv. 13-18)

Deh or foss'io col vago de la luna
 adormentato in qua' che verdi boschi,
 et questa ch'anzi vespro a me fa sera,
 con essa et con Amor in quella spiaggia
 sola venisse a starsi ivi una notte;
 e 'l dì si stesse e 'l sol sempre ne l'onde.
 (vv. 31-36)

La *similitudo impossibilium* ai vv. 16-8 rientra nella categoria del “mai” [II.1.b], e si riferisce all'inversione di leggi e fenomeni naturali [I.1.b]. Lo scatto sensuale della VI strofa richiama il medesimo luogo della sestina 22 (nella quale il termine «alba» è anche parola-rima: «con lei foss'io da che si parte il sole, / et non ci vedess'altri che le stelle, / sol una nocte, et mai non fosse l'alba», vv. 31-3), dove risulta esplicito il

⁴¹ Sul «desiderio-miraggio della serenità» di Petrarca, si veda SUITNER 2005, pp. 123-8.

⁴² L'identificazione Petrarca-Endimione è controversa, i più interpretano «col vago» “insieme con l'amante”. Cfr. il commento di Bettarini a p. 1084. Per avere un quadro delle ipotesi proposte dalla critica si veda anche il commento di Santagata, pp. 981-2.

richiamo al genere provenzale delle “albe”, per il quale di può citare, ad esempio, l’ultima strofa (testimoniata solo dai codici R e T) di *Reis glorios* di Giraut de Bornelh:

Bel dos conpanh, tan soy en ric sojorn
 qu’ieu no volgra mays fos alba ni jorn,
 car la gensor que anc nasques de mayre
 tenc et abras, per qu’ieu non prezi gaire
 lo fol gilos ni l’alba!⁴³

Nella sestina il vagheggiamento della corresponsione amorosa si perde in un tempo indefinito, contraddistinto dall’innaturalità di un’alba che non giunge («’l dí si stesse e ’l sol sempre ne l’onde»), o meglio, se mai potesse verificarsi l’incontro amoroso, di un’alba che l’autore si augura non giunga mai. All’irreale fantasia rispondono i tempi dell’*áδύvατον* (tre strofe prima), e l’unico altro verbo al futuro nell’ultimo verso del congedo («sovra dure onde, al lume de la luna / canzon nata di notte in mezzo i boschi, / ricca piaggia vedrai deman da sera», vv. 37-9).

Anche nella 239, come già verificatosi in *Ryf* 30, l’*áδύvατον* è posto nella II stanza. Tuttavia, la relazione tra impossibilità e sestina è variata un’altra volta grazie alla nuova serie adynatica nella specie della *inanis opera* [II.2.a] posta al termine della VI strofa e nel congedo (Berra ha parlato giustamente di «consapevolezza (CCXXXIX) dell’inanità della finzione e dell’anacronismo letterari»):⁴⁴

Temprar potess’io in sí soavi note
 i miei sospiri ch’addolcissen Laura,
 facendo a lei ragion ch’a me fa forza!
 Ma pria fia ’l verno la stagion de’ fiori,
 ch’amor fiorisca in quella nobil alma,

che non curò già mai rime né versi.

(vv. 6-12)

⁴³ «Caro, dolce compagno, tanto delizioso è il luogo in cui mi trovo / che vorrei non ci fossero più né alba né giorno, / perché la più bella che mai sia nata / io la stringo tra le mie braccia, e non m’importa nulla / né del pazzo geloso né dell’alba!», LAZZERINI 2016, p. 12.

⁴⁴ BERRA 2010, p. 633.

Se nostra ria fortuna è di piú forza,
 lagrimando et cantando i nostri versi
 et col bue zoppo andrem cacciando l'aura.

In rete accolgo l'aura, e 'n ghiaccio i fiori,
 e 'n versi tento sorda et rigida alma,
 che né forza d'Amor prezza né note.
 (vv. 34-39)

L'ultimo caso di *ἀδύνατον similitudo impossibilium* dei *Fragmenta* sviluppa un importante ampliamento della funzione normalmente assolta dalla figura retorica. In questi versi, infatti, sebbene il referente resti esterno al poeta [III.2.a] poiché si parla del fiorire di amore nell'anima di Laura, una parte dell'attenzione è deviata sul potere della poesia. La renitenza della donna consiste anche nel rifiuto delle «rime». ⁴⁵ L'esordio desiderativo della stanza («Temprar potess'io in sí soavi note») si scontra con l'irremovibilità di colei che «che non curò già mai rime né versi», perciò l'inversione delle leggi stagionali che concerne la ritrosia della fanciulla denota anche l'impotenza della lirica, motivo che percorre la sestina da capo a fondo:

Quante lagrime, lasso, et quanti versi
 ò già sparti al mio tempo, e' n quante note
 ò riprovato humiliar quell'alma!
 (vv. 13-15)

Ora né 'l mio signor né le sue note
 né 'l pianger mio né i prieghi pòn far Laura
 trarre o di vita o di martir quest'alma
 (vv. 22-24)

Nulla al mondo è che non possano i versi
 (v. 28)

esser non pò che quella angelica alma
 non senta il suon dell'amorose note
 (vv. 32-33)

⁴⁵ «All'estremo opposto della pratica dantesca [...] *versi* e *note* non presentano da un capo all'altro della sestina praticamente alcuna variazione semantica», ZAMBON 2011, p. 127.

e 'n versi tento sorda et rigida alma,
 che né forza d'Amor prezza né note
 (vv. 38-39)

Dopo l'atteggiamento di conversione delle sestine 66, 80 e 214, il ritorno alla diretta, violenta espressione del desiderio (*Rvf* 237) e la dolorosa riflessione sull'incapacità dei versi d'amore di piegare la donna (*Rvf* 239) hanno la funzione di accentuare la tragicità della sua prossima scomparsa e dell'inermità del canto.

Il verso 36 è la condensazione dei due *impossibilia* «Ieu sui Arnautz qu'amas l'aura / e cas la lebre ab lo bueu» (vv. 43-44) tratti dalla canzone *Ab gai so cuindet e leri* di Arnaut Daniel. Non si tratta dell'unico motivo che ricollega l'ultima sestina passionale del *Canzoniere* alla lirica provenzale, ovvero alla culla del genere: il cerchio dell'asprezza erotica e formale aperto nel segno di Dante, si chiude con la «figura del *nadir contra suberna* ([...] che è probabilmente il grado zero degli *adynata*)». ⁴⁶ L'immagine *adynatica* della caccia al bue con la lepre, ⁴⁷ elaborata da Petrarca anche in *Rvf* 212, ⁴⁸ torna altre due volte nel *corpus* arnaldiano:

Amors e jois e luecs e temps
 mi fan tornar lo sen en cerc
 d'aquel joi qu'avía l'autr'an
 qan chassava lebr'ab lo bou:
 ara'm va mieils d'Amor e piéis,

car ben am, d'aizom clam astrucs;
 (XIV, vv. 1-6)⁴⁹

⁴⁶ «Il rimando più esplicito è ad Arnaut Daniel: innanzitutto per lo stesso *senhal* (che è una delle parole-rima di questa sestina, ribadita virtuosisticamente nell'*incipit*: «*Là ver' l'aurora* che sì dolce *l'aura*») [...]. Poi, addirittura per una parola-rima (*alma*, che inevitabilmente rimanda all'*arma* de *Lo ferm voler*», FRASCA 1992, p. 306.

⁴⁷ Per altri esempi di caccia impossibile nei trovatori si è già citato lo studio di BARBIELLINI AMIDEI 2005, p. 32: «Encaus soven so qu'ieu non aus atendré / e cug penre ab la perditz l'austor / e combat so dont ieu nom puesc défendre», Guilhem Magret; «Mas mon cor trob fol car cassa / so q'ieu no cre que cosseg» Elias Cairel, BdT 133.2, vv. 13-4; «Non a senqui vol ataigner / lai on non pot aconsegre», Elias Cairel, BdT 133.4, vv. 19-20.

⁴⁸ In *Rvf* 212, vv. 7-8 dove torna anche il motivo arnaldiano dell'ammassare l'aria «d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva», v.2.

⁴⁹ «Amore e gioia e luogo e tempo mi rimettono il senno in una buona disposizione nei confronti di quella gioia che avevo l'altr'anno quando davo la caccia alla lepre col bue: ora con Amore le cose per me vanno meglio e peggio, perché amo finemente, e per questo mi definisco fortunato». FRATTA 2017, p. 12.

Ans que sim reston de branchas
 sec ni despuelhat de fuelha
 farai, c'Amors m'o comanda,
 breu chanson de razon lonia,
 que gen m'a ducx de las artz de s'escola:
 tan sai que'l cors fas restar de suberna
 e mos buous es pro plus correns que lebres.
 (XVI, vv. 1-7)⁵⁰

L'aggiunta petrarchesca, che rende il bue «zoppo», esalta l'impossibilità della caccia.⁵¹ Le *inanes operae* che congiungono l'ultima strofa e il congedo intrappolano l'autore nel vortice di un presente immutabile (il tempo verbale adottato è, infatti, il presente). Tuttavia, l'uso del tempo presente dell'*inanis opera* non è così sconvolgente o inaspettato come alcuni hanno ritenuto:⁵² al contrario l'azione vana è spesso descritta come attuale poiché se ne prende atto e la si descrive.⁵³ Shapiro aggiunge che si tratta dell'unico ἀδύνατον, all'interno delle nove sestine, formulato al presente.⁵⁴ Questo è vero, ma procede proprio dal fatto che ci troviamo dinanzi all'unica *inanis opera* delle nove sestine: esiste un altro esempio di tale impossibilità nel sonetto 212 dove, infatti, il tempo verbale usato è il medesimo.

Beato in sogno et di languir contento,
 d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,
 nuoto per mar che non à fondo o riva,
 solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;
 [...]
 et una cerva errante et fugitiva
 caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.
 (Rvf 212, vv. 1-4 e vv. 7-8)

⁵⁰ «Prima che le cime degli alberi restino secche di rami e spoglie di foglie, farò, poiché Amore me lo comanda, una breve canzone su un lungo argomento, perché bene mi ha istruito nelle arti della sua scuola: so tanto da far arrestare il corso della corrente e il mio bue è molto più rapido della lepre».

⁵¹ Sull'argomento si è soffermata SPAGGIARI 1983.

⁵² SHAPIRO 1980, p. 74.

⁵³ Per gli esempi nella lirica trobadorica e per la classificazione proposta da CHERCHI 1971 si rimanda al capitolo 3 del presente studio.

⁵⁴ SHAPIRO 1980, p. 74.

La tendenza a classificare quasi ogni sorta di impossibilità sotto una generica nomenclatura di ἀδύνατον rischia di generare non poca confusione. È chiaro come gli *impossibilia* rientrino in un medesimo meccanismo, ma si presentano con strutture formali, contenuti e spesso anche funzioni estremamente diversi.

Degli stretti rapporti che legano *Rvf* 239 e 332, le parole-rima «versi» e «note» corrispondenti a «stile» e «rime» di *Mia benigna fortuna* riconducono al tema della riflessione sul potere della poesia. *Rvf* 332 incarna il culmine dell'autocoscienza poetica, la profonda percezione della propria arte⁵⁵ conduce la riflessione sul valore dei versi fino alle estreme conseguenze: nella terza strofa di *Rvf* 332 l'ἀδύνατον sembra essere sostituito dall'*interrogatio*, formulata attraverso quattro variazioni dell'*ubi sunt*, e fondata sulle parole desinenti «stile»-«rime» che denunciano così la radicale impossibilità, quella poetica:

Ove è condotto il mio amoroso stile?
 A parlar d'ira, a ragionar di morte.
 U' sono i versi, u' son giunte le rime,
 che gentil cor udia pensoso et lieto;
 ove 'l favoleggiar d'amor le notti?
 Or non parl'io, né penso, altro che pianto.
 (vv. 13-18)

La «morte della poesia» che Berra⁵⁶ legge nel componimento più oltranzoso del *Canzoniere* è una finzione smentita dallo straripare dei versi, l'indicibilità del dolore un *topos*: sembrerebbe che solo due siano i versi interpretabili come «resa della dimensione fantastica alla suprema oggettività della morte» («I miei gravi sospir' non vanno in rime, / e 'l mio duro martir vince ogni stile» ai vv. 11-12, non a caso nella prima parte del componimento, prima del raddoppio), altrove si tratta di un

⁵⁵ «[...] la sestina petrarchesca riesce più di qualsiasi altro componimento del *Canzoniere* a suggerirci l'idea della funzione rimarginatrice e incantatoria che il Petrarca assegna alla poesia nei confronti della sua lacerazione esistenziale, nell'atto stesso di rappresentarla», BLASUCCI 2010, p. 122.

⁵⁶ «La sestina doppia è un agonistico cimento d'arte, ma anche un *monstrum* che porta iscritta nella forma anomala la resa della dimensione fantastica alla suprema oggettività della morte. In questo senso - la «morte» della poesia - si spiegano la maggiore concentrazione e monotonia tematica, lo stile più assorto e spoglio delle sei strofe iniziali rispetto alla seconda parte, che adibisce un linguaggio progressivamente (ma relativamente) più disteso e regolare», BERRA 2010, p. 638.

cambiamento del canto che ancora non sa dove appigliarsi e indulge nell'estrema invocazione della morte, in fin dei conti annullata dall'inesauribile protrarsi delle rime.

Il quarto gruppo del sistema sestine, dunque, è costituito dalla sola 332 e si presenta costellato di ottativi: la preghiera rivolta direttamente alla Morte; la preghiera per interposta persona (agli innamorati e ai poeti d'amore viene richiesto di pregare Morte per l'autore) si dispiegano nelle strofe V, IX, X, XII e nel congedo.

ond'io vo col penser cangiando stile,
et ripregando te, pallida Morte,
che mi sottragghi a sí penose notti.
(vv. 28-30)

Or avess'io un sí pietoso stile
che Laura mia potesse tórre a Morte,
come Euridice Orpheo sua senza rime,
ch'í vivrei anchor piú che mai lieto!
S'esser non pò, qualchuna d'este notti
chiuda omai queste due fonti di pianto.
(vv. 49-54)

et però mi son mosso a pregar Morte
che mi tolla di qui, per farne lieto
(vv. 59-60)

O voi che sospirate a miglior' notti,
ch'ascoltate d'Amore o dite in rime,
pregate non mi sia piú sorda Morte,
porto de le miserie et fin del pianto;
muti una volta quel suo antiquo stile,
ch'ogni uom attrista, et me pò far sí lieto.

Far mi pò lieto in una o 'n poche notti:
e 'n aspro stile e 'n angosciose rime
prego che 'l pianto mio finisca Morte.
(vv. 67-75)

Suggello del ciclo delle sestine, *Rvf* 332 assume importanza fondamentale nello sviluppo ideologico dei *Fragmenta*: la mutazione di stile («ond'io vo col penser cangiando stile, / et ripregando te, pallida Morte» vv. 28-29), conformemente ad una materia inusitata e terribile («e 'n aspro stile e 'n angosciose rime / prego che 'l pianto mio finisca Morte» vv. 74-75) è l'inevitabile passo per la futura mutazione interiore. Non abbiamo qui un sunto delle sestine precedenti, non ne vengono solamente raccolti gli spunti, ma si raffigura il limite estremo oltre il quale l'uomo, poggiando esclusivamente sulle sue forze, non può procedere. L'alternanza di desiderio, pentimento e di nuovo desiderio (22-30-66; 80-142-214; 237-239) si arresta a causa del lutto,⁵⁷ la rottura della ciclicità è operata sia a livello contenutistico che a livello formale tramite lo stravolgimento del metro disinnescato dalla reiterazione: la ridondanza annichilisce la carica simbolica della sestina che viene così ad esaurire il suo compito. Gli *ἀδύνατα* sono ormai scomparsi.

7.3 Elementi di coesione nel sistema delle sestine

L'andamento zoppicante e volubile di cui ci parlano le sestine, riconducibile alla mutevolezza dello stato d'animo tipica dell'errore stoico, e al sovvertimento dei valori cristiani implicito nel sentimento amoroso per la donna,⁵⁸ è il medesimo sviluppato a livello macroscopico nell'intera opera. Inoltre, si può cogliere lo slittamento delle liriche in ambito metapoetico insieme ad una sottile ma crescente astrazione di cui sono spia i vocaboli desinenti. L'intero sistema è intessuto di una fitta trama di collegamenti di cui si propone una ricapitolazione che possa confortare la scansione quaternaria basata sugli *ἀδύνατα*.⁵⁹

I primi componimenti del primo e del terzo nucleo (*Rvf* 22 e 237) si allacciano l'un l'altro attraverso la corrispondenza di vocaboli antitetici posti nella medesima sede a fine verso: seguendo l'ordine della prima stanza di *Rvf* 22 e *Rvf* 237 al v. 2 «sole» e «luna», al v. 3 «giorno» e «notte», al v. 6 «alba» e «sera». A sua volta al v. 3 di

⁵⁷ Già nella forma Malatesta inizia ad emergere il senso provvidenziale della morte di Laura.

⁵⁸ SANTAGATA 1992, pp. 300-3.

⁵⁹ Si tratta di collegamenti che non si basano principalmente sulle parole rima, molti dei quali sono stati ampiamente messi in luce dalla critica.

237 il termine «notte» riprende «notti» del v. 2 di *Rvf* 332, unico individuo del quarto blocco. La riflessione sul tempo contingente rivelata dal computo di «giorno» (*Rvf* 22 v. 3), «anni» (*Rvf* 30 v. 3) e «notte» (*Rvf* 237 v. 3), tutti nella stessa posizione, è quindi riassunta nelle «notti» di *Rvf* 332 v. 2. La meditazione sul limite ultimo dell'esistenza, gli auspici di redenzione per il tempo restante, il riesame del percorso ormai compiuto caratterizzano le tre sestine spirituali/penitenziali afferenti al secondo gruppo (*Rvf* 80 v. 1 «vita», v. 4 «fine»; *Rvf* 142 v. 5 «tempo»; *Rvf* 214 v. 4 «corso»), e indicano una prospettiva temporale tesa al compimento racchiusa nella «morte» di *Rvf* 332 v. 6.

Gli agganci fra individui contigui di segmenti diversi si manifesta in uno speciale tipo di relazione tra la parola «vènti» al v. 2 di *Rvf* 66 (primo gruppo) e «vela» al v. 6 di *Rvf* 80 (secondo gruppo). Un vero e proprio legame di ripresa interessa «bosco» (secondo gruppo: v. 6 nella prima strofa di *Rvf* 214 ma anche ultimo termine del congedo) e «boschi» (terzo gruppo: *Rvf* 237 v. 4). Uguale collegamento è quello tra il terzo e il quarto blocco: la parola-rima «versi» di *Rvf* 239 (che nel congedo però si colloca all'interno del verso) e «versi» al v. 4 di *Rvf* 332, che non funge da vocabolo desinente nella sestina ma si trova qui nella coppia sinonimica «in versi e 'n rime»; un altro collegamento tra 239 e 332 è l'utilizzo di parole rima appartenenti allo stesso campo semantico, «versi» e «note» in 239, «stile» e «rime» in 332.

Le ultime sestine del primo e del terzo gruppo, di argomento erotico, ospitano due variazioni sull'*ἀδύνατον*: la V strofa di *Rvf* 66 è sede dell'*antiadynaton*, tra la VI strofa e il congedo di *Rvf* 239 *l'inanis opera* riassume la presa di coscienza della paradossalità della situazione. Lo spostamento di attenzione dalla riluttanza dell'amata alla mancanza di pace dell'amante (*Rvf* 30, vv. 7-10; *Rvf* 237, vv. 16-18) tradisce la vera funzione dell'impossibilità: non primariamente l'ottenimento della corresponsione amorosa, ma l'inevitabile tendenza alla quiete del cuore del poeta. La sestina intera manifesta questa ricerca del riposo che giustifica i tentativi di conversione intrapresi nel mutamento tematico. L'affannoso sforzo di sfuggire alla fatalità e l'anelito alla salvezza si scioglieranno *in extremis*, ormai al di fuori del ciclo delle sestine, nella ricerca del porto solo intravisto in *Rvf* 80.⁶⁰

⁶⁰ «poi piacque a lui che mi produsse in vita / chiamarme tanto indietro da li scogli / ch'almen da lunge / m'apparisse il porto. / Come lume di notte in alcun porto / vide mai d'alto mar nave né legno

7.4 Altri ἀδύνατα nel Canzoniere

Al di fuori del sistema sestine le *similitudines impossibilium* trovano spazio in 3 sonetti (*Rvf* 57, vv. 5-10; *Rvf* 108, vv. 5-8; *Rvf* 195, vv. 5-8 e vv. 12-14), mentre gli altri tipi di *impossibilia*, oltre che nelle sestine, sono impiegati da Petrarca nella canzone 127 e nel sonetto 212 (il computo impossibile [II.2.b] nella canzone 127 ai vv. 85-86; *l'inanis opera* [II.2.a] corredata da *inaequalis pensatio* nel sonetto 212 ai vv. 1-4 e 7-8).

