

GIULIA RAVERA

Esempi di immagini naturalistiche e spaziali nel canzoniere volgare di Lidio Catti

In

Contemplare/abitare: la natura nella letteratura italiana

Atti del XXVI Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)

Napoli, 14-16 settembre 2023

A cura di Elena Bilancia, Margherita De Blasi, Serena Malatesta, Matteo Portico, Eleonora Rimolo

Roma, Adi editore 2025

Isbn: 9788894743425

Come citare:

<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/contemplare-abitare>

[data consultazione: gg/mm/aaaa]

GIULIA RAVERA

Esempi di immagini naturalistiche e spaziali nel canzoniere volgare di Lidio Catti

Il canzoniere volgare di Bernardino Catti – non molto esteso, ma composto secondo un progetto peculiare e profondamente consapevole sia nell'espressione, sia nell'unità tematica di fondo, sia nell'inserimento delle rime entro una cornice latina dalla forte impronta narrativo-giuridica – si caratterizza per l'abbondante ricorso a immagini topiche e motivi convenzionali della tradizione lirica. Tra di essi uno degli ambiti meno sfruttati appare quello naturalistico, ma questa tendenza generale è contraddetta in modo significativo in un componimento della raccolta, in cui questo campo semantico appare ricorrente e addirittura insistito, la sestina Occhi, piangeti tra l'herbette e fiori.

Nel presente contributo, vorrei proporre un breve saggio del modo in cui Bernardino 'Lidio' Catti utilizza le immagini naturalistiche e spaziali nel suo canzoniere volgare: tenendo in considerazione le convenzioni del genere lirico, lo scopo è fornire un esempio rappresentativo delle peculiarità che contraddistinguono la sua raccolta, a livello espressivo, stilistico e tematico.

Catti fu un giurista e come tale ebbe una soddisfacente carriera pubblica; ravennate di origine, ma di formazione padovana, fu legato da rapporti personali a Leonardo Loredan, prima podestà della città universitaria, poi doge di Venezia. Proprio per celebrare la nomina del suo benefattore, nel 1502 Catti gli dedicò un'opera in sei parti dal titolo *Opuscula*, la terza sezione della quale è costituita dal *Processus ordine iudiciario inter Lydium de suo corde et amicam Lydiam latinis et maternis versibus actitatus*: come suggerisce il titolo, ampiamente descrittivo, si tratta di una raccolta di rime bilingue, di argomento insieme giuridico e amoroso. Ai testi latini – sperimentali soprattutto a livello metrico – è affidata una sorta di cornice narrativa dall'ambientazione strettamente giudiziaria: l'amata Lidia infatti è stata convocata davanti al giudice Loredan perché, con la testimonianza di alcuni personaggi eminenti, sia condannata per il furto del cuore di Lidio. Il 'processo' è dunque una vera e propria procedura tribunizia, di cui sono rispettati fasi, regole, terminologia tecnica, riferimenti puntuali alla legge, con tanto di glosse esplicative. Lidia per contro vuole dimostrare che non si è trattato di un furto, ma di un dono spontaneo: dunque ella presenta come prova a suo favore una breve raccolta lirica volgare, composta da 40 rime dalla metrica convenzionale (sonetti, canzoni, una sestina, tre capitoli in terza rima – unica eccezione una peculiare terzina lirica), che delineano un canzoniere organico e unitario, pur breve, in cui è riconoscibile una vera e propria macrostruttura. La sezione volgare si colloca grossomodo a metà di quella latina, affine nella forma nominalmente lirica, ma diversa nella sua impostazione tecnica e insieme narrativa, in un insieme piuttosto articolato e complesso.¹

Intendo ora soffermarmi sulla sezione volgare, del cui commento, in particolare, mi sto occupando. Il metodo compositivo seguito da Catti nei testi volgari risente chiaramente del

