

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

★ *Tracce di una tradizione sommersa. I primi testi italiani tra poesia e musica*, a cura di Maria Sofia Lannutti e Massimiliano Locanto, Firenze, Edizioni del Galluzzo, 2005.

- 1 O bella bella bella madona per r[°]
2 «Unca non azo ben né noite né die,
3 ke le to bellece saço gran malvasia
4 [° °]rirè, dulce anima mia.
5 Se m'amare', bella, fari' gran cortesia».
6 O bella
7 Per [°] non laxarè per auro né per argento,
8 s'eo la bella potesse avere en t[°-ento]
9 [°] po' i' morirè con gaudimento.
10 O bella. Oi bella
11 «Qual argolo semper †dice† k'e' te desxe ad aibailare?
12 Lo meo cor ben sa ke †sorseti† gab[°]
13 così altri te dé gire gabando intre et fore».
14 O bella
15 «Per frori o n[°]ent[.] [° ° -anza]
16 ma quanto comande, te nde faço fiança
17 tanto me pare dulce, bella, t[°-anza]
18 co' 'n nul uomo averà renebra[n]za».

Qualche anno fa Claudio Vela, nel corso di una ricerca interdisciplinare condotta presso la Facoltà di Musicologia di Cremona intorno al rapporto fra poesia e musica nei testi antichi, ricerca concentrata in quella fase sull'approfondimento della celebre Carta ravennate pubblicata da Alfredo Stussi (*Versi d'amore in volgare tra la fine del secolo XII e l'inizio del XIII*), ebbe la ventura – ma sonoventure che capitano solo a chi vuole cercare, e sa dove e come farlo – di rintracciare presso l'Archivio Capitolare della Biblioteca di Sant'Antonino in Piacenza un frammento manoscritto coevo al documento ravennate: esso conteneva, con le relative notazioni musicali, i versi che lo stesso Vela ha ordinato come sopra ho riprodotto. La concorrenza delle due scoperte, la ravennate e la piacentina, ne moltiplica l'eccezionalità, aprendo campi di ricerca finora insospettati ai paleografi, ai filologi, ai linguisti, ai musicologi e magari anche agli storici della letteratura, mettendone in crisi alcune abitudinarie periodizzazioni e localizzazioni (invito specificamente a leggere e a meditare, pp. 17-19, le considerazioni conclusive di Vela, che giustamente si richiamano ad altre formulate da Arrigo Castellani dopo rivelata la Carta ravennate e che propongono di retrodatare la nascita della poesia d'arte italiana alla fine del Cento, in accordo anche – aggiungo io – con la periodizzazione specificamente dichiarata da Dante nella *Vita nuova*): il seminario di studio organizzato a Cremona nel febbraio 2004, dei cui Atti qui si dà l'annuncio, è stata una straordinaria prova di come in questo senso si deve lavorare stimolando nuovo lavoro. L'aiuto, per esempio, che può venire allo storico della cultura letteraria dalla minuziosa, affascinante indagine 'materiale' di Teresa De Robertis su *Strutture e scritture del codicetto piacentino* è grandissimo; ma non voglio far torto con citazioni particolari agli altri contributi, tutti di eccellente livello e soprattutto mai soliloquianti: significativi gli

stimoli che ne sono derivati ai partecipanti alla tavola rotonda finale, insolitamente impegnata, problematica e produttiva.

In obbedienza alle regole di questa rubrica, che scheda solo edizioni e commenti di testi, ho creduto di proporre un utile 'per leggere' ristampando i versi editi e annotati dal Vela alle pp. 25-29 in calce al suo saggio d'apertura: gli Atti nel loro complesso, che attorno a questi versi si aggregano, corredati da una splendida sezione iconografica e da un utile CD contenente la riproduzione digitale dei manoscritti sia ravennate che piacentino e inoltre la registrazione audio della loro esecuzione musicale, andranno collocati nello scaffale dei più utili strumenti di lavoro. [Umberto Carpi]

* Dante Alighieri, *Rime*. Edizione commentata a cura di Domenico De Robertis, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini [Archivio Romano, 7], 2005, pp. LI – 628.

Nel 2002, per l'Edizione Nazionale delle opere di Dante a cura della Società Dantesca Italiana, è uscita, in tre volumi per cinque tomi, attesissima, l'edizione critica delle *Rime* alla quale Domenico De Robertis ha lavorato per cinquant'anni. L'incarico ufficiale dell'edizione gli venne infatti conferito dalla SDI nel 1957, anno primo della presidenza di Gianfranco Contini, ma del 1954 è il volume sul canzoniere Escorialense, e del 1951 sono i primi studi sulla tradizione di Cino. Da allora, un lavoro lungo, paziente, sistematico ha fatto di De Robertis il maggior conoscitore della tradizione della nostra antica lirica, sì che il regesto dei manoscritti che affianca l'edizione delle *Rime* vale come inventario preziosissimo per ogni studioso, dal momento che «la diffusione del Dante lirico è tale da comprendere pressoché integralmente quella di ogni altro rimatore antico» (Lino Leonardi, in «Medioevo romanzo», XXVIII, 2004, pp. 63-113: p. 69).

Ma dell'edizione critica, dei criteri che l'hanno guidata, dei risultati e delle ricadute che ha prodotto e che produrrà nei confronti degli studi dedicati ai poeti del '200-'300, altri hanno già parlato. Ora, il nuovo volume dà per scontati i risultati di quell'edizione, e sulla base del *suo* testo De Robertis con straordinaria tempestività ci dà il *suo* commento, e appunto di questo si dovrà qui parlare. I due versanti dell'impresa non sono tuttavia così separati, e la prima inevitabile questione che ci si presenta è radicata per intero là, nell'edizione, e perciò ci riporta indietro, alla scelta più discussa e scandalosa che la caratterizza (va anche detto che si tratta della questione che la competenza dei lettori riesce più facilmente a definire, almeno nelle sue linee principali, mentre chi può, oggi, ripercorrere davvero l'intero *iter* ecdotico affrontato da De Robertis?), la scelta, cioè, di rinunciare all'ordinamento 'ricostruttivo' dato da Barbi alle *Rime* (come anche a varianti di quel medesimo ordinamento, com'è per esempio nell'edizione oxoniense di Foster e Boyde), e di tornare a quello che la tradizione manoscritta di fatto impone. Ciò comporta che il *corpus* sia organizzato in tre blocchi: quello delle canzoni nell'ordine fatto proprio dal Boccaccio; quello dei sonetti e delle ballate, e quello delle rime di corrispondenza, e che il lettore, abituato a muoversi secondo una ipotesi di successione cronologica per 'gruppi' (le 'allegoriche', le 'dottrinali', le 'petrose'...), per quanto sommaria fosse, si trovi a tutta prima disorientato.

La questione, per quanto già ampiamente discussa, merita ancora una breve sosta, per le varie implicazioni che porta con sé. Personalmente, confesso che quando De Robertis ebbe ad annunciare l'intenzione di rinunciare all'ordinamento Barbi, me ne allarmai come se si trattasse della pura e semplice rinuncia ad ogni ipotesi di ordinamento. Per la semplice ragione che ritenevo (e continuo a ritenere) che quello di Bar-

bi non fosse affatto un tentativo di costringere i testi a raccontare la 'storia di un'anima' secondo un prima e un poi arbitrario e sovrapposto, ma piuttosto un risultato maturato all'interno del suo lavoro filologico propriamente detto, e dunque strettamente innervato in esso. Gli dei – racconta un mito – avrebbero popolato la Trinacria con creature formate con arti umani disposti secondo le più bizzarre conformazioni, e via via tutte sarebbero perite, eccetto quella che aveva gli arti disposti nella maniera più razionale e adatta alla sopravvivenza: la nostra, insomma. Ecco, pensando ai 'canzonieri' di Dante precedenti Barbi, mi sembrava che rinunciare al suo ordinamento equivallesse a ricominciare daccapo: mi sembrava che si tornassero a rimescolare gli arti a cacciaccio... Ma non era solo questo, naturalmente. Un altro solido motivo di perplessità stava in un clamoroso paradosso. Accettata infatti l'espressione di Contini secondo la quale il *corpus* delle rime di Dante «si può definire per la più superba collezione di 'estravaganti'», resta il fatto incontestabile che tali 'estravaganti' sono legate tra loro da tanti uncini e da tante formule di passaggio quali nessun canzoniere (uso la parola esattamente nel senso che Contini negava alla 'collezione' dantesca) ha forse mai conosciuto. La coazione all'ordinamento, insomma, è imposta da Dante medesimo, prima di diventare il più che comprensibile esercizio del filologo. Vogliamo restare ad alcuni pochi esempi? i primi che occorrono sott'occhio? Il sonetto doppio 31. *Se Lippo amico* serve da invio alla stanza di canzone 32. *Lo meo servente core* (così come il sonetto 49. *Messer Brunetto* accompagna la misteriosa *pulzelletta*); 10. *E' m'incresce di me* 73: «donne gentili a cui i' ho parlato» è probabilmente il canovaccio di *Gli occhi dolenti* 7-9 (*Vn* 20, 8), e il motivo è unitivo rispetto a *Donne ch'avete* (*Vn* 10, 15: così De Robertis, p. 139). Il congedo di 3. *Amor che nella mente*, la seconda delle canzoni commentate nel *Convivio*, rinvia alla ballata 19. *Voi che savete*, e il trattato chiarisce *ad abundantiam* la dialettica sottesa a tale rinvio (III 9, 1: «prima che alla sua composizione [della canzone] venisse [...] feci una ballatetta», ecc.), mentre il sonetto 20. *Parole mie* cita 2. *Voi che 'ntendendo*, di nuovo stabilendo, contestualmente, un rapporto cronologico, oltre che di contenuto («Parole mie che per lo mondo siete, / voi che nascete poi ch'io cominciai / a dir per quella donna in cui errai: / Voi che 'ntendendo...»). E si sa quanto inchirosto hanno fatto versare le precisazioni del *Convivio*, II 2, 1 ss., a proposito della scansione temporale relativa a questa canzone, che in maniera assai intelligente e complessa prende il largo rispetto dall'ultimo sonetto della *Vita nova*, *Oltre la spera* (27 ss.: «Trova contraro tal che lo distrugge / l'umil pensiero che parlar mi sole / d'un'angela che 'n cielo è coronata...»: ma per ciò vedi meglio avanti). E il sonetto 21. *O dolci rime* è la palinodia di *Parole mie*, e a quelle due canzoni rimanda... Ho toccato del gruppo delle cosiddette 'allegoriche', e ben si sa quale nodo o crocevia esse costituiscano all'interno del *corpus*, radicate come sono nella seconda parte della *Vita nova* (quale che sia, poi, la soluzione che si vorrà dare ai dilemmi posti dalla 'donna gentile'), e però da una parte sbilanciate verso il *Convivio*, e dall'altra cozzanti contro il muro delle 'dottrinali' che con ogni probabilità interrompono proprio quell'esperimento che dopo la morte di Beatrice prolungava la convenzione del 'dire d'amore' entro nuovi orizzonti (perentoria al proposito sia l'affermazione di 4. *Le dolci rime* 1-3: «Le dolci rime d'amor ch'io soleva / cercar ne' miei pensieri / convien ch'io lasci...», che la immediata conferma di 11. *Poscia ch'Amor*). Ma poi, non si può sottovalutare la forza unitiva di un *senhal* come quello della 'pargoletta' (nn. 22, 23, 24: fanno 'serie', dunque, anche per De Robertis), significativo di una unità tematica di fondo, e il forte uncino che esso getta verso le 'pietose', o forse meglio le 'invernali', ora che il gruppo (altro scandalo!) s'è ridotto ai nn. 7, 8 e 9, essendo stato privato di 1. *Così nel mio parlar* (9 *Io son venuto* 71-72: «Saranne quello ch'è d'un uom di marmo, / se 'n pargoletta fia per cuore un

marmo»). E a questo insieme di relazioni fanno poi da contraltare le rime chiaramente posteriori all'esilio, come sono 13. *Tre donne*; 14. *Doglia mi reca* (implicitamente, ma in maniera sicura), e 15. *Amor da che convien*; il sonetto 25. *Se vedi gli occhi miei*, e la tarda corrispondenza con Cino, che culmina con il sonetto 107. *Io mi credea*, che De Robertis pone a chiusura del *corpus*, mentre nell'ordinamento Barbi era terzultimo, seguito dalla 'montanina' *Amor da che convien*, CXVI, e dal sonetto *Per quella via*, CXVII, ora giustamente arretrato (al n. 47).

Queste poche citazioni sono, in ogni caso, appena esemplari di una realtà più diffusa, che potremmo riassumere nel fatto che Dante si rappresenta *sempre* in cammino: sempre nell'atto di superare se stesso, di aprire capitoli nuovi, di attraversare altre esperienze... Se l'idea di un percorso univoco, di una direzione di marcia, insomma, è connaturata alla nostra 'idea di Dante' e ne permea irresistibilmente la lettura, ciò avviene perché lui, Dante, ha sparso dappertutto segnali, tracce, indizi, trasformandoci in tanti segugi in cerca della pista giusta. Il che comporta che, nel caso delle rime, l'ordinamento sia sempre stato parte integrante e fondamentale del commento, quale possibile griglia di leggibilità dei testi, e che, all'inverso, il commento abbia sempre avuto tra i suoi scopi primari quello di approdare a un'ipotesi di ordinamento. Che alla fase 'stilnovistica' segua, come s'è accennato, l'appendice allegorica che sviluppa e però porta a esaurimento le possibilità di quel linguaggio amoroso, e ad essa segua l'esperienza 'dottrinale' con il suo decisivo recupero e aggiornamento della lezione guittoniana, e, successiva ancora, sopraggiunga l'esperienza propriamente erotica che parte dalle concezioni 'dolorose' dell'amico Cavalcanti e approda a un amore ch'è insieme potenza cosmica e forza del nuovo soggetto desiderante, e che oltre tutto questo ci siano le grandi canzoni dell'esilio e gli squisiti e maturi toni della tarda corrispondenza con Cino: ebbene, che esista un percorso che, se non è proprio questo è almeno simile a questo, è ormai patrimonio acquisito e irrinunciabile.

E infatti De Robertis non vi rinuncia. Tutt'altro (l'avverte già, benissimo, Lino Leonardi, nella recensione sua citata in apertura). Si legga per esempio quanto è detto nel 'cappello' a 4. *Le dolci rime*, p. 53: «A parte le soluzioni tecniche, questa canzone rappresenta (ed è significativo il maturo ripensamento di Guittone) un vero e proprio rivolgimento: dal quale muove tutto ciò che sta tra le 'nuove rime' e la *Commedia*. E lascia libera la stessa vocazione lirica di Dante». È o non è, questo, in forma concentratissima, il percorso essenziale delle rime: dalle 'nuove' o stilnovistiche che si prolungano sino alle 'allegoriche' trapassa nelle 'dottrinali' e con ciò stesso libera, quasi per naturale contrappeso, la grande poesia erotica delle 'petrose'? Ma ancora, ecco a conferma questa osservazione fatta quasi di passaggio, a proposito della 'dottrinale' che segue, *Poscia ch'Amor*, p. 143: «la canzone potrebbe collocarsi tra il compimento della *Vita Nova* e il primo acculturamento filosofico [*leggi: rime allegoriche*], e la nuova rivelazione poetica delle petrose». Ma poi, verrebbe da dire che il fatto di chiudere con il sonetto *Io mi credea* è il particolare che da solo lo smaschera... Di là dalle battute, non c'è tuttavia nulla di meglio che dargli la parola, per constatare, prima di tutto, quanto gli stia a cuore definire esattamente come egli intenda il concetto continiano di 'estraganza', che diventa ora «estraneità anche provvisoria, in quanto riconoscibile e definibile, al progetto [...] non-progettualità e più esattamente occasionalità nel senso dell'ascolto dell'occasione, e possibilità della sua individuazione, fino al costituirsi di nuclei esplorativi e di ulteriore scoperta, di centri tematici (il caso, o la 'stagione', delle 'petrose'), un avanzare per saggi» (*Intr.*, pp. XIII-XIV). Si osservi il *climax* ascendente, dalla *prima individuazione alla costituzione all'ulteriore scoperta all'avanzare*... L'estraganza, insomma, non è per nulla un vagare a somma zero attorno a un centro immobile. È invece un percorso poetico

intimamente dialettico che non conosce ritorni ma ulteriori scoperte, avanzamenti successivi: sì che, va subito detto, la straordinaria capacità di De Robertis di fare dell'extravaganza il movimento stesso, la vita dell'esperienza lirica dantesca nel suo farsi, segna il primo grande salto in avanti rispetto al pur tanto ammirato modello continiano, separato di slancio, direi, proprio sul terreno che costui si era scelto.

Certo, De Robertis fa bene a mettere in guardia – quasi una legittima difesa – dall'immediata traduzione e, vorrei dire, appiattimento di tale movimento sul piano storico («[...] la crescita di Dante di testo in testo, figura di un progresso poetico da non confondersi però con l'avanzamento storico della sua opera»: *Intr.*, p. XXIX), ma quello che conta è che tale movimento sia via via minuziosamente colto sfruttando la fitta trama nervosa che incide e lega blocchi diversi. Di fatto le canzoni, da una parte, e i sonetti e le ballate dall'altra. Di quelle è presto detto: «La compattezza della serie delle canzoni, che occupa e blocca l'entrata del libro, e che costituisce il dato più vistoso e meno scalfibile della tradizione manoscritta (e a stampa, fin quasi a ieri) [...] rispecchia senza dubbio gli 'standard' dei canzonieri in circolazione, ossia è tale quale Dante, senza probabilmente averci la testa, ovvero l'intenzione, poteva immaginare di poter esser letto e 'ricolto'». E per questi, vale invece l'osservazione che: «esistono rime che tanto valgono quanto si riferiscono a quelle, poste su un diverso gradino» (*Intr.*, rispettivamente pp. XVI e XVII). E ancora: «Se per l'ordine di queste [canzoni] ci si è attenuti alla sistemazione che sarà poi di Giovanni Boccaccio, che trova molte parziali conferme in zone notevoli della restante tradizione, le ripetute infiltrazioni e commistioni di forme e generi diversi nel Chigiano testimoniano il relazionarsi a certune di queste fondamentali sequenze di alcune rime minori e lo svilupparsi di una più articolata e significativa serialità. Gran parte della successiva leggibilità risulta e trae ragione da questi rinnovati contatti e accostamenti. Se c'è un desiderio, è che risalire i percorsi lungo i quali questi sono avvenuti porti a qualche ulteriore scoperta» (*Intr.*, p. XXXIII). Qui sta, come ognuno vede, la giustificazione anche filologica di quel tentativo di ordinamento per gruppi che fu di Barbi, e che De Robertis con mossa decisiva da un lato sconfessa come illegittimo sul piano editoriale, ma recupera dall'altra, sul piano non meno filologico del commento, in nome della leggibilità stessa che da quei contatti e accostamenti è condizionata. E basta, al proposito, controllare via via i 'cappelli' e le note, donde si ricava, esplicito, un principio ordinatore ulteriore: il blocco delle canzoni e le altre rime, sì, ma a immediato ridosso delle canzoni il blocco di quelle rime che con esse hanno relazione diretta ed evidente. Dunque i nn. 19-25, il cui ordine è chiaramente denunciato nel 'cappello' dell'ultimo, il sonetto *Se vedi gli occhi miei*: «È l'ultimo testo accostabile, secondo il criterio fin qui adottato, alle canzoni. E come 19-21 sono relativi a quelle del *Convivio* e 22-24 contribuiscono al tema della 'pargoletta', così questo sonetto è assimilabile alla canzone *Tre donne* dello smarrimento della giustizia, al cui sèguito lo pone il Barbi, e alla grande protesta di *Doglia mi reca*» (p. 246: ma rileviamo che la strofa di canzone 32. *Lo meo servente core*, è detta, p. 279, sorella minore della canzone 12. *La dispietata mente*, quale sua «variante confidente e confidenziale»). Solo a questo punto comincia davvero la serie delle 'extravaganti': ma si riparte, significativamente, da principio, dal primo sonetto della *Vita nova* (nella veste che ha nel libello, non avendo una tradizione propria), *A ciascun'alma*, quale necessario supporto alle tre risposte (Cavalcanti, Dante da Maiano e, dubbiosamente, Terino da Castelfiorentino: ma, aggiungo, ritorna con certezza a Cino Michelangelo Picone, *Cino nella «Vita Nova»*, nel vol. misc. *Contesti della «Commedia»*. *Lectura Dantis Fridericiana 2002-2003* [...], Bari, Palomar, 2004, pp. 131-53: pp. 134-35). Sarebbe istruttivo, a questo punto, seguire le ulteriori partizioni di De Robertis, che segna gli stacchi nell'ordine sèguito, sino a 46, e poi 47-

49, e 50-73, e infine alla parte finale riservata alle rime di corrispondenza (Dante da Maiano, Forese, ripetutamente Cino...). Ma in questa sede basta forse ribadire come la questione generale dell'ordinamento, dalla quale siamo partiti, non sia affatto cancellata da De Robertis, ma se possibile sia stata interiorizzata e fatta consustanziale al dato filologico, e in quanto tale incorporata nel commento. Da questo punto di vista, direi che lo studioso ha tolto al *corpus* delle rime dantesche l'impalcatura dell'ordinamento Barbi, e ce l'ha restituito come dev'essere, senza le protesi che hanno esaurito la loro utilità: di queste ha tuttavia trattenuto l'essenza, avendo egli compreso meglio di ogni altro la grande lezione che si è storicamente espressa nel doppio binomio: ordinamento/commento, e commento/ordinamento.