Nel caso di *Rvf* 57, riproponendo l'anticipazione dell'evento naturale in prima posizione, l'ἀδύνατον è diviso fra l'ultima quartina (nella quale si descrive l'impossibilità) e la prima terzina (riferita all'evento personale ritenuto irrealizzabile).

Lasso, le nevi fien tepide et nigre,
e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce,
et corcherassi il sol là oltre ond'esce
d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre,

prima ch'ï trovi in ciò pace né triegua,
o Amore o madonna altr'uso impari,
che m'anno congiurato a torto incontra.
(vv. 5-11)

I versi 5-8, la cui struttura e il cui tema sono modellati sull'esempio virgiliano di *Ecl.* 1, 59-63,⁶¹ descrivono un mondo dalle leggi naturali stravolte, sia per quanto riguarda i fenomeni connessi alla forma fisica del creato [I.1.b], che rispetto alle norme di comportamento degli animali [I.1.c]. La terzina individua il termine di paragone nell'inevitabile crudeltà della donna: quindi un riferimento esterno all'io lirico nel v. 10 [III.2.a]; tuttavia al v. 9 si riconosce la traccia della percezione interna all'intimità de poeta [III.2.b], poiché affiora il tema portante dell'assenza di pace. L'intero sonetto è fondato su affermazioni antitetiche, la «speme» è incerta, il desiderio «monta et cresce», all'amante rin crescono sia l'abbandono di ogni

/ se non gliel tolse o tempestate o scogli, / così vid'io le 'nsegne di quell'altra vita, / et allor sospirai verso 'l mio fine», *Rvf* 80, vv. 16-24.

⁶¹ «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, / et freta destituent nudos in litore pisces; / ante, pererratis amborum finibus, exsul / aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus».

aspettativa che l'attesa, cosicché egli è paralizzato da questo contrasto di sentimenti, di dolcezza e amaritudine. Si tratta di uno «stato di guerra *in rebus*»⁶² dal momento che l'opposizione è qualcosa di connaturato al mondo stesso; le antinomie e le contraddizioni rappresentano il culmine dinamico di una percezione del mondo fluida e irriducibile ad un unico nucleo:

Se mai foco per foco non si spense,
né fiume fu già mai secco per pioggia,
ma sempre l'un per l'altro simil poggia,
e spesso l'un contrario l'altro accense
(*Rvf* 48, vv. 1-4)

Sebbene il tempo futuro si concentri, anche nel caso di *Rvf* 57, esclusivamente entro i limiti dell'ἀδύνατον, la sua eco si propaga dall'inizio alla fine del componimento. La proliferazione di figure antinomiche non spegne l'impressione suscitata dall'impossibilità [III.1.b], bensì la diffonde, la stempera nell'apparente *dulcedo* della narrazione («et s'io ò alcun dolce, è dopo tanti amari, / che per disdegno il gusto si dilegua», vv. 12-3).

Il dialogo fra passato e futuro, nel quale il presente si dibatte e quasi sembra essere schiacciato, è il tema centrale del sonetto 108 indirizzato a Sennuccio del Bene. La persistenza dell'immagine laurana nella memoria del poeta, l'atto di Laura ferma e rivolta verso l'amante sul dolce suolo dell'incontro, rimarranno per sempre confitti nel cuore e nella mente:

prima poria per tempo venir meno
un'immagine salda di diamante
che l'atto dolce non mi stia davante
del qual ò la memoria e 'l cor sì pieno
(vv. 5-8)

⁶² ARIANI 2016, p. 179, a cui si rimanda per la trattazione delle figure oppositive nell'opera di Petrarca. Sulla concezione della vita come guerra l'autore riporta un passo della *Prefatio* al secondo libro del *De remediis*: «Ex omnibus que vel michi lecta placuerint vel audita, nichil pene vel insedit altius, vel tenacius inhesit, vel crebrius ad memoriam rediit, quam illud Heracliti: "Omnia secundum litem fieri". Sic est enim, et sic esse propemodum universa testantur. Rapido stelle obviant firmamento; contraria invicem elementa conflagunt; terre tremunt; maria fluctuant; aer quatitur; crepant flamme; bellum immortale gerunt venti; tempora temporibus concertant, secum singula, nobiscum omnia: ver humidum, estas arida, mollis autumnus, hiems hispida, et que vicissitudo dicitur, pugna est».

L'impossibilità naturale dello sfaldamento del diamante,⁶³ pietra durissima, è messa in relazione alla perennità del ricordo [III.2.b], e rappresenta una dinamica tutta interna all'animo e alla memoria del poeta. Il collegamento fra memoria indelebile e saldezza del diamante torna in *Rvf* 155 a proposito del pianto di Laura:

Quel dolce pianto mi depinse Amore,
anzi scolpiò, et que' detti soavi
mi scrisse entro un diamante in mezzo 'l core
(vv. 9-11)

L'ultimo sonetto ad ospitare delle *similitudines impossibilium* è il 195, nel quale una fitta serie di artifici "petrosi" celebra la condizione paradossale della vita-non vita.⁶⁴ La dolcezza degli «inescati hami» e la trappola degli «invescati rami», tradizionali metafore amorose, trattengono l'amante che teme e desidera contemporaneamente, nonostante lo scorrere del tempo lo stia portando alla vecchiaia: di nuovo il mutevole e l'immutabile si confrontano, guerreggiano, sullo sfondo di un tempo finale che non è comunque in grado di coniugare gli opposti.

Di di in di vo cangiando il viso e 'l pelo,
né però smorso i dolce inescati hami,
né sbranco i verdi et invescati rami
de l'arbor che né sol cura né gielo.

*Senz'acqua il mare et senza stelle il cielo
fia inanzi ch'io non sempre tema et brami
la sua bell'ombra, et ch'i' non odi et ami
l'alta piaga amorosa, che mal celo.*

Non spero del mio affanno aver mai posa,
infin ch'i' mi disosso et snervo e spolpo,
o la nemica mia pietà n'avesse.

⁶³ In durissima statua di diamante, di marmo o di diaspro si sarebbe trasformato l'autore se Laura si fosse avvicinata: «di qual pietra più rigida si 'ntaglia / pensoso nella vista oggi sarei, / o di diamante, o d'un bel marmo bianco, / per la paura forse, o d'un diaspro, / pregiato poi dal vulgo avaro e sciocco», *Rvf* 51, vv. 7-11.

⁶⁴ ARIANI 2016, p. 177.

*Esser pò in prima ogni impossibil cosa,
 cb'altri che morte, od ella, sani 'l colpo
 cb'Amor co' suoi belli occhi al cor m'impresse.*

Le strofe adynatiche (seconda e quarta) si alternano all'espressione della tenacia, ostile al suo stesso persecutore, espressa con reiterate negazioni («né», v. 2 e v. 3; «non», v. 9). Il canonico *ἀδύνατον* naturale della seconda quartina è collegato all'interiorità del poeta [III.2.b], e ulteriormente complicato dall'altalenante oscillazione del cuore che teme e brama, odia e ama allo stesso tempo. Come in *Rvf* 108 la categoria temporale di riferimento sembra essere quella del “sempre”, poiché «l'atto dolce» (*Rvf* 108, v.7) rimarrà eterno nella memoria e per sempre (ma in realtà fino a quando il mare non si prosciugherà e le stelle svaniranno dal cielo) il poeta rimarrà invischiato nella lotta interiore (*Rvf* 195, vv. 5-8). La ricapitolazione finale di «ogni impossibil cosa» si riallaccia più chiaramente alla categoria del “mai”, dato che mai nessuno all'infuori della morte o di Laura stessa potrà guarire la piaga amorosa inflitta all'autore. Sin nella struttura del sonetto 195 è visibile il processo di vera e propria espansione dell'impossibilità: gli *ἀδύνατα* sono intessuti nella trama dei versi in un discorso che non raggiunge un'acme drammatica in nessun punto specifico;⁶⁵ d'altro canto le *contrarietas* e il conflitto interiore riversati nella prima e nella terza strofa contaminano persino il termine di paragone degli *ἀδύνατα*, ovvero l'eterno temere e bramare, odiare ed amare.

In un'atmosfera diversa si colloca il tradizionale motivo del computo impossibile nella canzone 127, dove lo sforzo di descrivere tutti gli oggetti e gli elementi sui quali si diffonde la bellezza di Laura è paragonato all'inadempibile azione di contare le stelle e radunare in un'ampolla tutte le acque:

*Ad una ad una annoverar le stelle,
 e 'n picciol vetro chiuder tutte l'acque,
 forse credea, quando in sí poca carta
 novo penser di ricontar mi nacque
 in quante parti il fior de l'altre belle,*

⁶⁵ Sebbene la categoricità dell'assunto sia sottolineata dal richiamo alla morte del v. 13, la sua possibilità è in qualche modo assimilata a quella di Laura. Solo l'amata o il termine della vita potrebbero porre fine ai tormenti.

stando in sé stessa, à sua luce sparta
 a ciò che mai da lei non mi diparta
 (vv. 85-91)

Lo splendore si irradia dalla persona dell'amata che resta «in sé stessa» senza perdere la minima parte della propria virtù. I riflessi della sua luce, presenti in ogni luogo, fanno sì che il poeta non si allontani mai da lei. L'«esitazione di smarrimento»⁶⁶ dinanzi all'indicibilità fa sì che l'ultima strofa della canzone si apra con questi *impossibilia* relativi alla scrittura, per i quali Bettarini rimanda al passo di *Genesi* 15, 5 («suspice caelum, et numera stellas si potes»), quando il Signore promette ad Abramo una discendenza numerosa come le stelle del cielo.

Dell'accumulo di *inanes operae* descritte nel sonetto 212 si è già accennato riguardo alla sestina 30.⁶⁷ L'ipotesto arnaldiano («Jeu sui Arnautz qu'amas l'aura / e cas la lebre ab lo bueu / e nadi contra suberna», *Ab gai so cuindet e leri*, vv. 43-5) si dilata nelle due quartine: l'ammassare l'aria si duplica nell'azione di abbracciare le ombre e inseguire Laura/l'aria tempestosa;⁶⁸ il nuotare contro corrente è amplificato con il nuoto in un mare senza fondo né riva, per poi complicarsi ulteriormente con l'idea di arare sull'acqua, costruire sulla sabbia e scrivere nel vento. Immagini, queste ultime, nelle quali si fondono tradizione popolare ed eredità letteraria sia volgare che classica.⁶⁹

Beato in sogno et di languir contento,
 d'abbracciar l'ombre et seguir l'aura estiva,
 nuoto per mar che non à fondo o riva,
 solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento;

e 'l sol vagheggio, sì ch'elli à già spento
 col suo splendor la mia virtù visiva,
 et una cerva errante et fugitiva
 caccio con un bue zoppo e 'nfermo et lento.

(vv. 1-8)

⁶⁶ BETTARINI 1998, p. 22.

⁶⁷ Si veda *supra*.

⁶⁸ Per il significato “tempestosa” per l'aria «estiva» si veda SPAGGIARI 1991, la quale a p. 52 rimanda a Osea 12, 1 «Ephraim pascit ventum et sequitur aestum».

⁶⁹ «Lo mar potresti arompere, avanti asemenare», Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, v. 7; «Dicit: sed mulier cupido quod dicit amanti, / in vento et rapida scribere oportet aqua», Catullo, LXX, vv. 3-4.

7.5 Dante e Petrarca: ἀδύνατα a confronto

Per Petrarca l'ἀδύνατον dantesco rappresenta un punto di riferimento imprescindibile soprattutto, come si è mostrato, per il collegamento sestina-eros-ἀδύνατον, e costituisce in primo luogo un modello dal quale differenziarsi.⁷⁰ Nella creazione di nuovi ἀδύνατα l'unico motivo a rimanere invariato tra i due autori è il riferimento alla natura, mentre le somiglianze e le differenze salienti si possono riassumere in quattro punti principali:

1. A fronte di una medesima struttura di comparazione impossibile, dell'uso del tempo futuro e della collocazione della perifrasi paradossale nella principale, segue l'innovazione di Petrarca che include nel *Canzoniere* ἀδύνατα di diversa tipologia come *Inanis opera* e il computo impossibile.

2. Per entrambi i poeti la sede privilegiata dell'ἀδύνατον è la sestina, ma in due casi Petrarca muta la dislocazione della comparazione impossibile. Come si è detto nei *Fragmenta* la più alta concentrazione di ἀδύνατα *similitudo impossibilium* è rinvenibile nelle sestine, tuttavia Petrarca tende a spostare il raggio d'azione della figura retorica in altri generi metrici (sonetti 57, 108, 195, 212 e canzone 127). Anche all'interno delle sestine stesse si verifica un costante mutamento nella dislocazione dell'ἀδύνατον coinvolgendo, di volta in volta, praticamente tutte le stanze. Vero e proprio grimaldello per scardinare la situazione elegiaca e al tempo stesso riconferma della condanna, l'ἀδύνατον o procedimenti affini (anti-ἀδύνατον nella v stanza di *Rvf* 66, *inanis opera* nella vi stanza di *Rvf* 239) toccano quasi tutte le strofe delle sestine così che ne risulta sempre immune solo la I.⁷¹

3. Resta comune a entrambi la scelta di ἀδύνατα riferiti alla natura. Una scelta che va a discapito di ἀδύνατα religiosi, mitologici, storici. Petrarca introduce, per così dire, una variazione sul tema formulando l'anti-ἀδύνατον ai vv. 25-30 della sestina 66. Di tutti gli ἀδύνατα del *Canzoniere* il riferimento letterale più prossimo al modello

⁷⁰ Claudia Berra rimarca l'importanza del debito di Petrarca nei confronti di Dante sia per ciò che riguarda «l'autofondazione letteraria del *Canzoniere* sulla soggettività e sulla memoria», sia per la «riabilitazione» della similitudine, che trova le sue altre *autorictates* nei classici, nelle Sacre Scritture e nei Padri. BERRA 1992, pp. 35-7.

⁷¹ Questa è la dislocazione della figura nelle sestine del *Canzoniere*: *Rvf* 22 congedo; *Rvf* 30 II strofa; *Rvf* 66 IV strofa; *Rvf* 237 III strofa; *Rvf* 239 II strofa; (*Rvf* 66 V strofa antiadynaton; *Rvf* 239 VI strofa *inanis opera*).

dantesco è contenuto, paradossalmente, proprio in questo esempio,⁷² l'unico in cui si alluda al corso dei fiumi.

4. L'impossibilità dell'*áδύvατov* di *Al poco giorno* e di una parte di quelli del *Canzoniere* è riferita alla corresponsione amorosa (come accade in *Rvf* 22; 57, v. 10; 66; 195; 239), dunque assolve ad una funzione esterna all'io lirico [III.2.a]. Diversamente accade in altri *Fragmenta* nei quali gli *áδύvατa* sono legati anche al raggiungimento della quiete, e sono perciò ricondotti all'io lirico (*Rvf* 30; *Rvf* 57, v. 9; *Rvf* 108; *Rvf* 237) [III.2.b]. Nei versi petrarcheschi si verifica un netto spostamento di attenzione dalla riluttanza dell'amata alla mancanza di pace dell'amante. Tale slittamento svela la profonda funzione dell'impossibilità che allude alla ricerca della pace interiore del poeta.

La rilevanza della negazione negli *áδύvατa* petrarcheschi li riconnette a quello dantesco, soprattutto in virtù della collocazione della perifrasi paradossale nella principale a precedere e annichilire preventivamente l'espressione del desiderio (una circostanza che si verifica in più della metà degli esempi). Inoltre, uno dei tratti più importanti delle impossibilità del *Canzoniere* è il tempo futuro che ne assolutizza l'irrealità. Tuttavia, gli *áδύvατa* di Petrarca non rispecchiano lo stesso carattere di motore dell'azione poetica e di acme drammatica che promana dall'impossibilità della sestina petrosa. Ciò avviene forse per la diluizione degli *impossibilia*, specialmente al di fuori delle sestine, in una selva di antinomie; e in secondo luogo per la proliferazione di verbi al futuro che nelle sestine petrarchesche si presentano talvolta anche al di fuori della comparazione impossibile, mentre è significativo che in *Al poco giorno* il futuro⁷³ compaia esclusivamente come tempo della figura dell'impossibilità: spostando il momento dell'appagamento oltre ogni limite temporale la corresponsione amorosa avverrà solo quando *ritorneranno i fiumi a' colli*. Questo uso dei tempi verbali sottolinea il valore psicologico dell'*áδύvατov* che diviene spia di una ben definita concezione temporale e che, in quanto enunciazione di impossibilità (siano esse naturali, culturali, religiose) implica l'espressione della propria visione del

⁷² Per questo luogo si veda anche Virgilio, *Aen.* 1 607-9: «In freta dum fluvii current, dum montibus umbrae / lustrabunt convexa, polus dum sidera pascet, / semper honos nomenque tuum laudesque manebunt» (finché i fiumi correranno al mare, e le ombre / esploreranno il cavo dei monti, e il cielo pascerà le stelle, / sempre durerà il tuo onore e il nome e la gloria).

⁷³ Tempo che in Arnaut indica il soddisfacimento, sebbene solo immaginato. FRASCA 1992, p. 148.

mondo attraverso una definizione del concetto di norma (una definizione fornita negativamente attraverso la figurazione del caos).

Ricorrere all'*ἀδύνατον* significa aderire a una prassi consolidata all'interno della quale disporre i propri pensieri e sentimenti: *imitatio* e *aemulatio* sono stimoli inevitabilmente attivi nel processo creativo in cui viene coinvolto questo strumento retorico. La comparazione degli *ἀδύνατα* adottati da Petrarca con il patrimonio lirico precedente consente di misurarne l'atteggiamento rispetto al riuso dei modelli. Il peso della tradizione classica, per temi e struttura formale, è evidente, così come l'influsso della lirica trobadorica non si limita affatto al singolo caso di Arnaut Daniel:⁷⁴ si riscontra, infatti, una situazione poliedrica caratterizzata dalla compresenza della topica cortese, dell'emulazione dantesca, degli echi classici e biblici. Le modalità con le quali Petrarca si serve delle *auctoritates* e del loro intreccio, recuperando un artificio stilistico retorico così poco frequentato, si inseriscono nel quadro di una poetica contrassegnata dal contrasto e dalla reversibilità di tutte le cose.

Le *similitudines ipossibilium* delle sestine sono tutte accomunate dalla formulazione temporale, dalla immediata corrispondenza con lo scatto desiderativo, dalla tematica amoroso passionale. Vista la loro dislocazione (demarcano tutte le sestine erotiche dei *Fragmenta* e scarseggiano nel resto dell'opera), si può effettivamente parlare di una funzione strutturale [III.1.a]. Infatti, gli *ἀδύνατα* vanno a marcare ripetutamente tematiche e testi che scandiscono lo svolgersi della narrazione, e che formano un sistema coerente e coeso.

Nella sesta stanza della canzone dantesca il congegno retorico ospitava l'unico riferimento al futuro di tutto il componimento, e ricopriva una posizione di rilievo restando, insieme ai due gesti iperbolici, una monade ben isolata da due punti fermi. In tal modo l'estensione dell'*ἀδύνατον* dantesco all'intera strofa non ne implicava la diluizione nel testo. Al contrario, Petrarca lascia che gli *impossibilia* esondino al di là dei limiti strofici grazie alla replicazione dei tempi futuri o alla duplicazione

⁷⁴ Sebbene l'imitazione di Arnaut sia trasparente, secondo PULSONI 1998 (p. 235), soprattutto laddove risulta «talmente palese da infrangere le sue [di Petrarca *ndr.*] regole compositive, riscrivendo (sempre ammesso che non si debba parlare di “traduzione poetica”) in modo quasi identico alla fonte, per esempio, gli *adynata* caratteristici del trovatore provenzale».

oppositiva del tema adynatico (come avviene nell'antiadynaton di *Rvf* 66).⁷⁵ La pervasività dell'ossessione, l'irrisolutezza e l'affanno si coagulano nella «fusione contrastiva»⁷⁶ rappresentata dagli *ἀδύνατα*, che con la loro apparente immobilità manifestano, in realtà, il culmine dinamico di una percezione del mondo eternamente mutevole.