¹ L'interesse degli esperimenti metrico-linguistici di Catti è stato evidenziato già in C. DIONISOTTI, *Girolamo Claricio*, «Studi sul Boccaccio», XI (1964), 291-341: 318. Si vedano poi G. POZZI, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981, *ad indicem*, e G. POZZI, *Poesia per gioco. Prontuario di figure artificiose*, Bologna, il Mulino, 1984, *ad indicem*, e ancora A. COMBONI, *Forme eterodosse di sestina*, «Anticomoderno», II (1996), 67-69: 74-75, e S. CASSINI, *Espedienti tipografici ed esperimenti metrici umanistici*, «Ticontre», XI (2019), 85-107. Il *Processus* è poi proposto come esempio di raccolta lirica autoriale in A. REGOLINI, *Bernardino Lidio Catti*, in A. Comboni-T. Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2017, 200-206. Più di recente, gli *Opuscula* sono stati studiati nel dettaglio da Stefano Cassini: cfr. da ultimo S. CASSINI, *Gli "Opuscula" di Lidio Catti (1502). Stravaganze poetiche di un autore in tipografia*, in M. Berisso et al. (a cura di), *Le filologie della letteratura italiana. Modelli, esperienze, prospettive*. Atti del convegno internazionale (Roma, 28-30 novembre 2019), Firenze, Società dei Filologi della Letteratura Italiana, 2021, 483-497, anche per i rinvii bibliografici.

contesto culturale padano a cavallo tra '400 e '500, nell'ambito del quale il *Processus* offre un esempio rivelatore, benché non magistrale negli esiti, di petrarchismo eclettico.² Petrarca è infatti modello evidente e fondamentale per la porzione volgare, sia rispetto alla ricerca di una struttura unitaria ed elaborata, sia a livello di lessico, *imagery*, situazioni rappresentate, sia infine in merito al nodo centrale intorno a cui ruota l'opera, il dono o furto del cuore, che trova il suo riferimento immediato nel sonetto 21 dei *Fragmenta*.

A questo antecedente per così dire primario si accostano tuttavia numerose altre possibili fonti di ispirazione e confronto, recenti (come Tebaldeo, Niccolò da Correggio, il Saviozzo, Serafino Aquilano e soprattutto Boiardo e Giusto de' Conti) o meno (stilnovisti ed in particolare Cino e Cavalcanti, Guittone e altri pre-stilnovisti; in certi casi si intuisce persino l'influenza dell'amor cortese dei trovatori).

Catti non rinuncia poi a ritagliarsi un personale spazio di rielaborazione, dimostrando di essere un poeta certo non molto originale, ma competente e attento conoscitore degli strumenti espressivi e retorici di cui poteva appropriarsi. Egli infatti adatta lessico, immagini e motivi della tradizione allo specifico contesto cui ha vincolato la rappresentazione amorosa, vale a dire la diatriba sul cuore e la conseguente cornice processuale. A ciò si aggiunge che, oltre ad operare una selezione tra spunti, rimandi e soprattutto convenzioni, egli procede a mescolarli tra loro: Catti, infatti, gioca sui tasselli che la tradizione gli offre, ad esempio trasformando i sintagmi dal positivo al negativo, dal singolare al plurale e viceversa, o ancora spezzandone l'unità di partenza (nome-aggettivo o verbo-avverbio), per poi sovrapporli o diffonderne gli elementi entro l'intero testo o in una successione di rime, con un chiaro gusto per la diffrazione e la ricombinazione. È una tendenza che potremmo ricondurre all'idea di «falsa citazione», nel suo significato di voluto rimando e altrettanto voluta elusione del calco.³ Nell'insieme perciò Catti propone un canzoniere che suona molto convenzionale, «familiare» all'orecchio, ma nel quale al contempo è spesso difficile riconoscere riprese puntuali.

Un'altra caratteristica che contraddistingue l'*usus scribendi* cattiano è la reiterazione insistente di quei motivi che consentono di porre l'accento su nodi tematici evidentemente centrali nella sua concezione della poesia amorosa: ciò determina il ripetersi, nel corso della raccolta, anche a distanza, delle medesime immagini e spesso anche di formule identiche o comunque molto simili che le esprimano. L'opera ne guadagna in termini di unità e coesione, ma allo stesso tempo vi si genera un'evidente ripetitività, che d'altronde deriva anche dalla marcata preferenza per poche figure retoriche (in particolare iperboli, apostrofi e giochi di ripetizione), sfruttate a più riprese.