Il commento, dunque, ché è ben di questo che si tratta. Dello scrupolosissimo *coté* che riguarda le mutue relazioni tra le rime ho già assai parzialmente accennato. Questo dato era del resto già evidente nel commento alle canzoni del *Convivio* apparso nel 1988, all'interno dell'edizione del trattato curata da Cesare Vasoli per le *Opere minori* ricciardiane, tomo I, parte II, e ora ripubblicato «in forma minutamente rivista». Un confronto anche breve conferma la cosa: si veda, per esempio, la chiosa a *Voi che 'ntendendo* 54, notevolmente semplificata, come anche quella al verso successivo, e poi al verso 61 (ma sono variamente incrementate, per contro, quelle ai versi 6, 40, 44, 50 52, e un fine intreccio di limature e aggiunte è ai versi 17-18). In tanto varia casistica, che è impossibile inseguire in questa sede, spicca in ogni caso la più forte autonomia riconosciuta al testo, onde le sottolineature del tipo: «fra la memoria dell'antico amore e l'insorgere del nuovo: *che è il tema [...] della canzone*» (v. 6), oppure, nella integralmente rifatta e semplificata chiosa al verso 61: «perché l'interno dibattito e la vittoria del nuovo amore si impongano intanto proprio per il loro carattere di novità». Sono casi minimi, ma appunto significativi della rinnovata attenzione rivolta al nucleo tematico della canzone, alla 'situazione' in essa rappresentata. Il che porta al nodo che da sempre ha diviso i dantisti: le due prime canzoni commentate nel *Convivio* sono state originariamente concepite come allegoriche o no? (di qui, anche, la spinosa e ritornante *querelle* sulla 'donna gentile'). Mi guardo bene dal mettere anche il dito nella questione, e rimando dunque ai due splendidi 'cappelli' di De Robertis, esemplari per eleganza e duttilità: più perplesso il primo, che pende ancora per il riconoscimento di un originario senso 'istoriale' (p. 19); più aperto il secondo alle suggestioni del testo e dunque a un immediato riconoscimento del mito di donna Filosofia. Una cosa, tuttavia, mi azzarderei a sottolineare con più forza. Dante in *Voi che 'ntendendo* e in *Amor che nella mente*, come nelle minori rime che a queste canzoni si rapportano, mette in scena lo scontro tra la viltà che l'opprime dopo la morte di Beatrice, manifestantesi in una pericolosa paralisi della volontà e in un 'pensiero della morte' che diventa scorciatoia alla contemplazione forzosamente muta di lei, e la virile determinazione di uscire dall'*impasse* rischiando una radicale e positiva ridefinizione dei propri compiti (cedo alla grossolanità: che fare, insomma, dopo aver terminato la *Vita nova*?). La grande funzione affabulatrice delle due canzoni sta appunto nell'articolare il passaggio senza che nulla vada perduto: la 'battaglia dei pensieri' non comporta affatto il rifiuto della Beatrice della *Vita nova* ma piuttosto, con mossa davvero decisiva, il rifiuto e il conseguente superamento della passiva, dimidiata condizione di lui, Dante, che riesce così a passare da un 'amore' all'altro pagando il solo e ridotto pedaggio di una lacerazione psicologica tutta ristretta alla sua persona, e comportante l'ovvio e facile superamento, a quel punto, di un'intima viltà. In tal modo egli attua il suo disegno senza perdere nulla, e volta pagina trasformando il risultato più alto, la 'mirabile visione' che chiude la *Vita nova* nella condizione preliminare e tutta attualizzata di nuove conquiste (notevolissimi

dunque i rimandi a *Oltre la spera* che De Robertis puntualmente segnala). E questo è, in definitiva, il senso ultimo di quella transizione da Beatrice alla Filosofia alla quale le rime 'allegoriche' fanno da polmone, o da camera di compensazione, come dir si voglia, predisponendo di fatto le condizioni necessarie per il brusco rivolgimento attuato da *Le dolci rime*. Ma De Robertis probabilmente rifiuta uno schema siffatto, tagliato con l'accetta, e dal suo punto di vista ha perfettamente ragione a cogliere tutte le persistenze e le risonanze del linguaggio poetico di Dante. E certamente egli pensa che l'attribuire un senso originariamente allegorico alle due canzoni (ma più alla prima) rischi d'essere una forzatura indotta dalle successive spiegazioni di Dante stesso, e insomma una soluzione di comodo che può appagare solo chi non sia così addentro alla labirintica complessità e alla mostruosa abilità affabulatrice di queste rime. Ma se si parla, com'è inevitabile e come egli fa, dello scontro tra «la memoria dell'antico amore e l'insorgere del nuovo» e, apertamente, della «vittoria del nuovo amore», è chiaro che possa riuscire duro pensare a un amore 'istoriale': non tanto in sé, ovviamente, ma per la logica che lo fa vincente.

Mi sono soffermato su queste canzoni e in generale su questa zona perché qui è un intreccio davvero decisivo: uno snodo, propriamente, che condiziona largamente la geografia delle rime, come le sintetiche affermazioni di De Robertis mettono in luce. Ma il commento, naturalmente, è anche e soprattutto altra cosa, e una volta accennato a questioni d'impianto (quelle che da più di cent'anni dividono gli studiosi!) occorre pur darne conto. Con difficoltà, però, perché un commento così ricco e analitico si lascia difficilmente descrivere. Sommariamente, si potrà intanto dire che l'enorme incremento dei richiami interni ed esterni (incomparabile rispetto ai precedenti, più attenti in genere alla spiegazione del testo piuttosto che all'intertestualità: vedi soprattutto quello Barbi-Pernicone), la finezza delle chiose e parafrasi puntuali e la somma altrettanto preziosa delle notazioni di tipo linguistico riposano su una travatura solidamente storica che non concede nulla ad alcuni moderni azzardi interpretativi. Le rime di Dante sono pur sempre quelle di Barbi, di Maggini, di Pernicone, di Foster e di Boyde, e naturalmente di Contini. Non è raccolta, per esempio, l'ipotesi che la donna Petra sia stata davvero una statua, né sono degnate di un cenno, forse anche per una forma di austero snobismo, alcune recenti letture 'erotizzanti' delle 'petrose', onde, per non fare che un minimo esempio, là «du' suoi panni fanno ombra» (7. *Al poco giorno* 36) designerebbe la parte del corpo femminile «là dove non batte il sole» (Marilyn Monroe, in un suo film). Ecco una piccola licenza di cui mi dovrei forse scusare con De Robertis, che immagino mi perdonerebbe perché l'agilità prodigiosa di cui dà prova nel commento arriva a fargli citare (anche in questo caso la categoria della pertinenza è soddisfatta) la «santa pasqua epifania» di Alberto Sordi, a proposito della *pasqua* che vale per ogni festa comandata, in 49. *Messer Brunetto* 2-3: il caso l'ha assai simpaticamente segnalato Boyde, nella bella presentazione fiorentina, a Palazzo Strozzi, dell'edizione.

Si tratta insomma di un commento nobilmente conservatore, perché fedele all'alta tradizione dei maestri della nostra filologia nella quale De Robertis si riconosce senza riserve. Tra altre cose ciò comporta appunto che sia sempre osservato il limite che divide l'interpretazione letterale, la diagnosi linguistica e l'intertestualità interna ed esterna più diretta e cogente da ogni altra escursione tematica, per quanto culturalmente seducente, che riduca il testo a pretesto: non certo perché se ne metta in dubbio la legittimità, al contrario, ma perché non compete, in prima istanza, a un commento come questo, che vuole offrire *tutti* i materiali sui quali fondare una comprensione salda e definitiva del testo. Il confine, naturalmente, non può essere sempre chiaro, ma la discrezione e direi proprio la moralità filologica di De Robertis è grande, e brilla di luce tan-

to più forte perché governa un apparato di chiose di tanta mole e di tutta sostanza. E nuovo e ricchissimo nel portare altra luce e altri materiali in campi pur già battuti: basti vedere la quantità e la qualità dei richiami a Cavalcanti, che sopravanzano di un terzo quelli, altrettanto abbondanti, a Cino (e non fa certo specie, date le specifiche competenze dello studioso), che stacca a sua volta di un altro terzo Guittone, al quale segue più da vicino Guinizelli, e poi Dante da Maiano, e Monte Andrea... Ma è notevole che ai primi posti stia anche Petrarca: e ciò non è solo il segno della competenza, ma anche di una disposizione aperta e generosa, di una sensibilità alle istituzioni del linguaggio poetico, ai loro tempi lunghi. E le citazioni, una decina, di Leopardi, un altro dei suoi autori, finiscono di dimostrarlo. Anche le citazioni della poesia d'oltralpe subiscono un incremento radicale e prezioso: un'aggiunta, tuttavia, può riguardare il fatto (io sono particolarmente affezionato all'idea) che il personaggio di *Reson*, nel *Roman de la rose*, sia tra i più sicuri archetipi della figura della Filosofia, nelle prime due canzoni del *Convivio*, le 'allegoriche' delle quali già s'è parlato.

A proposito di aggiunte, infine (non per petulante esercizio, ma come tentativo di stare all'altezza dell'offerta), vorrei osservare qualcosa sul sonetto 43. *Com più vi fere Amor*, che non vedrei male spostato idealmente più avanti, nei pressi del maturo scambio con Cino, vicino, per esempio a 106. *Degno fa voi trovare ogni tesoro* (De Robertis scrive invece, p. 311, che «Cino riattizzerà, più in là negli anni, il gusto della conversazione a tema»). Come che sia, e probabilmente in contraddizione con questo ipotetico abbassamento, resta ancora da valorizzare, mi sembra, la partitura eminentemente allusiva e giocosamente polemica che già spicca ai versi 10-12, ove l'interlocutore è invitato a seguire Amore, «se v'ha sì punto / come dimostra il vostro buon trovare; e non vi disviatè da lui punto», canonica confutazione del rovesciamento guittonianiano, in *Ora parrà*, la famosa canzone della conversione, 5-8: «Ch'ad om tenuto saggio odo contare / che trovare – non sa, né valer punto / omo d'Amor non punto; / ma ch'è digiunto – da verità, mi pare». Ove *punto* in rima equivoca, in congiunzione così stretta con il *trovare* finisce per rendere specialmente saporita l'auto-identificazione di Dante con il *saggio*! E in quanto saggio, infatti, distribuisce consigli... Ma ancora, è singolare che tale *aequivocatio* sia già in Giacomo da Lentini, *Lo giglio quand'è colto* 9-12, insieme a un verso come: «così mi fere Amor là 'vunque passo» (7: corsivo mio). Non è finita, tuttavia, ché, tornando al *coté* finemente scherzoso, il verso finale: «ch'elli sol [*Amore*] può tutt'allegrezza dare / e suo' serventi meritare apunto» non solo ribadisce nella sostanza il proverbio di Guinizelli: «A bon servente guiderdon non père» (10. *Fra l'altre pene* 14), ma, in *cauda venenum*, perfidamente ne autorizza una lettura antifrastica e ancor più perfidamente la proietta su di sé, alla luce della perentoria conclusione di Cavalcanti: «Fatto se' di tal servente, / che mai non déi sperare altro che morte» (V. *Li mie' foll'occhi* 13-14).

Queste non sono, ripeto, che piccole possibili tessere, forse superflue, stimulate dalla ricchezza che solo De Robertis poteva metterci a disposizione, e rappresentano un modo per rendergli omaggio e per cominciare a usare un commento che ci accompagnerà indispensabile per anni e anni (un pensiero s'insinua: non sarebbe desiderabile qualcosa d'analogo, almeno sul piano della lingua e dello stile, per la *Commedia*?). E credo se ne possano già immaginare i frutti, e uno soprattutto, che questo commento continuamente evoca e chiede con urgenza: una migliore conoscenza di Cino, diventato ormai il grande presente/assente sulla scena della nostra antica lirica. Ma c'è, in ciò, un paradosso. Il maestro non è forse quello che in materia ne sa più di tutti? E allora, pretendiamo forse troppo se chiediamo proprio a lui, che con questo suo Dante ce ne ha messo la voglia, il suo Cino? [Enrico Fenzi]

* Dante Alighieri, *Monarchia*, con il *Commentario* di Cola di Rienzo e il volgarizzamento di Marsilio Ficino, Milano, Mondadori, 2004.

Traducono in italiano la *Monarchia* Nicoletta Marcelli e Mario Martelli, il *Commentarium* di Cola Paolo D'Alessandro e Francesco Furlan, del quale ultimo sono anche l'annotazione storico-critica, l'introduzione e la cura generale. Un bel volume di eleganza oggi inusuale, benissimo stampato su carta palatina, molto denso e però piacevolmente mosso all'interno per la varietà dei caratteri associati alle diverse sezioni. Preziosi 'per leggere' i testi di Ficino e di Cola (davvero di grande interesse il suo *Commentarium*), valide le traduzioni, fa il punto sulla collocazione storica della *Monarchia* Francesco Furlan con un buon saggio introduttivo. Una sola obiezione: perché far precedere la versione in italiano al testo originale latino, per di più rendendo questo in un compattato carattere *BEMBO* mentre quella in un molto più spazioso e leggibile carattere *DANTE*? Ne viene ingenerata l'impressione, alla fine, che sia l'originale di servizio alla traduzione, e non – come dovrebbe – viceversa. Ci sarà comunque occasione di riparlare di questo volume. Per oggi, assai più degli ottimi specialisti ingaggiati a confezionarlo e del loro lavoro, mi preme segnalarne la committenza – Publitalia '80 – e il coordinatore (nonché animatore della collana che lo ospita, «Biblioteca dell'Utopia»), Marcello Dell'Utri: una ragione sociale e un uomo che di primo acchito ci richiamano alla mente, piuttosto che la filologia dantesca, la cultura e lo stile – non dirò la fedina – del sistema di potere impreditoriale-politico guidato da Silvio Berlusconi. Lo stesso al quale capitò, nelle vesti di Presidente del Consiglio, di sentenziare epocalmente tramontati, nell'età delle telecomunicazioni e della microelettronica, la lettura e il libro (sentenza preoccupante per le tendenze di politica culturale che sottintende, urtante per la consueta rozzezza della pronuncia, e tuttavia meritevole di seria considerazione soprattutto da parte di chi vorrebbe contrastarla senza rinchiudersi in una riserva indiana).

Comunque, io mi scaldo poco alla rissa con le persone e mi preoccupo invece molto per la rinuncia ad una critica complessiva dei valori e delle ragioni culturali che ispirano questa nuova Destra politico-imprenditoriale: quasi che, liberati da certe facce, da certe glottidi incondite, da certi prevaricanti interessi di gruppo o di famiglia, sul resto – onnipotenza del mercato, fondamentalismo cristiano-occidentalistico, impero universale statunitense – potessimo anche intenderci, salvo graduazione delle sfumature. Ma le facce passano, invece le idee restano: e questo senatore Dell'Utri impegnato nei territori dell'utopia mi inquieta. Mi inquieta una Destra che con una mano fa maceria di regole leggi costituzioni, ma con l'altra cerca di costruire un'egemonia culturale, propone criteri 'per leggere' i classici ed offre terreni di lavoro prestigioso e rassicurante: organizza il consenso o l'acquiescenza degli intellettuali. E lo dice anche esplicitamente, come proprio *in limine* a questo volume fa con una brutalità disinvolta ed efficace il nostro Dell'Utri, alla cui penna o ispirazione va attribuita la *Presentazione* anonima, in cui leggiamo che *attualizzare* il testo – nel caso la *Monarchia* – «sembra un dovere civile», dopo aver *giocato* con l'utopia, dopo aver cercato di *svelarla o di sbugiardarla*: «Il suo mondo sembra lontano dal nostro, ma tale è soltanto per gli aspetti tecnici [sic!], mentre quelli politici si camuffano [sic!] e cambiano sembianze per restare uguali nella sostanza». La quale sostanza si riduce poi al fatto che «la posta in gioco è sempre la comprensione di cosa sia il potere», e che la legittimazione di esso potere non riesce a contentarsi del moderno concetto di democrazia in quanto investitura popolare, ma – come ai tempi di Dante – ha bisogno di una sacralizzante investitura divina, anche se (e Ratzinger, stavo per dire Giovanni XXII, consentirebbe), con tutta la nostra democrazia «intorno al desiderio di Dio ne sappiamo forse meno» che nel

Medio Evo: «Ci accorgiamo che dietro le guerre in corso, dietro le scelte epocali si parla ancora e necessariamente di Dio. Che ora non concede il potere all'uno o all'altro, ma ogni forma di potere invoca Lui per legittimarsi. Bush insegna».

Si sente che Dell'Utri non soffre di quelle che lui stesso chiama ironicamente *pauvre filologiche*, e allora avviamoci anche noi senza timore, attraverso la filologia – palesemente essenziale in questa prospettiva – di Martelli e di Furlan, a leggere un po' in controllo la *Monarchia* come un trattato su Dio e potere, attualizzando nella mente il potere imperiale d'oggi e dunque intravedendo, imperatore universalmente pacificante, Bush invece che Arrigo VII: in questa chiave non so se all'attualizzazione neoimperiale di Dell'Utri sia sfuggita una preziosa glossa di Cola a *Mon.* II I 6, e io comunque gliela segnalo, sentenziante che «escluso l'Impero, che è istituito per l'ordinata unità dell'intero genere umano, cos'altro sono tutti gli altri regni se non delle colossali rapine?». Perché il coordinatore del volume, come d'altronde a un buon coordinatore si conviene, è lui che intende dare o almeno suggerire l'orientamento 'per leggere' i testi poi filologicamente costituiti dai tecnici, onestamente accampando le proprie ragioni di committente: e con franchezza devo dire che, una tal quale ruvidità del dettato a parte, il discorso premesso da Dell'Utri a questa *Monarchia* non è né ingenuo né sciocco. Molto meno sciocco di quanto siano state nel Novecento certe altre attualizzazioni della *Monarchia* come annuncio dei destini imperiali della patria italiana e anche meno ingenuo di chi poi nell'Impero dantesco vide perfino la prefigurazione di un universalistico governo delle Nazioni Unite. Mi sia dunque perdonato se, per una volta, l'attenzione dello schedatore è andata più al committente che all'autore e ai suoi curatori: l'occasione Dell'Utri mi è parsa, proprio dal punto di vista di 'per leggere', troppo rara e ghiotta. [Umberto Carpi]

* Daniele Piccini, *Un amico del Petrarca: Sennuccio del Bene e le sue rime*, Antenore, Roma-Padova, 2004.

