

# CRONACHE

## EDIZIONI E COMMENTI

\* *Poesie dello stilnovo*, a cura di Marco Berisso, Milano, Rizzoli, 2006

Ormai da tempo usciti dal mercato librario (però sempre insostituibili sul tavolo di lavoro del duecentista) i *Poeti del Dolce stil nuovo* raccolti nel 1969 da Mario Marti, giunge molto opportuna nelle librerie quest'antologia, al cui allestimento ha atteso Marco Berisso, uno dei più valenti specialisti della nostra letteratura delle origini. Né vorrei che accadesse anche questa volta quel che capitò col volume di Marti, accolto con una tal quale schifiltosità di narici e di sopracciglia e poi mai esplicitamente apprezzato quanto la sua intrinseca utilità avrebbe imposto: del resto, il notevole impegno profuso dalla filologia per l'edizione critica dei testi poetici duecenteschi molto di rado si è umiliato alla più modesta preoccupazione di dar loro effettiva leggibilità (dove la positiva segnalazione, sul n. 7 di questa rivista, dell'edizione einaudiana di Chiaro Davanzati procurata da Menichetti a più larga diffusione del testo in precedenza criticamente costituito). Oltretutto Berisso compie questo suo lavoro di antologista con l'obiettivo sì di raggiungere un pubblico vasto di lettori colti e di studenti (il sempiterno pubblico BUR), ma mettendo a frutto - come del resto Marti a suo tempo - un'ineccepibile attrezzatura filologica e storico-critica: un libro, insomma, che ci voleva, che riempie un vuoto.

A differenza di quanto fece Marti, il Berisso non dà l'intera produzione dei poeti selezionati come stilnovisti: bensì, di ciascuno, quel che gli sembra specificamente stilnovista (o pre- o post-stilnovista). Certo, la scelta di Marti ci ha consentito d'averne sottomano *corpora* poetici (su tutti il caso di Cino, che continua ahinoi a mancare d'un'edizione critica) non surrogabili da qualsivoglia antologia, anche la più intelligente e rappresentativa: ma, nel caso, il criterio adottato da Berisso - documentare integralmente lo *stilnovismo* piuttosto che l'integralità dei poeti che ne hanno praticato (o anticipato o epigonizzato) lo stile e i temi, come già avverte il titolo '*poesie dello stilnovo*' - sembra legittimo, tanto più che dai tempi del libro di Marti la situazione, salvo appunto che per Cino, è molto cambiata. Dunque, una sezione *Prima dello stilnuovo* con Guinizzelli (ovviamente) e Monte Andrea (molto meno ovviamente): e a proposito di Monte (che non so se possa dirsi in qualunque modo pre-stilnovista, ma che contò molto per Dante e Berisso fa comunque bene a metterlo in circolo, cominciando a sottrarlo all'illeggibilità della pur meritoria edizione critica in cui ne è stata raccolta tutta la produzione lirica), ecco un poeta di grande originalità e forza che meriterebbe un allestimento per la lettura; difficile e tormentoso sì, ma non il meramente oscuro, capzioso e dedito a sfenatezza metrico-retorica liquidato inservibile da Berisso. Segue, centrale, la sezione *L'eccellenza del volgare*, dedicata a Dante (il Dante della *Vita nuova*), a Guido (e al suo corrispondente Guido Orlandi), a Cino (e al suo corrispondente Onesto da Bologna), per un cruciale decennio fra il 1289 di Campaldino e il 1300-1301 della crisi bianco-nera con il concomitante avvento di Carlo di Valois: contestualizzazione storica che dell'introduzione è insieme il punto d'avvio e metodologicamente uno dei punti di forza, anche se poi, di fatto, io avrei piuttosto periodizzato - proprio in relazione ai referenti socio-culturali lucidamente individuati da Berisso - fra il 1280 della pace del cardinale Latino (primi avvisi della nuova generazione di intellettuali guelfi magnatizi e borghesi) e il 1294-'95 degli Ordinamenti di giustizia (crisi politica di quel blocco intellettuale e rottura fra Guido e Dante, con una forte svolta nella poetica di quest'ultimo,