L'uso cattiano delle immagini naturalistiche, su cui ora vorrei concentrarmi, va dunque posto in relazione a queste caratteristiche d'insieme. Anche gli spunti che nella raccolta di Catti rimandano all'ambiente naturale sono infatti assolutamente convenzionali. La differenza concerne in primo luogo la quantità: dei molti *topoi* apprezzati dal poeta, infatti, questi sono sicuramente tra i meno frequenti. Il disinteresse per la sfera naturale appare degno di approfondimento: da una parte esso

² Si preferisce qui per semplicità questa definizione, ma si tiene conto della riflessione sui 'petrarchismi quattrocenteschi', per cui cfr. G. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo. Metrica e macrotesto nel Canzoniere Costabili*, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2015, in particolare le pp. 3-84, e T. ZANATO, *Da Boiardo a Bembo. Saggi sulla lirica settentrionale nel Quattrocento*, a cura di G. Baldassari-E. Curti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2023, e in particolare i saggi *Il Canzoniere di Petrarca nel secondo Quattrocento: analisi dei sonetti incipitari*, pp. 291-349, e *«Lessicalizzare» Petrarca: i casi di Giusto de' Conti e Matteo Maria Boiardo*, pp. 373-422.

³ Cfr. BALDASSARI, *Un laboratorio del petrarchismo...*, pp. 12 sgg., dove è possibile trovare un'ampia casistica di riferimento.

rivela una notevole differenza rispetto all'importanza simbolica che il tema assume nel Canzoniere petrarchesco, ben al di là della semplice descrizione spaziale; dall'altra esso sembra discendere dalla caratteristica assenza di realismo e dettaglio nella rappresentazione dello sfondo su cui si muove l'io, tipica della lirica amorosa sin dalle origini, in particolare già nei trovatori. I condizionamenti che vengono dalla tradizione sono insomma sicuramente rilevanti nell'influenzare la prospettiva del poeta; tuttavia appare soprattutto importante il fatto che si possa riconoscere un criterio per la selezione di quei luoghi, pur tutt'altro che numerosi, in cui gli elementi spaziali e naturalistici sono presenti e talvolta posti in evidenza. Si tratta infatti di testi in cui quelle immagini sono funzionali a precisare ed arricchire il messaggio che il poeta vuole veicolare, le sfumature che vi vuole imprimere, i collegamenti (soprattutto interni alla raccolta) che vuole suggerire. I pochi tratti che il poeta delinea per lo sfondo della scena, dunque, non sono decorativi o fini a se stessi, ma capaci di puntualizzare l'immagine principale, la vicenda o la situazione in cui si trova l'io lirico.

Caso eclatante, nonché isolato per l'abbondanza dei dettagli non solo spaziali, ma naturalistici in senso stretto, è quello dell'unica sestina della raccolta, la numero 32.⁴

Occhi, piangeti tra l'herbette e ' fiori,
 poi che colei che vi tien lieti, in selve
 sen va legiadra, et in noiose frondi,
 da voi lontana. O despietate stelle,
 avide in far ch'i lacrimosi lumi
 empian de pianti hormai le secche valli!

Anchor serà ch'a le deserte valli
 fonti sian i occhi in li selvaggi fiori?
 Ehi lasso, vedo ben ch'i larghi lumi
 convien sempre, piangendo in rive e selve,
 cercar madonna, per Phebo e per stelle,
 finché la vederan fra qualche frondi.

l' temo, omè, non sia mutata in frondi
 qual nimpha fo, ma per tutte le valli,
 se pur adverse non seran le stelle,
 trovar la voglio in più de mille fiori;
 tanto fia lustro il suo bel volto in selve,
 ch'altra luce né sol voranno i lumi.