Fra i meriti da ascrivere alla nuova, e attesa, edizione critica delle rime di Sennuccio del Bene sta senz'altro l'approfondita indagine fra le carte dell'Archivio di Stato fiorentino, che, se non ha portato ad una sostanziale revisione della cronologia finora ricostruita attorno alla figura di Sennuccio (nato presumibilmente attorno al 1270, morto appena prima del novembre 1349, teste, notoriamente, la registrazione dell'evento da parte di Francesco Petrarca, ms. Vat. lat. 3196 [V¹], f. 12v), senz'altro restituisce un'arricchita e rinnovata biografia del rimatore e della sua famiglia, a indispensabile completamento, e talora anche a rettifica, delle ricostruzioni del D'Ovidio e del Billanovich (pp. XI-XLII dell'*Introduzione*). Ed era d'altronde quanto ci si poteva aspettare da parte di uno studioso come il Piccini che ha riproposto in anni recenti l'utilità delle fin troppo neglette ricerche d'archivio nel dar nuova fisionomia alla galleria di volti che costituisce la storia letteraria del nostro Trecento (mi riferisco in particolare agli studi biografici e letterari su Franceschino degli Albizzi, su Guido e sui due Ricciardo dei conti Guidi di Bagno, apparsi rispettivamente nei nn. XIV [2001] e XV [2002] degli «Studi petrarcheschi»). Si dirà subito anche che l'edizione dei quattordici testi attribuibili con sicurezza al Del Bene – ossia il canone ormai stabilito di 3 canz., 3 ball. e 8 sonn. – è condotta con rigore di metodo e si fa apprezzare per una generale chiarezza d'esposizione (avrebbe facilitato però la consultazione del volume la presenza di un indice alfabetico delle rime). Al manipolo dei testi sennucciani s'accompagnano i soli sonetti petrarcheschi che incontrano fra le rime dell'amico diretta replica, ossia *Sì come il padre del folle Fetonte* (estrav. 10) e *Signor mio caro, ogni pensier mi ti-*

ra (*Rvf* CCLXVI), quest'ultimo rivolto al cardinale Giovanni Colonna in persona del quale Sennuccio risponderà col notissimo *Oltra l'usato modo si rigira*. Restano invece esclusi dall'edizione tutti quei testi diretti o rivolti a Sennuccio che non formino, a stare ai dati della tradizione, una compiuta corrispondenza: è così infatti per gli altri testi petrarcheschi, una quindicina, tutti tranne tre compresi fra i *fragmenta*, che si è certi o si suppone siano indirizzati all'amico (se ne veda ora riassuntivamente l'elenco in F. Petrarca, *Canzoniere*, a cura di R. Bettarini, Torino, Einaudi, 2005, vol. I, pp. 506-508), ed è così per la canzone *Figliuol, cui io lattai con le mammelle*, inviata a Sennuccio da Gregorio d'Arezzo (che altra volta pure a Petrarca si propone come corrispondente), per la quale ancora si ricorrerà all'edizione curata da G. Volpi in un opuscolo nuziale dell'anno 1895. Parimenti tenuto al di fuori dell'edizione il ben noto son. 'giocosio' *Sennuccio, la tua poca personuzza*, ora peraltro leggibile fra le dubbie dantesche nell'Edizione Nazionale procurata da Domenico De Robertis (Dante Alighieri, *Rime*, Firenze, Le Lettere, 2002 e nell'edizione commentata curata più di recente dallo stesso De Robertis per Sismel, Firenze, 2005, pp. 529-31, sulla quale vedi la scheda di Enrico Fenzi in questo stesso numero): al son. Piccini dedica nondimeno alcune pagine dell'*Introduzione* al fine di avanzare la paternità di Cino da Pistoia (pp. LX-LXIII). Il testimoniale censito, utile alla costituzione dei testi sennucciani, consiste in cinquantacinque mss. e due stampe, ossia *Canzoni di Dante, Madrigali del Detto, Madrigali di M. Cino & di M. Girardo Nouello*, Venetia, Guglielmo da Monferrato, 1518 (Dant), che reca la canz. *Po scia ch'io ho perduto ogni speranza* (nel testo Piccini ora *Da'ppoi ch'i' ho ecc.*), con attribuzione a Dante e in una lezione non riconducibile ad alcuno dei mss. conservati, e *La Bella mano* di Giusto de' Conti, edita dal Corbinelli nel 1589 (Corb), che contiene con valore di testimonianza autonoma ben otto dei testi sennucciani (vedi pp. CXII e CXXI). Tale testimoniale nel suo complesso non è integrabile, mi pare, se non per due elementi ininfluenti rispetto alla costituzione del testo, ossia le citazioni dalle rime di Sennuccio che si trovano nelle carte Barbieri (ms. B 3467 della Biblioteca comunale dell'Archiginnasio di Bologna), e la testimonianza del ms. 45 C. 12 dell'Accademia dei Lincei a Roma, che però è un derivato del ms. 2448 della Biblioteca Universitaria di Bologna (Bo³), in sostanza un discendente della Raccolta Bartoliniana (se ne veda la descrizione in Alighieri, *Rime* cit., vol. I**, pp. 605-6), e dunque ne basti la menzione a completamento della lista di codici «trascurati» compilata dal Piccini (p. CIX, segue l'elenco dei mss. che contenevano o citano rime del fiorentino, dei mss. non identificati o irreperibili e la descrizione della giuntina petrarchesca del 1504 postillata e integrata di rime da mano cinquecentesca). Un ms. la cui testimonianza è invece da aggiungere a quelle già discusse nell'edizione critica, è invece stato segnalato e collocato nel quadro già descritto dallo stesso editore all'indomani della pubblicazione («Studi petrarcheschi», XIV, 2004, pp. 191-5): si tratta del codice 973 della Biblioteca Trivulziana di Milano (sec. XV), che viene a costituire la ventitreesima testimonianza del fortunato son. *Era nell'ora che la dolce stella*. Si tratta in realtà di un testimone composito nient'affatto ignoto agli editori moderni (è impiegato, ad esempio, da Laura Bellucci per l'edizione critica delle rime di Antonio da Ferrara) e latore di una miscellanea di rime tre-quattrocentesche per lo più adespote e in gran parte riconoscibili (figurano testi di Petrarca, Fazio degli Uberti, Cecco d'Ascoli, Boccaccio, Cavalcanti per un frammento, ecc.) anche oltre – val la pena di notare a margine – quanto si è riusciti finora ad individuare, ché fra i testi «altrimenti ignoti» elencati dal Piccini per la seconda parte del codice è invece ravvisabile almeno un poemetto in ottave d'argomento rusticale di Francesco Cei (*incipit: Liete valli fiorite et verdi colli*) e una serie di strambotti verosimilmente dello stesso autore in una stesura ignota all'ultima editrice, Marta

Ceci (Roma, Zauli, 1994), che basa la propria ed. su una stampa cinquecentesca e che segnala il solo testimone 'a penna' III D 49 della Biblioteca «Vittorio Emanuele» di Napoli. A corredo della documentazione utile alla costituzione del testo, Piccini offre anche elenco e descrizione di incunaboli e stampe che recano testi sennucciani (comprese le antologie moderne, pp. CXII–CXXXVIII), elenco di cui è sì segnalata la possibile parzialità «specie per ciò che riguarda le edizioni petrarchesche», ma che anche per quel che riguarda i testi di Sennuccio, editi indipendentemente dai *fragmenta* del più celebre amico, evidenzia alcune minime lacune comunque colmabili col ricorso al tuttora utile repertorio di Francesco Zambrini, *Le opere volgari a stampa dei secoli XIII e XIV*, Bologna, Fava e Garagnani, 1884⁴, così come, ovviamente, all'indispensabile *Supplemento* fornito nel 1929 da Salomone Morpurgo. Meriterà invece segnalare in dettaglio un opuscolo anonimo e privo di luogo e data di stampa, non meglio identificabile in base al repertorio zambriniano, presente nel fondo D'Ancona della Biblioteca Universitaria di Firenze (un'altra copia è conservata nella Biblioteca Comunale di Palazzo Sormani, Milano) dal titolo *Sopra una canzone attribuita a Sennuccio del Bene e a Dante Alighieri*, in cui si ripropone la canz. *Poscia ch'i' ho perduta ogni speranza*, riedita in base al ms. Marciano It. IX.191 (=Mc¹) e corredata da una discussione che, all'indomani dell'edizione che ne dette Karl Witte con attribuzione a Dante («Antologia», LXIX, 1826, pp. 52–54), mira convintamente ad attriburla a Cino da Pistoia. L'autore della proposta attributiva, che non mi risulta fra l'altro altrove tentata (Sennuccio è peraltro associato al *planctus* per Arrigo VII almeno fin dalla *Leandreide* del Nadal, VII 34–35 ed. Lippi, Padova, Antenore, 1996), è in realtà identificabile nel marchese Gian Giacomo Trivulzio, la cui replica al Witte pubblicata, si apprende, a Milano nel 1827, è descritta, pur senza menzione del titolo ma con citazione di ampi stralci, da Pietro Fraticelli, *Poesie di Dante Alighieri*, Firenze, Allegrini e Mazzoni, 1834, vol. I, pp. CCXXXVI–VII e nota 17, alla cui ampia trattazione circa la canz. sennucciana si rimanda (pp. CCXXVII–XL) per ulteriori integrazioni bibliografiche rispetto alla ricostruzione del Piccini (e si veda anche la restituzione del testo alle pp. 329–33 con segnalazione di varianti, si direbbe, dai mss. Riccardiani 1100 e 2735), e per il ritratto di una vivace e impegnata discussione letteraria sviluppatasi attorno anche al nome di Sennuccio (da menzionare è pure la replica in merito del Witte, in *Dante Alighieri's lyrische Gedichte*, Leipzig, Brockhaus, 1842, P. II, pp. XLVII–LII). Al repertorio di Zambrini e Morpurgo, infine, si dovrà ancora ricorrere per la tradizione a stampa dei due apocrifi sennucciani, ossia l'epistola a Cangrande della Scala (inserita nel *Petrarchista* di Ercole Giovannini), e l'orazione in occasione dell'incoronazione di Francesco Petrarca, opera del padovano Girolamo Mercatelli pubblicata a partire dal 1549 e presente nella bibliografia del Piccini solo in una più tarda riedizione. Abbandonata la documentazione di corredo, veniamo a quel che più importa, ossia alla costituzione del testo. Pur non dandosi una raccolta organica delle rime, e dunque in presenza di una differente fortuna manoscritta in vari codici miscelanei per ciascuno dei testi sennucciani – si oscilla dal minimo del testimone *unicus* (il Riccardiano 1103, siglato R⁴) per i tre sonetti cosiddetti 'stilnovistici', al massimo di 20 testimoni (+ Corb) per *Amor, tu-ssai* e di 30 (+ Dant e Corb) per la solita *Da'ppoi ch'i' ho perduta* –, l'editore individua comunque entro la varia tradizione almeno due raggruppamenti parziali di rime: un primo raggruppamento di cinque testi trådito dagli apografi della Raccolta Aragonese (Ar), e un secondo, della stessa consistenza numerica, conservato dai tre mss. fiorentini Nazionale II.II.40 (Nf), Riccardiano 2735 (R⁸) e Laurenziano 40.46 (L¹), testimone trecentesco, quest'ultimo, che ha qualche probabilità di essere la fonte di Ar per la sezione sennucciana: così tende a dimostrare Piccini, pur fra molte dovute cautele, sottoponendo a

oculata verifica un'ipotesi già formulata da A. Altamura, pp. CXLIII–CXLVII. Importante, entro il quadro complessivo, è anche, mi pare, che Piccini abbia potuto rilevare l'assoluta particolarità della tradizione della canz. morale *Quand'uom si vede andare inver' la notte*, esclusa da Ar e selezionata, sola fra i testi del fiorentino, da un numero esiguo di mss. fra cui spiccano collettori di opere dottrinali e devozionali, «circo stanza – annota l'editore – che fa virare ancor più l'immagine tradizionale di Sennuccio come mero epigono dello Stil novo verso quella [...] di rimatore dalle molte corde [...] in corrispondenza anche con la sua matura funzione pubblica di rettore del paterno ospedale di San Bartolomeo al Mugnone» (p. CLXX). L'editore discute quindi e analizza le diverse costellazioni di testimoni per ciascuno dei componimenti a tradizione plurima, ossia dunque per 11 liriche (ma per *Oltra l'usato modo* fa fede la trascrizione petrarchesca di VL¹, «da trattarsi alla stregua di un apografo dell'originale»), proponendo quando possibile uno *stemma codicum* sulla cui base fissare la lezione. Si tratta di un'attenta collazione, sciorinata con dettaglio di tavole di raffronto, che conduce ad una lezione che segna ulteriori punti di distacco da Corb e dalla tradizione *recentior*, anche se in definitiva non differisce che per un circoscritto numero di luoghi dal testo approntato da Altamura e rivisto successivamente dal Corsi per la quasi totalità dei testi (*Rimatori del Trecento*, Torino, Utet, 1969, pp. 122–40): solo che nella presente edizione si trova finalmente giustificato sulla base di tutta la tradizione manoscritta nota e con corredo di apparati che permettono la verifica e il controllo sulle scelte adoperate. E merita poi segnalare, fra le innovazioni, recuperi condivisibili in situazione di adiaforia come ad es. il «[...] che'ne farai» di *Sì giovin bella* 21 in luogo del vulgato «[...] che'tu disporrai», a evitare rima (e clausola) identica col successivo v. 29 e a disinnesicare l'apparenza di un'isolata *capfinidat* col v. 30 («[...] nel tuo disporre»), inizio della stanza successiva; e ancora si veda *Era nell'ora* 6 «Leva la testa [...]», dove *Leva* è preferito mi pare correttamente quale *difficilior* (e col supporto di *Par.* XXV 34) al vulgato «Alza la testa [...]», e che non mi pare possa costituire eco del son. dantesco *Per quella via* 8 «Lèvati bella donna [...]» nella versione **ar** (quella con protagonista *Licenza*) rispetto a quel «volse i passi» del v. 15 che par proprio attualizzare nel luogo cruciale dell'imitazione l'ordine impartito a *Lisetta* nella versione che del son. danno i due mss. Am e Mc¹ «Volgiti bella donna [...]» (le due differenti versioni del testo sono restituite nell'ed. De Robertis delle rime dantesche, vol. III, pp. 342–51, a cui si rimanda anche per lo scioglimento delle sigle). Quanto alla già citata canz. *Quand'uom si vede andare* è da rilevare che la *recensio* e la collazione di Piccini non individuano che una sola redazione, a differenza di quanto in precedenza annunciato da Stefania Di Nuzzo che, nella propria tesi di laurea discussa all'Università La Sapienza di Roma nel 1994, giungeva a isolare due differenti stadi redazionali che lasciavano addirittura aperta l'eventualità di varianti d'autore (un *abstract* della tesi, con la quale Piccini esplicitamente dichiara di non essersi confrontato [p. CXLIII, n. 5], è leggibile alle pagine del sito web www.spolia.it). Da osservare è anche che i testi di Sennuccio, ordinati dal Piccini secondo un criterio «tendenzialmente cronologico» a rappresentare un'ideale biografia «dagli esordi in odore di Stil novo alla canzone politica, alle rime edificanti» (p. CXC VIII), si stampano con una veste grafica che privilegia di volta in volta forme e grafie toscane sulla base dei mss. fiorentini più antichi (o risolvendosi, nel caso di R⁴, a eliminarne la patina linguistica settentrionale), e ricorrendo anche alla rappresentazione dei raddoppiamenti e alle assimilazioni in fonosintassi (pp. CXC V–VII), come finora invalso per la poesia più antica ma con l'importante addizione, recentemente, delle rime dell'Alighieri nell'Edizione Nazionale più volte citata. A presentare, prima che a commentare il dettaglio dei singoli versi, la figura di Sennuccio, sta un apposito capi-

tolo dell'*Introduzione* (pp. XLII-LXV) che mira a dare del rimatore un profilo più adeguato e complesso rispetto all'etichetta sommaria e invalsa di tardo epigono stilnovista, e che intende ribadire l'ascendente decisivo di Dante nella sua formazione e soprattutto, progressivamente, nel suo poetare più maturo: argomentazione condivisibile, tanto più che la messe di riscontri prodotti a sostegno della devozione e imitazione sennucciana nei confronti dell'Alighieri pare incrementabile, almeno con quel «[...] ripiange / la sconsolata» di *La Madre Vergin* 19 che tradisce attenzione verso l'uso antonomastico di certi aggettivi, uso vivo non si dice nel *Fiore* (dove pure ricorre), ma anche nelle rime senz'altro dell'Alighieri con un preciso corrispettivo in *E' m'incresce* 30 «[...] se ne va piangendo / [...] la sconsolata». Serve soffermarsi infine sul commento: fornito, normalmente senza eccessi, di rimandi alla lirica coeva o appena precedente, accompagna con pertinenza un testo che, se non offre continuamente lezioni impervie che obbligano alla chiosa puntuale di tipo strettamente interpretativo, presenta più di uno spunto perché se ne saggi il grado di interazione con la poesia soprattutto dei maggiori del sec. XIV. Ed è qui che mi pare si appunti con maggior continuità e profitto la chiosa di Piccini, nello sforzo costante di collocare la produzione poetica di Sennuccio nel panorama coevo, nel verificare fino a che punto le acclarte o solo possibili relazioni personali del fiorentino con ciascuna delle cosiddette 'tre corone' (nonché con Cino da Pistoia) trovi una traducibilità nelle scelte poetiche, incontri una verifica nella relazione puramente letteraria. Complessivamente pochi i luoghi per cui si richiede supplemento d'indagine o una rettifica. Segnalo sparsamente: *isprende* (*L'alta bellezza tua* 2) dato che nella nota di Piccini ancora resiste l'interpretazione del Trucchi 'dimenticare, obliare', mentre pare preferibile supporre un 'incendiarsi' (d'amore), cfr. fr. *esprendre* e ad es. l'*isprende* che segna l'innamorarsi di Paride ed Elena nella *Storia di Troia* di Binduccio dello Scelto (ed. Gozzi, Milano-Trento, Luni, 2000, p. 140); o ancora l'opportunità di tener presente l'*incipit* della canzone pistoiese anonima *Tu puoi senza speranza di conforto* (edita da G. Savino nel «Bullettino storico pistoiese» del 1968, pp. 137-40) per i versi quasi sovrapponibili di *Da'ppoi ch'io ho perduta* 77 «e or senza speranza di conforto» e di *La Madre Vergin* 10 «senza speranza mai d'alcun conforto»; oppure la scorretta interpretazione di *troni* (*Punsemi il fianco Amor* 5) come 'tuoni' quando invece di 'fulmini' si tratta proprio come nella segnalata e nota fonte guinizelliana (*Lo vostro bel saluto* 9); oppure infine, ancora in nota al medesimo son., v. 2, l'errata classificazione di *sene* agg. come vero e proprio *hapax* quando invece analoghi esempi d'età trecentesca sono rintracciabili almeno nell'*Esopo veneto* cap. 17 «De leone *sene* et apro [...]», o cap. 29 «De cane *sene* [...]» (ed. Branca, Padova, Antenore, 1992). [Giuseppe Marrani]

* *La sconfitta di Monte Aperto. Una cronaca e un cantare trecenteschi*, a cura di Luigi Spagnolo, Siena, Betti, 2004.