7.6 *Excursus 1. Ottativi e preghiere, il risvolto celeste del desiderio*

Come è stato mostrato, nelle sestine del *Canzoniere* l'impiego della *similitudo impossibilium* è legato al tema amoroso, e altrettanto si può dire per i pochi *ἀδύνατα* presenti negli altri generi metrici. La figura scompare nelle sestine spirituali/penitenziali e tende ad essere sostituita da ottativi e preghiere. La correlazione fra *ἀδύνατα* e argomento erotico istituita dalla tradizione lirica precedente era ormai consolidata:⁷⁷ ma l'accostamento fra umano e divino che alcuni *impossibilia* prospettavano, assume forme differenti. Gli *ἀδύνατα* petrarcheschi in molti casi preservano la lettura polisemica, il riferimento al tempo escatologico, ma sono anche profondamente radicati nel dissidio interiore del poeta. Sono altre le modalità antinomiche e paradossali che si sviluppano nelle preghiere (in particolare in *Rvf* 366): l'ossessione adynatica presenta un'impossibilità, tutt'altro che univoca, che non può sussistere con l'infinita possibilità del sacro. Dunque l'atteggiamento penitenziale e l'espressione della devozione si rivelano nei componimenti propriamente spirituali, come quelli che ospitano le preghiere, nel cui novero rientrano alcune delle sestine.⁷⁸ Eppure la storia di questo genere metrico si arresta al di qua della vera conversione, la condanna morale dell'amore non emerge neppure dalla lettura dei nove componimenti insieme.

⁷⁵ «nel Petrarca gli *impossibilia* delle sestine sono in verità la spia stilistica di un accurato senso di fatalità invalicabile ("E 'l giorno andrà pien di minute stelle"), il segno d'una lirica sostanziosa che si modula su un'accorata contemplazione da una parte e su un inutile atteggiamento d'affannosa disperazione dall'altra», COCCHIARA 2007, p. 120.

⁷⁶ ARIANI 2016, p. 176.

⁷⁷ Formule iperboliche erano già state introdotte in ambito amoroso da parte della lirica popolareggiante e giocosa. Sull'argomento si rimanda ai capitoli 4 e 5 del presente studio. In particolare all'*ἀδύνατον* di Guido Guinizzelli in *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*.

⁷⁸ È il caso di *Rvf* 80 e di *Rvf* 214 che contengono dirette allocuzioni alla divinità.

È certo che la canzone 366 sia stata concepita come testo conclusivo della raccolta, l'unico che accoglie gli spunti penitenziali e chiude l'attesa aperta dal primo sonetto. Se *Mia benigna fortuna* (Rvf 332) non rappresenta il giusto cambiamento, né ebbe mai funzione di epilogo nella formazione del *Canzoniere*,⁷⁹ essa è pur sempre indispensabile alla sua realizzazione. La fondamentale funzione che Rvf 332 svolge all'interno dei *Fragmenta* si esplicita nella relazione che lega la sestina alla canzone 366. Gorni la definisce un testo «in parte antitetico o, per meglio dire, regressivo su una stessa linea evolutiva rispetto a *Vergine bella*»⁸⁰ e precisa che in nessun altro componimento dell'opera si concentra con tanta veemenza la tematica della preghiera «finale e senza appello». ⁸¹ Il trionfo della morte che affligge 332 costringendo i versi e il poeta ad un perpetuo ripiegamento su loro stessi si infrange, *in extremis*, con l'innalzamento del soggetto (da Laura alla Vergine) e con la corrispondente trasformazione del metro (da sestina a canzone). La pulsione innovativa che aveva interessato il metro petroso, il cambiamento tematico e il raddoppiamento metrico, tornano ad agire in 366. La ripetitività e l'amplificazione sono processi attivi nella sestina: sebbene la relazione tra invarianti e legge di variazione si manifesti in modo differente, la fissità del desiderio (dell'anelito di salvezza nel caso di 366) è la medesima. La liberazione dall'ossessione, ardentemente ricercata tra i versi delle sestine e categoricamente negata in Rvf 332, è possibile nel nuovo metro: la VII stanza, che in *Mia benigna fortuna* marca la sconfitta e la disillusione attraverso il raddoppiamento della situazione bloccata, in 366 ospita l'elegia, la rimembranza del passato mal speso, e dà il via al riconoscimento (privo di autocommiserazione, al contrario dell'*inanis opera* del congedo di 239) dell'errore e all'abbandono del culto laurano.⁸²

⁷⁹ GORNI 2010, p. 358.

⁸⁰ GORNI 2010, p. 358.

⁸¹ «Le tre esplicite dichiarazioni della canzone, tutte rivolte alla Vergine - «prego ch'appaghe il cor, vera beatrice» (v. 52), «prego che sia mia scorta» (v. 64), «ma ti prego / che 'l tuo nemico del mio mal non rida» (v. 74-75), cui si associa «al mio prego t'inchina» (v. 11) e «onde miei preghi ascolti» (v. 42) - nella sestina doppia sono anticipate da altre insistenti preghiere, tutte dimostratesi vane, alla Morte: «et ripregando te, pallida Morte» (v. 29), «et però mi son messo a pregar Morte / che mi tolla di qui» (v. 58-59), fino all'*explicit* del componimento, «prego che 'l pianto mio finisca Morte» (v. 75). [...] Morte non consente uscita dal ciclo ossessivo degli eventi mondani e dalla circolarità della scrittura amorosa: la commessura tra settima e ottava stanza della sestina doppia chiude, con ogni spazio, ogni speranza e si volge, retrogradando su de stessa [...].», GORNI 2010, pp. 358-9.

⁸² Gorni richiama l'attenzione sulle caratteristiche di dilatazione a spirale e fissità ripetitoria proprie del discorso mariano e della canzone 366: «Maria è anche il termine eletto della fissità ripetitoria e dell'iterazione. Un moto circolare di deferente equidistanza dall'oggetto del culto (e non dunque di

7.7 *Excursus 2. Impetrare la grazia*

La selva di contrasti della poetica di Petrarca, le *fluctuationes* del suo animo così presenti nel sistema delle sestine e coagulate nelle opposizioni adyatiche fra desiderio e impossibilità, sono perfettamente leggibili in un altro gruppo di testi (intersecato a quello delle sestine per via dell'inclusione di alcune di esse). Si tratta delle rime propriamente di preghiera, di cui si ha una distribuzione nell'arco dell'intera opera: mentre nella prima parte fra di esse intercorrono distanze talvolta considerevoli, nella seconda sezione le maglie si stringono. Nella disomogeneità di rapporti spaziali si specchia il dipanarsi della vicenda che dall'errore e dal peccato approda al pentimento e alla speranza della redenzione vagheggiata sin dall'inizio. Come si è detto il volgersi al cielo del peccatore non prevede il ricorso all'impossibilità adynatica, e la fantastica negazione di ogni luce è sostituita dalla formulazione ottativa e dal diretto appello a Dio. Permane l'alternanza fra disperazione presente e speranza nella grazia, così il futuro è contemplato in una duplice modalità: irresoluta, per la dilazione del pentimento; confidente, per la richiesta presentata alla fonte di ogni bene. Nei testi di preghiera la contemplazione, e l'esplicitazione attraverso un appello diretto, dell'ente supremo muta l'equilibrio fra speranza e possibilità: il venire meno degli *áδύvατa* è una conseguenza imprescindibile ed evidenzia la natura "terrena" che doveva attribuirgli Petrarca.

Come il ciclo delle sestine, anche il manipolo dei testi penitenziali porta avanti un discorso coerente. I componimenti che includono dirette allocuzioni alla divinità sono in totale sette: il sonetto 62, le sestine 80 e 214, la canzone 264, i sonetti conclusivi 364 e 365, la canzone 366. I primi tre sono situati nella prima parte dell'opera, i successivi quattro in quella finale. È trasparente come la loro disposizione sia strategica. La chiave di volta del gruppo è rappresentata dalla 264 che apre la seconda sezione del libro e svolge un ruolo portante nel suo assetto. La 264 bipartisce anche il piccolo manipolo di preghiere in due sottoinsiemi da tre elementi:

elevazione mistica), che comporta una concentrazione e, letteralmente, un'insistenza ossessiva sulle stesse formule. Le litanie della Vergine con la loro parte variabile e quasi inesauribile (*Mater purissima, Mater castissima, Mater inviolata*, eccetera) e con quella costante, la risposta corale *ora pro nobis*, partecipano alla doppia natura istituzionale della prece mariana. [...] Ne consegue che : 1) il virtuosismo stilistico è la forma tipica di ogni discorso mariano; 2) ripetizione e *amplificatio* reggono lo sviluppo delle dieci stanze della canzone», GORNI 2010, pp. 353-4.

un sonetto e due sestine (62, 80, 214) da un lato, due sonetti e la grande canzone alla Vergine dall'altro (364, 365, 366). Questa suddivisione non è elicitata solo dalla geometria della bipartizione, ma soprattutto dai contenuti e dal modo di rivolgersi all'autorità suprema da parte del peccatore.

Nel *Secretum* Agostino ritiene che la richiesta di castità da parte di Petrarca non sia stata modesta e sincera.⁸³ Ma in cosa risiedeva il difetto? Nell'aver lasciato spazio ai desideri futuri fissando un termine lontano alle proprie preghiere.⁸⁴ La dimensione del futuro, il rimandare la *mutatio*, crea un'alterità temporale che svela la non urgenza del cambiamento. La volontà è incompleta, non è interamente rivolta verso un unico obiettivo, ma è frammentata. Fino ad una certa altezza del *Canzoniere*, diciamo almeno fino alla canzone 264, se pensiamo solo ai testi contenuti esplicitate preghiere, le *orationes* sono contaminate da una irrisolutezza che amplifica il senso di vergogna dell'autore: la volizione è in bilico fra i moti del cuore, ancorato alle passioni terrene, e quelli della ragione, cioè gli intenti di redenzione. A sua volta la vergogna deve produrre il pentimento autentico, necessario per ottenere la speranza di raggiungere la pace eterna, che potrà essere conquistato solo con un balzo della volontà.⁸⁵ Anche gli *áδύvata*, con il loro futuro indefinito e antitetico alla condizione presente, cessano prima della soglia rappresentata da *Rvf* 264. L'ultima *similitudo impossibilium* è, infatti, quella di *Rvf* 239. Nella seconda metà del libro neanche il genere sestina trova spazio se non nella sua mostruosa e miracolosa reduplicazione (la sestina doppia 332).

Così nel secondo blocco (*Rvf* 364, 365, 366), strettamente coeso in un crescendo penitenziale, alla ragione subentra la fede, e la vergogna, richiamata ben due volte nella canzone 264 (vv. 86-7 «Signor mio, ché non toglì / omai dal volto mio questa vergogna?»; v. 123 «vergogna et duol che 'ndietro mi rivolge»), si scioglie nella speranza della grazia. Si tratta in tutti i casi di preghiere che postulano una richiesta. Rifacendosi alla classificazione data nelle *Collationes* di Giovanni Cassiano, nel passo in cui si spiega la quadripartizione delle preghiere di 1 *Timoteo* 2, 1 (*obsecrationes, orationes, postulationes, gratiarum actiones*),⁸⁶ ci si dovrebbe rivolgere al tipo delle *obsecrationes*, le preghiere legate al rimorso per i propri peccati. Tuttavia, Cassiano

⁸³ «At non satis humiliter, non satis sobrie» *Secr.* II, 100.

⁸⁴ «Semper aliquid loci venturis cupiditatibus reservasti; semper in longum preces extendisti» *Secr.* II, 100.

⁸⁵ CHERCHI 2008, p. 44.

⁸⁶ *Conl.* IX, ix-xv.

stesso ritiene quasi impossibile darne una classificazione esaustiva poiché ricollega la preghiera agli stati d'animo di ciascuno.⁸⁷

Nei *Fragmenta* tutte le allocuzioni alla divinità (Dio, Cristo, la Vergine «Or tu donna del ciel, tu nostra dea / (se dir lice, e convensi)», *Rvf* 366 vv. 98-9) sono atti petitivi ovviamente formulati dal basso, di volta in volta accompagnati da strategie per così dire “rafforzative” che vanno dall'esibire il proprio bisogno con annessa ammissione della condizione di peccatore (elemento presente praticamente in tutti i testi in oggetto) alla presenza di una lode, che contribuisce a sottolineare il dislivello fra orante e destinatario: «Ma Tu, Signor, ch'ài di pietate il pregio» (*Rvf* 214, v. 28); «et fia Tuo 'l pregio, / s'anchor Teco la trovo in miglior parte» (*Rvf* 214, v. 35-6); «quelle pietose braccia» (*Rvf* 264 v. 14); «ché mortal cosa amar con tanta fede / quanta a Dio sol per debito convensi, / piú si disdice a chi piú pregio brama» (*Rvf* 264 vv. 99-101); «alto Dio» (*Rvf* 364, v. 8); «Re del cielo invisibile immortale» (*Rvf* 365, v. 6).⁸⁸ Quest'ultimo punto implica la dialettica fra passato, vissuto nell'errore e nel tormento, e presente, percorso da aspirazioni di salvezza e contemplazione del proprio stato di sofferenza. La rilevanza della tematica temporale, dello sguardo rivolto all'indietro, è evidente sin dalla prima preghiera *Padre del ciel, dopo i perduti giorni*, che non a caso è un testo di anniversario («Or volge, Signor mio, l'undecimo anno», *Rvf* 62, v. 9). Nel caso di *Padre del ciel* l'intero componimento è una preghiera strutturata in invocazione, esame di coscienza e supplica, e modellata sin dall'*incipit* sul *Pater noster* (*Mt* 6, 9-15):

Padre del ciel, dopo i perduti giorni,
dopo le notti vaneggiando spese,
 con quel fero desio ch' al cor s' accese,
 mirando gli atti per mio mal sí adorni,

piacciati omai col Tuo lume ch' io torni
ad altra vita et a piú belle imprese,
 sí ch' avendo le reti indarno tese,
 il mio duro adversario se ne scorni.

⁸⁷ GROSSI 2003, p. 197.

⁸⁸ Come è naturale l'intera 366, la preghiera alla Vergine, è intessuta di questo tipo di allocuzioni e atti petitivi.

Or volge, Signor mio, l'undecimo anno
 ch'í fui sommessò al dispietato giogo
 che sopra i piú soggetti è piú feroce.

*Miserere del mio non degno affanno;
 reduci i pensier' vaghi a miglior luogo;
 ramenta lor come oggi fusti in croce.*

Rvf 62 è in bilico fra un passato reale e un futuro ipotetico; è una preghiera penitenziale, per la riflessione e il riconoscimento dei peccati, e ottativa, poiché le sono affidate le speranze di salvezza futura. Tuttavia il tema cristologico e l'occasione (il giorno della crocifissione) non riescono a modificare la rotta della storia d'amore. È comunque importante notare che una scintilla del bene che condurrà alla *mutatio animi*, permettendo di orientare la volontà nella giusta direzione, sia presente sin dall'inizio e proprio in un passaggio importante come lo sono tutti quelli che scandiscono lo scorrere del tempo. Non si legge, come in 80 e 214, un esplicito richiamo all'ambivalenza della volontà, anche se si raffigura una situazione di ripiegamento su sé stesso.

Su una linea di forte accentuazione religiosa si colloca poi la sestina 80, la cui invocazione finale prelude all'impostazione penitenziale del seguente sonetto 81. L'intero terzetto di sestine 80, 142, 214 dà voce al primo affacciarsi della crisi interiore con componimenti di preghiera (*Rvf* 80 e 214) e con il dispiegamento dei propositi di elevazione spirituale di 142. La differenza nell'atteggiamento del poeta fra i primi testi di preghiera e la sequenza conclusiva è immediatamente visibile non solo nelle dirette allocuzioni a Dio, ma anche nei versi in cui traspare chiaramente la difficoltà di divincolarsi dal desiderio terreno. *Chi è fermato di menar sua vita* consacra il metro profano per eccellenza in opposizione alle tre sestine precedenti. *Rvf* 80, 142, 214 volgono al cambiamento nella loro interezza, tuttavia si possono rintracciare i punti fondamentali in cui è espressa la preghiera, che nel caso della sestina 80 è il congedo:⁸⁹

Non perch'io sia sicuro anchor del fine:
 ché volendo col giorno esser a porto

⁸⁹ Per le sestine 142 e 214 si rimanda alla prima parte del presente capitolo.

è gran viaggio in così poca vita;
 poi *temo*, ché mi veggio in fraile legno,
et piú che non vorrei piena la vela
del vento che mi pinse in questi scogli.

S'io esca vivo de' dubbiosi scogli,
 et arrive il mio exilio ad un bel fine,
 ch'i' sarei vago di voltar la vela,
 et l'anchore gittar in qualche porto!
Se non ch'i' ardo come acceso legno,
sí m'è duro a lassar l'usata vita.
 (vv. 25-36)

Signor de la mia fine et de la vita,
prima ch'i' fiacchi il legno tra gli scogli
drizza a buon porto l'affannata vela.
 (vv. 37-39)

La canzone 264 apre la seconda parte dell'opera. Dal momento che si tratta di un testo in vita di Laura svincola gli esiti morali, l'inizio del ravvedimento, dagli accadimenti biografici, infatti deve essere un atto di volontà gratuito a motivare la svolta. L'insistenza sul timore (come in *Rvf* 80, v. 28 «poi *temo*, ché mi veggio in fraile legno»), è dovuta al difetto del desiderio ancora orientato su mete distinte. Nella canzone torna insistentemente il motivo dell'oscillazione tra forze contrastanti e del fallito tentativo di rivolgersi a Dio. La vergogna, menzionata due volte (vv. 86-7 «Signor mio, ché non toglì / omai dal volto mio questa vergogna?»; v. 123 «vergogna et duol che 'ndietro mi rivolve»), è alimentata dal fatto che è la ragione a tendere verso la salvezza e non la volontà.⁹⁰

Dopo la riflessione di 264, che presenta la lacerazione dell'anima del poeta in forma drammatizzata e culmina in un impietoso bilancio autoanalitico, nelle preghiere della seconda parte il pentimento è ormai avvenuto. Il timore per l'esito del

⁹⁰ Come Petrarca scrive nel *De sui ipsius et multorum ignorantia* IV, 148: «Tutius est voluntati bone ac pie quam capaci et claro intellectui operam dare. Voluntatis siquidem obiectum, ut sapientibus placet, est bonitas: obiectum intellectus est veritas. Satius est autem bonum velle quam verum nosse. Illud enim merito nunquam caret; hoc sepe etiam culpam habet, excusationem non habet. Itaque longe errant qui in cognoscenda virtute, non in adipiscenda, et multo maxime qui in cognoscendo, non amando Deo tempus ponunt».

viaggio (*Rvf* 80, v. 28 «poi temo, ché mi veggio in fraile legno»; *Rvf* 264, v. 17 «ma temenza m'accora») è sostituito dalla speranza, cristianamente intesa come virtù, che spinge a desiderare un bene certo, cioè il bene supremo.⁹¹ Il peccato non è solamente riconosciuto dalla ragione, ma non è più giustificato in alcun modo.

Tennemi Amor anni ventuno ardendo,
lieto nel foco, et nel duol pien di speme;
poi che madonna e 'l mio cor seco in seme
saliro al ciel, dieci altri anni piangendo.

Omai son stanco, et *mia vita reprendo*
di tanto error che di vertute il seme
à quasi spento, et *le mie parti extreme,*
alto Dio, a te devotamente rendo:

pentito et tristo de' miei sí spesi anni,
che spender si deveano in miglior uso,
in cercar pace et in fuggir gli affanni.

Signor che 'n questo carcer m'ài rinchiuso,
tràmene, salvo da li eterni danni,
ch'i' conosco 'l mio fallo, et non lo scuso.
(*Rvf* 364)

Il pentimento non cancella il peccato, piuttosto ne conserva la memoria a riprova della possibilità e della capacità di superare la fragilità umana.⁹² Mentre la canzone 264 si chiudeva sul dubbio, il sonetto 365 approda al pianto del pentimento e si chiude emblematicamente sulla parola «speranza».

I' vo piangendo i miei passati tempi
i quai posi in amar cosa mortale,
senza levarmi a volo, abbiend'io l'ale,
per dar forse di me non bassi esempi.

⁹¹ A proposito del rapporto di Petrarca con il legame fra speranza e timore negli antichi e con la speranza come virtù per il cristianesimo si veda CHERCHI 2008, p. 69.

⁹² CHERCHI 2008, p. 167.