segnata da *Le dolci rime*). Poi, *Dopo lo stilnovo* con Jacopo Cavalcanti, Gianni Alfani, Dino Frescobaldi e la più ardita coppia Noffo Bonaguide e Giovanni Quirini, e infine un'appendice in cui Berisso confina e in certo senso descrive *Il 'caso Lapo'*, raccogliendovi Lapo Gianni, Lippo Pasci de' Bardi, l'Amico di Dante e il Lupo degli Uberti recentemente introdotto nella (un po' noiosa) *querelle*: ma perché Berisso non ha voluto almeno ricordare che a suo tempo Mario Marti, con argomenti filologicamente molto forti e a mio parere tuttora prevalenti, rivendicò a un Lapo il privilegio di continuare ad esser messo nel fatidico vasello insieme a Dante e a Guido e a noi il diritto di tenerci nella memoria *Guido, i' vorrei che tu e Lapo ed io* (insomma questo Lippo - chiunque poi fossero lui e Lapo e Lupo - disturba come un fastidioso intruso la nostra memoria poetica)?

Di questa antologia, che d'altronde ambisce anche ad una nuova definizione e storicizzazione del movimento stilnovista e in particolare del momento e del rapporto stilnovistico di Dante e di Guido Cavalcanti, molto si gioveranno scuola e università: testi affidabili, annotazione sobria ma assai efficace, ecco un libro che - anche per l'ottimo rapporto qualità-prezzo, un dato oggi tutt'altro che trascurabile - si spera trovi posto nella biblioteca degli insegnanti, degli studenti e di quel più vasto pubblico di lettori colti in cui «Per leggere» continua a credere. Poiché dunque scommetto sul successo dell'antologia e ne prevedo prossime ristampe, mi permetto di dare all'amico Berisso due piccoli suggerimenti: uno a vantaggio della serenità del lettore, l'altro davvero minimo, quasi per fatto personale. *Vita nuova*: perché, per quale sadismo arcaizzante, se si deve leggere tranquillamente *intelletto* e *letizia*, infliggere l'ostica inquietudine di *intellecto* e *letitia*? Trovo la scelta superflua anche in sede specialistica, ma affatto controproducente per il pubblico BUR, al quale orgogliosamente mi iscrivo. La minuzia: leggo a p. 18, con personale soddisfazione, che la 'nobiltà' di Dante è tarda invenzione del Dante veronese. Ma a p. 101 Dante vien rifatto nascere, con Barbi e Petrocchi, «da una famiglia della piccola nobiltà fiorentina»: contro la verità storica del Dante fiorentino e a ludibrio dell'invenzione poetica del Dante veronese, il quale volle Cacciaguinda cavaliere di investitura imperiale; ma anche contro l'ineccepibile caratterizzazione sociologica di Dante argomentata nell'introduzione. [Umberto Carpi]

\* Vincenzo Calmeta, *Triumphs*, edizione critica a cura di Rossella Guberti, Commissione per i Testi di Lingua («Scelta di Curiosità Letterarie inedite o rare dal secolo XIII al XIX, in appendice alla Collezione di Opere inedite o rare», Dispensa CCXCV), Bologna, 2004

La fortuna moderna di Calmeta è per molti aspetti limitata dal punto di vista da cui lo si osserva: una figura di letterato confinata alla storia della cultura cortigiana e soprattutto alla storia della questione della lingua (che lo vuole schierato su campi teorici opposti al Bembo), la cui valutazione è condizionata, quando non esclusivamente dettata, dalla citazione che ne fanno Bembo nelle sue *Prose* e Castelvetro nella *giunta* alle *Prose* bembiane.

Questo interesse sul versante critico della produzione calmetiana è stato senz'altro favorito dall'edizione Grayson del 1959, che ha promosso la ricerca di una sistemazione storica e linguistica della figura di Calmeta, con particolare attenzione al ruolo e allo spazio che Colli ha avuto nella definizione della lingua cortigiana (grazie soprattutto a Mengaldo, *Appunti su Vincenzo Calmeta e la teoria cortigiana*, in «La Rassegna della Letteratura Italiana», III, 1960, pp. 446-69). Le prose con i giudizi sui contemporanei e di riflessione poetica, inoltre, con il loro atteggiamento critico moderno, 'militante',

sono spesso citate, nella relativa scarsità di testimonianze coeve esplicite sull'attività poetica cortigiana, per definire alcuni problemi tecnici (ad esempio, la concezione dell'elegia o gli spazi della musica nelle corti) e per valutare il gusto, il clima delle corti tardo-quattrocentesche.