Ah, gli odî municipali! «E' sì erano amazzati come s'amazano le bestie»: questa cronaca e questo cantare trecenteschi di parte senese d'odio antiflorentino sono tanto carichi quanto d'amore per la patria cittadina. Dante lamentava le divisioni fra i cittadini chiusi dallo stesso fossato e dalle stesse mura, qui invece la divisione è fra mura e mura: fuori dalle mura, i barbari («questi leoni, questi draghi e serpenti che ci vogliono divorare», e per converso la viscerale fiorentinità che sentiamo nella ferita sempre viva dell'*Arbia colorata in rosso* e nel disprezzo per la senese *gente vana*...). Gli ambasciatori fiorentini pongono la condizione che i senesi abbattano le proprie mura («volevano per tutto che le mura fossero gittate per terra, acciò che l'entrare e l'uscire de la città fusse

a loro volere»), Siena risponde in nome di una sacralità patria, per la voce del vescovo *lo padre spirituale di Siena*, in nome di Dio contro *quegli maladetti Fiorentini*; e poi sarà tutto il popolo ad insorgere, a votarsi popolo di Maria, a combattere a fianco dei cavalieri tedeschi (imperiali sì ma strapagati). In battaglia eroe senese contro i Fiorentini sarà non un *grande* come Provenzan Salvani (se mai il vero e proprio coro dei cavalieri, «Aveva in Siena, in quello tempo, dugento cavagli: chiamavasi la cavallaria; e in su quelli cavalli erano dugento uomini de' nobili di Siena») ma, oltre alla *treccola Usilia*, «uno che aveva nome Geppo, che cor una scure n'amazò più di vinti; e quello Geppo andava per Siena spezzando le legna: or pensate come facevano queglii prodi cavalieri!»; e il cantare: «Tanto s'adoperava il forte Gioppo; / la grossa scure aveva insanguinata / [...] Signor', ciascuno di voi si va pensando / che questo Gioppo fusse un gran barone: / e' già per Siena le legna spezando». Uno straordinario movimento corale, cavalieri e pedoni in battaglia, le donne e i vecchi in città che vanno *cercando le chiese di Siena* e poi in ginocchio ai piedi della torre ad ascoltare il tamburino in vedetta che *com' e' vedeva, così diceva a tutti...*, la partecipazione di tutto il popolo. Il cantare è più effusivo, meno essenziale, da ormai favolosa e lontanante narrazione in piazza, mentre nella secchezza della cronaca permane il senso vibrante della contemporaneità epica: nello stesso tratto di vero e proprio eroismo monetario compiuto dal banchiere Salimbene de' Salimbeni che presta all'istante, *senza niuno indugio*, centodiciotto migliaia di fiorini d'oro al comune di Siena per pagare i cavalieri tedeschi («la moneta non si trovava. Vedendo questo, levossi sune nel detto consiglio Salimbene de' Salimbeni, e disse che la moneta era aparechiata») sentiamo il prestito bancario farsi liberalità del perfetto donare cavalleresco in versione di etica patria. Il coro dei duecento gentili *equites* in battaglia, l'individuale protagonismo del nobile finanziere Salimbene in consiglio: la cultura di Comune non si smentisce mai, è costitutiva del valore cittadino.

Ben lontana naturalmente, questa cronaca, dal costituire una veritiera descrizione dei fatti: però prezioso documento di riflessione storica. Un bel caso, starei per dire, di quello che si usava chiamare 'nazional-popolare', cultura e valori nazionali popolarmente sentiti, diciamo un senso comune nazionale, Salimbene, il vescovo, i cavalieri, Geppo e Usilia. Con tutti i conflitti di classe nelle dinamiche sociali e politiche, ma con un senso di appartenenza comune per cui anche Geppo aveva coscienza di cittadino, non era un marginale ribellante e magari casualmente combattente: la condizione perché poi Geppo potesse sedere in consiglio con Salimbene e quando che fosse contendergli il potere. Dopo la Resistenza una cronaca come questa l'avremmo letta anche così, forzando ottimisticamente il nazional-popolare di Gramsci: oggi, assai meno ottimisticamente, sentiamo quanto avesse ragione lo stesso Gramsci a preoccuparsi d'una storia d'Italia la cui continuità nazionale era mera superfetazione retorica, e in cui era difficile non vedere invece la difficoltà di far confluire e fondere i particolarismi della tradizione comunale in uno Stato unitario. Nessuna continuità di popolo e di classi dirigenti (forse una continuità della cultura e dei gruppi intellettuali? io non ci ho creduto mai troppo) fra il dantesco giardino dell'Impero e l'Italia: in quel giardino le patrie erano i Comuni, le città, Siena, Firenze, Mantova, l'unità e la pace universali dell'Impero erano tutt'altra cosa. Montaperti: la *sconfitta* di Montaperti in bocca ai senesi, *sconfitta dei fiorentini*; ma la *vittoria* di Montaperti in bocca ai fiorentini («E' sieno a tal vittoria sempre messi, / quando ingannare vogliano i Sanesi»), vittoria dei senesi. Sono testi, col loro sacro macello comunale, di inquietante lettura.

Le cure filologiche e linguistiche prestate ai due testi da Luigi Spagnolo paiono minuziose e accurate, anzi si ha perfino l'impressione che siano stati cronaca e cantare funzionali ad un esercizio filologico-linguistico dell'editore piuttosto che il contrario:

del resto il volume è il quinto di una collana universitaria – «Scuola Senese», patrocinata dall'Università per Stranieri di quella città e diretta da Pietro Trifone – e dunque per sua natura si rivolge ad un pubblico di specialisti, che certamente ne valuteranno gli indici linguistici ed onomastici, gli archivi informatici, l'ampia introduzione storica e linguistica. Non me ne vorrà dunque lo Spagnolo se ho un poco trascurato il suo lavoro per seguire il piacere della lettura d'una cronaca e di ottave che non saranno state coeve al gran fatto di Montaperti e però conservano, soprattutto la prosa, una fresca impressione di contemporaneità, cariche come sono d'un'epica municipale durata intensamente nel tempo. E della quale sono costitutivi quei tratti che il curatore, forse troppo poco simpatizzante coi testi su cui deve lavorare, lamenta inattendibili o distorsivi della verità storica (la minaccia quasi barbarica dei fiorentini, la *treccola* / fruttivendola Usilia che da sola cattura trentasei nemici, la vedetta che da una torre senese osserva la battaglia e ne fa la cronaca al popolo in ansietà ...) ovvero addirittura ripugnanti come il massacro dei guelfi ottenuto in realtà, precisa lo Spagnolo, per il combinarsi del tradimento dei ghibellini fiorentini contro la propria città – passato sotto silenzio dai senesi – con l'agguato messo in opera dai cavalieri tedeschi inviati da Manfredi alla stregua di mercenari (quei tedeschi che ricevuta paga doppia «per la grande allegrezza che ebero, impresero uno ballo, e ballaro un gran pezzo» e poi sfilando «stanno in arcione come murati» e prima della battaglia mangiano rumorosamente e bevono tirando dal fiasco «poi hanno una canzone a 'ncominciare, / ciò in tedesco, secondo il latino; / e questa dican con boce d'ardire: / “Tosto verrà quel che deba venire”») sono indimenticabili, e se mai sarebbe da riflettere su questa simpatia, sul nostro secolare destino alle milizie mercenarie). E certo che l'aiuto dei ghibellini di Firenze viene ignorato!, per le stesse ragioni che fanno invece enfatizzare all'epica guelfa (l'epica fiorentina è epica dei guelfi) quel medesimo tradimento di Farinata e di Bocca degli Abati. Erano verità di patria, verità di parte, dunque per loro natura accese verità parziali, non fredde descrizioni. Comprese e disse benissimo il Marti, correva il lontano 1959, presentando qualche brano di questa cronaca nella ricciardiana *Prosa del Duecento*: «una rievocazione ardente ed appassionata, partigiana e municipale, eppur già quasi proiettata nel mito dell'incredibile fede e dell'impossibile valore». [Umberto Carpi]

* Matteo Maria Boiardo, *Pastorali*, a cura di Stefano Carrai e Marina Ricucci, Parma, Fondazione Bembo / Ugo Guanda Editore, 2005.

Notevole la fortuna editoriale del Boiardo negli ultimi anni: dopo le ormai lontane ma sempre fondamentali *Opere volgari* laterziane di Mengaldo nel 1962, il *Timone* di Serra nel 1994, le *Pastoralia* di Carrai nel 1996, gli *Amorum libri* di Zanato nel 1998, *L'innamoramento de Orlando* di Tissoni Benvenuti e Montagnani nel 1999. Ora, con una succosa introduzione di Stefano Carrai, escono le *Pastorali* curate – benissimo, lo dico subito – da Marina Ricucci, una studiosa pisana non a caso allieva di quel maestro degli studi di poesia volgare quattrocentesca che è Marco Santagata. Carrai, anche in sintonia con più antichi cenni di Domenico De Robertis, le inquadra in modo molto convincente – riuscendo per così dire a renderle storicamente dinamiche all'interno del genere bucolico malgrado la loro scarsa circolazione causata dalle ragioni di opportunità politica messe in luce dalla curatrice, ragioni che dopo la pace di Bagnolo ne scongiurarono l'effettivo invio al dedicatario *in pectore* – fra l'antologia di bucolici toscani stampata nel febbraio 1482 presso l'editore fiorentino Antonio Miscomini, il conseguente stimolo alla scrittura di egloghe ed eroidi in volgare venutone a Correggio e a Tebaldeo, l'*Arcadia* di Sannazaro, «il quale certo ebbe presenti gli autori della

stampa miscominiana, ma anche dovette conoscere le *Pastorali* boiardesche avendo seguito Alfonso d'Aragona proprio nella campagna militare in appoggio a Ferrara, e non essendogli mancata occasione, probabilmente, di incontrare l'autore dell'operetta dedicata al suo signore».

Il testo adottato dalla Ricucci è quello stabilito a suo tempo da Mengaldo, salvo che in dodici luoghi, dove il codice Lu – ritrovato nel 1993 a Lugano da Giovanni Pozzi e Luciana Pedroia ma irripetibile fino a questa data – consente di correggere la lezione del codice (gemello) B (Milano, Biblioteca Braidense, *AG. XI. 9*, già *AN. XIII. 32*) su cui si era fondato Mengaldo. Questo codice B aveva fatto la sua prima apparizione a Reggio Emilia nel 1812, e il Ministro dell'Interno Vaccari l'aveva subito donato alla Braidense: immediata notizia ne venne fornita su «Il Poligrafo» dal direttore Luigi Lamberti che, prima di morire, pubblicò sulla stessa rivista anche cinque delle dieci egloghe. Il codice Lu invece era stato ritrovato a Modena nel 1735 dallo stampatore modenese Bartolomeo Soliani, il quale lo fece circolare e ne annunciò anche un'edizione che poi non realizzò: la realizzò invece un secolo dopo, nel 1820 sempre a Modena, Giambattista Venturi nella sua edizione delle *Poesie*, essendo venuto in possesso del manoscritto da un erede del Soliani. Poi scomparso, Lu è rispuntato a Lugano nella biblioteca privata del bibliofilo svizzero Sergio Colombi, nipote del Carlo Colombi noto stampatore in Bellinzona specializzato in cose italiane. Insomma, un testo – queste *Pastorali* – rimasto sconosciuto fino al 1735 e divenuto leggibile solo nell'Ottocento, con una circolazione manoscritta scarsissima e ristretta all'ambito locale di Modena e Reggio.

La curatrice spiega questa sorte con la particolare vicenda dei rapporti fra il destinatario delle egloghe, Alfonso d'Aragona duca di Calabria, ed Ercole d'Este, di cui il Boiardo era vassallo: eroe per le vittorie contro Venezia nella cosiddetta guerra di Ferrara fino al novembre 1493, Alfonso è il destinatario delle egloghe, che Boiardo comincia a scrivere proprio intorno a questa data. Ma, quando il manoscritto è pronto e l'opera sul punto d'esser dedicata, ecco che con l'inopinata (per l'Estense) pace di Bagnolo del 7 agosto 1484, stretta coi veneziani all'insaputa e a danno di Ercole, l'eroe degli Estensi – come già Carrai aveva osservato – si trasforma nel loro traditore e la raccolta di *Pastorali* (altestita nell'inverno 1483-1484 e nella primavera 1484) diventa non più dedicabile né pubblicabile. Donde, conclude la Ricucci, la tradizione manoscritta così ristretta e chiusa e una circolazione poco più che familiare: il capostipite da cui dipendono da un lato B e dall'altro Lu (peraltro entrambi di fattura un po' più tarda, piuttosto primocinquecentesca che tardoquattrocentesca, dice la Ricucci) sarà stato il codice – poi rimasto inutilizzato presso lo stesso Boiardo – in cui era stato fatto trascrivere l'autografo in vista della dedica. Solo la prima egloga sembra aver avuto una sua circolazione autonoma, in quanto la si legge anche nel codice marciano 4752 (Vm [M per Mengaldo], una silloge bucolica quattrocentesca già ampiamente studiata dalla Ricucci, che fra l'altro ne ha edito un'importante egloga adesposta sul numero 3 di questa rivista), dove però viene attribuita a Tito Vespasiano Strozzi, zio *ex matre* del poeta, a sua volta autore di un *Bucolicum liber* di tre egloghe e, nella generazione precedente a quella di Boiardo, maggior animatore del cenacolo bucolico attivo a Ferrara. Questa ricostruzione della Ricucci fra letteratura (storia d'un genere) e *res gestae* (guerra di Ferrara) è solida e convincente, così come è dettagliatissimo e puntuale il commento, condotto in stretta connessione con l'andamento degli eventi politici e bellici: d'altronde le *Pastorali* sono uno di quei casi in cui la comprensione e l'apprezzamento del testo – in particolare, ma non solo, delle egloghe di tema politico – dipendono in primo luogo dalla sua circostanziata contestualizzazione storica. La difficoltà 'per leggere'

qui dipende molto più dalla distanza storica che dalla distanza linguistica: il vuoto di questa distanza Marina Ricucci l'ha quanto possibile riempito, consentendo di muoverci agevolmente insieme a Boiardo – oltre che nei percorsi della scrittura bucolica – fra le pieghe di quella feroce guerra veneziano-ferrarese che per un anno sconvolse *la marina dove 'l Po discende*. D'altronde storia letteraria e storia bellico-politica si intersecavano *in re*, bucolica e battaglie, sol che si pensi alla presenza nella guerra di Ferrara di Sannazaro, di Pontano, di Niccolò da Correggio, dello Strozzi..., e non a caso uno dei più intensi 'per leggere' proposti da queste *Pastorali* è proprio l'egloga quarta, dove «in ogni personaggio, che agisca o che sia anche solo menzionato, si cela un poeta». E un cronista testimone dei fatti, opportunamente citato dalla Ricucci, ricorda come sotto la tenda di Ercole, in quei giorni drammatici, il duca «sonava e cantava, e tuti li suoi popoli piangeva».

Le distruzioni subite dal territorio ferrarese furono tremende, come nel caso della propria villa messa a ferro e fuoco onde nella prima ecloga leva lamento, in persona di Titiro, il ricordato Tito Vespasiano: «Ove è il mio ostello a lato a la marina? / ove il ricco giardin dai frutti d'oro? / Tutto è fiaccato ed arso con ruina» e «Rapito mi è l'armamento, il grege invaso / da peste muore, il mio paese ameno / inculto solo e squalido è rimasto»; ma il disastro bellico è generale: «diluvio de onde, peste, fame e guerra / premeno insieme, e questo il Cel non cura / né a tanta crudeltà la porta serra; // soi sacri templi e sua santa cultura / son consumati e le divine effigie / abbandonate, e sparsa ogni figura». Certo lo scopo è encomiastico, ma, per il lettore ingenuo che io sono di queste egloghe boiardesche, il tono di maggior intensità poetica vibra nelle terzine di lamento per le rovine della guerra, vita cortese che si spegne e terra devastata, assai più che in quelle innologiche del duca di Calabria veniente a sconfiggere il Leone veneziano; le stesse egloghe amorose sono percorse da una vena d'angoscia, come esplicitamente dichiara lo sfogo di Menalca nell'ottava: «Apena di parlare io sono audace / quivi di guerra, e temo non me ascolte / questo bel loco, ove abita la pace. // [...] e voi sicuri qua de amor cantati, / e le fanciule intorno vi fan festa / cogliendo i fiori e l'erbe a questi prati. // Quanto è diversa nostra sorte a questa!». Una bucolicità inquietata. Molto bello, per esempio, questo squarcio della seconda ecloga: «Io parlo, e pur rivolgo il viso spesso / al bel paese che un tempo era pieno / de ogni leticia, or misero ed oppresso. // Ove èno e' cori? e il canto sì sereno / che adeguava Parnaso e la sua fonte? / Come è venuta tanta zoglea meno? // Ove son le sorelle di Fetonte / che soliano ombreggiar di tal verdura / questo bel fiume da la foce al monte? // Qual maledigno pianeta o stella oscura / fatto ha tal stracio in sì fiorito loco, / che pur a rimirarlo è una paura? // Aprete, celo, e voi guardati un poco, / pietosi Dei, a le isole del Pado, / che per tuto è roina e sangue e foco. // Di corpi occisi è fatto un novo vado, / e fame e peste sceman tutavia / ogni etade ogni sexo ed ogni grado».

Bello, e a ben guardare anche interessante per la storia della nostra geografia nazionale. Boiardo ricorda infatti la *terra* ferrarese come quella «che solia / esser spechio de Italia, anzi del mondo, / a li omini cortesa [...]», lamentando *posti al fondo* «sì regal corte e stato sì iocondo, / tanti trionfi e tanti cavalieri» in un quadro di desolazione dove «le large strate or son stretti sentieri, / arse le ville, e tra la gente morta / stanno or le serpi o barbari più fieri»; su questo registro, con l'auspicio dell'avvento del duce liberatore («se quel che io dico a tempo non vi gionge»), gli scatta una singolare invocazione / apostrofe in cui la terra ferrarese diventa l'Italia *tout court* e il barbaro che la dilania è il Leone veneziano: «Non sei del tuo periglio, Italia, accorta? / Vedi che a divorarte el Leon ponge / in ogni parte e bate a questa porta: / la soglia de la intrata ha già tra l'onge [...]». *L'anima eletta* di Alfonso d'Aragona viene dunque invocata a libe-

rare non già lo Stato Estense ma l'Italia, anzi a liberare l'Italia nello Stato Estense, con una sineddوحة ideologicamente notevolissima per comprendere appieno a quale cultura letteraria si rivolgerà di lì a pochi decenni Machiavelli con la sua invocazione a liberare ed unire l'Italia: «Ove credi aquistar mai più di gloria, / traendo Italia languida e confusa / fuor de la servitù di tanta boria?», cioè liberar l'Italia liberando Ferrara dalla minaccia di Venezia, suggerisce il Boiardo al suo 'principe', l'Alfonso osannato in tutta Italia *Signore della pace*. Nella decima, tutta encomiastica, l'Italia verrà proclamata sicura *sotto al suo scudo e il bel paese* individuato fra *l'Alpe, il mare e l'Apenino*: lo Stato Estense insomma, fra palesi e insieme contraddittorie reminiscenze letterarie, *specchio*, in certo senso 'figura' dell'Italia. La sua liberazione, liberazione dell'Italia da parte dello stesso principe già vincitore nell'Italia meridionale, in Toscana... Che poi sia bastata la pace di Bagnolo a smontare l'artificio rendendo del tutto intempestiva la silloge è altro discorso, e comunque si capisce bene come la rinuncia alla sua pubblicazione non dipendesse solo da esterni motivi di opportunità nei confronti dell'Ercole tradito. [Umberto Carpi]

* *Lirici europei del Cinquecento. Ripensando la poesia del Petrarca*, a cura di G.M. Anselmi, K. Elam, G. Forni, D. Mondì, Milano, Rizzoli, 2004.