*Tu che vedi i miei mali indegni et empì,
Re del cielo invisibile immortale,
soccorri a l'alma disviata et frule,
e 'l suo defecto di Tua gratia adempi:*

*sì che, s'io vissi in guerra et in tempesta,
mora in pace et in porto; et se la stanza
fu vana, almen sia la partita honesta.*

*A quel poco di viver che m'avanza
et al morir, degni esser Tua man presta:
Tu sai ben che 'n altrui non ò speranza.
(Rvf 365)*

Come si è detto il mutamento che subentra nelle preghiere è il consolidarsi della volontà, risultato ottenuto grazie ad una vergogna autentica per i propri peccati. La virtù ormai affinata, la volizione tesa all'unico vero bene, guadagnano all'autore la speranza. L'appello al divino si apre nel nome del Padre («Padre del ciel» Rvf 62, v. 1) e si conclude con quello della Vergine le cui lodi insistono sulla sua maternità che, come nota Paolo Cherchi, rivela il desiderio del poeta di essere guardato con gli stessi occhi di Madre che guardarono il Figlio in croce:⁹³

*Vergine, que' belli occhi
che vider tristi la spietata stampa
ne' dolci membri del tuo caro figlio,
volgi al mio dubbio stato,
che sconsigliato a te vèn per consiglio.
(Rvf 366, vv. 22-26)*

La preghiera è rinnovata ed è sincera perché la scintilla iniziale che muoveva all'inquietudine è infine divampata e ha consentito la *mutatio animi*. La richiesta di pietà per i propri peccati risuona nella parola latina *miserere* che, con solo due occorrenze all'interno dei *Fragmenta*, passa dal sonetto 62 alla canzone 366.⁹⁴ Ma se in *Padre del ciel* si invocava pietà per il «non degno affannno» (Rvf 62, v. 12), nella decima

⁹³ CHERCHI 2008, pp. 170-171.

⁹⁴ Cfr. il Salmo 50 «miserere mei», e *Psalmi penitentiales*, I 26; II 19; III 1.

stanza di 366 la pietà è invocata per «un cor contrito humile» (*Rvf* 366, v. 120), il cuore di un uomo ormai realmente mutato, i cui «cangiati desiri» (*Rvf* 366, v. 130) lo rendono non più solo «in parte altr'uom» ma un uomo del tutto cambiato.

La perfetta simmetria dell'opera, e dei giochi di incastri e richiami che la percorrono, si riflette sui micro insiemi come quello delle preghiere e delle sestine. La sua struttura perfettamente calibrata non cancella la delicata e sincera evoluzione dei contenuti e il faticoso processo di mutamento che, nell'ardore della guerra interiore o nella speranza della dolcezza finale, non si arresta e tutto trasporta nella visione di un futuro talvolta temuto, talaltra agognato: un futuro di stravolgimenti descritto dagli *ἀδύνατα*, o di pace invocato nelle preghiere. La breve disamina delle allocuzioni alla divinità dimostra per contrasto la funzione degli *ἀδύνατα*: essi scompaiono poiché vanificati dall'infinita potenza e misericordia divine, così la più buia delle impossibilità si dissolve alla luce della fede.

8. BOCCACCIO. RIMARE DISCORSIVO E PROSA VERSEGGIATA

Fedele al connubio fra ἀδύνατα e tema amoroso, Boccaccio si serve di *similitudines impossibilium* sia nella produzione in versi che in prosa. Tuttavia, in particolare per quanto riguarda le *Rime*, non sembra emergere una specifica predilezione per l'unione fra *impossibilia* e stile aspro. Questo fatto può essere spiegato in parte con il personalissimo modo versificatorio di Boccaccio il quale, rifuggendo il rigore melodico, si abbandona ad un periodare fluido che rende intercambiabili «rimare discorsivo e prosa verseggiata».¹ Le rime petrose, così come le canzoni morali e allegoriche di Dante, hanno certamente costituito uno dei grandi poli di attrazione per l'esperienza lirica del Certaldese,² ma i componimenti ad esse ispirati non rappresentano la sede privilegiata di ἀδύνατα, *inanes operae* e computo impossibile. Gli ἀδύνατα boccacceschi ripropongono, nello stile e nella struttura, il modello delle *Ecloghe* virgiliane,³ della tradizione volgare esemplata sugli esempi di Guinizzelli e Dante;⁴ nei contenuti recuperano motivi canonici della cultura medievale, tipici della visione del mondo capovolto, della fine dei tempi, dell'età dell'oro.

A causa dell'assenza di una raccolta allestita dall'autore e dei considerevoli problemi attributivi che investono diverse delle liriche, non è possibile ragionare sulla

¹ BRANCA 1999, p. 3.

² «da treccia d'oro, che 'l cor m'ha legato / e messo nelle man' che m'hanno ucciso» (vv. 2-3 in LEPORATTI 2013, LII, p. 148), «che ne' biondi capelli / ch'Amor per consumarmi increspa e dora / metterei mano, e piacere'le allora» (Dante, *Così nel mio parlar*, vv. 63-5). «S'i avessi in mano i capegli avvolti / di te, ch'ha' lo mio cuor per mezzo aperto, / prima ch'i' gli lasciassi i' vedria certo / pianger quegli occhi che da Amor son volti» (vv. 1-3 in BRANCA 1999, 15), «S'io avesse le belle trecce prese, / che fatte son per me scudiscio e ferza, / pigliandole anzi terza, / con esse passerei vespero e squille: / e non sarei pietoso né cortese» (Dante, *Così nel mio parlar*, vv. 66-70). Si veda ancora il sonetto LXXIX (LEPORATTI ed. 2013, p. 214): «Vetro son facti i fiumi et i ruscelli / gli serra di fuor hora la freddura; / vestiti con i monti et la pianura / di bianca neve et nudi gli arbucelli, / l'herbette morte, et non cantan gli ucelli / per la stagion contraria a lor natura; / Borëa soffia, et ogni creatura / sta chiusa per lo freddo ne' sua hostelli. / Et io, dolente, solo ardo et incendio» (vv. 1-9).

³ Virgilio, *Ecl.* I, 59-63 «Ante leves ergo pascentur in aethere cervi, / et freta destituent nudos in litore pisces; / ante, pererratis amborum finibus, exsul / aut Ararim Parthus bibet, aut Germania Tigrim, / quam nostro illius labatur pectore vultus».

⁴ Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*, vv. 1-8; «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi, come suol far bella donna, / di me [...]», *Al poco giorno*, vv. 31-4.

struttura complessiva dell'opera né, di conseguenza, desumere la rilevanza che la figura retorica avrebbe potuto assumere o meno nel piano del libro. È certo però che dell'ἁδύνατον poetico Boccaccio non fa largo uso nelle *Rime*: laddove compare manifesta un debito più spiccato nei confronti della poesia stilnovista e dantesca (petrose incluse), che di quella di Petrarca.

Se si accoglie quanto l'autore scrive nell'epistola a Pietro di Monforte,⁵ e quanto testimoniato dalla *Senile* V 31 di Petrarca, i primi componimenti in versi, attribuibili a un Boccaccio non ancora ventenne, sarebbero stati dati alle fiamme da lui stesso per aver riconosciuto l'irraggiungibile superiorità dei *Rerum vulgarium fragmenta*. La dichiarata adesione alla poetica del *praeceptor*, ribadita nell'epistola a Francesco da Brossano del novembre 1374 («et ego quadraginta annis vel amplius suus fui»), *Ep.* XXIV, 28), andrà presa più come un elemento retorico, un omaggio alla memoria di Petrarca, che come un dato reale. Si aggiunga che la critica ha proposto una collocazione piuttosto tarda del recupero dell'esperienza lirica petrarchesca da parte del più giovane poeta⁶ e che, fissando l'incontro fra i due autori durante gli anni napoletani di Boccaccio,⁷ è stato ritenuto possibile anche un movimento inverso secondo il quale la poesia del discepolo potrebbe aver avuto delle ricadute sul dettato del *Canzoniere*.⁸ Ad ogni modo è evidente che una buona parte della lirica boccacesca si pone in piena autonomia rispetto al modello di Petrarca.⁹ Altrettanto si può dire per l'adozione della figura adynatica: gli scarsi esempi apportati dalle *Rime* non evidenziano speciali punti di corrispondenza con i *Fragmenta*, cosicché in tal caso non sembra dimostrabile l'influenza di nessuno dei due autori sull'altro, quanto piuttosto un recupero, da parte di Boccaccio, dei modelli lirici precedenti sia classici che volgari, e della tradizione popolare. Come scrive Branca, le liriche rappresentano «un libero banco di prova di esperienze culturali e letterarie, sentimentali e fantastiche»¹⁰ mediante le quali si riesce a tracciare l'itinerario artistico di Boccaccio: questo determina la necessità di far riferimento anche a quelle opere dell'autore estranee

⁵ «Ardens mea vulgaria et profecto iuvenilia nimis poemata», *Ep.* XX, 44.

⁶ SUITNER 1980, p. 116; TROVATO 1979, p. 25

⁷ SANTAGATA 1990, pp. 246-70.

⁸ VELLI 1992, p. 183; NATALI 1994, p. 60.

⁹ SURDICH 2001, p. 9.

¹⁰ BRANCA 1999, p. 30.

«all'aurato cerchio della lirica»,¹¹ poiché sovente egli impreziosisce la prosa con le espressioni poeticamente più suggestive.¹²

8.1 *Gli àdóvata nelle Rime*

Attenendoci all'ordinamento delle *Rime* fornito dalla recente edizione allestita da Roberto Loporatti, il primo componimento a presentare l'idea di un'inversione è il sonetto XIV:

Pallido, irato, et tutto transmutato
dallo stato primier quando mi vede
la nemica d'Amore et di Mercede,
nelle cui reti son preso et legato,

quasi, di ciò che io ho già contato
del suo valor prendendo intera fede,
lieta più preme il cor ch'e[ll]a possede,
indi sperando come più pregiato.

Ond'io stimo che sia da mutar verso,
pur ch'Amor me 'l consenta, et biasimare
ciò che io sciocamente già lodai.

*Forse diverrà bianco il color perso,
et per lo non ben dir potrò impetrare
fine per aventura alli mia guai.*

L'amata, renitente e crudele (nemica di Amore e di Mercede), gioisce della sofferenza che provoca nel poeta. Il *topos* cortese dei sintomi dell'alienazione dell'amante, completamente posseduto dalla donna, riporta a Cavalcanti e al Dante delle petrose, a Frescobaldi e a Cino. Una tradizione di sbigottimento che appartiene

¹¹ *Ibidem*.

¹² È il caso dell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, nella quale il tono elegiaco offre il contesto migliore per mettere a frutto l'espressione adynatica.

anche ai Siciliani nella cui lirica, non di rado, allo spossamento di sé si associavano impossibilità di parola e di azione.¹³ La relazione fra l'insensibilità di madonna e il valore del canto è ben presente in questo sonetto, tanto da sostanziare parte dell'ἄδύνατον finale. Infatti l'atteggiamento della donna è in qualche modo confortato dall'elogio con cui il poeta ha omaggiato le sue virtù: prendendo per vero ciò che egli ha cantato, ella stringe e tormenta con più lietezza il cuore di cui si è impossessata. L'unico rimedio alla malattia amorosa è dunque il «mutar verso», che può valere come cambiamento di comportamento, ma più precisamente sembra alludere al mutamento nel poetare (lettura avvalorata dal secondo elemento adynatico al v. 13). Sebbene l'autore sembri aver riacquisito autonomia sufficiente da indurlo a riconoscere e condannare l'erroneo atteggiamento precedente («ciò che io sciocamente già lodai»), Amore continua a fraporsi come un ostacolo invalicabile fra la volontà di trasformazione, che passa innanzitutto per un'inversione di poetica, e il potere effettivo di ribaltare la situazione. Nella prima terzina si ha dunque una tenue anticipazione dell'impossibilità: subordinando la riuscita del proposito al consenso di Amore si affaccia il timore che l'impresa possa fallire. L'ἄδύνατον, espresso attraverso la descrizione di due fatti incredibili, si connette alla categoria del “mai” [II.1.b], tuttavia la formulazione temporale resta in qualche modo implicita, concentrata esclusivamente nel verbo al futuro senza il rafforzativo di marche subordinanti temporali. L'impossibilità sembra riferita al proposito di «mutar verso» per mezzo di due ἄδύνατα: uno naturale [I.1.b] al v. 12 (ma con una tradizione che lo ricollega ad elementi più propriamente culturali, connessi all'alterazione delle facoltà percettive), e l'altro culturale [I.2.a] ai vv. 13-4, riferito all'esito fausto di una poesia incentrata sul biasimo. Il motivo dello scambio fra colore scuro e colore chiaro ha una vasta fortuna che travalica i confini della lirica amorosa:

de' dritti fanno manchi,
 del nero bianco giglio
 (Bonagiunta Orbicciani, *Molto si fa brasmare*, vv. 55-6);

ché, qual ten om più franco
 di lealtate, perso

¹³ Si rimanda al cap. 4 del presente studio.

tosto fa, se veder se po', del bianco
(Panuccio del Bagno, *Lasso di far più verso*, vv. 4-6)

e 'l bianco per lo nero ti mostro
(Pieraccio Tedaldi, XLI, v. 7)

ch'ei fa del bianco nero
(Bindo Bonichi i, XX, v. 6)

sì ch'onne bianco m'è tornato en bruno
(Nerio Moscoli, XLIII, v. 7)

l'essilio che m'è dato, onor mi tegno:
ché, se giudizio o forza di destino
vuol pur che il mondo versi
i bianchi fiori in persi,
cader co' buoni è pur di lode degno
(Dante, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, vv. 76-80)

Egli è sì agra cosa 'l disamare
a chi è 'nnamorato daddivero
che potrebb'anzi far del bianco nero
parer a quanti n'ha di qua da mare.
(Cecco Angiolieri, IX, vv. 1-4)

Nell'ultimo esempio il *topos* è impiegato da Cecco Angiolieri rispetto all'inutile azione del disamorarsi, impresa talmente impossibile da indurre l'autore ad affermare di non volervisi affatto cimentare, ribadendo con veemenza la volontà opposta di «trasamar», cioè di amare smodatamente. Al contrario Boccaccio, sempre con riferimento al disamare, sembra desideroso di trarsi fuori dall'*impasse* sentimentale che, tramite le rime di elogio, si è rivelata e ha contribuito ad alimentare la superbia dell'amata. È logico che il cambiamento debba manifestarsi nella scrittura: ma la possibilità di comporre versi di biasimo, segno di un rinsavimento che potrebbe porre fine allo sconvolgimento fisico emotivo nonché spegnere l'alterigia dell'amata, non è praticabile. L'*ἀδύνατον* metaletterario che chiude il sonetto dà conto dell'irraggiungibilità del soddisfacimento (se si interpreta la fine dei lamenti come

conseguenza della corresponsione), oppure del disamoramento, conseguiti attraverso una poesia contraria alla lode.

La costruzione dell'impossibilità risulta complicata dall'allontanamento del primo elemento della similitudine (il proposito di una poesia di biasimo, che si unisce e si confonde con l'aspirazione all'appagamento amoroso), che un punto fermo separa dalla terzina conclusiva: inoltre se il sovvertimento dei colori può essere riferibile al consenso di Amore per il mutamento di poetica ("quando Amore acconsentirà a lasciarmi comporre versi di rimprovero, in contrasto con quanto affermai sciocamente nelle liriche precedenti,...forse il bianco diventerà scuro"),¹⁴ il distico conclusivo allude ad un'impossibilità di realizzazione del fatto amoroso tutta conclusa in sé stessa (è implicitamente impossibile che con componimenti di sdegno si possa ottenere la fine dei dolori, ovvero plausibilmente il consenso di madonna).

Questo meccanismo di isolamento della proposizione impossibile dal suo termine di riferimento si ripropone nel sonetto LIX:

Quando poss'io sperar che mai conforme
divenga questa donna a' disir' miei,
ch'ancor con prieghi impetrar non potei
dal somno, mostrator di mille forme,

che 'n sogno almen dov'ella lasciò l'orme
mi dimostrasse? Et contento sarei,
po' ch'io non posso più riveder lei,
che crudel cerca, lassol, in terra porme.

*Allora, certo, quando torneranno
li fiumi a' monti, e i lupi l'agnelle
dagli ovil' temorosi fuggiranno.*

Dunque uccidimi, Amor, a ciò che quelle
luci, che ffür principio del mio danno,
del morir mio, ridendo, sien più belle.

¹⁴ Fuori di metafora "forse le mie sorti cambieranno da cattive in buone", BRANCA 1999, nota al verso.

Il desiderio dell'accondiscendenza di madonna apre la lirica (vv. 1-2) con l'impulso di una lunga interrogativa che si conclude a metà della seconda quartina. È esattamente questa fantasticheria a venire negata, alcuni versi dopo, dal doppio ἄδύνατον naturale formulato secondo la categoria del "mai" [II.1.b]: la figura recupera il proverbiale e antichissimo tema dei fiumi che risalgono ai monti [I.1.a],¹⁵ centrale nella *similitudo impossibilium* dantesca, insieme ad un'altra immagine tradizionale del mondo capovolto legata al comportamento inusitato degli animali (in tal caso i lupi) [I.1.c]. Il motivo dei lupi che dimorano con gli agnelli, o addirittura li temono, è di ascendenza biblica (*Isaia*, XI, 6 e sgg.)¹⁶ e mediolatina, e si presenta solitamente insieme ad una serie di altri segni, volti a ricreare lo stato di perfetta armonia proprio dell'età paradisiaca, che annunciano l'avvento di una nuova era pronta a sbocciare dopo la fine del mondo:

Edere namque Deum merita
omnia virgo venena domat;
tractibus anguis inexplicitis
virus inerme piger revomit,
gramine concolor in viridi.
quae feritas modo non trepidat
territa de grege candidulo?
inpavidas lupus inter oves
tristis obambulat et rabidum
sanguinis inmemor os cohibet.
agnus enim vice mirifica
ecce leonibus imperitat,
exagitansque truces aquilas
per vaga nubila perque Notos
sidere lapsa columba fugat.¹⁷

¹⁵ Si vedano i capitoli 1 e 5 del presente studio.

¹⁶ «Habitabit lupus cum agno, / et pardus cum haedo accubabit; / vitulus et leo simul saginabuntur, / et puer parvulus minabit eos. / Vitula et ursus pascentur, / simul accubabunt catuli eorum; / et leo sicut bos comedet paleas. / Et ludet infans ab ubere / super foramine aspidis; / et in cavernam reguli, / qui ablactatus fuerit, manum suam mittet», *Isaia*, XI, 6 e sgg. «Il lupo farà dimora con l'agnello / e il leopardo s'accovaccierà col capretto, / e il vitello e il leone e la pecora staranno insieme / e un piccolo fanciullo li condurrà. / Il vitello con l'orso pascoleranno; si sdraieranno assieme i loro nati, / e il leone mangerà paglia come il bue. / E il bambino di latte si trastullerà sopra il covo dell'aspide, / e nella buca del basilisco introdurrà la mano un bambino appena slattato».

¹⁷ Prudenziò, *Cathemerinon Liber III*, 151-165. «Poiché la Vergine che ha meritato di dare alla luce Iddio trionfa di tutti i veleni, pigramente raggomitolato su se stesso il serpe rivomita l'enorme veleno,

L'irrealtà della benevolenza della donna, in questo sonetto come nel XIV, è anticipata e amplificata mediante l'espressione del desiderio, anch'esso insoddisfatto, di vederla in sogno, o meglio di vedere almeno dove ella abbia lasciato le proprie impronte. Questa sorta di "pausa di sospensione" fra i due elementi della similitudine (vv. 1-2 e vv. 9-11) funge come un *excursus* che accresce l'inattuabilità del desiderio, da un lato descrivendo il diniego onirico (che accentua l'impalpabilità della meta agognata), dall'altro dichiarando la ritrosia e la crudeltà dell'amata (v. 8).¹⁸ L'ἄδύνατον apparentemente diviso dal resto del testo tramite l'interpunzione, in realtà è annunciato sin dall'*incipit*: la sua apparizione, dunque, non corrisponde ad un'improvvisa punta espressiva, né d'altra parte crea un effetto di acme drammatica poiché i vv. 6-8 spezzano la tensione creata dall'interrogativa.