Da lei quietati i faticati lumi,

⁴ In attesa dell'edizione critica e commentata al momento in preparazione nell'ambito del PRIN 2020 *Libri di poesia nell'Italia Settentrionale del Quattrocento: edizioni critiche e commenti*, i testi sono letti secondo l'edizione 1502 curata dall'autore, reperibile in forma digitalizzata open access al link <https://mdz-nbn-resolving.de/details:bsb10190375>, cc. F7r-F7v, visitato l'ultima volta in data 8 dicembre 2024. In questa sede si praticano solo ridotti ammodernamenti della punteggiatura (inclusi apostrofi e accenti) e della grafia, in particolare riducendo a vocale semplice il dittongo in «Foelice» al v. 31 e aggiornando la particella «Hei» al v. 9.

mai più serà che ne l'ombrose frondi
 unquanco vada. O voi beate selve,
 qual godeti madonna in vostre valli,
 guida siati a me! Ne l'alti fiori
 veder la possa al sol et a le stelle.

A te, Apollo, et a voi, lucenti stelle,
 portano invidia i mei sì orbatì lumi;
 esca e custode de tutti li fiori,
 assai vi prego in quelle alpestre frondi
 vi sia ricomandata in monti e valli,
 salva da tygre e crudel fere in selve.

Felice piaggia, e voi superbe selve,
 per haver quel che odor rende a le stelle:
 ben pregni d'acqua do montane valli,
 datila presto a' mei bagnati lumi.
 Reverdisce l'antique e urbane frondi
 gentil madonna omai tra ' nostri fiori.

Canzon, Lydia cercando in fiori e selve,
 al sol tra frondi, e a luce di le stelle,
 per li toi lumi furiran le valli.⁵

La sestina identifica un punto di svolta nella raccolta, innanzitutto sul piano metrico: è infatti il primo testo lungo, secondo una rigorosa bipartizione che vede dapprima tutti i sonetti e poi in successione simmetrica gli altri metri (sestina, canzone, due capitoli, canzone, terzina), prima del

⁵ Per favorire la lettura del testo, se ne propone di seguito la parafrasi integrale.

Occhi, piangete tra l'erba fresca e i fiori, poiché colei che vi mantiene gioiosi con la sua vista se ne va, leggiadra, per luoghi campestri e nella natura, che per questa ragione trovo odiosa, restando lontana da voi! E voi stelle impietose, desiderose che i miei occhi pieni di pianto riempiano di lacrime le valli aride! Gli occhi continueranno dunque ad essere fonti per i fiori selvatici nelle valli deserte, solitarie ed aride? Ahimè infelice, vedo con chiarezza che è inevitabile che gli occhi, ben aperti a far scorrere le lacrime, cerchino la mia signora piangendo per valli e boschi, giorno e notte, finché in qualche luogo selvatico riusciranno a vederla. Io temo, ahimè, che ella sia stata tramutata in pianta, come accadde alla ninfa Dafne, ma se il destino non mi sarà sfavorevole, io voglio trovarla attraverso tutte le valli, tra più di mille fiori; il suo bel volto nei boschi sarà tanto luminoso, che gli occhi non desidereranno più altra luce né altro sole. Dopo che lei avrà appagato e tranquillizzato i miei occhi stanchi, mai più, mai più mi avventurerò così nella natura ombrosa. O voi boschi beati, che nelle vostre valli godete della presenza della mia amata, guidatemi! Che io possa vederla notte e giorno tra quei fiori meravigliosi! Per te, Apollo, e per voi, luminose stelle, provano invidia i miei occhi resi così ciechi dalla sua assenza; assai vi prego che lei, nutrimento e custode di tutti i fiori, in quella natura montana vi sia raccomandata tra monti e valli, cosicché sia salva da tigri ed altre belve feroci nel bosco. O pianura fortunata, o selve rese orgogliose dalla presenza di colei che manda il suo profumo sino alle stelle, poiché siete ricche dell'acqua delle valli montane, ai miei occhi bagnati di pianto concedete presto di rivederla e smettere di piangere. Ormai giunta tra i nostri fiori della nostra città, la mia signora torni a rinverdire l'antica vegetazione urbana. Canzone, mentre cercherai Lidia tra fiori, boschi e fronde, giorno e notte, le valli arderanno di passione davanti ai tuoi occhi. (L'interpretazione di questo verso, che impone nella forma testimoniata dalla stampa un prestito piuttosto crudo dal latino *furere*, è alquanto dubbia, né si può del tutto escludere un guasto, che sarà oggetto di indagine in vista dell'edizione dell'opera).