Ecco una proposta di lettura intelligente, esplicita fin dal titolo: lirici *europei*, articolati in diverse lingue e in diverse specificità nazionali ma sulla base di una comune linea culturale e letteraria, europea appunto. E in principio, per i curatori, era stato – anche come decisivo filtro e fulcro della rilettura dell'Antico – Francesco Petrarca, «maestro autentico del sapere europeo», occhio nazionale alla rinascita di Roma e dell'Italia e però mente di apertura europea ampia in ogni senso, storico e geografico. Non insomma, nel progetto dei curatori, l'esterno accostamento 'comparatistico' di varie sezioni nazionali della lirica cinquecentesca secondo l'ottica dell'Europa delle patrie, ma un quadro di quella lirica alla ricerca della patria europea, una sorta di percorso dall'Italia all'Europa, restando il punto di vista italiano naturalmente dominante: diversi perciò, anche per intrinseco obiettivo storiografico e non solo per esterna destinazione di mercato librario, questi *Lirici europei* (altro il loro pubblico, altro il servizio di lettura cui rispondere, altre le attese e dunque ben diversi i problemi di allestimento) dai *Poeti del Cinquecento* cominciati ad uscire dopo semisecolare attesa nel 2001, per coordinamento di Guglielmo Gorni (ad ora, un primo tomo curato dallo stesso Gorni, da Massimo Danzi, da Silvia Longhi, e sul n. 4 di «Per leggere» ne ha detto Andrea Acri), in una collana dei classici della letteratura nazionale quale è la «Ricciardi». La stessa vicenda editoriale di quell'antologia ricostruita da Gorni nella sua intelligente introduzione (e alquanto tormentata, come se il modello gli stesse ormai stretto e invecchiato) è tutta dentro l'orizzonte del canone nazionale venuto via via modificandosi dall'epoca della prima impostazione di quella collana, e anche il problema tecnico della confezione 'filologica' d'un'antologia posto nel 1960 dalla rivoluzione dei continiani *Poeti del Duecento* (straordinaria antologia senza *corpus*, e però attraverso i decenni pericolosamente equivocata per un *corpus*, per il Duecento) è stato problema – acuitosi talvolta a nevrosi e, sia detto senza pregiudizio della speciale, gloriosa tradizione italiana nel trattamento filologico-linguistico dei testi moderni, talvolta anche sfumato in snobismo superbiosetto – tutto nostro, nazionale. Questa antologia BUR, anche in forza d'una sigla per sua istituzione *ab origine* 'universale' (i volumetti grigiastri che si compravano – formato semplice, doppio, triplo, perfino quintuplo – nelle grandi librerie e nelle cartolerie di campagna sono stati con la loro pur co-

si parca filologia ma buona leggibilità un'ariosa e soprattutto accessibile finestra sul mondo per generazioni di lettori), si pone fuori da quest'arco. Se è consentita una battuta, direi che essa si è posta non dopo Contini ma dopo Maastricht: e ciò con tutto il rispetto ma anche con la circospezione di chi dell'Europa di Maastricht è un coat-to per realismo, non un entusiasta.

Naturalmente e per fortuna, se oltre alle biodiversità vogliamo valorizzare anche le diversità storiche, pur dopo Maastricht le tradizioni nazionali continuano a contare, e la nostra è determinante in quest'Europa: la cui genesi petrarchesca (*ripensando la poesia del Petrarca*, un sottotitolo volutamente ambiguo, allusivo sia al ripensamento storico-critico nostro, sia alla lirica cinquecentesca come ripensamento del Petrarca, e ci si sente molto dei vecchi studi di Amedeo Quondam) importa infatti un seme nazionale italiano, ma su questo orizzonte europeo accade che qui al vecchio corto circuito Dante-Machiavelli – d'altronde gloriosamente incancellabile dalla formazione della nostra identità – venga sostituito *in limine* il nesso di Machiavelli con il Petrarca civile dalla fortuna «di straordinaria latitudine europea». Come in tutti i progetti identitari che si rispettino qualche forzatura c'è, per esempio a me riesce ostico accettare che anche il romanticismo tedesco alla Hamann 'il Mago', alla Herder (il quale peraltro mi pare stia piuttosto scomodo al centro di questa triade), alla Novalis (*Inni alla notte e Europa o Cristianità?*) possa essere collocato in «una certa temperie europea ancora di ascendenza petrarchesca», se sempre di quel Petrarca civile si tratta, verso cui i curatori propongono di spostare le origini del paradigma che vuole nella Firenze umanistica le radici «dell'ideologia libertaria e repubblicana moderna»: il quadro però, certo accennato a larghe pennellate sociologizzanti piuttosto che definito per fitte linee storiche, riesce complessivamente suggestivo e la crestomazia (in cui l'Italia fa fin troppo la parte del leone) abbastanza ricca da suggerire altri e più folti viaggi nelle diverse provincie di questa Europa petrarchesca (meglio che petrarchista, aggettivo irrimediabilmente mal connotato ad orecchie italiane).

Il maggior merito di Anselmi, di Elam e di quasi tutti i loro collaboratori (qualche sfarfallamento c'è, e non giova per esempio alla presentazione del grande secolo francese) è di non essersi limitati a giustapporre le sezioni di rispettiva competenza e aver cercato di lavorare intorno all'idea unitaria argomentata nell'introduzione generale: sicché il lettore non specialista si trova guidato lungo un percorso, non abbandonato – come facilmente sarebbe potuto accadere – dentro a un labirinto o davanti a una tavola troppo imbandita; al quale scopo avrebbe forse ulteriormente giovato un buon quadro sinottico, fosse pur concepito a vantaggio d'un pubblico italiano, della geografia storica, culturale, letteraria dell'Europa cinquecentesca. In conclusione, una buona crestomazia, anche ambiziosamente concepita, con qualche squilibrio di realizzazione ma complessivamente agevole e cordiale nella presentazione dei testi (che non accampa, data la destinazione e la natura della collana, pretese di rigore filologico però riesce efficace nella sua funzionalità ad una colta divulgazione, anche se non avrebbe guastato qualche cura in più nel coordinamento editoriale per evitare talune fastidiose ripetizioni e imprecisioni, ovvero frettolosità di allestimento come quella di dare nell'indice generale solo i titoli delle sezioni senza l'analitica menzione dei rispettivi autori antologizzati). Ma sarebbe improprio por termine con una riserva ad una scheda simpaticizzante e allora, anche per menzionare la bella sezione, che si sarebbe desiderata più ampia, del *Petrarchismo neolatino fuori d'Italia*, e consigliarla al piacere della lettura, chiuderò con un epigramma del gallesse John Owen *alias* Johannes Audoenus, questo simpaticissimo *Epitaphium atheni*: «Mortuus est, quasi victurus post funera non sit; / sic vixit, tamquam non moriturus erat». [Umberto Carpi]

* Federigo Della Valle, *Opere*, a cura di Matteo Durante, Messina, Sicania, 2000–2005.

La raccolta completa e filologicamente curata, meglio, la vera e propria edizione critica delle opere di Federigo Della Valle è giunta finalmente in porto per le sole cure di Matteo Durante, essendo mancato in corso d'opera chi questa aveva fortemente voluto e di una parte della quale aveva già lasciato un brillante campione: s'intende il bel volumetto bolognese delle prose nella collana «Scelta di curiosità inedite o rare dal secolo XII al XIX» pubblicato dalla Commissione per i testi di lingua (1964) e firmato Luigi Firpo. Volumetto di prose che veniva dietro a quello, ugualmente piccolo, ma fratello maggiore di più di trent'anni che, curato da Benedetto Croce (*La reina di Scotia*, Bologna, Zanichelli, 1930, «Nuova scelta di curiosità letterarie inedite o rare») aveva riproposto all'attenzione, «come degne di prendere posto nelle storie letterarie della letteratura seicentesca», le tragedie del trascurato scrittore astigiano. E se anche per quest'ultimo l'esigua mole (tre sole essendo le prose: una orazione politica e due funebri) fu senz'altro compensata dal grande interesse che i testi costituivano «per entrare nel mondo sentimentale e fantastico, degli ideali civili e religiosi, delle esperienze linguistiche e retoriche di un uomo per tanti aspetti ancora segreto», il valore aggiunto alla nuova offerta era altresì dato da quella così rigorosa impostazione ecdotica che segnò, come ripetutamente ricorda il più giovane compagno di lavoro, una svolta definitiva nella sventurata storia editoriale del *corpus* dell'avalliano. Infatti il filologo torinese, non fidandosi delle indagini e dei risultati dei suoi predecessori (in particolare di quelli consegnati all'edizione mondadoriana di *Tutte le opere* a cura di P. Cazzani, 1955), era tornato a leggere con metodo più sicuro e con l'ausilio dei ferri del mestiere (s'intenda la lampada di Wood) l'accidentato e dilavato codice torinese del giovanile *Ragionamento fatto nella raunanza de gli stati della Francia per l'elezione d'un re*, restaurando la lezione fortemente errata proposta nel volume dei «Classici italiani»; inoltre, di quelle due senili e non più edite orazioni *nelle essequie di Filippo Terzo re potentissimo di Spagna e nelle essequie della eccellentissima signora duchessa di Fera* – essendone state distrutte nelle vicende belliche le stampe d'autore conservate all'Ambrosiana – era riuscito a trovare nei fondi della Trivulziana del Castello Sforzesco altri esemplari di quella stampa milanese del 1627 (presso gli eredi Melchior Malatesta), sulla base dei quali finalmente restituire alla lettura moderna «documenti notevoli di arte retorica e di finezza psicologica».

Orazioni – sia detto tra parentesi – che avrebbero certamente interessato quel 'seicentista' che fu Alessandro Manzoni (e chissà che non le abbia avute tra le mani nelle sue assidue ricerche in Ambrosiana?), a cui un vecchio e intelligente lavoro di Marcela Gorra attribuisce la probabile conoscenza almeno delle opere drammatiche, edite nei cruciali anni 1627 e 1628: e il raffronto principale, del tutto convincente, fatto tra Maria regina di Scozia ed Ermengarda regina dei Franchi, si potrebbe arricchire di quello fra il lamento di Desiderio alla vista del figlio morente e le parole della cameriera davanti al cadavere mutilo della sua padrona: (Desiderio) «Qual mi ritorni il figlio! / [...] Io del tuo corpo/ Mirerò la ferita? io che dovea / Esser pianto da te!» (Cameriera) «Così dunque ti veggio, e così torni / a me, o mia reina? / Maledetta la man che mi ti rende / in sì misera forma! [...] Io dunque resto, io dunque / vecchia, languida, inferma [...] / Avrai tu sepoltura / da questa man, ch'esser devea sepolta, esser polve devea / inanzi te molt'anni».

Seguendo la lezione del Maestro, anche Durante riprende in mano tutta la tradizione delle opere dello scrittore monferrino e, nuovamente 'polemizzando' in particolare col disgraziato volume mondadoriano, ne ripercorre *ab origine* e per intero, naturalmente sulla base delle testimonianze rimaste (essendo stati distrutti molti reperti del-

lavalliani nell'incendio che nel 1904 colpì quell'ala della Universitaria torinese già colletttrice della biblioteca ducale di Carlo Emanuele), la vicenda testuale: e se relativamente pochi sono gli interventi operati sul testo delle prose (minimi aggiustamenti della lezione congetturale di Firpo nei luoghi più danneggiati dell'autografo del *Ragionamento* e altrettanto minime correzioni delle sviste di trascrizione delle pur ottime stampe delle orazioni), ben più rilevante si dimostra l'impegno ecdotico profuso nelle opere in versi.

Fra le quali emerge in particolare il grosso lavoro – naturale conseguenza dei precedenti e scrupolosi studi filologici che lo hanno impegnato per anni – operato sulla tragicommedia *Adelonda di Frigia*, tradita solo da una pessima e postuma *princeps* commissionata dal nipote ed erede Federico Parona alla tipografia torinese dei Cavalleris (1628): lavoro ecdotico che, dicevamo, subito s'impone sulle soglie del primo volume dove il testo della stampa seicentesca, giudicato proveniente da un precarissimo autografo testimoniatore una fase ancora primordiale di scrittura, – «canovaccio di una sperimentazione giovanile, antiquata ed inesperta» – e pubblicato con tali difficoltà dai pur esperti tipografi torinesi da non celare infinite contraddizioni al suo interno, si presenta continuamente emendato a partire dalle didascalie introdotte o corrette per coerenza con i personaggi presenti sulla scena (ma in apparato è intelligentemente registrata la lezione emendata, considerandola variante genetica di un'antica struttura di quelle scene poi modificate in fase di scrittura); ancora, fin dalla scena prima una sequenza di punti segnala la presenza di probabili vuoti testuali, mentre numerose *cruces* evidenziano i guasti non restaurati (per «reale impossibilità o doverosa prudenza»): dunque, come si diceva, anche dal solo primo volume, che accoglie cronologicamente ordinato e secondo le *principes* dapprima il *corpus* delle opere in versi, ovvero quelle drammatiche e le rime encomiastiche, quindi quello delle opere in prosa, si evince la perizia filologica con la quale il curatore ripropone i testi editi dello scrittore astigiano. Nel secondo tomo, costituito da due Appendici, è relegato, invece, il percorso genetico dei testi proposti dal primo, secondo le testimonianze sopravvissute: ovvero le due redazioni manoscritte, l'una apografa conservata alla Biblioteca Civica «Angelo Maj» di Bergamo, l'altra autografa alla Biblioteca Nazionale di Napoli, della *Reina di Scotia*, pubblicate a fronte, una su pagina pari e l'altra su pagina dispari, con sempre indicata la corrispondenza dei passi riportati con la stampa voluta dall'autore nell'ultimo anno della sua vita. In questo modo l'utente, affiancando al secondo il primo volume, ha sempre davanti agli occhi le principali tappe dell'*iter* compositivo della tragedia, a partire proprio dalle tre dediche di questa, che testimoniano le tre ben diverse stagioni della loro elaborazione: dapprima (gennaio 1591) alla marchesa Vittoria Solara dalla quale era venuta la sollecitazione alla composizione, poi (gennaio 1595, con implicita richiesta di protezione) al principe Ranuccio Farnese duca di Parma e di Piacenza e infine (1628, ormai libero da obblighi servili) al Sommo Pontefice e Signore Nostro Urbano VIII. Segue l'edizione della prima minuta del poemetto di quarantasei ottave dedicato alle imprese di Amedeo V, il Conte Verde conquistatore di Rodi, e tramandato in un manoscritto adespoto e anepigrafo ma sicuramente attribuito all'Astigiano; chiude questa prima parte la riproduzione degli abbozzi autografi dei Concerti per l'*Adelonda di Frigia* nonché della preziosissima copia commissionata al musicista Pietro Veccoli che riproduce, assieme alla musica di accompagnamento, anche quella 'redazione definitiva' dei Concerti alla cui composizione sembra abbia partecipato lo stesso duca Carlo Emanuele I di Savoia (copia che fu donata alla moglie Caterina); la seconda Appendice accoglie invece quella lettera al Marchese Giacomo Aurelio Pallavicino che è l'unico reperto epistolare del Della Valle.

Due volumi, dunque, saldissimi l'uno con l'altro, legati anche dalla disposizione a cornice delle scritture-guida, ovvero un'introduzione, in apertura del primo volume, intitolata *Biografia culturale* che, presentando l'autore proprio sulla base delle opere ora riedite e quindi del suo percorso letterario (anche data la scarsa documentazione delle sue vicende biografiche), continuamente rimanda alla *Nota ai testi* (e quindi alla loro storia redazionale) che chiude il secondo: quell'importante profilo culturale subito anticipato trovando, dunque, definitive conferme nella storia della tradizione delle opere dell'avalliane. [Isabella Becherucci]

★ Vittorio Alfieri, *Esquisse du Jugement Universel*, a cura di Guido Santato, Firenze, Olschki, 2004.

Era tempo che al testo della giovanile operetta di Vittorio Alfieri (edito una prima volta nel 1912 e infine anche in edizione critica a cura di Clemente Mazzotta in V. Alfieri, *Scritti politici e morali*, vol. III, Asti, Casa d'Alfieri, 1984) venisse affiancato un commento, a cinquant'anni dall'importante lettura di G. Dossena, *L'Esquisse dell'Alfieri*, «Studia Ghisleriana», s. II, Pavia, Tipografia del libro, 1957, pp. 257-329 e dopo i successivi e puntuali studi dello stesso Santato: ci sono opere talmente intrise della contemporaneità che non si possono 'leggere' senza l'ausilio di una precisa decodificazione delle situazioni e dei personaggi rappresentati. Tanto più per un testo come questo, tutto giocato sul doppio registro dell'allusione e della parodia, a detta del suo stesso autore: «E fra gli altri [scritti], uno ne introdussi, e tuttavia lo conservo, che fingeva la Scena di un Giudizio Universale, in cui Dio domandando alle diverse anime un pieno conto di se stesse, ci avea rappresentate diverse persone che dipingevano i loro propri caratteri; e questo ebbe molto incontro perchè era fatto con un qualche sale, e molta varietà; talchè le allusioni, e i ritratti vivissimi e lieti e variati di molti sì uomini che donne della nostra città, venivano riconosciuti e nominati immediatamente da tutto l'uditorio» (dalla *Vita*, epoca III). Lo spirito dissacratore di questa prima esperienza letteraria ribadito più volte dal Santato (a cui si deve la forte sottolineatura di quella componente voltairiana esplicitamente denunciata dall'Alfieri come costitutiva dell'operetta, intrecciata con il modello lucianesco ancora «mediato dalla sua moderna fortuna francese») autorizza pienamente il riconoscimento in questa 'satira' di una precisa denuncia della società contemporanea, anzi di un vero e proprio «attacco contro l'intera classe dirigente sabauda»: i cui vari membri, a partire dal ministro Giambattista Lorenzo Bogino celato dietro la prima anima «qui parle devant Dieu» nonché dallo stesso Carlo Emanuele III rappresentato dall'anima subito susseguente, sono di volta in volta indicati con l'accompagnamento di un rapido profilo biografico che aiuta la decifrazione del racconto fra le righe offerto da ciascuna anima a Dio (e naturalmente presenza costante sono i fondamentali contributi dello storico di quel periodo, Giuseppe Ricuperati, ora validamente affiancato dal più giovane allievo Andrea Merlotti). Altro merito del commento va assegnato al continuo raffronto della parodia con la testimonianza diretta che degli stessi personaggi Alfieri ha lasciato nella sua *Vita* e, con meno frequenza, nei *Giornali*: ma anche altre opere dell'Astigiano, dalla quasi contemporanea tragedia della *Cleopatra* alle *Rime*, alla commedia *La Finestrina* e alle *Satire* sono spesso convocate per la spiegazione di particolari forme espressive o *loci* comuni, anche se in quelle poi tradotte in italiano, dopo la rinuncia al francese. Ché questa è infatti la lingua, anzi sono le «parole», in cui è composta l'operetta, che Santato presenta però senza l'ausilio di una traduzione di servizio (si rinvia a quella, peraltro difficilmente reperibile, di Daniele Gorret, Milano, S.E., 1987), ma tuttavia affiancando

spesso alla spiegazione piana a piè di pagina anche la puntuale traduzione di qualche lemma di più difficile comprensibilità, quasi a sottolineare la volontà di destinarne la lettura ad un pubblico non necessariamente specializzato. Intenzione perfettamente rispecchiata anche nell'edizione stessa del testo che rinuncia – rispetto a quello di Mazzotta – alle minime integrazioni editoriali di punteggiatura e lettere (quelle lacune meccaniche là rappresentate tra doppie parentesi uncinata) e alla «feticistica riproduzione dell'anarchica e incoerente accentazione dell'Alfieri francese»: scelta giustificatissima a favore della piena godibilità dell'operetta, presentata, si ripete, senza un ingombrante apparato di rinvii intertestuali, ai quali supplisce l'*Introduzione*, che segnala a parte non solo tutte le chiavi di lettura (dalla 'componente' massonica, subito evidente fin dallo schizzo scenografico posto in apertura del testo alfieriano), ma anche e soprattutto i numerosi debiti con la letteratura francese del XVII e XVIII secolo, a cominciare dal *Gil Blas* e dal *Diable boiteux* del Lesage fino a giungere a ritroso, attraverso il La Bruyère dei *Caractères* e il Montaigne degli *Essais*, ai grandi moralisti francesi.