Nei due esempi di *similitudines impossibilium* rintracciati nel *corpus* delle rime attribuite a Boccaccio ricorre un metodo di costruzione caratterizzato dall'anticipazione del fatto ritenuto impossibile (la corresponsione amorosa), insieme alla tendenza ad isolare gli *impossibilia*, pertinenti alla categoria del "mai", in una singola strofa collocata nella seconda metà del componimento (in conclusione del sonetto XIV, nella prima terzina del LIX). La polarizzazione dell'impossibilità verso la fine del testo si ripropone, ad esempio, nell'ottava 10 del V libro del *Teseida*, dove l'ἄδύνατον pronunciato da Palemone rinchiuso nella prigione di Teseo richiama a distanza l'irrealizzabilità espressa nei primi versi ma, a differenza di quanto avviene nei sonetti, riassume entrambi i termini della similitudine contraendoli in un'unica linea:

E or mi fosse un poco di speranza
rimasa, o mi venisse dell'uscire,
di questo loco! Io mi crederei, senza
la doglia che io ho, gioia sentire,
e ancora la mia somma intendenza

confondendo il suo colore col verde dell'erba. Qual belva feroce ora non trepida, atterrita dal candido gregge? S'aggira il lupo mesto fra le pecore impavide e tiene chiuse le fauci, immemori del sangue. L'agnello infatti con meraviglioso scambio signoreggia i leoni e la colomba discesa dagli antri fuga le aquile crudeli attraverso le nubi vaganti e i venti» trad. in COCCHIARA 1981, p. 100.

¹⁸ L'intreccio fra sogno e impossibilità è contenuto nel sonetto 212 dei *Fragmenta* dove le *inanes operae* ampliano motivi desunti da Arnaut Daniel: «Beato in sogno et di languir contento, / d'abbracciar l'ombra et seguir l'aura estiva, / nuoto per mar che non à fondo o riva, / solco onde, e 'n rena fondo, et scrivo in vento», vv. 1-4.

sanz'alcun fallo crederei fornire;
 ma sì m'è gran nemica la fortuna,
*ch'io n'uscirò quando starà la luna!*¹⁹

Una variazione è visibile nel sonetto 46, espunto nell'edizione Leporatti, che Branca colloca fra le rime di dubbia attribuzione:

Cresce la fiamma mia pur ch'io vi miri,
 o mio bel sol, da cui mia vita pende,
 né luce altra per me fra noi risplende
 tosto ch'avien ch'in voi questi occhi giri.

E fiano eterni gli alti miei desiri,
 sì come eterno è il ben, ch'il cor m'incende.
 Santo Amor ch'a sì degno obietto intende
 alzar la mente e muovere i sospiri.

Come, dunque, che scemi o per nuova esca
 in me fuoco d'Amor s'accenda mai,
 nel pensier vostro sì gran dubbio nacque?

*Torbidi e freddi avrà ben prima i rai
 il sol, che quell'ardor del petto m'esca,
 a cui me stesso consacrar mi piacque.*

Il componimento è una professione di amore eterno per la donna paragonata ad un sole. La fedeltà è manifestata duplicemente: in modo affermativo con la descrizione della fiamma inestinguibile e della devozione senza termine; negativamente attraverso lo stupore interrogativo della prima terzina e l'ἄδύνατον della strofa conclusiva, focalizzati entrambi sull'assurdità che il sentimento scemi o possa riversarsi su un'altra donna.

La luminosità dell'amata-sole e l'ardore del desiderio si riflettono con raggi risplendenti e bagliori infuocati su tutte le stanze («fiamma», «sol», «luce», «risplende», «m'incende», «fuoco»), fino a spegnersi e freddarsi repentinamente nell'impossibilità

¹⁹ «Poco senn'ha chi crede âtar la luna / a discorrer il ciel per suo sonare», Boccaccio, *Rime*, xxxvii, vv. 5-6.

finale: prima che il sentimento (definito qui, secondo la protratta metafora del fuoco e del sole, con il termine «ardore») abbandoni il cuore del poeta, i raggi del sole diverranno opachi e freddi. Si tratta di un ἀδύνατον naturale [I.1.b] espresso da un'unica similitudine in posizione conclusiva [III.1.a] che chiosa con limpidezza il discorso delle quartine e risponde al dubbio, espresso nell'interrogazione, balenato nella mente dell'amata. Il futuro in cui si colloca l'evento impossibile (v. 12) risponde a quello del giuramento di eternità del desiderio (v. 5), coagulando il componimento intorno al nucleo del patto che è poi la forma più arcaica di ἀδύνατον.²⁰ È una funzione molto vicina a quella della *similitudo impossibilium* elaborata da un illustre precedente, Guido Guinizzelli:²¹

Madonna mia, quel dì ch'Amor consente
 ch'ì cangi core, volere o maniera,
 o ch'altra donna mi sia più piacente,
 tornerà l'acqua in su d'ogni riviera,

il cieco vederà, 'l muto parlente
 ed ogni cosa grave fia leggera:
 sì forte punto d'amore e possente
 fu 'l giorno ch'io vi vidi a la 'mprimiera.

(Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*, vv. 1-8)

Nel caso di Guido a dar conto dell'impossibilità di mutare sentimento erano enunciati una serie di eventi contrari al corso della natura, e le terzine conclusive ribadivano l'irrealizzabilità del disamoramento collegando la perpetua fedeltà dell'amante all'opera che Dio ha firmato nel cielo.²² L'accostamento tra sfera umana e divina aveva lo scopo di enfatizzare l'infrangibilità del giuramento.

²⁰ Si veda il primo capitolo del presente studio. GUIDORIZZI 1985, pp. 21-22.

²¹ Per l'analisi dell'ἀδύνατον guinizzelliano si rimanda al quinto capitolo.

²² «E questo posso dire in veritate: / ch'Amore e stella fermaron volere / ch'io fosse vostro, ed hanlo / giudicato; / e se da stella è dato, non crediate / ch'altra cosa mi possa mai piacere, / se Dio non rompe in ciel ciò c'ha firmato», Guido Guinizzelli, *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente* vv. 9-14.

Il tema dell'impossibilità di disamare, inoltre, non è raro negli *ἀδύνατα* di Cecco Angiolieri,²³ insieme alle enunciazioni iperboliche e adynatiche con cui il poeta tenta di persuadere l'amata della sincerità e grandezza del proprio sentimento:

Se tutta l'acqua balsamo tornasse
e la terr'òr diventasse a carrate,
e tutte queste cose me donasse
Quel che n'avrebbe ben la podestate

perché mia donna del mondo passasse,
e' li direi: «Missere, or l'abbiate!»
ed anzi ch'al partito m'accordasse
sosterrei dura morte, en veritate.

Ché solamente du' o pur tre capegli
contra sua voglia non vorrei l'uscasse
per caricar d'oro mille camegli.

Ma i' vorrei ched ella mel credesse;
ché tante maitinate e tanti svegli,
come il fo, non credo che perdesse.
(Cecco Angiolieri, XVII)

Nel sonetto dubbio dell'edizione Branca la proclamazione dell'amore, la negazione della sua diminuzione o sostituzione, confluiscono nella domanda retorica e nell'*ἀδύνατον* conclusivo il cui scopo è quello di assicurare l'amata (referente esterno all'io lirico [III.2.a]) iscrivendo il componimento nell'orbita del giuramento.

Al di fuori del repertorio degli *ἀδύνατα* si incontra, nel *corpus* delle rime boccacesche, un'espressione iperbolica strutturata esattamente come la *similitudo impossibilium* (sonetto LVI):

Se quel serpente, che guarda il thesoro,
del qual m'ha facto Amor tanto bramoso,

²³ «Egli è sì agra cosa 'l disamare / a chi è 'nnamorato daddivero / che potrebb'anzi far del bianco nero / parer a quanti n'ha di qua da mare», Cecco Angiolieri, IX, vv. 1-4.

ponesse pur un poco el capo gioso
io crederrei con un sottil lavoro

trovar al pianto mio cor temoroso,
né in ciò sarebbe il mio cor temoroso,
come che già in punto assai dubbioso
già mi negasse il promess'adiutorio.

Ma pria Mercurio chiuderà que' d'Argo
cantando di Siringa, che 'n que' due
io possa metter somno col mio verso;

et prima nelle lagrime, ch'io spargo,
morendo adempierò le voglie tue,
crudel Amor, ver me fiero et perverso!

Il soggetto è quello della gelosia del marito e, soprattutto, della sua vigilanza che l'amante cerca di eludere nella speranza di incontrare l'amata. È un motivo svolto con innumerevoli variazioni anche all'interno del *Decameron*,²⁴ e i *vituperia* contro coloro che tenevano sotto così stretta sorveglianza le fanciulle, rendendo di fatto impossibili i colloqui amorosi, erano temi correnti di ascendenza provenzale. La caratterizzazione del *gilos* come serpente (esempio di maligna astuzia), prosegue attraverso il paragone con la figura mitologica di Argo. I vv. 9-11 sono costruiti secondo il classico schema della *similitudo impossibilium*: due proposizioni legate da una congiunzione o da una locuzione subordinativa (quando, mentre, finché, ecc.), paragonano un fatto impossibile ad un evento che si ritiene irrealizzabile. Tuttavia il contenuto della terzina non si riferisce ad un'impossibilità, ma ad un'impresa ardua, infatti recita: “prima Mercurio farà chiudere gli occhi ad Argo, cantando di Siringa, di quanto io con i miei versi possa far chiudere per il sonno gli occhi di quel serpente (del *gilos*)”. Si tratta a tutti gli effetti di un'iperbole e non di un ἀδύνατον, poiché Mercurio riuscì infine ad addormentare Argo cantando la storia della ninfa amata da

²⁴ BRANCA 1999, p. 243 rimanda a *Decameron* VII 8, 6: «quasi tutta la sua sollicitudine aveva posta in guardar ben costei, né mai addormentato si sarebbe se lei primieramente non avesse sentita entrar nel letto».

Pan. Il riferimento all'episodio non è isolato in Boccaccio, e la vittoria di Mercurio è narrata, ad esempio, nell'*Amorosa visione*:

Or poi che Giuno avea accettata quella,
 per tema forse di seconda offesa,
 Argo pien d'occhi fè custode d'ella.
 Cauto pascendo lei in sua guardia presa,
 ella anche ivi era ed in atto ascoltava
 il suon d'una sampogna alla distesa.
 Hermete era il pastor che la suonava
 sotto alberi fronzuti dolcemente,
 con gran piacer di chi ascoltar la stava.
 Onde sonando, vedea chetamente
 Argo, con li cento occhi ch'egli avea,
 adormentarsi e non sentir niente.
 Rigido poi quel fier pastor scorgea
 trarsi di sotto un ritorto coltello,
 col quale l'addormito Argo uccidea.
 (*Amorosa visione*, XVII, vv. 16- 30)

Dunque, nel caso del sonetto LVI, nella struttura formale dell'*ἀδύνατον* (inserito in contesto amoroso) si incastona un'iperbole di argomento mitologico. Rispetto agli *impossibilia* boccacceschi citati in precedenza, l'iperbole di Mercurio e Argo presenta addirittura un'articolazione più canonica e chiara: i termini della similitudine sono resi entrambi espliciti nell'arco della terzina, quando al contrario in XIV e LIX i tre versi deputati all'impossibilità rimandavano ad altre sezioni del componimento (o al testo nella sua interezza) per decodificare l'evento ritenuto irrealizzabile dal poeta.

Appurata la scarsità di *ἀδύνατα* delle *Rime* si può altresì riconoscere la particolarità della loro linea costruttiva: sono apparentemente non conclusi in sé stessi, diluiti in un andamento discorsivo punteggiato di subordinate, annunciati da interrogative o da giri di versi preposti a tracciare il termine di paragone irraggiungibile (il soddisfacimento amoroso). L'aspetto moralistico, che talvolta si è visto accompagnare la descrizione di eventi contro natura, non è incluso nelle similitudini impossibili ma ritorna in componimenti che illustrano la tipica visione del mondo capovolto. Il sovvertimento dei valori morali e il motivo della *tristitia temporis*,

già cantato ad esempio da Marcabru,²⁵ porta al trionfo della disonestà e del vizio. Una deprecabile condizione il cui destino è rimesso nelle mani di Dio, l'unico a conoscere le trame nascoste di una realtà che agli occhi umani si presenta come caos e ribaltamento:

Apitio legge nelle nostre scole
e 'l re Sardanapalo, et lor doctrina
di gran lunga è preposta alla divina
dagli otiï dishonesti et dalle gole.

Et verità né in fatti né in parole
hoggi si truova, et ciaschedun inchina
all'avaritia sì com'a reïna,
la quale in tutto può ciò che la vuole.

Honestà s'è partita et cortesia,
et ogn'altra virtù è al ciel tornata,
et insieme con esse è leggiadria,

e zentileça dai vili è scaciata;
ma quanto questo per durar si sia,
Iddio sel sa, ched ogni cosa guata.

(LVIII)

8.2 ἀδύνατα, giuramenti e maledizioni nell'Elegia di Madonna Fiammetta

Come si è accennato gli ἀδύνατα si presentano anche nella prosa di Boccaccio, e anzi in alcune opere, più che nella poesia, sembrano fiorire con estrema naturalezza rispettando motivi e strutture desunti dai modelli classici. Del resto il sottilissimo

²⁵ «No·n sai que faire, / tant fort sui entrepres / Qu'entorn l'araire / Si fant villan cortes / E il just pechaire / De so qu'en lor non es / si m'aiut fes, / tals mil en auzetz braire / c'anc res no n fo», Marcabru, XXXII, vv. 19-27. Ma si pensi al ribaltamento delle leggi morali e naturali cantato nel carme *Florebat olim studium* dei *Carmina Burana*. Sull'argomento si rimanda al secondo capitolo del presente studio.

discrimine fra «rimar discorsivo e prosa verseggiata»²⁶ a cui si è fatto riferimento, giustifica il proposito di sbirciare dei casi di *similitudines impossibilium* liberi dalla regola versificatoria ma ben accostabili agli esempi lirici precedenti o coevi all'autore. Inoltre, come traspare dai numerosi esempi offerti nel corso di questo lavoro, è importante tenere presente che i motivi adynatici e la topica dell'impossibilità trapassano da una lingua all'altra, da un genere letterario all'altro, da una tradizione (con il suo sistema di valori) all'altra.²⁷

In virtù della tematica, e soprattutto di come essa plasma la concezione temporale che percorre l'opera, l'*Elegia di Madonna Fiammetta* offre ἀδύνατα dai contenuti estremamente ricchi. Si aggiunga che la libertà da rigide norme metriche e ritmiche permette vorticose *accumulationes* di termini impossibili che, nello stile di Boccaccio, comportano l'espressione più accorata del sentimento nel disperato crescendo dell'immobilità elegiaca.

È noto che nel *De vulgari eloquentia* Dante aveva definito l'elegia «stilum miserorum»²⁸ collocandola al livello stilistico più basso («solum humile stilum oportet nos sumere»). Nell'*Elegia di Madonna Fiammetta* Boccaccio accetta il contenuto stabilito da Dante, ma la connotazione umile viene meno sia nella scelta dei personaggi che nei livelli stilistici: la *professio modestiae* del commiato (nel quale l'autore parla di «abito vile», «chiome rabbuffate», «parole rozzamente composte») è smentita dalla sintassi latineggiante, dal lessico selezionato, dall'interlocuzione con i modelli classici (Livio, Cicerone, Ovidio, Seneca). L'identificazione della donna con la voce elegiaca manifesta il debito nei confronti delle *Heroides* ovidiane che forniscono il

²⁶ BRANCA 1999, p. 3.

²⁷ L'esempio di uno dei più classici motivi adynatici, il risalire dei fiumi alle sorgenti, utilizzato da Boccaccio in prosa latina e per di più all'interno di una enciclopedia geografica, si legge nel *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris*, IV Proh. 1. In questo caso non si tratta di un ἀδύνατον vero e proprio ma del *topos* acquatico ἄνω ποταμῶν: «Erat animus michi cum de fontibus dictum esset ut de fluminibus scriberem. Sed quia persepe cernimus fluvios quosdam e lacubus exundare aut susceptos ex eis emergere, mutare propositum satius esse ratus sum et lacus primo famosos apponere, ne, si post posuerim, ab hostibus in fontibus videar flumina revocasse» («Era mia intenzione dopo aver detto delle sorgenti così scrivere dei fiumi. Ma poiché molto spesso vediamo alcuni fiumi esondare dai laghi o sospettiamo che provengano da essi, ho creduto più conveniente modificare il mio proposito e descrivere come prima cosa i laghi famosi, affinché, se li avessi trattati dopo, non fosse sembrato ai miei detrattori che io avessi fatto risalire i fiumi alle sorgenti»), testo e traduzione sono citati dalla nuova edizione critica dell'opera, la cui realizzazione è in corso a cura di Valentina Rovere.

²⁸ *De vulgari eloquentia* II, VI, 5.

modello strutturale dell'opera.²⁹ Gli echi delle *Metamorfosi*, delle *Heroides*, dei *Tristia* indicano Ovidio come un punto di riferimento imprescindibile, e informano di sé il contenuto e lo stile dell'*Elegia*. A partire da tale constatazione non è strano rilevare la presenza di ἀδύνατα, tanto più se si pensa che, tra gli elegiaci latini, il maggior numero di occorrenze della figura è proprio in Ovidio (soprattutto nelle elegie erotiche e nei poemi composti durante l'esilio).³⁰ Nelle composizioni dell'esilio e nelle *Metamorfosi* il tema dell'impossibilità è proposto attraverso una variegatissima tipologia: dal genere ἄνω ποταμῶν,³¹ a comparazioni fisiche e naturalistiche,³² ad ἀδύνατα enumerativi³³ e mitologici.³⁴ Inoltre, nella poesia lirica latina³⁵ è senz'altro il sottogenere dell'elegia a mostrarsi più prolifico di *impossibilia* (si rintracciano 39 ἀδύνατα nella produzione dei tre poeti elegiaci: una trentina in Ovidio, sei in Propertio, tre in Tibullo).³⁶

La situazione elegiaca della *Fiammetta*, in cui la narrazione non conosce sviluppi, è riversata in un costante, ripetitivo e sfibrante monologo, dominato dalla retorica e dalla letteratura, percorso da un fitto intreccio di fonti classiche.³⁷ A contraddistinguere la storia è l'assenza di tempo, la vicenda della protagonista si iscrive in una circolarità senza esito. Il passato dei fatti e il presente delle esposizioni e del dolore combaciano pienamente con le circostanze predilette dall'ἀδύνατον lirico. L'elegia descrive uno stato dell'animo, non un'azione dell'uomo, è lo spazio dedicato all'afflizione, non alla possibilità di operare cambiamenti: ecco perché la compresenza di passato e presente sfocia in uno stato ossimorico di flusso immobile.³⁸ Nella prosa della *Fiammetta* espressioni liriche e narrative si fondono in una soluzione unitaria,

²⁹ BARTUSCHAT 2010, pp. 73-5.

³⁰ Sul vastissimo impiego che Ovidio fa dell'ἀδύνατον DUTOIT 1936, pp. 101-123 e COCCHIARA 1981, p. 87-89.

³¹ «Fluminaque in fontes cursu reditura supino», *Epistulae ex Ponto* IV, 5, 43; «In caput alta suum labentur ab aequore retro / flumina, conversis Solque recurret equis», *Tristia* I 8, 1-2; «Ante retro Simois fluet et sine frondibus Ide / stabit et auxilium promittet Achaia Troiae, / quam, cessante meo pro vestris pectore rebus, / Aiakis stolidi Danais sollertia prosit!», *Metam.* XIII., 324-326.

³² «Tristitiaie causam si quis cognoscere quaerit, ostendi solem postulat ille sibi, nec frondem in silvis, nec aperto mollia prato gramina, nec pleno flumine cernit aquam», *Tristia* V 4, 7-12.

³³ «Vere prius flores, aestu numerabis aristas, / poma per autumnum frigoribusque nives, quam mala, quae toto patior iactatus in orbe», *Tristia* IV 1, 57-59.

³⁴ «Exigis ut Priamus natorum a funere ludat, / et Niobe festos ducat ut orba choros», *Tristia* V 12, 7-8.

³⁵ Che secondo la denominazione di Canter include elegia e epigrammi, CANTER 1930, p. 40 nota 4.

³⁶ VILLALBA DE LA GÜIDA 2010, p. 89.

³⁷ ERBANI 2007, p. XVIII.