capitolo ternario e dei due distici che formano la conclusione. Anche dal punto di vista tematico, tuttavia, la posizione del componimento è rilevata: esso è infatti collocato verso la fine di un ciclo ben riconoscibile, costituito dai testi 29-33, che dunque è disposto a cavallo della cesura metrica, poiché include tre sonetti, la sestina e una canzone, la quale segna il trionfale ritorno dell'amata in città. Al centro del discorso è la sofferenza per la lontananza dell'amata, causata da due viaggi consecutivi; in coerenza con la tematica di fondo, il ciclo appare in generale caratterizzato da rilievi spaziali e naturalistici, aspetto del quale la sestina costituisce l'apice per quantità e intensità. Nel complesso, in corrispondenza di questo blocco di testi si riproduce una tendenza tipica dei canzonieri quattrocenteschi, vale a dire la presenza di una bipartizione tematica basata se non sulla morte, almeno sulla separazione.⁶ La scelta di porre la sestina subito prima della fine di questo arco dedicato alla sofferenza, in corrispondenza del momento apicale di dolore e frustrazione, certamente non è casuale: con la chiusa ossessività che la contraddistingue, questa forma metrica appare particolarmente adatta a potenziare l'espressione dello stato d'animo.

All'altezza della sestina 32, l'amata è in campagna e dunque il riferimento all'ambientazione naturale trova una giustificazione sul piano narrativo, oltre ad una legittimazione sul piano letterario nel gioco contrastivo con la città dove è rimasto l'io, ancora una volta in ottica del tutto convenzionale. La componente tradizionale e la preferenza per gli usi più marcatamente retorici tipici del genere lirico sono peraltro in generale prevalenti. Infatti, mancano *in toto* una descrizione puntuale o una dettagliata rappresentazione; il poeta insiste piuttosto sull'iperbole del pianto e sul conseguente affaticamento degli occhi (vv. 1, 5-6, 8-10, 19, 34); sull'ossessiva ricerca dell'amata che si protrae giorno e notte (vv. 11, 16, 24, 37); sull'implicita luminosità della dama (vv. 17-18), la cui assenza rende ciechi (v. 26); sulla gioia degli enti, anche inanimati, che godono della presenza di lei (vv. 25, 31), causando l'invidia dell'io lirico (v. 26). La stessa *imagery* naturalistica si limita a spunti ben noti: erbe e fiori, con una nota volutamente amena che contrappone il luogo dove si trova l'amata alla disperazione dell'amante lontano; valli, selve, fronde e «piaggia», generici attributi dello spazio extraurbano; sole e stelle, la cui luce sembra diffondersi su questo ambiente aperto con particolare vigore. Due scelte lessicali pongono in evidenza in maniera più specifica la natura selvaggia del luogo, da una parte per esaltare ulteriormente il contrasto con la città, dall'altra per esprimere in modo più energico il timore del poeta per l'incolumità dell'amata: «alpestre frondi» (v. 28), con aggettivo ben attestato in Petrarca, «montane valli» (v. 33). Il concetto del pericolo è peraltro puntualizzato già al v. 30, «salva da tygre e crudel fere in selve», dove la scelta della tigre come esempio di fiera colloca Catti entro un uso autorizzato da Petrarca e apprezzato da molti autori di fine Quattrocento, tra i quali il 'cuore di tigre', metafora della crudeltà dell'amata, è immagine molto diffusa.

Le sei parole-rima recepiscono appieno la natura convenzionale sottesa a tematiche e motivi, e al contempo contribuiscono in modo determinante ad evidenziare i nodi concettuali preminenti nel testo. Si tratta infatti di «fiori», «selve», «frondi», «stelle», «lumi», «valli»: solo la quinta si distacca dalla sfera spaziale-naturalistica, portando in primo piano il motivo del pianto, fondamentale nel componimento. Notevole poi l'uso di «stelle», poiché solo tre occorrenze su sette rimandano alla realtà materiale e naturale degli astri, che nelle stanze seconda e quarta, e ancora nel congedo, in coppia col sole, hanno valore metonimico per 'notte'. Nel primo dei tre casi, l'immagine del sole è