Anche nella collocazione delle due lettere che, oltre ad una introduttiva intitolata *Lettre du membre Lavrian à la société*, accompagnano e 'illuminano' l'*Esquisse*, Santato segue fedelmente l'edizione Mazzotta: non solo riprendendone il titolo a loro assegnato dal filologo (*Lettres à un Sansguignon*) ma soprattutto pubblicandole in coda al testo per non interromperne l'unità e, dunque, non «feticisticamente» (l'aggettivo, ora utilizzato da Mazzotta in forma avverbiale, gode di particolare felicità nella critica a certi eccessi della filologia) seguendo la loro effettiva posizione nell'originale laurenziano che le vede inserite in un duerno interposto, forse «casualmente», fra la seconda e la terza sessione. Lettere che potrebbero, in realtà, stare anche benissimo in apertura, addirittura premesse alla prima (indissolubilmente connessa all'*Esquisse* che le si finge allegata), tanto sono importanti per entrare nello spirito dell'operetta: disegnato, infatti, con la lettera di Modeste Simplicien – aspirante membro della Società – il tipo ideale di quell'accollita di giovani gaudenti a cui è destinata la satira del *Giudizio universale*, è proprio la seconda lettera di Véridique Impartial che, imbastendo una appassionata difesa della società dalle accuse sollevate dai vari rappresentati di tutte le classi cittadine (fino ad alludere alla nuova specie anfibia dei «furets voltiguer», ovvero quei 'furetti acrobati', quei 'ficcanaso' identificati da Santato negli «spioni dell'occhiuta polizia sabauda»), denuncia chiaramente quel sentimento di amicizia e di unione dei suoi membri – anche se spinti solo dal desiderio di divertirsi – alla base della congregazione e vera ragione dell'ostilità di quella Torino codina e conformista del 1774 che è oggetto costante proprio dei frizzi dell'*Esquisse*: «Je dis hardiment, qu'on se déshonoreroit en vous persécutant, que la bonne harmonie, la fraternité même entre les sujets, ne pouvoit être regardée comme un mal, que par un regard faible de la tyrannie, mais qu'un bon prince, ne les envisageoit à coup sûr, que comme une des plus solides bases de sa grandeur».

Quanto al valore intrinseco dell'*Esquisse*, Santato sembra non voler entrare in merito, ancorato com'è piuttosto alla sua funzione 'documentaria', ma implicitamente sviluppando le conclusioni di Mazzotta, che aveva già indicato il diverso trattamento della materia delle tre sessioni: «Prolissa e conclusa in una stereotipata galleria di profili e macchiette la prima, assai più agile e spigliata la seconda, ancor meglio architettata e condotta la terza, affidata ad un dialogo articolato e frizzante, in cui non si stenta a cogliere il riflesso dell'esperienza che andava maturando nella parallela officina teatrale della *Cleopatra*». Proprio su questo raccordo con l'imminente stagione letteraria vera e propria dell'Alfieri insiste ancora Santato, intravedendo di questa nuova e più feconda fase un implicito ma chiaro annuncio in quell'appello di Maria al pubblico nel finale dell'*Esquisse* che sembra alludere al prossimo esordio dell'autore al Teatro Carigna-

no con la rappresentazione della *Cleopatra*, immediatamente seguita dalla farsetta *I Poeti*: il poeta tragico e comico in gestazione non essendo opposto al satirico del primo periodo, ma naturalmente assecondando un'unica via di evoluzione sottolineata dalla parentetica giustapposta al titolo dell'*Introduzione*, *Quando Alfieri non era ancora Alfieri (o lo era già?)*. [Isabella Becherucci]

* Pietro Verri, *I «Discorsi» e altri scritti degli anni Settanta*, a cura di Giorgio Panizza con la collaborazione di Silvia Contarini, Gianni Francioni, Sara Rosini, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2004 [vol. III della Edizione Nazionale delle Opere di Pietro Verri].

L'officina lombarda di studi illuministici (Barbarisi, Capra, Francioni...), un'autentica, benemerita *buona compagnia* cui deve andare la nostra maggior gratitudine e del cui lavoro si occupa qui anche la scheda successiva, sforna il volume terzo del piano previsto per le opere di Pietro Verri, il secondo a vedere la luce (per il volume già uscito rinvio alla mia scheda nel n. 8 di «Per leggere», e vanno considerati come propeudeutici a questa edizione nazionale i due volumi di descrizione dell'*Archivio Verri* curati per la Fondazione Raffaele Mattioli da Giorgio Panizza e Barbara Costa). Esso, come il titolo avverte, contiene essenzialmente il testo dei *Discorsi* stampati nel 1781 (la prima opera in cui Verri volle comparire con la propria firma), oltre ad altri saggi degli anni Settanta, tra cui spicca – anche perché inedito e incompiuto – il delizioso schizzo descrittivo *Il fermiere*: nel libro del 1781, d'altronde già pronto da due anni essendosi formato nel 1778 e uscito più tardi solo per vicende editoriali esterne, Verri ristampava tre saggi già comparsi in epoche diverse, non solo profondamente rivedendone la scrittura, ma ridisponendoli in una nuova strutturazione slegata dalla cronologia delle prime edizioni, *Sull'indole del piacere e del dolore* [1773], *Sulla felicità* [*Meditazioni sulla felicità*, 1763], *Della economia politica* [*Meditazioni sulla economia politica*, 1771 e 1792]. Il piano generale dell'opera prevede che dei tre saggi il terzo venga pubblicato, con una scelta di compromesso ma alla fine condivisibile perché sarebbe stato sbagliato sia privare il libro del 1781 del suo terzo 'capitolo' sia privare il volume dedicato agli scritti economici del suo saggio più significativo, anche separatamente a suo luogo nella veste originaria (lì nel volume II che raccoglierà gli *Scritti di economia, finanza e amministrazione*, di prossima pubblicazione, avrà il corredo delle note di commento, qui omesse per evitare una ripetizione); le *Meditazioni sulla felicità*, di fatto un altro testo rispetto al 'discorso' che ne deriva e comunque con varianti tali da non essere riducibili in un apparato, andranno nel primo volume di *Scritti letterari, filosofici e satirici* (i relativi rinvii vengono già fatti secondo la paragrafatura che gli sarà data in quella sede); il *Discorso sull'indole del piacere e del dolore* compare invece solo qui in edizione critica, con le varianti della stampa 1773, a cura di Sara Rosini. Ciò ha comportato altresì che il primo e il secondo discorso siano preceduti da saggi introduttivi (rispettivamente di Silvia Contarini e di Gianni Francioni) molto ampi, come a due libri autonomi, mentre più stringata risulta la premessa al terzo discorso, cui evidentemente è riservata una più dettagliata introduzione nel volume II: soluzione da un punto di vista filologico un po' macchinosa, ma credo che alla fine il quadro complessivo delle opere verriane, soprattutto dell'*iter* mentale e scrittorio lungo il quale via via si srotolano, risulterà delineato in maniera efficace, anche perché la curatela documentaria e gli apparati di note sono di grande ricchezza e puntualità.

Questo libro verriano del 1781 io, come tanti della mia generazione, l'ho letto nell'edizione Feltrinelli curata nel 1964 da Renzo De Felice (storico originale e di intelligenti intuizioni, ma filologicamente alquanto pasticciona, né solo come editore di te-

sti), però in sostanza senza quasi badare al fatto che d'un libro unitario si trattasse: perché De Felice dichiarava sì di riprodurre i tre saggi nel testo e nell'ordine del 1781, però alla stregua dei saggi separati che erano stati all'origine, in sostanza usando il libro come pura raccolta di saggi diversi nell'ultima volontà dell'autore (a questi tre se ne aggiungeva, alla fine e senza distinzione veruna, un quarto, le *Riflessioni sulle leggi vincolanti principalmente nel commercio de' grani*, con ulteriore alterazione cronologica). E infatti il volume si intitolava *Del piacere e del dolore ed altri scritti*, che suggerisce fin dalla copertina una lettura per saggi a sé stanti, slegati. L'editore attuale è invece perentorio nel rivendicare la natura di svolta, anzi di cerniera, detenuta dalla raccolta del 1781, della quale sostiene l'autonomia di libro escludendo che essa rappresenti una mera riproposizione rinfrescata e rimpolpata di prodotti del passato: se non un trattato sistematico, estraneo all'orizzonte del Verri, esso «costruisce un percorso di indagine intellettuale, disponendo i tre elementi in modo diverso dalla loro successione cronologica [...] nasce infatti da un processo attivo di revisione, che rielabora in misura diversa le tre opere e che riscopre e rende esplicita la loro rispondenza a un comune itinerario di ricerca». Impostazione, questa del Panizza, affatto condivisibile, anche se poi è inevitabile che le introduzioni – soprattutto dei primi due saggi, per le scelte editoriali di cui ho detto – un poco scompaginino il libro come tale e favoriscano anche in questo caso letture separate dei tre saggi. Mentre il fatto che Verri volesse indirizzare alla lettura di un libro organico è confermato anche da certi rinvii interni da un saggio (quasi capitolo) all'altro, sul tipo di quelli che in poesia gli studiosi della struttura 'canzoniere' chiamano connessioni intertestuali: in chiusura del *Piacere* «Se ogni piacere consiste nella rapida cessazione d'un dolore, non può in conseguenza essere maggiore giammai della quantità di dolore...», in apertura della *Felicità* «Se la condizione dell'uomo [...] è tale che sempre la somma delle sensazioni dolorose che avrà sofferte sarà maggiore della somma delle sensazioni piacevoli (siccome nel discorso precedente credo di avere provato) [...]»; e nella prima pagina dell'*Economia*, «Non si dà nell'uomo moto alcuno senza un bisogno (di che nel primo discorso si è trattato) [...]» e poi «L'eccesso dei bisogni sopra il potere è la misura della infelicità dell'uomo (come esposi nel secondo discorso) [...]».

Uno dei maggiori pregi del volume è la *Nota ai testi* posta dal Panizza in calce ai *Discorsi*: in realtà chi la legga potrà farlo molto utilmente prima di immergersi nei tre 'discorsi' e nelle relative presentazioni, perché qui troverà illustrata e seguita giorno dopo giorno – essenziale il carteggio col fratello Alessandro – la genesi e la storia di ciascuno dei tre 'discorsi' e poi della loro confluenza nel libro unitario (siglato infelicevolmente M81, sembra il marchio di un vecchio moschetto!), con una motivazione delle scelte editoriali che diventa anche una chiave di lettura: «Dopo aver ripercorso la storia dei tre libri e della loro confluenza in M81, è evidente che tale edizione non si è costituita tramite il mero accostamento dei tre testi, ma che è nata sulla base di una loro revisione contemporanea, finalizzata non a fonderli e a far perdere la loro individualità, ma a portarli alla stessa fase delle riflessioni dell'autore e soprattutto a mostrarne il legame in un unico percorso di ricerca, alla cui base risalta la questione del *dolore* come *motore del mondo*. In questo non solo M81 è il punto d'arrivo della ricerca teorica di Verri [...], ma si impone come piano al quale convergono le redazioni passate. A testo va messo insomma ciò che appartiene a una fase solidale, con in apparato le varianti genetiche, diverse nei tempi per ciascuna opera». Molto faticoso, ripeto, ma condivisibile e funzionale.

Il breve spazio d'una scheda non consente di 'leggere' questi scritti di Verri: nemmeno per un cenno o per una suggestione, perché quello che si impone nei *Discorsi*, e che diversamente ma con altrettanta nettezza emergeva nelle sconvolgenti pagine

private edite da Barbarisi, è uno scrittore di tale forza – penna e pensiero – da far rimpiangere che Mario Fubini, insuperato lettore di prosa settecentesca, non abbia dedicato anche a lui (che pure straordinariamente pregiava, come testimoniano – oltre che certe lezioni sempre vive nella memoria degli allievi – un paio di finissimi interventi in quel memorabile volume, *La cultura illuministica in Italia*, da lui stesso curato circa cinquant'anni fa per le Edizioni Radio Italiana, quando l'etere non era ancor diventato preda della modernità Fininvest) un saggio del genere *stile e umanità* quale dedicò a Giambattista Vico. Questo Verri è davvero un fortissimo consiglio di lettura, tanto più di questi tempi in cui risulta fin parossisticamente vero quel che Verri avverte in un luogo, esser cioè «l'idea della privata proprietà assai più radicata nell'animo dell'uomo di quel che non lo sia l'idea generale dell'organizzazione politica d'uno Stato»: e allora alla *buona compagnia* di Capra e degli altri, poiché questa come ogni Edizione Nazionale è per sua natura concepita per gli specialisti e, se non per l'eterno, certo per i tempi lunghi, consiglio di provvedere quanto prima a una più agevole scelta antologica di pagine pubbliche e private del Verri, rigorosa ma essenziale nella presentazione e nelle note, accessibile ad un meno ristretto pubblico di lettori. Non mi illudo che questo Verri come sta uscendo dalla sistematica esplorazione del suo archivio possa raggiungere la moltitudine di lettori Ottentotti, e però non mi rassegnò che debba restare riservato al crocchio dei Parigini specialisti: c'è pure un Popolo di buoni lettori che resiste alla precarizzazione della mente, che si ostina a cercare qualche ancoraggio sugli scaffali delle librerie e che meriterebbe di potersi gratificare insieme a noi, per esempio e fuor dai *Discorsi*, con lo schizzo del 'Fermiere cortigiano' qui per la prima volta stampato. Fermiere, appaltatore delle imposte, figura superata dalla storia anche per merito di Verri economista ed amministratore: ma quel fermiere oggi ha solo cambiato ramo e tecniche della finanza di rapina, eccolo qui ancora tutto preso ad *acquistare coi doni* il potere politico, a «regalare un quadro all'amatore della pittura, un libro raro al curioso di libri, delle medaglie, de' cammei al dilettante, delle curiosità naturali, de' fiori, delle rarità d'ogni sorta secondo il genio. Anzi il primo saggio debb'essere sempre un dono che non abbia aspetto di venalità ma di cordiale premura. Una scimmia, un pappagallo collocati a tempo possono fruttare molte migliaia di zecchini». [Umberto Carpi]

★ Giuseppe Parini, *Prose II. Lettere e scritti vari*, edizione critica a cura di Gennaro Barbarisi e Paolo Bartesaghi, Milano, LED, 2005.

Esattamente due secoli fa, appena reduce dalla relegazione alle Bocche di Cattaro inflittagli durante la reazione austro-russa, l'avvocato Francesco Reina – uno fra i più tumultuosi giacobini e *anarchistes* del Triennio – acquistò dagli eredi del poeta per 2200 lire le superstiti carte di Giuseppe Parini ed altre ne mise insieme cercando qua e là: su quella base confezionò subito un'edizione in sei volumi delle opere pariniane che per più di un secolo, fino al 1913 di Egidio Bellorini nei *Classici Laterza* e poi al 1925 di Guido Mazzoni curatore di *Tutte le opere* per Barbera, rimase l'unica raccolta a suo modo completa degli scritti in verso e in prosa dell'autore del *Giorno*. Quelle carte così tempestivamente raccolte da Reina formano ancor oggi il grosso del Fondo Parini presso la Biblioteca Ambrosiana.

Reina, subito un indiscusso benemerito pariniano dunque? Al contrario, finendo in mano a un personaggio con simili trascorsi politici, le carte di Parini fecero storcere molti nasi, che storti si ostinarono a rimanere anche dopo la così tempestiva pubblicazione, fra il 1801 e il 1804, di quei sei volumi: accolti davvero malamente, sol che si

pensi all'immediata stroncatura del De Coureil sul pisano «Giornale dei letterati» o al disprezzo con cui ne parlava il giovane Manzoni, augurandosi che ad Alfieri non toccasse come editore un altro Reina! Oggi per la verità l'importanza storica di quell'edizione è stata riconosciuta, ma allora non fu così. Certo, nella biografia pariniana con cui si apriva il primo volume Reina forzava molto Parini in senso 'patriottico', ed erano forzature che venivano introdotte anche nelle scelte testuali, per esempio cercando di supportare l'enfatizzazione di un preteso filomachiavellismo del Parini: mende filologiche vistose, ma proprio così nasceva, complementariamente al Parini idoleggiato da Jacopo Ortis, il mito ottocentesco del poeta del *Giorno*, uno dei pilastri – insieme con la raccolta dei classici della letteratura italiana di Abamonti, con la grande collana degli economisti italiani di Custodi, con la tradizione agraria italiana ricostruita da Filippo Re, con lo stesso progetto foscoliano di una storia dei classici italiani d'arte militare – di quel canone identitario che i vecchi giacobini del Triennio, compiendo uno straordinario sforzo fondativo della nostra cultura nazionale, si affrettarono a delineare subito dopo Marengo. Le condizioni storiche non consentivano una piena indipendenza politica, l'andamento della prima Cisalpina e il biennio di reazione austro-russa e sanfedista non lasciando troppe illusioni in proposito: ma negli spazi aperti dalle vittorie di Bonaparte era possibile avviare un'aggregazione degli intellettuali nazionali e della cultura della nazione, della sua storia. Dante alle origini comunali, Machiavelli alle origini della modernità, Alfieri e Parini nel passato recentissimo e padri del presente.

Neppure era un caso che ad allestire il monumento dell'abate Parini fosse l'avvocato Reina, se il maggiore fra i parinisti, Giosuè Carducci, colse nel giusto quando affermò, all'inizio proprio della *Storia del «Giorno»*, che «gli abati furono nel secolo decimottavo quello stesso che nella e dopo la rivoluzione gli avvocati»: gruppi intellettuali di mediazione, veri e propri collanti sociali. Insomma, intelligenza postrivoluzionaria di una letteratura prerivoluzionaria, il giacobino avvocato Reina era storicamente destinato a raccogliere e a fissare l'eredità di quell'abate che aveva dato «nella poesia culta la prima manifestazione del popolo rifacentesi», e ciò attraverso il quadro dell'aristocrazia corrotta e declinante. Abate proveniente di plebe secondo Carducci, e plebe intesa *romanamente*, come «vivaio delle forze d'una nazione, onde vengono e han da venire nei mutamenti ideali non che sociali le attività nuove del pensiero»: e quando Carducci aggiunge che nel poeta del *Giorno* viene comunemente riconosciuto «il primo ideal rappresentante» di quel popolo settentrionale che ha fatto la nuova Italia, sentiamo che il suo solco pariniano è ancora quello tracciato dall'antico avvocato giacobino. Dalle inquietudini riformatrici dell'Accademia dei Trasformati fino agli ultimi anni di esplosione rivoluzionaria, una biografia e una poetica strettamente intrecciate con gli andamenti della vita civile: e quanto potesse contare, in quegli andamenti, la poesia (vogliam dire l'azione poetica?) del caustico abate lo aveva intuito meglio di tutti un nobile di costumi opposti a quelli del giovin signore, il conte Pietro Verri. Che, anche toccato nel vivo della sua cetualità irrisa, concepì nei confronti di Parini un acuto risentimento, però riuscendo da par suo a rovesciare quel malumore, da mero riflesso difensivo, in un vero e proprio rilancio critico-politico:

Taluno vuol porre in ridicolo un giovane nobile, ricco, voluttuoso e spensierato; e per ciò fare me lo descrive superbamente vestito e circondato nella persona di tutta la più squisita eleganza che sappia inventare sulle rive della Senna l'ultimo raffinato del lusso [...] Il solo sentimento che da pitture sì ben espresse può nascere è il desiderio di poter fare altrettanto. Io a quel tale direi: volete voi porre in ridicolo quello sventato dissipatore de' suoi beni? Dipingetelo in un dialogo col mercante creditore; dipingetelo occupato di mille bassissimi intrighi e cabale in

secreto per raccogliere con che sostenere il fasto apparente; dipingetelo in conversazione con un uomo di spirito che rileva e sferza le sciocchezze che escono dalla bocca di uno stordito e non si arrestano nella gola quand'anche avesse un brillante ogni dito, cento libbre di ricamo su l'abito e dieci staffieri nell'anticamera: questa è la strada per cui potrete farne una pittura tale che i circostanti, confrontandola a se stessi, la trovino posponibile e ne ridano e si compiacciano con voi del trionfo che avete dato al loro amor proprio, atterrando un oggetto che con dispiacere vedevano più alto alzarsi del loro livello. Oltre questa malignità ne nascerà anche un utile sentimento, per cui si modererà in altri la voglia d'imitare quel brillante e vuoto originale; e conoscendo che il fasto e la profusione non fanno mai nascere negli uomini quei sentimenti di stima che producono la virtù e l'ingegno, e conoscendo a quai duri passi conducano la spensieratezza e la trascuranza d'una nobile economia, si volgeranno a cercare altrove migliori oggetti d'invidia e cercheranno di formarsi buoni, virtuosi e illuminati cittadini. Questa è la strada che convien battere, direi a quel tale.