³⁸ SURDICH 2001, p. 86.

integrando sia il linguaggio delle tragedie di Seneca che quello di Ovidio e della tradizione elegiaca medievale.³⁹

La prima apparizione del motivo adynatico appartiene al giuramento di fedeltà che Panfilo fa alla protagonista in risposta al suo tentativo di dissuaderlo dal partire:

Che mai di niuna donna io sia altro che di Fiammetta, appena, pure se io il volessi, il potrebbe fare Giove, con sì fatta catena che ha il mio cuore Amore legato sotto la tua signoria. E di ciò ti rendi sicura, che prima la terra porterà le stelle, e il cielo arato da' buoi produrrà le mature biade, che Panfilo sia d'altra donna che tuo.⁴⁰

L'esclusività del sentimento, la sua eterna durata, l'impossibilità di disamorarsi, stretti nel vincolo dell'enunciazione adynatica, rientrano in una prassi ben consolidata in ambito lirico. L'impotenza della divinità di sciogliere le catene amorose richiama la pratica di intersecare piano divino e piano umano per iperbolizzare i termini dell'affermazione e sacralizzare gli estremi del giuramento.⁴¹ Le inversioni naturali [L.1] immaginate nel discorso di Panfilo costituiscono temi di antichissima fortuna, vividi sia nella memoria letteraria che nella tradizione proverbiale.

Anche un secondo esempio pertiene alla funzione del giuramento:

Niuno giorno, niuna notte, niuna ora sarà la mia bocca senza esser piena delle tue maledizioni, né a questo mai si porrà fine: prima si tufferà la celestiale Orsa in Oceano, e la rapace onda della ciciliana Cariddi starà ferma, e taceranno li cani di Silla, e nell'Ionio mare surgeranno le mature biade e l'oscura notte darà nelle tenebre luce, e l'acqua con le fiamme, e la morte con la vita, e il mare co' venti saranno concordi con somma fede; anzi, mentre che Gange durerà tiepido e l'Istro freddo, e li monti porteranno le querce, e li campi li morbidi paschi, con teco avrò battaglie.⁴²

Le maledizioni che Fiammetta scaglia contro l'altra donna, di cui ha sentito dire essersi innamorato Panfilo, sono in parte la riscrittura di un tetro passo del *Tieste* di Seneca, in cui la stessa serie di *impossibilia* descrive l'irrealizzabile concordia fra Atreo e Tieste:

³⁹ BARTUSCHAT 2000, p. 84.

⁴⁰ *Elegia di Madonna Fiammetta* II, 9.

⁴¹ Su questo tema ci si è soffermati ripetutamente nel corso del presente studio. Si vedano almeno i capitoli 1, 5 e 8.

⁴² *Elegia di Madonna Fiammetta* VI, 12.

[...] aethereas prius
 perfundet Arctos pontus et Siculi rapax
 consistet aestus unda et Ionio seges
 matura pelago surget et lucem dabit
 nox atra terris, ante cum flammis aquae,
 cum morte vita, cum mari ventus fidem
 foedusque iungent.⁴³

Nella citazione della *Fiammetta* gli ἀδύνατα si avvicendano e si incalzano con sempre maggior rapidità, nella foga disperata della donna tradita, fino a contrarsi in giustapposizioni di termini antitetici. Ma se il futuro indistinto (ancor più irraggiungibile visto dall'interno della circolarità elegiaca) non arriverà mai a placare le ire della donna, l'eterno presente delle leggi naturali comprovate dall'esperienza umana (la temperatura delle acque del Gange e del Danubio, la distribuzione della vegetazione su terreni differenti) si intreccerà ad un rancore senza fine. Il giuramento si suddivide in due parti: la prima si esprime nei termini del “mai” [II.1.b], la seconda in quelli del “sempre” [II.1.a]. Infatti il discorso prosegue cambiando segno temporale con un antiadynaton che continua la riscrittura dei classici⁴⁴ e che, nel diretto accostamento “mai-sempre”, fa pensare alla medesima successione adottata da Petrarca nella sestina 66:

ch'allor fia un dí madonna senza 'l ghiaccio
 dentro, et di for senza l'usata nebbia,
 ch'i' vedrò secco il mare, e' laghi, e i fiumi.

Mentre ch'al mar descenderanno i fiumi
 et le fiere ameranno ombrose valli,
 fia dinanzi a' begli occhi quella nebbia
 che fa nascer d'i miei continua pioggia,
 et nel bel petto l'indurato ghiaccio
 che trà del mio sí dolorosi vènti.

(*Rvf* 66, vv. 22-30)

⁴³ *Thyestes*, 476-482. Il rimando è in BARTUSCHAT 2000, pp. 80-1.

⁴⁴ «Dum iuga montis aper, fluvios dum piscis amabit, dumque thymo pascentur apes, dum rore cicadae, semper honos nomenque tuum laudesque manebunt», Virgilio *Ecl.* 5, 76-78.

Un'altra occorrenza della *similitudo impossibilium* si distacca dallo schema del giuramento (come si è visto posto prima nelle parole di Panfilo e poi in quelle di Fiammetta):

Prima torneranno li fiumi alle fonti, ed Espero recherà il chiaro giorno, e Febea co' raggi del suo fratello darà luce la notte, che torni lo 'ngrato amante.

Si tratta della riscrittura di Seneca («regeret in fontem citas / Revolutus undas amnis et noctem afferet / Phoebea lampas, Hesperus faciet diem», *Phoenissae*, 85-7), nonché della ripresa del tipico motivo dei fiumi che tornano alle sorgenti [I.1.a].⁴⁵ L'impossibilità dei fiumi, già sperimentata da Boccaccio nelle *Rime*,⁴⁶ richiama anche l'ἄδύνατον dantesco,⁴⁷ ed è riproposta nell'epistola III, a proposito dell'amicizia tradita, nella forma di un'invettiva rivolta a un innominato e probabilmente fittizio destinatario. Ad un iniziale elenco di capovolgimenti naturali segue l'attacco contro l'amico traditore:

Nereus amphytritibus lymphys, eripiens vices Vulcano, flammas emictet ab alvo, et inde fontanus corruet liquor, unde ignite sagipte Mulciferi emanabant; repetent annes caput, et eoum Phebus a Zeffiro versa vice, necnon et gigantium mater antiqua Cynosura Alcide Perseo Boote et aliis ymaginibus ornabitur nisi fallor, et earum astra gerendo refulget; sic etiam uris trahentibus unco sulcabitur nydus Lede, et nature preposteris legibus omnia spero verti, et sic in processu non vasta prodigia actonitus intuebor: posquam a te cathacreto, de quo non modicum confidebam, nomen sacratissimum amicitie non inspecto, deceptus anxior in labore. O quampluries tibi verax obgannirier reminiscor, extremi supplicii dingnum fore qui ledit huius celicole deitatis, amicitie scilicet maiestatem; cuius sacratissime vires id faciunt, quod et ipsa Natura non potest suis viribus adimplere, sed decreto sanctissimo vetuit inter vivos.⁴⁸

⁴⁵ Tema ampiamente trattato nei capitoli precedenti e ripreso dallo stesso Boccaccio in *De montibus, silvis, fontibus, lacubus, fluminibus, stagnis seu paludibus, et de nominibus maris*, IV Proh. 1 (cfr. la nota 27 del presente capitolo).

⁴⁶ «Allora, certo, quando torneranno / li fiumi a' monti, e i lupi l'agnelle / dagli ovil' temerosi fuggiranno», LIX, vv. 9-11.

⁴⁷ «Ma ben ritorneranno i fiumi a' colli / prima che questo legno molle e verde / s'infiammi [...]», *Al poco giorno*, vv. 31-3.

⁴⁸ *Epist.* III 1-2. «Nereo con le acque marine, strappando il suo ufficio a Vulcano, emetterà fiamme dal fondo, e di qui scorrerà l'acqua di fonte, di dove uscivano le infuocate saette di Mulcifero; i fiumi riguadagneranno le sorgenti, e Febo, con cammino contrario, sospinto da Zeffiro tornerà alla parte orientale, e l'antica madre dei giganti, se non m'inganno, sarà ornata da Cinosura Alcide Perseo Boote ed altre costellazioni, e risplenderà portandone le stelle; così anche il nido di Leda sarà solcato da un

I segni apocalittici descritti nell'epistola pertengono alla modalità espressiva del mondo capovolto, conseguenza di una tragica infrazione nell'ordine morale delle cose: molto vicini, per quanto riguarda il repertorio di immagini, questi avvenimenti non si incasellano però nella struttura della similitudine impossibile.

Dall'insieme dei casi analizzati, sia in poesia che in prosa, è evidente che Boccaccio tende a collocare la *similitudo impossibilium* in ambito amoroso. L'espedito retorico marca ripetutamente la condizione di infelicità dovuta alla mancata corresponsione sentimentale (sonetti XIV e LIX), insieme all'impossibilità di disamorarsi (sonetto XIV) e al giuramento di fedeltà eterna (sonetto dubbio 46). La vocazione elegiaca dell'*ἄδύνατον*, che schiaccia il presente fra i due poli esorbitanti di passato costantemente rivissuto e futuro mitico e irraggiungibile, sembra esprimere tutte le sue potenzialità soprattutto nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, dove si recupera la finalità di giuramento sia nella voce della protagonista che dell'amante fedifrago. Come si è visto, alle soglie della poesia di Dante l'*ἄδύνατον* è soggetto all'inclusione in componimenti di tono molto diverso (stile aspro; dolce; comico): Guittone e Monte manifestano già la tendenza ad usufruire di espedienti retorici affini in contesto amoroso, e probabilmente modellizzante sarà la scelta di Guinizzelli.⁴⁹ Boccaccio raccoglie la funzione esemplificatrice e iperbolizzante che l'*ἄδύνατον* è chiamato a svolgere nei confronti dell'infelicità affettiva: l'ineluttabilità del sentimento e la fatale prigionia contemplativa sono declinati secondo la personalissima sensibilità del Certaldese, che non rinuncia a combinare fra loro le voci di autori diversi e a forgiare *impossibilia* che, nella canonicità delle immagini,

arpione trascinato da tori selvatici, e spero che tutte le cose siano sovvertite da leggi di natura volte all'incontrario, e così in seguito non guarderò attonito prodigi smisurati: dopoché da te malvagio, in cui non poco confidavo, non guardato il nome santissimo dell'amicizia, ingannato sono nelle angustie. Oh! quante volte in verità mi ricordo di essere stato importunato da te con le chiacchiere, che sarebbe degno della pena capitale colui che offende la maestà di questa celeste divinità, cioè dell'amicizia; le cui forze santissime fanno ciò che anche la stessa Natura non può compiere con le sue forze, ma con decreto sacrosanto proibì tra i viventi», AUZZAS 1992, pp. 518-519. AUZZAS 1992 (p. 763, n. 8) rimarca che l'«avvio dell'ep. ricalca da vicino Ovidio, *Tristia* I 8, 1-8». Il passo di Ovidio è il seguente: «In caput alta suum labentur ab aequore retro / flumina, conversis Solque recurret equis: / terra feret stellas, caelum findetur aratro, / unda dabit flammas, et dabit ignis aquas: / omnia naturae praepostera legibus ibunt, / parsque suum mundi nulla tenebit iter: / omnia iam fient, fieri quae posse negabant, / et nihil est, de quo non sit habenda fides».

⁴⁹ *Madonna mia, quel dì ch'Amor consente*, vv. 1-6.

possiedono un tratto comune a quelli petrarcheschi «spia stilistica di un accorato senso di fatalità invalicabile».⁵⁰

⁵⁰ COCCHIARA 2007, p. 120

CONCLUSIONE

Le ricerche svolte hanno mostrato l'estrema ricchezza semantica di un accorgimento stilistico come l'ἄδύνατον. Le proteiformi declinazioni cui lo schema adynatico è andato soggetto nel tempo, la pluralità di contenuti e la complessità speculativa che non di rado lo contraddistinguono, lo hanno troppo spesso sottratto ad un tentativo esegetico e classificatorio. I suoi confini apparentemente così labili, che si confondono con quelli dell'iperbole e della perifrasi, si possono in realtà fissare con precisione prestando attenzione alle strutture grammaticali attraverso le quali si realizza: perciò si è ritenuto opportuno isolare la categoria della *similitudo impossibilium* (assurta a prototipo del motivo retorico sulla scia della predilezione accordatale da Dante e da Petrarca) sia dalla cosiddetta *inanis opera* che dal computo impossibile. Per fare un po' di ordine si è cercato altresì di escludere dal novero degli ἄδύνατα la massa, spesso informe e confusa, di *impossibilia* di ogni genere che certi studiosi collocano, senza ulteriori riflessioni, sotto l'etichetta di ἄδύνατον: un metodo che alimenta ulteriormente la confusione, condannando il termine a divenire un contenitore vuoto nel quale collocare a piacimento iperboli, perifrasi, comparazioni, a prescindere dalla loro funzione e dal loro significato, perdendo l'occasione di approfondire la conoscenza della mente e dello stato d'animo del poeta.

In questa ricerca si è voluto tentare di colmare una lacuna a cui la critica non sembra aver riservato troppa attenzione: mancano, infatti, nella letteratura italiana studi sistematici che sposino un'indagine tematica sull'ἄδύνατον ad uno sforzo classificatorio che ne chiarisca al contempo le caratteristiche formali.

Lo spazio riservato al recupero degli esempi proposti, ricavati da un attento spoglio della tradizione lirica Due Trecentesca giunta fino a noi, non è teso a costituire una collezione erudita di motivi adynatici: al contrario, l'attenzione per ogni aspetto, anche per i dettagli minimi, della nostra figura retorica offre l'opportunità di attraversare i paesaggi interiori dei poeti e della loro epoca. L'ἄδύνατον è spia dell'intero modo di poetare degli autori, è connesso al profondo della loro coscienza del mondo e dell'esistenza: ulteriore prova ne sia l'intersezione con la sfera del sacro

alla quale si riconnette con decisione la figurazione di eventi impossibili o apocalittici, il rimando al tempo escatologico insito nella descrizione di un futuro lontano e indistinto.

Poiché nella coniazione di impossibilità adynatiche la memoria poetica, insieme al retaggio della cultura popolare di proverbi, scongiuri e maledizioni, è straordinariamente attiva, si è ritenuto indispensabile tracciare la storia del congegno retorico e delle definizioni attribuitegli dalla teoresi antica e moderna. Sia gli studi sulla letteratura classica, che le precise trattazioni del tema in area trobadorica e francese elaborate da Schultz-Gora e da Cherchi,¹ si sono rivelate particolarmente utili per approntare una proposta del tutto nuova calibrata sulla lirica italiana. Tale indagine non poteva prescindere dal considerare meccanismi limitrofi (iperboli, ossimori, antitesi), che convergono in una retorica dell'impossibilità, e che in un certo senso, laddove la *similitudo impossibilium* stenta a manifestarsi (ad esempio nella lirica dei Siciliani), rappresentano le basi sulle quali si svilupperà l'ἄδύνατον lirico italiano.

L'attraversamento del tema, che si è proposto nelle pagine di questo lavoro, dimostra come, nonostante gli elementi di congiunzione, si debba applicare un metodo classificatorio specifico per ogni letteratura (classica, mediolatina, trobadorica, francese, italiana), e che per ogni occorrenza dell'ἄδύνατον, in ogni autore, sia necessario un approfondimento speculativo che tenga conto sia della poetica individuale che del contesto storico con i suoi riferimenti filosofici, teologici e scientifici.

A partire dalle considerazioni presentate è possibile aprire la strada per ulteriori indagini che spostino il limite cronologico ai secoli successivi della nostra letteratura. L'impostazione del lavoro che si è scelto di seguire traccia una linea innovativa nel quadro degli studi contemporanei. D'altro canto si vuole ricordare che l'importanza dello 'sguardo d'insieme', l'esigenza di oltrepassare i limiti geografici, linguistici e temporali per entrare profondamente in risonanza con il nostro oggetto di studio fa parte della preziosa eredità lasciataci dai maestri che hanno fondato le basi delle moderne discipline umanistiche.

¹ SCHULTZ-GORA 1932; CHERCHI 1971.

BIBLIOGRAFIA

EDIZIONI DI RIFERIMENTO

CONTINI 1995

G. Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1995.

AIMERIC DE PEGUILHAN

W. P. Shepard e F. M. Chambers ed., *The poems of Aimeric de Peguilhan*, Evanston, Illinois, 1950.

R. Harvey e L. Paterson ed., *The Troubadour Tensos and Partimens: A Critical Edition*, Cambridge 2010, vol. I.

ALANO DI LILLA

P. Glorieux ed., Alanus ab Insulis, *La Somme «Quoniam Homines» d'Alain de Lille*, in *Archives d'Histoire Doctrinale Et Littéraire du Moyen Âge*, 29 (1953), pp. 113-364.

N. M. Häring ed., Alanus ab Insulis, *Regulae caelestis iuris*, in «Archives d'histoire doctrinal et littéraire du Moyen Age», 48 (1982), pp. 97-226.

T. Wright ed., Alani *Liber de Planctu Naturae*, in *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, II, Londra 1872, pp. 429-522.

ANDREA CAPPELLANO

S. Battaglia ed., *Andreae Capellani regi francorum «de amore» libri tres*, Roma 1947.

ARNAUT DANIEL

M. Perugi ed., Arnaut Daniel, *Le canzoni*, Milano-Napoli 1978.

M. Eusebi ed., Arnaut Daniel, *L'aur'amara*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1995.

ARNÓRR ÞÓRÐARSON JARLASKÁLD

D. Whaley ed., 'Arnórr jarlaskáld Þórðarson, *Þorfinnsdrápa* 24' in Kari Ellen Gade (ed.), *Poetry from the Kings' Sagas 2: From c. 1035 to c. 1300. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 2*. Brepols, Turnhout, 2009 pp. 258-9.

AYE D'AVIGNON

F. Guessard e P. Meyer ed., *Aye d'Avignon; chanson de geste*, Publ. pour la première fois d'après le manuscrit unique de Paris, Paris, Vieweg, 1861.

BERNARDO MORLIACENSE

T. Wright ed. Bernardus Morlanensis, *De contemptu mundi*, in *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, II, Londra 1872, pp. 3-102.

BERNART MARTI

E. Hoepffner ed., *Les poésies de Bernart Marti*, Paris, Champion (Les classiques français du moyen âge: 61), 1929.

F. Beggiano ed., *Il trovatore Bernart Marti*, Modena, STEM Mucchi, 1984.

BIBBIA

Biblia sacra iuxta Vulgatam versionem, adiuvantibus Bonifatio Fischer osb, Iohanne Gribomont osb, H. F. D. Sparks, W. Thiele recensuit et brevi apparatu instruxit Robertus Weber osb, editio tertia emendata quam paravit Bonifatius Fischer osb, cum sociis H. I. Frede, Iohanne Gribomont osb, H. F. D. Sparks, W. Thiele, Editio minor, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1983.

BOCCACCIO, GIOVANNI

V. Branca ed., G. Boccaccio, *Rime*, Milano, Mondadori, 1999.

R. Leporatti ed., G. Boccaccio, *Rime*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013.

G. Auzzas a cura di, G. Boccaccio, *Lettere*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di V. Branca, V/1, Milano, Mondadori, 1992.

F. Erban a cura di, G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta, Corbaccio*, Milano, Garzanti, 2007.

C. Segre a cura di, *Elegia di Madonna Fiammetta*, in G. Boccaccio, *Opere*, Milano, Mursia, 1966.

A. Limentani a cura di, G. Boccaccio *Teseida delle nozze d'Emilia*, Milano, Mondadori, 1992.

BOEZIO

L. Bieler ed., *Consolatio philosophiae*, Turnholti, Brepols, 1984.

BONDIE DIETAIUTI

S. Lubello ed., Bondie Dietaiuti, *Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, III: *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 315-360.

CARMINA BURANA

A. Hilka - O. Schumann ed. *Carmina burana mit Benutzung der Vorarbeiten Wilhelm Meyers I*, Heidelberg 1930.

CECCO ANGIOLIERI

A. Lanza ed., Cecco Angiolieri, *Le rime*, Roma, Archivio G. Izzi, 1990.

CHRÉTIEN DE TROYES

Chrétien de Troyes, *Il cavaliere della carretta (Lancillotto)*, a cura di P. G. Beltrami, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2014.

Ch. Méla e O. Collet ed., *Cligès*, in *Romans*, Le livre de poche, Paris, 1994.

Chrétien de Troyes, *Œuvres complètes*, éd. Daniel Poirion, Anne Berthelot, Peter F. Dembowski, Sylvie Lefèvre *et al.*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade, 408), 1994.

CIELO D'ALCAMO

M. Spampinato Beretta ed., Cielo d'Alcamo, *Rosa fresca aulentissima*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, II: *Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 514-556.

CLAUDIANO

Th. Birt ed., Claudianus, *Laus Christi*, Berolini, 1892, pp. 411-412 (*Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi* 10).

DANTE ALIGHIERI

La Commedia secondo l'antica vulgata, a cura di G. Petrocchi, Firenze, Le Lettere, 1994.