⁶ Cfr. A. COMBONI, *Antonio Cornazzano*, in Comboni-Zanato (a cura di), *Atlante dei canzonieri...*, 242-247, ed inoltre A. COMBONI, *Per l'edizione delle rime di Antonio Cornazzano*, «Studi di filologia italiana», XLV (1987), 101-149.

in realtà sostituita dalla personificazione in Febo, come per altro accade anche alla strofa quinta, dove «Apollo» è di nuovo associato a «stelle». Qui tuttavia esse sono le fortunate testimoni della presenza dell'amata, con implicita personificazione rafforzata proprio dalla sovrapposizione sole-dio greco immediatamente precedente e dall'apostrofe con cui il poeta si rivolge ai due interlocutori, come avviene d'altro canto già al v. 4. In questa prima stanza e poi di nuovo alla terza le stelle rappresentano però il destino, avverso al poeta che soffre. Infine alla sesta strofa la volta celeste è chiamata in causa per dare il senso di qualcosa di vasto e lontano, dove pure giunge il profumo dell'amata, in una sorta di beneficio sovrannaturale e miracoloso, dunque di nuovo con valenza retorica, ora iperbolica.

L'abbondanza degli elementi topici, in definitiva, è un primo dato rilevante da osservare, insieme alla presenza di alcuni puntuali rimandi ad altri autori. L'incipit in particolare («Occhi, piangeti tra l'erbetto e fiori») sovrappone la ripresa di Serafino Aquilano (strambotto CCC 1, 3)⁷ all'invito al pianto in Petrarca, sia nel sonetto 84 («Occhi, piangete: accompagnate il core»), sia nel sonetto 92, v. 1 («Piangete, donne, et con voi pianga Amore»),⁸ a sua volta debitore del dantesco «Piangete, amanti, poi che piange Amore».⁹ Nel Canzoniere il vocativo ai propri occhi, posto proprio in incipit, torna per altro anche nei *fragmenta* 14 e 275. La clausola del primo verso, invece, risente dei vv. 8-9 di Tebaldeo, 272, in cui erba e fiori sono bagnati di pianto,¹⁰ ed inoltre di nuovo di *Rvf* 114, v. 6, e 239, v. 31. A Petrarca riconduce poi l'allusione a Dafne, implicita ai vv. 13-14 «l' temo, omè, non sia mutata in frondi / qual nimpha fo», il cui immediato scioglimento è reso ancor più semplice dal rimando mitologico ad Apollo, la personificazione nel quale, come si è anticipato, identifica il sole e per traslato il giorno rispetto alla notte ai vv. 12 e 25 della sestina cattiana.

Diffuso e fondamentale nel testo appare poi il riferimento al *fragmentum* 37, che nel Canzoniere petrarchesco costituisce uno degli esempi più pieni e convenzionali di canzone di lontananza. La sestina condivide numerosi spunti e scelte espressive con i testi precedenti: dunque, l'influsso del modello petrarchesco si avverte in realtà in tutto il ciclo dedicato da Catti alla separazione, di cui proprio la sestina è l'esempio più alto e di maggiore concentrazione. Anche nella canzone petrarchesca il pianto dell'io è oggetto di costante insistenza e determina l'intonazione generale del discorso, cui sono contrapposti i «lieti giorni» (v. 13) di un ipotetico futuro, come Catti alla propria disperazione oppone le circostanze abituali in cui Lydia «tien lieti» i suoi occhi (v. 2). Comuni sono anche le voci: «alpestri», che in Petrarca indica i «luoghi feri» (v. 104) che gli nascondono l'amata, come avviene per le «fronde» di Catti; «noiosa», rispettivamente la vita un tempo felice e ora dolente per Petrarca (v. 48) e le «frondi» che separano il poeta da Lidia (v. 3); l'identificazione della figura femminile tramite il «bel viso» (Petr. v. 28, Catti v. 17); l'immagine del giorno e della notte, che in Petrarca rappresenta lo scorrere rapido del tempo (vv. 21-24), mentre in Catti sottolinea la costanza del desiderio e della ricerca, peraltro convenzionale, già trobadorica e molto diffusa nel Canzoniere stesso. Il motivo è in effetti presente proprio nel *fragmentum* 37, ai vv. 63-64 per descrivere un bisogno inesausto «per gli occhi [...] / cercan di et nocte pur chi glien'appaghi». L'idea della ricerca, associata allo sguardo, è molto marcata nella sestina (vv. 11 e 16), e sottesa anche a un altro luogo della canzone petrarchesca, quando al v. 104 l'io si lamenta che le bellezze di Laura gli siano celate dalla natura irta del luogo selvaggio. Notevole è poi la centralità degli occhi e della luce, entrambi