«Quel tale» dovette sentire come queste obiezioni, la stessa mal dissimulata insofferenza che ne trasudava, mirassero al cuore della sua poetica, mettessero in discussione, se non la legittimità, certo il senso politico della sua satira: perché il ridicolo senza prospettiva, senza alternativa sociale, rischiava di riuscire alla fine non altro che gratificante e privo di forza riformatrice e la poesia della mera ridicolizzazione, pareva dirgli Verri (il Verri peraltro del secondo «Caffè» al Parini del *Mezzogiorno*, come ha precisato Barbarisi in un saggio decisivo), resta una forma debole della poesia satirica, una critica del costume senza progetto politico. Che queste critiche toccassero Parini e ne turbassero la poetica, non dubiterei, accogliendo in pieno l'ipotesi dello stesso Barbarisi: che fossero pertinenti, è altro discorso, e comunque non comportavano attenuazione del ridicolo, bensì accentuazione e determinazione della satira. Il conte Verri filosoficamente voleva riformare la nobiltà come classe dirigente, e per questo la criticava, la sferzava con spietatezza come un corpo storicamente ancora vivo, le proponeva – e avrebbe continuato a farlo anche dopo la svolta rivoluzionaria e fin nel nuovo contesto statale della Cisalpina, quando nell'aristocrazia 'snobilitata' cercò i tratti e il ruolo d'uno specifico ceto della nuova 'cittadinanza' – inediti terreni di protagonismo economico e sociale; l'abate Parini per parte sua ne aveva poeticamente intuito l'agonia storica raffigurandone le mortuarie ritualità nelle forme stesse della stremata – e per certi aspetti sempre fascinosa – sua eleganza: quella che a Verri pareva ridicolizzazione senza scopo politico per Parini era in realtà il ridicolo d'un ceto senza più scopo storico. Una profonda diversità di approccio, insomma, e due diversi punti di vista (due diverse socialità?) dentro la medesima crisi, e tuttavia – anche per quanto di cultura e di obiettivi con Verri aveva in comune – Parini non poteva restare indifferente a quella critica; non poteva non sentire come fosse effettivo il rischio che l'arma del ridicolo, per la sua stessa natura 'facile', di quel ceto coinvolgesse tutto, si stendesse anche su quanto di serio e di sinceramente autoriformatore da esso stava tuttavia sprigionandosi, facendo perdere alla sua poesia il senso delle interne contraddizioni e dunque la partecipazione al movimento storico reale: avrà forse avvertito anche lui, come noi avvertiamo e come Verri se ne adontò, l'ingiustizia di quei pur divertentissimi e ridedevolissimi versi 660-668 del *Mezzogiorno*, schiccherati a ludibrio dei moderni nobili apologeti dell'attività commerciale, cioè proprio i Verri che sul loro «Caffè» ne avevano fatto un cavallo di battaglia («Commercio alto gridar, gridar commercio / all'altro lato de la mensa or odi / con fanatica voce: e tra 'l fragore / d'un peregrino d'eloquenza fiume, / di bella novità stampate al conio / le forme apprendi, onde assai meglio poi / brillanti i pensier picchin la mente. / Tu pur grida commercio; e la tua Da-

ma / anco un motto ne dica [...]»)? Nel 1780, come soggetto per la pittura della stanza di ricevimento di Palazzo Greppi, Parini proporrà le Tre Grazie compagne di Mercurio dio dell'Eloquenza e del Commercio, le Grazie massimamente convenienti «a chi parla ed a chi tratta gli affari»: quasi una palinodia figurativa!

A tutto ciò fa ripensare il volume di scritti pariniani in prosa che qui si scheda (è il secondo, mentre qualche anno fa erano uscite le *Prose I. Lezioni. Elementi di retorica*, edizione critica a cura di Silvia Morgana e Paolo Bartesaghi, Milano, LED, 2003), corposa riprova che Parini, lungi dall'isolarsi nell'eterno ed esclusivo lavoro d'una penelopea officina della scrittura come qualche pur autorevole e per altri versi meritevole interpretazione ha finito per lasciar credere, una nuova scrittura andò cercandola – andò cercandone le ragioni – anche attraverso l'intensa partecipazione alla cosa pubblica, scuola e uffici. I curatori (come del resto già quelli del precedente volume di *Lezioni*) hanno lavorato accuratamente ed esaurientemente, raccogliendo con criteri ineccepibili tutto quel che di Parini in prosa ci è rimasto: sicché, salvo il caso di imprevedibili ma improbabili nuovi ritrovamenti, questa può dirsi – a duecento anni di distanza dalla prima di Reina – l'edizione definitiva. E sottolineo la scadenza bicentennaria in modo sostanziale, non di circostanza, perché il promotore di questa impresa, Gennaro Barbarisi, come Carducci si colloca combattivamente in quello stesso solco di lettura civile: certo per Reina l'edizione di Parini era viva materia di politica militante e dunque si capisce come e perché potesse intervenire, anzi partecipare, non solo selezionando e magari resecando, ma addirittura integrando (clamoroso il caso di Machiavelli nelle *Lezioni di belle lettere*), mentre l'editore moderno deve lavorare sulla distanza storica con i criteri rigorosi della filologia. Però la filologia pariniana (e verriana, ma anche montiana e foscoliana^o) di Barbarisi è tutta intrisa di passione illuministica, starei per dire che è finalizzata a una lettura illuministica (laica, democratica, progressiva) di quella fase riformatrice della cultura milanese e di Parini, il suo poetanume: fra il Parini del *Mezzogiorno* e il Parini della *Caduta* e poi della ripresa su basi più radicali del vecchio progetto poetico antinobiliare ci sono «molteplici cause, che non si possono ridurre all'incontentabilità del poeta». E queste cause Barbarisi ci invita a cercarle (anche) qui, nell'assidua attività politico-culturale svolta – in tutti i campi della vita pubblica, perfino l'organizzazione del lavoro manifatturiero – nel corso di quel ventennio per eccellenza riformatore che va dalla fine degli anni Sessanta alla fine degli anni Ottanta.

Diciamo la verità: dal punto di vista dei consigli 'per leggere' è difficile pensare, e forse inutile anche auspicare, che questo Parini prosatore possa diventar oggetto d'una lettura che non sia di studio e tendenzialmente specialistica; ma ancor più difficile di quanto già era in passato, d'ora in poi, una lettura storico-critica della poesia di Parini che non tenga conto dell'esperienza ed intelligenza sociale testimoniate da queste sue prose di lavoro. Un intenso lavoro riformatore che non verrà affatto vanificato dalla stagione rivoluzionaria, ma anzi la segnerà in profondo, soprattutto – come eredità – negli anni napoleonici della stabilizzazione postcisalpina. Parini per esempio aveva scritto un 'Piano' e le 'Leggi' per l'Accademia di Agricoltura e Manifatture, e da questa medesima Accademia prese poi origine la Società Patriotica, i cui atti costitutivi furono a loro volta definiti da lui medesimo: senza precedenti come questo non si capirebbero la sicurezza e nettezza con cui il vecchio poeta saprà intervenire subito nel 1796, senza dare alcun segno di disorientamento nella rovesciata temperie e anzi come chi finalmente poteva dir la sua, su temi di politica istituzionale e di politica culturale quali avrebbero dovuto configurarsi in regime di libertà repubblicana (due pagine da antologia, fra le più sobrie e nitide del Triennio, dico l'interrogazione su *L'au-*

tonomia della Municipalità [«Si domanda se la causa della libertà milanese si tratti a Parigi; se si tratti a Milano; se si tratti in ambedue i luoghi; o se veramente si tratti in nessuno dei due luoghi...»] e l'appunto qui intitolato *La libertà dell'arte* «[...] se in tutte le cose politiche importa di lasciare ai cittadini per tutto ciò che è onesto la maggiore attività e quindi la maggior libertà possibile, ciò molto più importa nelle Belle Arti. Esse dipendono dalla sensitività dell'animo, dalla forza della fantasia, dalla finezza della mente, cose quanto sentite nei loro effetti, tanto poco conoscibili nella loro natura. Come adunque presumerebbe il Governo di ridurre esclusivamente tutti gl'ingegni fatti per le Belle Arti sotto l'uniformità normale di una sola disciplina, di un solo modo di operare, di un sol maestro, della cui abilità esso Governo non è giudice competente? Un'Accademia pertanto o una scuola massimamente di Belle Arti, non dev'essere né un monopolio né una servitù» ...]). Lo stesso vale per quel che Pietro Verri seppe subito dire in quel medesimo 1796 al ceti nobile dopo la soppressione dei titoli (sarà un caso che in quell'anno, a quella svolta, nei due vecchi illuministi si rinsaldasse con molta forza – ne fanno fede le lettere di Pietro al fratello Alessandro – un comune sentire, il senso di una comune etica civile?): d'altra parte, muovendo da punti di vista e da psicologie sociali opposte, noi vediamo oggi come Pietro Verri e Giuseppe Parini abbiano poi sempre collaborato, nei loro rispettivi ambiti di scrittura, al medesimo progetto di riforma della società.

Ma soprattutto, quanto di questa linea, di questa tradizione riformatrice lombarda agisce nella volontà e capacità degli ex giacobini del Triennio di inserirsi con respiro riformatore nazionale – *patriottico* – nel nuovo Stato napoleonico! Si capisce come l'avvocato Reina e il capitano Foscolo (ma anche il Monti della *Mascheroniana*) facessero di Parini il poeta identitario e il modello di cultura civile della nuova Italia: e spero si capisca anche quanto noi oggi – tanto più in questa fase così opaca e antinazionale della cultura politica milanese e lombarda – dobbiamo esser grati a Gennaro Barbarisi per la fermezza di orientamento che sostiene il suo assiduo lavoro critico, filologico, organizzativo, per questo ennesimo risultato storiografico della sua fedeltà alla tradizione illuminista e riformatrice. [Umberto Carpi]

*Vincenzo Monti, *Galeotto Manfredi principe di Faenza. Tragedia*. A cura di Arnaldo Bruni, Bologna, Clueb, 2005.

Schiacciata fra l'immediato e protratto successo della prima prova tragica (quell'*Aristodemo* subito applaudito nientemeno che da Goethe presente alla rappresentazione romana) e la concordemente riconosciuta superiorità della terza ed ultima offerta compiuta sotto l'egida di Melpomane (il *Caio Gracco*, anche la tragedia del *Galeotto Manfredi*, subito stroncata – in forma privata – dal Tiraboschi già entusiastico recensore di precedenti lavori, ma a cui arrise comunque una precoce buona fortuna soprattutto in virtù del nome dell'autore, si conquista infine un suo spazio editoriale autonomo in epoca moderna, dopo il silenzio di quasi un secolo (l'ultimo suo 'a solo' fu infatti, in questo affine alle sorti novecentesche dell'*Aristodemo*, l'edizione romana del 1911 nella «Biblioteca Teatrale Economica»): ancora una volta per le sollecite cure di Arnaldo Bruni, instancabile propositore anche delle composizioni più trascurate del Monti, contemporaneamente al lavoro prodigato all'opera più famosa del «Gran traduttore dei traduttori d'Omero» (per cui cfr. il n. 1 di questa rivista, che merita ora arricchire con la menzione del recente «diamante» – Roma, Salerno, 2004 – del capolavoro montiano, curatissimo in tutti gli ineludibili accessori al pieno godimento dell'opera, a partire dalle, per ragioni di collana, essenziali note a piè di pagina, che non ri-

nunciano tuttavia alla registrazione puntuale dei principali riscontri intertestuali dai latini ai moderni).

Nella riproduzione del testo della seconda tragedia, nuovamente Bruni sceglie quella stampa doppia (in carta bianca e in carta cerulea), pubblicata a Roma presso Gioacchino Puccinelli nel 1788 che, col titolo di *Tragedie dell'abate Vincenzo Monti* riproponeva per la seconda volta l'*Aristodemo* (la prima del 1786 era stata impressa a Parma dalla Stamperia Reale) seguito dal *Galeotto* (di cui costituisce la terza stampa romana per i medesimi tipi di Puccinelli), alla quale già aveva dato la preferenza per l'edizione della prima tragedia presso la «Fondazione Bembo» (Parma, Guanda, 1998): «la necessità – puntualizzava allora il curatore – è quella di privilegiare [...] un'edizione che segna il culmine del progetto agonistico dell'autore», sottolineato dalla pubblicazione in questa delle prose di complemento (la *Lettera di Pessuti*, l'*Esame critico* dell'autore, i *Pentimenti*); «pare lecito arguire – torna ora a ribadire il medesimo – che la stampa delle due tragedie intenda conferire un ruolo di spicco alla drammatica del poeta, rendendo esplicite sotto il rispetto editoriale le ragioni agonistiche che sorreggono il suo impegno tragico». Ma soprattutto questa doppia stampa romana sembra stabilire una forte cesura fra una prima stagione che qui si conclude, e di cui essa è «il collettore definitivo» e le tre successive riedizioni d'autore delle prime due tragedie assieme al *Caio Gracco* (1817, 1823, 1826) apparse nel pieno manifestarsi della nuova drammaturgia romantica.

Risulta, dunque, giustificata la scelta del testo base, rispetto al quale il filologo Bruni fornisce un compiuto censimento della casistica esterna (le marche tipografiche) e interna (lezioni difformi, peculiarità grafiche, errori comuni) delle due precedenti stampe romane; l'apparato critico genetico è relegato in fondo al volume, in conclusione della *Nota al testo*, data l'esiguità delle varianti portate dalle prime due stampe, mentre quello evolutivo è anticipato poche pagine prima in una *Appendice* che fornisce la «Tavola di confronto delle quattro edizioni d'autore del Galeotto Manfredi». Altra cosa se riemergesse la documentazione manoscritta ad oggi perduta (come l'editore stesso si augura in conclusione della *Nota al testo*), ma allo stato attuale, la storia testuale del *Galeotto Manfredi* risulta interamente ricostruita sulla base della documentazione rimasta che, per quanto riguarda la vicenda della composizione, è messa abilmente a frutto – epistolario Bertoldi alla mano – nel primo paragrafo (l'*iter compositivo*, appunto) della *Nota al testo*, a partire proprio dalla molteplice rielaborazione della dedica – dapprima destinata al «magistrato» di Faenza, poi al Duca di Parma e infine a Fabrizio Ruffo, allora tesoriere generale della Camera Apostolica e prossimo cardinale: sintomatico e macroscopico esempio dell'abile strumentalizzazione che il poeta di Alfonsine riservava ai suoi parti letterari, di cui più minutamente rendono conto ora queste nuove edizioni che offrono la completa documentazione dei numerosi cambiamenti a cui le opere del Monti furono sottoposte. Ma non solo del testo critico dà conto il volume, ché analoga cura è riservata anche al commento, alloggiato a piè di pagina, piano ed attento a tutti gli aspetti della scrittura, dalla spiegazione della lettera, mai trascurata, all'intra e inter-testualità (che mette bene in evidenza l'inatteso riferimento anche a gran parte della produzione teatrale di Goldoni) e infine a tutti quei fenomeni retorici spesso trascurati perché considerati 'evidenti' (ma quanti dei giovani lettori di oggi sanno individuare un'anadiplosi con poliptoto e *figura etymologica*?) che sono parte fondamentale dello stile del Monti tragico: attenzione, questa, alla fenomenologia della retorica del testo particolarmente cara al curatore, che difatti anticipa, nella parte introduttiva del volume, un elenco dettagliato di tutte le figure impiegate nella scrittura di ciascun atto subito dopo il riassunto del suo contenuto, qua-

si a voler sottolineare ulteriormente quell'«ardimento, novità e capriccio di stile» con cui questa seconda tragedia è stata scritta e che l'autore stesso, ben conscio anche dei suoi limiti (si allude alla «tenuità del soggetto e dei personaggi» dovute ad un poeta «visibilmente stanco»), più volte ribadisce. [Isabella Becherucci]

* Ugo Foscolo, *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura. Orazione*. Introduzione, edizione e note di Enzo Neppi, Firenze, Olschki, 2005

Foscolo pronunciò *Dell'origine e dell'ufficio della letteratura*, prolusione al corso di Eloquenza presso l'Ateneo di Pavia, il 22 gennaio 1809: ne procura adesso la ristampa, generosamente introducendo e commentando, Enzo Neppi, il quale riprende il testo già dato da Emilio Santini nel settimo volume (1933) dell'Edizione Nazionale. Se ne discosta solo nei rari casi in cui l'antico editore aveva abbandonato l'*editio princeps* per adottare alcune delle correzioni d'autore leggibili in un esemplare dell'orazione giacente presso la Biblioteca Comunale di Udine. Il Neppi invece preferisce attenersi alla *Princeps*, confinando in nota le varianti udinesi. Poco di nuovo quindi, ma, se è vero che le Edizioni Nazionali hanno il compito di fissare e tramandare il *corpus* dei classici e però servono al lavoro degli specialisti restando inappetibili ad un meno ristretto pubblico di lettori pur sempre colti, ben vengano edizioni come questa di singoli testi foscoliani, tanto più se corredate da ampi ausili alla fruizione: e in questo caso può andar bene anche una sede piuttosto accademica quale la Biblioteca dell'«Archivum Romanicum», perché l'impervia prolusione pavese non può comunque ambire ad attesa di lettura altro che elitaria.

Un momento cruciale nella vita, non solo mentale, di Foscolo, quando tentò di spostare la propria appartenenza al Regno dai ranghi dell'esercito alle fila universitarie, trasformandosi di capitano-poeta in letterato-professore. Non fu più pienamente ufficiale, non diventò docente in modo compiuto, rimase incerto il radicamento del suo status di 'dotto': e il disagio di questa sostanziale precarizzazione se lo portò dietro fino ai giorni caotici dello sfacelo del Regno e alla definitiva destabilizzazione dell'esilio, italiano di nazione (ma quante nostalgie greche riaffioranti in quel disagio...), staturalmente apolide. L'orazione inaugurale e le altre lezioni sono complesse e tormentate, leggibili da diversi punti di vista: il Neppi, piuttosto che una contestualizzazione politica e biografica, ha scelto nell'introduzione e nelle note di tentar di districare i molti nodi e talvolta grovigli del pensiero (della filosofia, della poetica, dell'ideologia) foscoliano su un largo sfondo dell'Europa settecentesca, Vico, Hobbes e Hume, Rousseau e i *philosophes*, Ferguson, perfino Kant, sempre avendo in mente – detto o non detto – l'altro materialista Leopardi. Come spesso accade in questi casi, lo scioglimento d'un nodo spesso comporta che altri se ne avvillupino, e l'*explication* del Neppi è sempre 'faticosa': ma in senso positivo, la faticosa ricerca dei nessi culturali, la fatica dei concetti. E chi vorrà dire del discorso foscoliano, nel quale già di per sé non un solo passo si trova che sia lieve o gratificante, dovrà 'faticare' anche insieme a questo suo filosofico (di fin eccessivi affollamenti) interprete. [Umberto Carpi]

* *Ermes Visconti. Dalle lettere: un profilo*, premessa di Angelo Stella, a cura di Sonia Casalini, Milano, Centro Nazionale Studi Manzoni, 2004

Degli 86 pezzi che costituiscono l'«esiguo e misurato» *corpus* epistolare di Ermes Visconti, solo una minoranza (28 tra lettere e biglietti) appartengono a quel primo tempo della vicenda intellettuale dello scrittore milanese caratterizzato dalla ben nota

produzione militante nell'ambito della polemica romantica (uno dei più vivaci teorici del nuovo movimento a partire dagli scritti pubblicati sulle pagine del *Conciliatore*) che riscosse l'ammirazione non solo degli amici Manzoni, Fauriel e Cousin, ma anche dei meno intimi Stendhal e Goethe e che improvvisamente si arena nell'evento discriminante della conversione, avvenuta con straordinaria coincidenza proprio in quel 1827 che segna il frontespizio della princeps dei *Promessi sposi*.