Rime, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi 1995 (1939).

Rime, a cura di G. De Robertis, Firenze, Le Lettere, 2002.

Dante, *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014.

L. C. Rossi ed., Dante Alighieri, *Vita Nova*, Milano, Mondadori, 1999.

M. Tavoni a cura di, *De vulgari eloquentia*, in *Opere*, Milano, Meridiani Mondadori, 2011.

DIALOGO DI SALOMONE E MARCOLFO

Q. Marini ed., *Il dialogo di Salomone e Marcolfo*, Roma, Salerno Editrice, 1991.

DU FAUCON LANIER (FABLIAU)

A. de Montaiglon e G. Raynaud ed., *Recueil général et complet des fabliaux des XIIIe et XIVe siècles*, T. 3, Paris, Librairie des bibliophiles, 1878.

ELIAS CAIREL

G. Lachin ed., *Il trovatore Elias Cairel*, Modena, Mucchi, 2004.

EYVINDR FINNSSON SKÁLDASPILLIR

R. D. Fulk ed., Eyvindr skáldaspillir Finnsson, *Hákonarmál* 20, in D. Whaley ed., *Poetry from the Kings' Sagas 1: From Mythical Times to c. 1035*. Skaldic Poetry of the Scandinavian Middle Ages 1, Brepols, Turnhout, 2012.

FOLCACCHIERO

S. Lubello ed., Folcacchiero, *Tutto lo mondo vive sanza guerra*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, III: *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 187-196.

FOLQUET DE MARSELHA

P. Squillaciotti ed., *Le poesie di Folchetto di Marsiglia*, Pisa, 1999 (Biblioteca degli *Studi mediolatini e volgari*, n.s., XVI).

GALLETTO PISANO

M. Berisso ed., Galletto Pisano, *Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, III: *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 3-26.

GAVAUDAN

S. Guida ed., *Il trovatore Gavaudan*, Modena, STEM-Mucchi, 1979.

GIACOMO DA LENTINI

R. Antonelli ed., Giacomo da Lentini, *Rime*, in *Poeti siculo-toscani*, I, Milano, Mondadori, 2008.

GIOVANNI CASSIANO

Iohannes Cassianus, *Conlationes*, a cura di M. Petschenig, Vienna, 1886.

GIRAUT DE BORNELH

A. Kolsen, *Sämtliche Lieder des Trobadors Giraut de Bornelh*, 2 voll., Halle, 1915 e 1935 (rist. Genève 1976).

R. Sharman, *The Cansos and Sirventes of the Troubadour Giraut de Bornelh*, Cambridge, 1989.

GUGLIELMO BEROARDI

M. Berisso ed., Guglielmo Beroardi, *Rime*, *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, III: *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 279-303.

GUGLIELMO DI SAINT THIERRY

De contemplando Deo, in *Trattati d'amore cristiani del XII secolo*, a cura di F. Zambon, Milano, Mondadori, 2008.

GUIDO DELLE COLONNE

C. Calenda ed., Guido delle Colonne, *Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, II: *Poeti della corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 54-108.

GUILHEM MAGRET

F. Naudieth ed., *Der Trobador Guillem Magret*, Niemeyer, 1914.

GUILLAUME DE MACHAUT

Paul Imbs ed. revue par J. Cerquiglini-Toulet, *Le Livre du Voir Dit*, Paris, Le Livre de poche «Lettres gothiques», 1999.

GUITTONE D'AREZZO

F. Egidi ed., Guittone d'Arezzo, *Le rime di Guittone*, Bari 1940.

G. Contini ed., Guittone d'Arezzo, *Rime*, in G. Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1995, pp. 189-255.

C. Margueron ed., Guittone D'Arezzo, *Lettere*, Bologna 1990.

IACOPO

A. Fratta ed., Iacopo, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, II: *Poeti alla corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 785-794.

IACOPO MOSTACCI

A. Fratta ed., Iacopo Mostacci, *Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, II: *Poeti alla corte di Federico II*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 377-434.

IACOPONE DA TODI

Iacopone da Todi, *Laude*, a cura di F. Mancini, Roma-Bari, Laterza, 1974.

INGHILFREDI

M. Berisso ed., Inghilfredi, *Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, III: *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 493-572.

JOHANNES DE ALTAVILLA

T. Wright ed., Johannes de Altavilla, *Architrenius*, in *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the Twelfth Century*, I, Londra 1872, pp. 240-392.

JORDI DE SANT JORDI

A. Fratta ed., *Poesies*, Barcino, Barcelona 2005.

JOUFROI DE POITIERS

P. B. Fay e J. L. Grigsby ed., *Joufroi de Poitiers*, Genève, Droz (Textes littéraires français, 183), 1972.

LE DIT DES PATENOSTRES

A. Jubinal ed., *Nouveau recueil de contes, dits, fabliaux et autres pièces inédites des XIIIe, XIVe et XVe siècles*, t. I, Paris, Pannier, 1839.

LOPE DE VEGA

C. F. A. Van Dam ed., *El castigo sin venganza*, Noordhoof, Groningen, 1928.

MARCABRU

J. M. L. Dejeanne ed., *Poésies complètes du troubadour Marcabru*, Toulouse, Édouard Privat, 1909.

Au. Roncaglia, *La tenzone fra Ugo Catola e Marcabruno*, in *Linguistica e filologia: omaggio a Benvenuto Terracini*, Milano, Mondadori, 1968, pp. 203-254.

S. Gaunt, R. Harvey, L. Paterson ed., *Marcabru: A Critical Edition*, Cambridge, D. S. Brewer, 2000.

MEMORIALI BOLOGNESI

G. Contini ed., *Rime dei Memoriali bolognesi*, in G. Contini, *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1995, pp. 765-784.

MONTE ANDREA

F. Minetti ed., Monte Andrea da Fiorenza, *Le rime*, Firenze, Accademia della Crusca, 1979.

NERI POPONI

M. Berisso ed., Neri Poponi, *Poi l'Amor vuol ch'io dica*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, III: *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 97-110.

NICOLÒ DE' ROSSI

F. Brugnolo ed., *Il canzoniere di Nicolò de' Rossi*, vol. I, Introduzione, testo e glossario, Padova, Antenore, 1974.

ORIGENE

W. A. Baehrens ed., *In Canticum Cantorum*, in «Die griechischen Schriftsteller der drei ersten Jahrhunderte» 33, Berlin, 1925 [trad. it. Origene, *Commento al Cantico dei Cantici*, a cura di M. Simonetti, Città Nuova, Roma, 1976]

PAOLO DIACONO

Carmina, V, in *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini*, 1.

PEIRE D'ALVERNHA

A. Del Monte ed., Peire d'Alvernha, *Liriche*, Torino 1955.

A. Fratta ed., Peire d'Alvernhe, *Poesie*, Manziana 1996 (Filologia, 1).

PEIRE VIDAL

D'Arco Silvio Avalle ed., *Poesie*, Milano - Napoli, Ricciardi, 1960.

PETRARCA, FRANCESCO

F. Petrarca, *Canzoniere Rerum Vulgarium Fragmenta*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005.

F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

F. Petrarca, *De sui ipsius et multorum ignorantia. Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1999.

F. Petrarca, *Psalmi penitentiales. Orationes*, a cura di D. Coppini, Firenze, Le lettere, 2010.

F. Petrarca, *Secretum. Il mio segreto*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1992.

F. Petrarca, *Triumphs*, a cura di M. Ariani, Milano, Mursia, 1988.

F. Petrarca, *De ignorantia. Della mia ignoranza e di quella di molti altri*, a cura di E. Fenzi, Milano, Mursia, 1999.

F. Petrarca, *Le familiari*, edizione critica a cura di V. Rossi, Firenze, Sansoni, 1942.

F. Petrarca, *Trionfi, Rime estravaganti, Codice degli abbozzati*, a cura di V. Pacca e L. Paolino, Mondadori, Milano, 1996.

PRUDENZIO

F. Arévalo ed., *M. Aurelii Clementis Prudenti Carmina*, Roma 1788.

RAIMBAUT D'AURENGA

J. H. Marshall ed., *On the text and interpretation of a poem of Raimbaut d'Orange (Cars douz; ed. Pattison, I)*, in «Medium aevum» 37 (1968), pp. 12-36.

W. T. Pattison, *The Life and Works of the Troubadour Raimbaut of Orange*, Minneapolis, 1952.

L. Milone, *El trobar 'envers' de Raimbaut d'Aurenga*, Barcelona, Columna, 1998.

RAIMON DE MIRAVAL

C. A. F. Mahn, *Gedichte der Troubadours in provenzalischer Sprache*, Duemmler, Berlin, 1856.

L. T. Topsfield, *Les Poésies du troubadour Raimon de Miraval*, Paris, 1971.

RAIMON JORDAN

S. Asperti ed., *Il trovatore Raimon Jordan*, Modena, STEM Mucchi, 1990.

RE ENZO

C. Calenda ed., *Re Enzo, Rime*, in *I poeti della Scuola siciliana*, a cura di R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo, II: *Poeti siculo-toscani*, Milano, Mondadori, 2008, pp. 715-750.

RIGAUT DE BERBEZILH

A. Varvaro ed., *Liriche*, Bari, Adriatica Editrice, 1960.

RINUCCINO

S. Carrai ed., *I sonetti di maestro Rinuccino*, Firenze, Accademia della Crusca, 1981.

RUTEBEUF

La Vie de sainte Marie l'Égyptienne, in A. Jubinal ed., *Œuvres complètes de Rutebenf, trouvère du XIIIe siècle*, Paris, Daffis, 1874-1875, t. 3.

TEODULFO

Theodulfī Carmina, in *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini*, 1.

VALAFRIDO STRABONE

Walahfridi Strabi Carmina in *Monumenta Germaniae Historica, Poetae Latini Aevi Carolini*, 2.

VATNSDELA SAGA

Einar Ólafur Sveinsson ed., *Vatnsdælasaga*, in *Íslenzkæformrit* 8, Reykjavík, Hið Íslenzka Fornritafélag 1939.

STUDI CRITICI

ADOLF 1950

H. Adolf, *The Ass and the Harp*, in «Speculum» 25 (1950), pp. 49-57.

ANTONELLI-COLUCCIA-DI GIROLAMO 2008

R. Antonelli - R. Coluccia - C. Di Girolamo a cura di, *I poeti della Scuola siciliana*, Milano, Mondadori, 2008.

ANTONELLI 2013

R. Antonelli, *Metamorfosi. La pastorella da Marcabruno a Lorenzo il Magnifico*, in *Formen und Funktionen der Parodie in den Literaturen des Mittelalters / Formes et fonctions de la parodie dans les littératures médiévales*, Internationale Tagung, 9-10 dezember 2010, Universität Zürich, a cura di Johannes Bartuschat, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2013, pp. 137-161.

ARIANI 2015

M. Ariani, *Canto XXXIII. La Mistica Preterizione: Il "Dicer Poco" Dell' 'Ultimus Cantus'* in *Lectura Dantis Romana. Cento Canti Per Cento Anni*, III Paradiso, 2 vol., Roma, Salerno Editrice, 2015, pp. 971-1011.

ARIANI 2016

M. Ariani, *Lis*, in *Lessico critico petrarchesco* a cura di L. Marozzi e R. Brovia, Roma, Carocci, 2016, pp. 170-181.

AUERBACH 1941

E. Auerbach, *Passio als Leidenschaft*, in «Proceedings of the Modern Language Association» 56 (1941), pp. 1179-1196.

BALDELLI 1976

I. Baldelli, *sestina, sestina doppia*, in *Enciclopedia Dantesca*, V, Roma, Istituto della enciclopedia italiana, 1976.

BARBIELLINI AMIDEI 2005

B. Barbiellini Amidei, *Sotto le maschere di Arnaut : appunti in margine all'esegesi di Arnaut Daniel*, in «Romania» 123 (2005), p. 28-50.

BARTUSCHAT 2000

J. Bartuschat, *Boccace et Ovide : pour l'interprétation de l'Elegia di Madonna Fiammetta*, in «Arzanà» 6 (2000), p. 71-103.

BATTAGLIA 1964

S. Battaglia, *Le rime «petrose» e la sestina (Arnaldo Daniello – Dante – Petrarca)*, Napoli, Liguori, 1964.

BAUSI 2012

F. Bausi, *Il mondo alla rovescia di Inghilfredi*, in *L'entusiasmo delle opere. Studi in memoria di Domenico De Robertis*, a cura di I. Becherucci, S. Giusti, N. Tonelli, Lecce, Pensa Multimedia, 2012, pp. 77- 98.

BECCARIA 2004

G. L. Beccaria, *Dizionario di linguistica*, Torino, Einaudi, 2004.

BERRA 1992

C. Berra, *La similitudine nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Lucca, Pacini Fazzi, 1992.

BERRA 2010

C. Berra, *La Sestina doppia CCCXXXII*, in *Lectura Petrarce: letture del Canzoniere 1981-2000*, Vol. II, a cura di M. Bianco, Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca, 2010.

BETTARINI 1998

R. Bettarini, *Lacrime e inchiostro nel canzoniere di Petrarca*, Bologna, CLUEB, 1998.

BIANCHINI 1996

S. Bianchini, *Cielo d'Alcamo e il suo contrasto. Intertestualità romanze nella scuola poetica siciliana*, Rubbettino, Soveria Mannelli, Catanzaro, 1996.

BILLY 1993

D. Billy, *La sextine à la lumière de sa préhistoire : genèse d'une forme, genèse d'un genre*, in «Medioevo Romanzo» XVIII, 2, 1993, pp. 207-39.

BILLY 1996

D. Billy, *L'art et ses leurre: à propos du commiato d'Al poco giorno*, in *La sestina* «Antico Moderno» II, a cura di F. M. Bertolo, P. Canettieri, A. P. Fuksas e C. Pulsoni, Roma, Viella, 1996, pp. 41-54.

BLASUCCI 2010

L. Blasucci, *La sestina LXVI*, in *Lectura Petrarce: letture del Canzoniere 1981-2000*, Vol. I, a cura di M. Bianco, Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca, 2010.

BOASE 1977

R. Boase, *The Origin and Meaning of Courty Love. A critical study of European scholarship*, Manchester University Press, 1977.

BREMOND 2010

H. Bremond, *Pregghiera e poesia*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2010.

BRUGNOLO 1991

F. Brugnolo, *Libro d'autore e forma-canzoniere: implicazioni petrarchesche*, in «Atti e memorie dell'accademia patavina di scienze lettere ed arti» CII (1990-91).

BRUGNOLO 2002

F. Brugnolo, *Spunti per un nuovo commento a Guinizzelli*, in *Intorno a Guido Guinizzelli: atti della Giornata di studi: Università di Zurigo, 16 giugno 2000*, a cura di L. Rossi e S. Alloatti Boller, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2002, pp. 37-56.

BUBER 2010

M. Buber, *Confessioni estatiche*, Milano, Adelphi, 2010.

BUGGE 1906

A. Bugge, *Vikingerne: billeder fra vore forfædres liv*, vol. I, Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1906.

CANETTIERI 1993

P. Canettieri, *La sestina e il dado: sull'arte ludica del trobar clus*, Roma, Colet, 1993.

CANETTIERI 1996

P. Canettieri, *Il gioco delle forme nella lirica dei trovatori*, Roma, Bagatto Libri, 1996.

CANTER 1930

V. Canter, *The Figure Adynaton in Greek and Latin Poetry*, in «The American Journal of Philology» Vol. 51 (1930), pp. 32-41.

CARRAI 1995

S. Carrai, *Il 'devinalb' di Petrarca: «Rerum vulgarium fragmenta» CXXXIV*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di scienze, lettere ed arti. Memorie della Classe di scienze morali, lettere ed arti» CVII (1994-95), pp. 287-300.

CHERCHI 1971

P. Cherchi, *Gli «Adynata» Dei Trovatori*, in «Modern Philology» Vol. 68, n. 3 (1971).

CHERCHI 2008

P. Cherchi, *Verso la chiusura. Saggio sul «Canzoniere» di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 2008.

CICCARESE 2002

M. P. Ciccarese a cura di, *Animali simbolici. Alle origini del Bestiario cristiano I (agnello-gufo)*, Bologna, Edizioni Dehoniane, 2002.

COCCHIARA 2007

G. Cocchiara, *Il mondo alla rovescia*, Torino, Boringhieri, 2007 (1981 prima edizione).

COLLURA 2016

A. Collura, *Guillem Peire de Cazals. D'una leu chanso ai cor que m'entremeta (BdT 227.8)*, in «Lecturae tropatorum» 9 (2016), pp. 1-43.

COLUCCIA 2005

R. Coluccia, *Scuola poetica siciliana, lingua*, in *Federico II. Enciclopedia fridericiana*, diretta da O. Zecchino *et alii*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2005-08, II VOL., pp. 680b-91a.

CONSALES 2012

I. Consales, *Di sintassi e d'altro. Riflessioni linguistiche sull'antico italiano*, Roma, Aracne, 2012.

CONTE 1974

G. B. Conte, *Memoria dei poeti e sistema letterario*, Torino, Einaudi, 1974.

CORBIN 1964

H. Corbin, *Histoire de la Philosophie Islamique*, Paris, Gallimard, 1964.

CRISTÓBAL LOPEZ 1980

V. Cristóbal Lopez, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, 1980, pp. 508-509.

CRUSIUS 1890

O. Crusius, *Märchenreminiscenzen im antiken Sprichwort*, in «Verhandlungen der vierzigsten Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner in Görlitz» Leipzig, 1890, pp. 31-47

CULIANU 2006

I. P. Culianu, *Eros e magia nel Rinascimento. La congiunzione astrologica del 1484*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

CURTIUS 1995

E. Curtius, *Letteratura europea e Medioevo latino*, a cura di R. Antonelli, Scandicci, La nuova Italia, 1995.

D'AGOSTINO 2009

A. D'Agostino, *Il pensiero dominante: la sestina lirica da Arnaut Daniel a Dante Alighieri*, Milano, CUEM, 2009.

DAVISSON 1981

M. H. T. Davisson, *'Omnia naturae praepostera legibus ibunt': adynata in Ovid's exile poems*, in «Classical Journal» LXXVI, 2 (1980-1981), pp. 124-8.

DE CAVAZZANI SENTIERI 1919

A. De Cavazzani Sentieri, *Sulla figura dell'ἀδύνατον*, in «Athenaeum» 7 (1919), Pavia, pp. 179-184.

DEL MONTE 1953

A. Del Monte, *Studi sulla poesia ermetica medievale*, Napoli, Giannini, 1953.

DEMLING 1898

J. Demling, *De poetarum latinorum ἐκ τοῦ ἀδυνάτου comparationibus*, Würzburg, 1898.

DI GIROLAMO 1976-a

C. Di Girolamo, *Forma e significato della parola-rima nella sestina*, in C. Di Girolamo, *Teoria e prassi della versificazione*, Bologna, Il Mulino, 1976, pp. 155-67.

DI GIROLAMO 1976-b

C. Di Girolamo, *Figure, messaggi, e messaggi delle figure [Dante, Rime CIII]*, in «Modern Language Notes» 91 (1976), pp. 12-29.

DRONKE 1965

P. Dronke, *Medieval Latin and the rise of European love-lyric*, vol. 1, Oxford, Clarendon Press, 1965.

DURLING 1971

R. M. Durling, *Petrarch's "Giovane donna sotto un verde lauro"*, in «Modern language Notes» 86 (1971), pp. 1-20.

DURLING-MARTINEZ 1990

R. M. Durling e R. L. Martinez, *Time and the Crystal: Studies in Dante's Rime Petrose*, Berkeley Los Angeles Oxford, University of California Press, 1990.

DUTOIT 1936

E. Dutoit, *Le thème de l' 'adynaton' dans la poésie antique*, Paris, Les Belles Lettres, 1936.

EINARSSON 1961

B. Einarsson, *Skáldasögur: um uppruna og eðli ástaskáldasagnanna fornu*, Reykjavík, Bókaútgáfa Menningarsjóðs, 1961.

EINARSSON 1971

B. Einarsson, *The Lovesick Skald: A Reply to Theodore M. Andersson (Mediaeval Scandinavia 1969)*, in «Mediaeval Scandinavia» 4, 1971, 21–41.

EINARSSON 1976

B. Einarsson, *To skjaldesagaer: en analyse af Kormáks saga og Hallfredar saga*, Bergen, Oslo, and Tromsø, Universitetsforlaget, 1976.