⁷ SERAFINO AQUILANO, *Strambotti*, a cura di A. Rossi, Parma, Guanda, 2002.

⁸ I testi petrarcheschi sono sempre citati secondo l'edizione F. PETRARCA, *Canzoniere*, a cura di M. Santagata, Milano, Mondadori, 2004.

⁹ Cfr. D. ALIGHIERI, *Vita nova*, a cura Luca Carlo Rossi, Milano, Mondadori, 2016.

¹⁰ A. TEBALDEO, *Rime*, a cura di T. Basile e J.J. Marchand, Modena, Panini, 1989.

elementi di ascendenza stilnovistica: nella canzone petrarchesca sono quelli di Laura che portavano luce e ora non ci sono (vv. 34, 83-84), ma anche quelli del poeta che piangono (vv. 63, 72, 79); nella sestina cattiana (v. 18) i due spunti si condensano, poiché i «lumi» sono quelli del poeta che dopo aver perso la luce dell'amata non ne vuole alcun'altra. Tale concetto appare in realtà doppiamente affine a quanto dice Petrarca: sia ai vv. 75-76, quando afferma che nulla può risuonargli dentro quanto l'amore per lei, sia al v. 81 dove i capelli color dell'oro superano la luminosità del sole. Un po' generico, ma significativo nel numero complessivo, appare il convenzionale appello del poeta alla sua opera perché si rechi all'amata, soprattutto perché in entrambi i casi si evidenzia il problema di trovarla: Petrarca pone la questione in termini ipotetici (v. 113), Catti insiste sull'intensità del sentimento ricorrendo – se l'interpretazione dell'oscuro verso finale è corretta – all'idea della passione che rende furiosi, per altro *topos* rilevante sin dall'epoca classica (v. 39 «furiran le valli»). Infine, appare notevole, anche perché legato al tema principale, il gioco su momenti cronologici diversi, cui si è già fatto cenno: il passato della presenza consolante (Petr. vv. 31 e 92) e il futuro di una possibile rinnovata serenità (Petr. vv. 12-14, Catti v. 19), sempre a confronto con il presente di disperazione.

La scena naturalistica cattiana è dunque convenzionale e fortemente caratterizzata in chiave lirica. La sua rappresentazione, infatti, non è finalizzata a delineare un ambiente realistico, puntualmente descritto, quanto a sottendere alle immagini naturali una valenza metaforica di stampo (letterariamente) affettivo, che rimandi alla dimensione intima ed emotiva, funzionale alla corrispondenza tra ambiente esterno e stato d'animo, in cui il primo oggettiva e potenzia l'espressione del secondo. Il fattore più esplicito in questo senso si riscontra nell'uso marcato dell'apostrofe, che permette di coinvolgere gli enti naturali nella sofferenza dell'io, che li accusa e ne chiede il sostegno. I vocativi si rivolgono al v. 4 alle «dispietate stelle», cioè al destino; al v. 20 «o voi beate selve», benedette dalla presenza dell'amata; al v. 25 di nuovo le stelle, che dall'alto possono vedere l'amata ovunque sia, così come il sole, trasfigurato in Apollo; al v. 31 «Felice spiaggia e voi superbe selve», i luoghi che la tengono quasi ostaggio e a cui il poeta chiede di restituirla. È poi significativa dello stato emotivo espresso dal componimento anche l'aggettivazione: lo spazio naturale è gioioso e persino altero per il vantaggio che Lidia accorda ad esso, in contrasto con la condizione del poeta, da cui dipende invece la formula «noiose frondi», dove appunto il fastidio è quello soggettivo subito dall'io, che dunque accusa la natura di cui è invidioso. In generale, d'altronde, Catti sfrutta con attenzione le possibilità del traslato metaforico, ancora una volta secondo un uso del tutto convenzionale, reinterpreta il campo semantico della natura per mettere in scena in chiave iperbolica la fenomenologia tangibile delle proprie sofferenze. Così al v. 6 i «lacrimosi lumi» riempiono di pianto le «valli secche», e di nuovo ai vv. 7-8 gli occhi si fanno «fonti» che bagnano le «deserte valli». Simile effetto di esagerazione sembrano poi acquisire le immagini mitologiche: l'idea che l'amata sia persa per sempre perché trasformata in pianta come Dafne (v. 13), il sole che la contempla dall'alto in veste di Apollo (vv. 11 e soprattutto 25, dove la personificazione è resa più evidente dall'apostrofe). La stessa Lidia è presentata con i toni che si riservano ad una divinità, secondo un'associazione molto frequente nella raccolta, come d'altronde nella lirica coeva: ai vv. 27-30 ella appare come la «custode» dei fiori, della cui incolumità tra le belve il poeta si preoccupa; ai vv. 33 e 35-36 ne è esaltato l'effetto positivo rispetto alla natura, che ne è ravvivata, in termini sensoriali, ma anche miracolosi, ancora una volta debitori dell'esempio stilnovistico.