Così, nell'apparente continuità del dialogo con gli intellettuali con cui era da tempo in contatto, in particolare Manzoni e Fauriel, in realtà si avverte subito, a partire da quella data del 1827, il profondo mutamento ideologico avvenuto nell'animo dello scrittore milanese: basti solo confrontare – con la curatrice Sonia Casalini – le due contigue lettere al Fauriel, l'una dell'11 luglio 1826 e l'altra del 19 aprile 1827 (ricopiata e rispedita anche il 30 corrente, chiaro «segnale della profonda inquietudine che accompagnò tutto l'iter della sua conversione») e l'opposto atteggiamento in queste tenuto nei confronti di quello scritto delle *Riflessioni sul bello* che tanto gli aveva importato veder pubblicato in Francia e improvvisamente poi rifiutato. Mentre nella prima si torna a ringraziare delle cure prestate ai suoi manoscritti (n. 27, p. 98: e si tratta proprio della pubblicazione francese del trattato e dei due opuscoli sulla poesia e sullo stile più volte sollecitata nel corso delle lettere precedenti, anche per voce dello stesso Manzoni) nella seconda «brama ora e brama vivamente che quel suo lavoro rimanga inedito per sempre» in quanto intriso, con un tipico recupero di espressioni prettamente manzoniane, di «errori essenziali e di somma importanza»: «Moltissime cose non vi sono considerate dal loro lato più grave, dal solo lato che è vero. Altre presentano idee incomplete, e che perciò sono false». D'altro canto, che il Visconti fosse profondamente coinvolto, addirittura compromesso, con la parabola artistica dell'amico Alessandro, quasi coetaneo e già compagno di studi fin dal Collegio di Merate, è un dato da sempre acquisito: ben conosceamo, già dal *Carteggio Sforza-Gallavresi* quella voce epistolare del Visconti, tra toni spiritosi, commossi, talvolta taglienti, contemporaneamente registrata nei margini dei manoscritti delle opere più importanti del grande amico, dalle indicazioni autografe per il rifacimento dei primi due atti del *Carmagnola* (VS.X.1, cc. 171-172), alla lunga e ironica considerazione appuntata nello scartafaccio dell'*Adelchi* (VS.X.2, c. 45r): senza contare per l'una e l'altra i suggerimenti di 'ritocchi' più minuti che Manzoni sembra ascoltare e spesso fedelmente seguire, fino alla meticolosa postillatura del *Fermo e Lucia* che lascia talvolta decisive tracce nel rifacimento (ma, a sua volta, l'influenza manzoniana sull'amico è testimoniata anche in queste epistole, magari in dettagli minimi: se nella lettera 5, p. 27, Visconti ironizza col Manzoni: «tu mi hai scritto: *la mia salute della quale hai la bontà di parlarmi*: che bella frase parigina; come si attaccano alla penna le frasi della gentilezza francese!», nella lettera successiva al Fauriel, p. 41, recupera in parte quell'espressione: «Il nostro Manzoni mi ha partecipato ch'Ella *ha la bontà di voler fami conoscere le sue idee [...]*» e ancora la ripete nella lettera 16 al medesimo, p. 74: «Poichè Ella *ha la bontà d'interessarsi a quel mio scartafaccio sul Bello*»). Forse meno note ai non specialisti potevano risultare quelle lettere, ora rigorosamente ripubblicate sulla base degli autografi (quando non perduti a causa dell'impetoso auto da fé operato dallo scrittore), edite una prima volta in volumi di minor frequentazione o su rivista: valga il mio caso, per cui apprendo solo ora del primissimo accenno sulla composizione dell'*Adelchi* dato proprio da Visconti a Grossi nella lettera (n. 8, già edita dalla Baravelli: *La vita e il pensiero di Ermes Visconti*, Firenze, Le Monnier, 1943) del 28 settembre [1820] e poi confermato nella più nota a Claude Fauriel del 18 ottobre seguente, a seguito dell'importantissima del Manzoni del giorno prima. Gratissima sorpresa, tanto più per l'improvviso squarcio sul

futuro autore anche del *Discorso sui Longobardi*: «Io l'ho lasciato questa mattina fra le Cronache Longobardiche e Franche, e le Biografie di Carlo Magno, e i Codici d'Eutari [ma forse voleva scrivere piuttosto Autari?] Rotari e via discorrendo».

Ma altre sono le acquisizioni del volume, anche tenendo conto che il rapporto col Manzoni non è certo quello predominante in questo epistolario (la lunga e costante frequentazione naturalmente non favoriva il carteggio, ridotto a solo 4 pezzi): per la prima parte della sua vita estremamente importante risulta, semmai, la raccolta delle lettere inviate agli interlocutori francesi Fauriel (del pari a quelle a Manzoni già edite, anche se queste non sempre integralmente, nel *Carteggio Sforza-Gallavresi*) e Cousin (queste invece pubblicate per la prima volta nelle monografie di Barthélemy-Saint-Hilaire e di Silvio Mastellone), conosciuti entrambi poi in casa Manzoni, ma coi quali Visconti aveva da tempo avviato un vivace colloquio sui comuni argomenti letterari e filosofici, nonché una reciproca collaborazione per la diffusione delle proprie composizioni. Mentre testimoniano della svolta compiuta con la conversione (di cui segno determinante è anche l'incisivo carteggio del 1828 con l'abate Antonio Rosmini) quasi tutti i 29 pezzi indirizzati al nuovo privilegiato corrispondente del 'secondo tempo', ovvero a quel carissimo amico Cecchino (Francesco Melzi di Cusano) poi suo esecutore testamentario ed erede di carte e libri.

Alle comunque limitate novità introdotte dalla raccolta che, con il prefatore Angelo Stella (ora Presidente del Comitato per l'Edizione Nazionale ed Europea delle Opere di Alessandro Manzoni, nel cui piano s'inserisce questo 'Quaderno') «non aggiungono notizie di rilievo alla storia e neppure alle cronache letterarie», cerca di ottemperare la lunghissima introduzione della curatrice Sonia Casalini: che, sviluppando in particolare il magistrale bilancio di Mutterle nella sua nota critico-bibliografica in calce all'edizione del *Saggio sul bello, sulla poesia e sullo stile* (Bari, Laterza, 1979), arricchisce il quadro bio-bibliografico delle numerose informazioni disperse nei carteggi indiretti. Lavoro di ricostruzione impegnativo, tanto da essere promosso nel titolo generale del volume. [Isabella Becherucci]

* Tommaso Grossi, *Carteggio (1816-1853)*, tomi 2, a cura di Aurelio Sargenti, Milano, Centro Internazionale Studi Manzoniani – Insubria University Press, 2005

«Non le dico nulla della mia beatitudine di trovar mia quell'angelica creatura [...]» (lett. 239): così, con la stessa espressione con cui era chiamata la da poco scomparsa prima moglie dell'amico carissimo Manzoni, proprio sulle soglie del secondo dei due massicci tomi dedicati al carteggio di Tommaso Grossi, siamo introdotti alla seconda parte della vita dello scrittore milanese, profondamente segnata dall'evento del suo matrimonio – lui ormai quarantottenne – con Giuseppina Alfieri, celebrato il 17 settembre 1838 alla presenza dei testimoni Torti e Rossari (già amicissimi anche del Manzoni: se ne vedano i ritratti conservati nel salone di ricevimento della casa in via del Morone, il primo di mano di Giulietta Manzoni; mentre quello dello stesso Grossi, insieme con quello del Visconti, del Cattaneo e ancora del Torti, eseguiti dal miniaturista Carlo Bruni, è appeso nella sua camera da letto a Brusuglio). La tardiva vocazione matrimoniale si sostituì, infatti, completamente a «quel vano fumo di gloria, di che visse inebriato nella sua prima età, e che seguì faticosamente, senza poterlo raggiungere, per tanti anni, in mezzo a tante amarezze, con passione ostinata e sdegnosa, malcontento sempre di se stesso, degli uomini, e dei tempi»; e per potersi permettere, lui non abbiente ma laureato in legge all'Università di Pavia, «una vita meno ricca di commozioni, ma più agiata e tranquilla» (così nel bilancio scritto da Tenca sulla «Rivista Europea») gli fu neces-

sario – benché ormai affermato poeta prima di versi milanesi poi anche di quelli italiani che lo consacrarono presso il grande pubblico – intraprendere la carriera del notaio (quell'ufficio «il più soffocante d'ogni immaginazione, il più positivo, il più radente il suolo di quanto se ne possano contare»): senza alcun pentimento e pienamente appagato della sua nuova felicità domestica («ma Iddio ha benedetto il mio sacrificio, ora ho uno studio avviatissimo, ed una famiglia, in seno alla quale vivo beato»).

Il secondo tomo del *Carteggio* si apre proprio, idealmente riflettendo la reale spaccatura che caratterizza la biografia del Grossi, con quel discriminante anno 1837 della nomina a notaio residente in Milano (24 giugno), subito annunciatagli dal Manzoni (lett. 229), presso la cui casa milanese egli viveva dalla prima metà del 1822, seguita l'anno successivo dal matrimonio e dal conseguente trasferimento degli sposi nella nuova abitazione al n. 864 della Galleria de Cristoforis (la cui inaugurazione Grossi aveva festeggiato in uno dei suoi ultimi componimenti milanesi, *Al derviss della Galleria De Cristoforis*). Sul fronte letterario è ancora il 1837 l'anno che segna l'uscita della novella in versi *Ulrico e Lida* sempre presso l'editore dei romantici Vincenzo Ferrario e dedicata a Giovanni Torti, ultima fatica letteraria, se si escludono le successive composizioni d'occasione, del «nuovo sposo» e «notajo dai capelli grigi», «sepolto in un mar di piombo di formole barbariche notariesche». Lasciatasi alle spalle la sua ormai solidissima carriera di scrittore con un percorso notevolmente variato – che va dalle composizioni in dialetto meneghino alle ottave dell'*Ildegonda* e dei *Lombardi alla prima Crociata* fin al romanzo storico del *Marco Visconti* – la conversione di vita anche di questo amico del Manzoni – per quella di Visconti si veda la scheda precedente – fu dunque definitiva: e a conferma si rileggano, per esempio, le parole di dedica della seconda edizione del *Marco Visconti* (1840) a quel magistrato Antonio Salvotti che lo aiutò, sì, ad ottenere la nomina a notaio con residenza in Milano, ma che era allora conosciuto come la *bête noire* dei liberali (attivissimo, come ricostruisce la nota, nei processi del 1821): «Illustrissimo signor consigliere, La prego d'aggradire un esemplare della nuova edizione del mio *Marco Visconti*, testè pubblicata in Milano, con qualche correzione, tal quale l'ho potuta raccapezzare con quell'agio, quella mente, e quella voglia per le cose letterarie, che mi lascian gli affari notarili dai quali sono assediato. A Lei, a cui principalmente debbo la mia aggregazione a questa nuova milizia, alla quale mi trovo ben contento d'appartenere, era debito stretto e preciso che offerissi l'ultimo segno dell'antica milizia abbandonata; in quella guisa che un veterano invalido il quale si fa frate, appende in voto le armi dismesse all'altare del santo» (lett. 265, già pubblicata dall'autografo ora smarrito); o ancora si veda ora il ringraziamento (dall'inedita minuta di risposta, lett. 359) a Giovanni Labrus per l'iscrizione fra i Socj Corrispondenti dell'I. e R. Istituto Lombardo: «Pieno di confusione per l'alto onore che questo illustre corpo accademico, di cui Ella è segretario, si è degnato di compartirmi coll'avermi eletto socio corrispondente, e non potendolo attribuire ad alcun merito negli ameni studi, che ho coltivato con più d'amore che di riuscita, avrei ricevuta almeno questa graziosa distinzione come un incoraggiamento a far meglio per l'avvenire, se le condizioni mie e dei tempi non mi avessero, da anni, stornato affatto dalla carriera letteraria, e tolta la possibilità, e dirò pure, anche il desiderio di ritornarvi».

Così al vecchio amore d'un tempo non vien più dedicato altro spazio che qualche rimasuglio di giornate ormai riempite da tutt'altri affari: segnato da un diverso accento è, infatti, questo secondo volume, dove pur si ritrovano i vecchi corrispondenti (Manzoni, Rossari, Cherubini, lo zio canonico Tommaso...) assieme ai nuovi interlocutori di questa seconda stagione quali, naturalmente, la moglie dedicataria di bellissime missive (a cui se ne aggiungono ora quattro inedite, seguite anche da una per la

primogenita Elisa), il grande amico Massimo D'Azeglio che tanto dovrà all'assistenza e ai suggerimenti del già romanziere Grossi e, più tardi e in numero ben più esiguo ma tuttavia non meno importanti, il poeta Giuseppe Giusti.

Il primo volume, al contrario, è tutto fortemente improntato dall'allora imprescindibile vocazione letteraria e, fin dalla prima lettera a Francesco Cherubini, non si parla d'altro che di poesia, siano informazioni relative a pubblicazioni in corso (a partire dalle prime composizioni del Grossi in dialetto milanese edite nella Collezione del Cherubini), siano lettere in versi scambiate cogli amici della Cameretta (una costante è proprio l'evocazione di quelle riunioni), siano, infine, i numerosi accenni alla stima per Visconti e per Manzoni, nonostante le iniziali polemiche sulla loro parodia tassesca, che si trasformano poi, in particolare col secondo, in un carteggio sempre più fitto fin dal 1820 e in quell'amicizia indissolubile entrata anche nelle righe del romanzo (*PS*, cap. XI: «per far sapere che l'autore di quella diavoleria [*I Lombardi*] ed io siamo come fratelli, e ch'io frugo a piacer mio ne' suoi manoscritti»): rivivono con straordinaria freschezza quegli anni della polemica tra classicisti e romantici in una Milano vivace come forse mai più, già così ben ricostruiti dai fondamentali lavori di Isella e fra questi, in particolare, dall'edizione delle *Lettere di Carlo Porta e degli amici della Cameretta*, da cui, questo di Sargenti, discende direttamente. Per un lungo tratto (1816-1820), infatti, le lettere edite da Isella e da Sargenti quasi combaciano, confermando quel bilancio già tirato dal primo a premessa del suo carteggio: «Ma nonostante la mancanza di qualche tessera il disegno risulta, nell'insieme, leggibilissimo e, quel che più conta, non denuncia che perdite marginali, connesse a zone non vitali del mosaico» (dispiace, tuttavia, la perdita delle lettere del Cattaneo e del Torti). Di questa zona della nuova edizione, più ricco è tuttavia il commento che, oltre alle informazioni biografiche dei vari interlocutori, già dallo stesso Isella apposte in calce a ciascuna lettera nella forma di un'unica nota complessiva («come paragrafo o capitoletto di una narrazione continuata») e qui spesso ulteriormente sviluppate, è generoso anche nella spiegazione puntuale di particolari lemmi o espressioni dialettali e soprattutto affianca alla riproduzione dei componimenti in dialetto – spesso offerti agli amici ancora in prima stesura – quella traduzione italiana che, invece, manca nel bel volume delle *Poesie milanesi* già curato dal Sargenti nel 1988 per i tipi Scheiwiller (ma era operazione allora non richiesta, essendo quella un'edizione critica). È, infatti, proprio a quel suo primo impegno editoriale che si deve la dimestichezza che il curatore di questa seconda fatica dimostra sia nell'esegesi sia nella storia testuale dei numerosi componimenti inclusi nelle lettere agli amici della Cameretta e che ci si augura veder presto rimessi di nuovo in circolazione in un'edizione per il grande pubblico col necessario corredo della loro traduzione italiana (come del resto ha fatto lo stesso Isella nel «meridiano» del Porta).

Dopo un 1821 significativamente muto – fu l'anno della più dura repressione austriaca proprio contro questo gruppo di intellettuali – e soprattutto segnato dalla scomparsa del grande amico della giovinezza (di cui Grossi lasciava una memorabile testimonianza nella poesia *In morte di Carlo Porta* edita nel volume delle poesie del grande meneghino da lui curato e coraggiosamente pubblicato proprio nel 1821, ora in *Poesie milanesi*, n. XX), colla lettera del Manzoni del 1822 questo *Carteggio* riprende il suo slancio e imbocca una strada tutta sua: il nuovo interlocutore principale subentra quasi prepotentemente a dettare la diversa tonalità di quel dialogo sotto la cui influenza si verrà svolgendo tutta la produzione in lingua del Grossi. Che il curatore è solerte nel segnalare in tutti i suoi passaggi, proprio a cominciare da quel decisivo incoraggiamento a proseguire sulla via della poesia patetico-sentimentale già percorsa con *La Fuggitiva* e coronata con la pubblicazione a Milano (Ferrario, 1820) dell'*Ilde-*

gonda. Conclusa con la correzione del romanzo storico *Marco Visconti* (già dedicato «Ad Alessandro Manzoni / colla riverenza d'un discepolo / coll'amore d'un fratello / candidamente offre / l'autore»; la seconda edizione, con numerosi cambiamenti e l'aggiunta della lunga nota storica del cap. XXXII, uscì nel 1840 presso Borroni e Scotti) la parabola creativa del Grossi, in quel secondo tomo che apre alla sua nuova vita – e dove «la passione soffocata ma non spenta del tutto» si sfoga in una vocazione all'ascolto e in una partecipazione affettuosa ai lavori altrui – si possono trovare tuttavia, nascosti magari nelle pieghe di discorso anche niente affatto letterario, momenti di nostalgia per quelle lettere «coltivate con lungo amore in gioventù», che talvolta si rivelano anche in echi puntuali di quelle sue creature abbandonate. Valgano, come campione, le due autocitazioni proprio dal *Marco Visconti*: la prima dal cap.V che narra della morte del figlio del barcaiolo Michele: «Via fanne un dono a Lui che te l'avea dato, e che te l'ha tolto, per fini che non possiamo conoscere, ma che sono sicuramente di giustizia e di pietà per i suoi eletti [...] Il Signore non vi abbandonerà [...] Egli che vi ha dato l'afflizione vi misurerà la forza per sopportarla» che torna significativamente nella lettera di 'condoglianze' alla moglie per la perdita del figlioletto Peppino: «abbiamo benedetto il Signore che ci avea data la gioja d'un dolce bambino, benediciamolo dell'afflizione che ci diede con tornelo; i suoi giudizi sono imperscrutabili per noi, ma sappiamo che sono giudizi di bontà e di misericordia per i suoi eletti» (lett. 272); la seconda nell'insorgere dell'amore di Marco per Bice al cap. XI: «Povera colomba! a quell'aspetto, al suono di quelle sue parole mi pareva di rivivere nei miei primi anni, *negli anni della speranza...*» riecheggiata in un'altra lettera a quello stesso magistrato Antonio Salvotti a cui doveva tanta gratitudine: «voglio che facciamo grandi chiaccherate sull'argomento di quegli anni che si passarono insieme, che sono scappati via con tanta furia [...]: oh erano i bei giorni quelli! *i giorni della speranza!*» (lett. 250). Autocitazioni che arricchiscono questa parte dell'epistolario magari meno coinvolgente, facendo rivivere anche a noi ancora qualche momento di quei «begli anni» tutti racchiusi nel primo tomo del carteggio, appunto «*gli anni della speranza*, della fantasia, e delle illusioni», per i quali «il core fa tuttavolta le capriole in petto al solo rammentarli perché, come dicono a Firenze, dove c'è stato l'amore una volta, è come il muro dove scaldan la colla i legnajuoli che serba sempre il bruciaticcio». [Isabella Becherucci]