ERBANI 2007

F. Erbani a cura di, G. Boccaccio, *Elegia di Madonna Fiammetta, Corbaccio*, Milano, Garzanti, 2007.

FASSEUR-a 2006

V. Fasseur, “*nes qu'on porroit espussier la grant mer ...*”: *autour d'un vers du Voir Dit*, in *Mondes marins du moyen âge: Actes du 30e Colloque du CUER MA 3, 4 et 5 mars 2005*, a cura di C. Connochie-Bourgne, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2006, pp. 157-67.

FASSEUR-b 2006

V. Fasseur, *Apprendre l'art d'écrire. Sens de la relation didactique dans le Voir Dit de Guillaume de Machaut*, in «Romania», 124 n. 493-494 (2006), pp. 162-194.

FASSÒ 1995

A. Fassò, *Il contrasto di Cielo d'Alcamo. La canzone del castra, la Zerbitana*, in *Storia della letteratura italiana*, vol. I *Dalle origini a Dante*, Roma, Salerno editrice, 1995, pp. 253-258.

FIEDLER 1956

L. A. Fiedler, *Green Thoughts in a Green Shade: Reflections on the Stony Sestina of Dante Alighieri*, in «The Kenyon Review» Vol. 18, n. 2 (1956), pp. 238-62.

FINLAY 1994

A. Finlay, *Skalds, troubadours and sagas*, in «Saga-Book of the Viking Society for Northern Research» XXIV (1994), pp. 105-153.

FO-VECCE-VELA 1987

A. Fo, C. Vecce, C. Vela, *Coblas. Il mistero delle sei stanze*, Milano, All'insegna del pesce d'oro, Vanni Scheiwiller, 1987.

FONTANIER 1968

P. Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968.

FOOT-MOORE 1929

G. Foot-Moore, *Storia delle religioni*, Bari, Laterza, 1929.

FORMISANO 2009

L. Formisano, *Al poco giorno ed al gran cerchio d'ombra*, in Dante Alighieri, *Le Quindici Canzoni lette da diversi*, Lecce, Pensa MultiMedia, 2009, pp. 213 – 239.

FRASCA 1992

G. Frasca, *La furia della sintassi. La sestina in Italia*, Napoli, Bibliopolis, 1992.

FRATTA 2017

A. Fratta, *Arnaut Daniel, Amors e iois e luecs e temps (BdT 29.1)*, in «Lecturae tropatorum» 10 (2017), pp. 1-24.

FUBINI 1975

M. Fubini, *Metrica e poesia. Lezioni sulle forme metriche italiane I Dal Duecento al Petrarca*, Milano, Feltrinelli, 1975

FUCILLA 1936

J. Fucilla, *Petrarchism and the modern vogue of the figure "adynaton"* in «Zeitschrift für Romanische Philologie», vol. 56, Tübinga/Graz, 1936 pp. 671-681

GERBER 1885

G. Gerber, *Die sprache als kunst*, Berlin, Gaertners Heyfelder, 1885.

GIANNINI 1963

A. Giannini, *Studi sulla paradossografia greca, I: da Omero a Callimaco: motivi e forme del meraviglioso*, in «Rendiconti dell'istituto lombardo», Classe Lettere, 97 (1963), pp. 247-266.

GIANNINI 1964

A. Giannini, *Studi sulla paradossografia greca, I: da Callimaco all'età imperiale: la letteratura paradossografica*, in «ACME» 17 (1964), pp. 99-138.

GIGLIUCCI 1990

R. Gigliucci, *Oxymoron amoris. Retorica dell'amore irrazionale nella lirica italiana antica*, Anzio (Roma), De Rubeis, 1990.

GIUNTA 2014

Dante, *Rime*, a cura di C. Giunta, Milano, Mondadori, 2014.

GORNI 2010

G. Gorni, *Petrarca Virgini (Lettura della canzone CCCLXVI, Vergine bella, in Lectura Petrarce: letture del Canzoniere 1981-2000, Vol. I, a cura di M. Bianco, Padova, Accademia Galileiana di Scienze, Lettere e Arti, Ente Nazionale Francesco Petrarca, 2010.*

GRAMBO 1970

R. GRAMBO, *Adynaton Symbols in Proverbs. A Few Fragmentary Remarks*, in «Proverbium» 15 (1970), pp. 40-42.

GRAMBO 1972

R. GRAMBO, *Paremiological Aspects*, in «Folklore Forum» 5 (1972), pp.100-105.

GROSSE 1881

R. Grosse, *Der Stil des Chrestiens von Troies*, in «Französische Studien», 1, Altenburg, 1881, pp. 127-261.

GROSSI 2003

V. Grossi, *Nota sui correttivi teologici di Agostino circa la fondazione 'ascetica' del monachesimo occidentale del suo tempo*, in *Munera amicitiae: studi di storia e cultura sulla tarda antichità offerti a Salvatore Pricoco*, a cura di R. Barcellona e T. Sardella, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, pp.187-211.

GUIDORIZZI 1985

G. Guidorizzi, *I delfini sui monti: appunti sull'adynaton*, in «La Ricerca Folklorica» n. 12, *Il viaggio, la prova, il premio. La fiaba e I testi extrafolklorici* (1985), pp. 19-22.

GUIDORIZZI 2010

G. Guidorizzi, *Ai confini dell'anima. I greci e la follia*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2010.

HATZIKOSTA 1987

S. Hatzikosta, *Non existent rivers and geographical adynata. Ver. Ecl. 1 65-67*, in «Museum Philologicum Londiniense» 8 (1987), pp. 121-133.

LACHIN 1974

G. Lachin, *La tradizione provenzale negli ultimi 'siciliani'. Un commento al canzoniere di Ingilfredi*, in «Medioevo romanzo» I (1974), pp. 279-303.

LANZA 1978

A. Lanza, *Studi sulla lirica del Trecento*, Roma, Bulzoni, 1978.

LAUSBERG 1969

H. Lausberg, *Elementi di retorica*, Bologna, Il Mulino, 1969.

LAZZARI 1965

F. Lazzari, *Il contemptus mundi nella scuola di San Vittore*, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Storici - Il Mulino, 1965.

LAZZERINI 2000

L. Lazzerini, *Un'ipotesi sul dittico del V estornel (con alcune osservazioni in merito a una nuova edizione di Marcabru)*, in «Studi mediolatini e volgari» 46 (2000), pp. 121-166,

LAZZERINI 2016

L. Lazzerini, *L'enigma dell'alba di Giraut de Bornelh (Reis glorios, BdT 242,64): dalla lettura faciliore al dubbio metodico*, in «Cultura Neolatina» 76, 1-2 (2016), pp. 9-66.

LEGOFF 1983

J. LeGoff, *Il meraviglioso e il quotidiano nell'Occidente medievale*, Bari, Laterza, 1983 (rist. 2007 da cui si cita).

LEONARDI 1994

Guittone d'Arezzo, *Canzoniere. I sonetti d'amore del codice Laurenziano*, a cura di L. Leonardi, Torino, Einaudi, 1994.

LEONARDI 2001

L. Leonardi, *Il canzoniere Laurenziano: struttura, contenuto e fonti di una raccolta d'autore*, in *I canzonieri della lirica italiana delle Origini*, vol. IV *Studi critici*, a cura di L. Leonardi, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2000-2001, pp. 155-214.

MANZO 1979

A. Manzo, *Adynaton, hyperbolè, charis nella dottrina retorico-stilistica di Demetrio*, in «Studi su Varrone, sulla retorica, storiografia e poesia latina. Scritti in onore di B. Riposati», Rieti 1979, I, pp. 269-289.

MANZO 1984

A. Manzo, s.v. *Adynaton*, in *Enciclopedia virgiliana*, I, 1984, pp. 31-33.

MANZO 1988

A. Manzo, *L'Adynaton poetico-retorico e le sue implicazioni dottrinali*, Genova, Dipartimento di Archeologia, Filologia classica e loro tradizioni, 1988.

MARCENARO 2010

S. Marcenaro, *Polemiche letterarie nella lirica italiana del Duecento*, in «Revista de Filología Románica» XXVII (2010), pp. 77-99.

MARIN 1984

A. Marin, *Le rime di Inghilfredi*, Firenze, Olschki, 1984.

MARTI 1956

M. Marti a cura di, *Poeti giocosi del tempo di Dante*, Milano, Rizzoli, 1956.

MARTIN 1927

J. Martin, *Grillius. Ein Beitrag zur Geschichte der Rhetorik*, in «Studien zur Geschichte und Kultur des Altertums» XIV, 2-3 (1927), Paderborn, F. Schöningh.

MCCARTNEY 1927

E. S. McCartney, *Popular Methods of Measuring* in «The Classical Journal» Vol. 22, 5 (1927), pp. 325-344.

MCKINNELL 2014

J. MCKINNELL, *Essays on Eddic Poetry*, edited by Donata Kick and John D. Shafer, Toronto, University of Toronto press, 2014.

METTKE 1982

H. Mettke, *Älteste deutsche Dichtung und Prosa*, Leipzig, Philipp Reclam, 1982.

MONTEVERDI 1954

A. Monteverdi, *Rosa fresca aulentissima...*, in *Studi e saggi sulla letteratura italiana dei primi secoli*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1954.

MONTEVERDI 1971

A. Monteverdi, *Giacomo da Lentini e Cielo d'Alcamo*, in *Cento e Duecento. Nuovi saggi sulla lingua e la letteratura italiana dei primi secoli*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1971.

MONTINARO 2013

A. Montinaro, *Il "bestiario d'amore" della Scuola poetica siciliana. Anticipazioni da un glossario del lessico animale (con analisi delle fonti)*, in «Medioevo letterario d'Italia» 10 (2013), pp. 9-30.

MORINI 1996

L. Morini a cura di, *Bestiari medievali*, Torino, Einaudi, 1996.

MORTARA GARAVELLI 2012

B. Mortara Garavelli, *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 2012.

NATALI 1994

G. Natali, *Da Boccaccio a Petrarca?*, in «La cultura» XXXII, 1 (1994), pp. 59-81.

ORLANDO 1999

S. Orlando, *La poesia dei siciliani e la lezione dei Memoriali bolognesi*, in *Dai siciliani ai siculo-toscani. Lingua, metro e stile per la definizione del canone. Atti del Convegno, (Lecce, 21 -23 aprile 1998)*, a cura di R. Coluccia, R. Gualdo, Galatina, Congedo, 1999, pp. 29-38.

PAGLIARO 1953

A. Pagliaro, *Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in *Saggi di critica semantica*, Messina-Firenze, G. d'Anna, 1953.

PAGLIARO 1958

A. Pagliaro, *Il Contrasto di Cielo d'Alcamo*, in *Poesia giullaresca e poesia popolare*, Bari, Laterza, 1958.

PANIZZA 2013

N. Panizza, *I poeti della Meloria. Edizione critica con commento delle rime carcerarie del Laurenziano Redi 9*, in «Filologia italiana» X (2013), pp. 9-56.

PASERO 1968

N. Pasero, *Devinalb, "non senso" e "interiorizzazione testuale": osservazioni sui rapporti fra strutture formali e contenuti ideologici nella poesia provenzale*, in «Cultura Neolatina» XXVIII (1968), pp. 113-46.

PELOSINI 1998

R. Pelosini, *Il sistema-sestine nel "Canzoniere" (e altre isotopie di Laura)*, in «Critica del testo» I (1998).

PERRUS 2000

C. Perrus, *La sextine LXXX du Canzoniere*, in «Chroniques Italiennes» 61 (2000), pp. 5-15.

PERUGI 1978

M. Perugi, *Arnaut Daniel in Dante*, in «Studi Danteschi», vol. LI (1978), pp. 59-152.

PERUGI 1995

M. Perugi, *Un'idea delle rime di Dante*, in *Dante Alighieri. Rime*, a cura di G. Contini, Torino, Einaudi, 1995, pp. VII-XLIII.

PÉZARD 1979

A. Pézard, *Dante, Ouvres complètes*, Paris, Gallimard, 1979.

PICCHIO SIMONELLI 1978

M. Picchio Simonelli, *La sestina dantesca fra Arnaut Daniel e Petrarca*, in «Dante studies» XCI (1973), pp. 131-44, rist. in M. Picchio Simonelli, *Figure foniche dal Petrarca ai petrarchisti*, Firenze, Licosà, 1978.

PICONE 1995-a

M. Picone, *Guittone e i due tempi del "canzoniere"*, in *Guittone d'Arezzo nel settimo centenario della morte: atti del Convegno internazionale di Arezzo (22-24 aprile 1994)* a cura di M. Picone, Firenze, Cesati, 1995, pp. 73-88.

PICONE 1995-b

M. Picone, *All'ombra della fanciulla in fiore: lettura semantica della sestina dantesca*, in «Lecture Classensi», *Le «Rime» di Dante*, ciclo curato da M. Picone, Vol. 24, Ravenna, Longo editore, 1995, pp. 91-108.

PIRRONE 1914

N. Pirrone, *Adynaton*, in «Athenaeum» 2 (1914), Pavia, pp. 30-45.

POZZI-LEONARDI 1988

G. Pozzi, G. Leonardi a cura di, *Scrittrici mistiche italiane*, Genova, Marietti, 1988.

PULEGA 1978

A. Pulega, *Modelli trobadorici della sestina dantesca: esercizi di lettura*, in «ACME» XXXI, fasc. II (1978), pp. 261-328.

PULEGA 1995

A. Pulega, *Amore cortese e modelli teologici*, Milano, Jaca Book, 1995.

PULSONI 1995

C. Pulsoni, *Sulla morfologia dei congedi della sestina*, in «AEVUM: rassegna di scienze storiche, linguistiche e filologiche» LXIX (1995), pp. 505-20.

PULSONI 1996

C. Pulsoni, *Petrarca e la codificazione del genere sestina*, in *La sestina* «Antico Moderno» II, a cura di F. M. Bertolo, P. Canettieri, A. P. Fuksas e C. Pulsoni, 1996.

PULSONI 1998

C. Pulsoni, *La tecnica compositiva nei Rerum vulgariū fragmenta. Riuso metrico e lettura autoriale*, Roma, Bagatto libri, 1998.

RANKIN 1968

H. D. Rankin, *The ἀδύνατον as a Proof of “nullam rem e nilo” in Lucretius (I 150-70)?*, in «Emerita» 36 (1968), pp. 309-312.

RAVAZZOLI 1978

F. Ravazzoli, *I meccanismi linguistici dell'iperbole*, in *Retorica e critica letteraria*, a cura di L. Ritter Santini e E. Raimondi, Bologna, Il Mulino, 1978, pp. 69-86.

REA 2002

R. Rea, *Dubbiosi disiri («Rosa fresca aulentissima», 1-2)*, in «Critica del testo» V (2002), pp. 597-626.

REA 2010

R. Rea, *Guinizzelli 'praised and explained' (da «[O] caro padre meo» al XXVI del «Purga-torio»)*, in «The Italianist» vol. 30, n. 1 (2010), pp. 1-17.

RONCAGLIA 1981

Au. Roncaglia, *L'invenzione della sestina*, in «Metrica» II (1981), pp. 3-41.

ROSSI 1995

L. Rossi, *Così nel mio parlar voglio esser aspro (CIII)*, in «Lecture Classensi» *Le «Rime» di Dante*, Vol. 24, Ravenna, Longo editore, 1995, pp. 69-89.

ROWE 1965

G. O. Rowe, *The Adynaton as a Stylistic Device*, in «The American Journal of Philology» Vol. 86, n. 4 (1965), pp. 387-96.

RUIZ SÁNCHEZ - VALVERDE SÁNCHEZ 1984

M. Ruiz Sánchez - M. Valverde Sánchez, *Los adynata en Virgilio*, in *Simposio Virgiliano: conmemorativo del bimilenario de la muerte de Virgilio*, Universidad de Murcia, 1984, pp. 511-519.

SAGGIORO 2010

A. Saggioro, *Calpestare acque marine. I ponti di Serse e Caligola e l'abuso contro la natura*, in S. Montero - C. Cardete, *Naturaleza y religion en el mundo clasico*, Madrid, Signifer libros, 2010, pp.165-184.

SAINTYVES 1934

P. Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises. Introduction*, Paris, E. Nourry, 1934.

SANTAGATA 1990

M. Santagata, *Per moderne carte. La biblioteca volgare di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1990.

SANTAGATA 1992

M. Santagata, *I frammenti dell'anima. Storia e racconto nel Canzoniere di Petrarca*, Bologna, Il Mulino, 1992.

SCHIOPPETTO 1996

D. Schioppetto, *Dal laboratorio delle arti: la nuova organizzazione del sapere e il pensiero teologico*, in *Storia della teologia nel medioevo*, II, Casale Monferrato, Piemme, 1996.

SCHULTZ-GORA 1932

O. Schultz-Gora, *Das Adynaton in der altfranzösischen und provenzalischen Dichtung nebst Dazugehörigen*, in «Archiv für das Studium der neueren Sprachen» 161, 1932, pp. 196-209.

SEPPILLI 2011

A. Seppilli, *Poesia e Magia*, Palermo, Sellerio, 2011.

SHAPIRO 1980

M. Shapiro, *Hieroglyph of time: the Petrarchan sestina*, University of Minnesota Press, 1980.

SODANO 1965

A. R. Sodano, *Gli àdòvata omerici nell'esegesi di Porfirio. La metodologia filologico-estetico di Aristotele*, in «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti di Napoli» n. s. 40 (1965), pp. 226-278.

SPAGGIARI 1983

B. Spaggiari, *Cacciare la lepre col bue*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia», Ser. 3, vol. 12/4 (1983), pp. 1333-1409.

SPAGGIARI 1991

B. Spaggiari, *Le origini di "estivo" e un luogo del Petrarca*, in «Lingua nostra», LII (1991), p. 44-52.

SPITZER 1959

L. Spitzer, *L'amour lointain de Jaufré Rudel et le sens de la poésie des troubadours*, in «Romanische Literaturstudien 1936-56», Tübingen 1959, pp. 363-417.

SUITNER 1980

F. Suitner, *Sullo stile delle «Rime» e sulle polemiche letterarie riflesse da alcuni sonetti*, in «Studi sul Boccaccio» XII (1980), pp. 95-128.

SUITNER 2005

F. Suitner, *Dante, Petrarca e altra poesia antica*, Fiesole, Cadmo, 2005.

SURDICH 2001

L. Surdich, *Boccaccio*, Roma, Laterza, 2001.

TARTARO 1974

A. Tartaro, *Il manifesto di Guittone e altri studi fra Due e Quattrocento*, Roma, Bulzoni, 1974.

TROVATO 1979

P. Trovato, *Dante in Petrarca. Per un inventario dei dantismi nei «Rerum vulgarium fragmenta»*, Firenze, Olschki, 1979.

VELLI 1992

G. Velli, *La poesia volgare del Boccaccio e i «Rerum vulgarium fragmenta»*. *Primi appunti*, in «Giornale storico della letteratura italiana» CLXIX, 546 (1992), pp. 183-99.

VILLALBA DE LA GÜIDA 2010

I. Villalba De La Güida, *En las fronteras del adynaton: lo imposible como recurso retórico-poético en la elegía latina*, in «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos» n. 30.1 (2010), pp. 77-99.

VOGEL 1973

M. Vogel, *Onos hyras. Der Esel mit der Leier*, Düsseldorf, 1973.

VON KOPPENFELS 1967

W. von Koppenfels, *Dantes «Al poco giorno» und Petrarcas «Giovane donna». Ein Interpretationsvergleich zweier Sestinen*, «Deutsches Dante-Jahrbuch» XLIV-XLV (1967).

WALTHER 1963-69

H. Walther, *Proverbia sententiaeque latinitatis Medii Aevi*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht 1963-69 (9 voll.).

WERNER 1912

J. Werner, *Lateinische Sprichwörter und Sinnsprüche des Mittelalters, aus Handschriften gesammelt*, Heidelberg, Winters, 1912.

WESOLOWSKI 2011

D. L. Wesolowski, *Frustrated desire and controlling fictions: the natural world in ancient pastoral literature and art*, Dissertation presented to the Faculty of the Graduate School at the University of Missouri-Columbia, 2011 p. 99.

WOLEDGE 1988

B. Woledge, *Commentaire sur Yvain (Le Chevalier au Lion) de Chrétien de Troyes*, Publications romanes et françaises 186, Genève, Droz, 1988.

ZAMBON 2001

F. Zambon, *L'Alfabeto simbolico degli animali: i bestiari del medioevo*, Carocci, Roma, 2001.

ZAMBON 2011

F. Zambon, *Il bue zoppo di Petrarca. Lettura della 'Là ver' l'aurora, che sì dolce l'aura (Rvf 239)'*, in «Cultura neolatina» LXXI, 1-2 (2011), pp. 119-139.