Le modalità con cui il poeta introduce gli elementi naturalistici non rispondono, infine, solo al suo consueto attingere ai *topoi* della tradizione, ma anche alla palese preferenza per determinate figure e soluzioni stilistiche. Ciò vale innanzitutto per le già menzionate apostrofi, diffusissime in tutta la raccolta, in cui la componente allocutiva è molto marcata e la presenza di interlocutori appare costante. Catti infatti fa propria la convenzione per cui il testo lirico è dedicato, in una sorta di invio fittizio o di scambio interrotto, ad un interlocutore che si fa testimone e partecipe della vicenda: nel *Processus* volgare le apostrofi sono rivolte per lo più a personaggi reali, amici del poeta, o anche all'amata, come tipico del genere lirico, ma non manca in proposito l'uso della personificazione. Oltre all'apostrofe al proprio paese natio, Bagnacavallo, essa è sfruttata nei dialoghi – anch'essi certamente autorizzati dalla tradizione, in primo luogo trobadorica – tra il cuore e l'io o l'amata. Va notato che il frequente bisogno nei testi volgari di conferma esterna, di allocuzione e perfino di relazione, corrisponde alla presenza di testimoni in senso tecnico nelle scene di tribunale della cornice.

Altri elementi retorici abbondanti nella sestina e tipici in generale della lirica cattiana sono poi le esclamative, le interrogative e i giochi di ripetizione e variazione, che appaiono peraltro coerenti con la scelta della sestina come forma metrica. Anche queste preferenze retorico-espressive, come già osservato per le apostrofi, consentono di evidenziare numerosi elementi di connessione e coerenza con l'insieme della raccolta, dove se ne rilevano multiple occorrenze, con il complessivo effetto ripetitivo cui si accennava in apertura, di cui ancora una volta la sestina è esempio estremo. Anche in chiave stilistico-retorica, quindi, Catti mostra di impegnarsi nella costruzione di una raccolta unitaria, in cui il singolo testo si rivela perfettamente integrato, esito che contribuisce a giustificare la definizione di macrostruttura.

La sestina 32 si conferma in conclusione un caso studio efficace rispetto all'approfondimento sul *Processus*, nonostante la scarsa diffusione delle immagini naturalistiche nell'insieme dell'opera renda questo testo, in cui invece sono abbondantissime, una sorta di *unicum*, ad eccezione di alcuni elementi di continuità in seno al ciclo ristretto cui appartiene. Essa costituisce peraltro anche un esempio indicativo del modo in cui la forma metrica sia recepita dai poeti minori: apprezzata come occasione di virtuosismo e di recupero petrarchesco, sfruttata nei suoi effetti espressivi rispetto alla rappresentazione amorosa, ma colta soprattutto nei suoi aspetti più ovvi ed esteriori, con scarsa originalità.