L'attività poetica di Calmeta ha certo avuto i suoi spazi, a partire dall'edizione del *Compendio dell' Ars amandi* che si legge nell'edizione Grayson, e dal saggio di rime che ha offerto Franca Ageno, che limita, per altro, il giudizio di merito sul poeta, ritenendolo privo di una forte personalità e poco originale rielaboratore di motivi 'di genere'. Il prospetto di rime allestito da Ageno, pregevole pur nella dichiarata precarietà, serve da base a Letizia Mazzella per il suo progetto di edizione critica, annunciata ormai da 25 anni, ma mai compiuta. Sul piano dei testimoni manoscritti Mazzella non aggiunge molto alle ricerche di Ageno: di fatto, reguistra soltanto tre codici nuovi per un totale di un capitolo e due strambotti; sul piano della tradizione a stampa, analizza la storia di alcune edizioni di discreto successo nei primi quindici anni del secolo. A Letizia Mazzella si deve anche la prima edizione moderna dei *Triumphs*, superata dall'edizione Guberti 2004.

Riproporre Calmeta poeta contribuisce innanzitutto a far conoscere la produzione di un autore su cui è ancora difficile dare un giudizio definitivo. Pur non essendo il confronto tra prassi poetica e dichiarazioni teoriche al centro della ricerca di Guberti, la conoscenza dell'attività poetica di Calmeta può contribuire a precisare meglio il suo ruolo nella discussione sulla lingua – ruolo mitizzato secondo alcuni, come Maria Corti (*Recensione a V. C., Prose e lettere edite e inedite*, in «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 136, 1959, pp. 644-47), e dagli studi più recenti (Drusi, Giovanardi) descritto in modi più articolati di quanto poteva apparire dalle voci contrastanti, e un po' semplificatrici, di Bembo e Castelvetro, e non più inteso come paladino intransigente di una lingua cortigiana fondata soltanto sulla centralità della corte romana.

Inoltre, dalla produzione poetica di Calmeta possono venire nuovi spunti di riflessione sui rapporti, culturali linguistici poetici, tra le corti nobiliari a cavallo dei due secoli: un esponente della civiltà cortigiana come Calmeta, sempre in movimento e in contatto con Milano, Mantova, Urbino, Roma, Venezia, può essere un oggetto di studio privilegiato per capire le relazioni che unirono i rappresentanti della poesia cortigiana e verificare gli apporti di ciascuno, al di là dell'impressione di un generico appiattimento e di una sostanziale uniformità di posizioni e di realizzazioni. E accanto ai rapporti tra le corti avrà il suo peso anche il rapporto mai negato con Firenze, anche per misurare il grado di aderenza alle istanze poetiche fiorentine contemporanee.

L'edizione Guberti offre un testo criticamente vagliato e un'introduzione volta a definire storicamente lo spazio del genere del trionfo (con molta attenzione a Dante e Petrarca), e a collocare nel dibattito culturale del tempo gli ampi inserti didascalici su fortuna e destino, che occupano gran parte del discorso di Beatrice. All'introduzione e al testo seguono le annotazioni (non un vero e proprio commento) e un glossario (che «registra le occorrenze più significative di un lessico che, a parte qualche sporadico caso, risulta piuttosto consueto», p. 47), che sono la parte meno estesa del lavoro.

L'introduzione rende anche ampiamente conto dei principali problemi di interpretazione e collocazione storica della figura di Calmeta: le notizie biografiche; una necessaria, e molto chiara e opportuna, ricostruzione della parte di Calmeta nella definizione della lingua cortigiana (pp. XIV-XXIII), con la preminenza riservata a Dante e Petrarca ma senza ignorare la lezione dei fiorentini contemporanei (Lorenzo de' Medici e Poliziano, favorevolmente recepiti proprio nella Milano di Ludovico il Moro e di Beatrice): sulla scorta degli studi di Drusi e Giovanardi, l'editrice ridimensiona il

ruolo della corte di Roma, che è solo uno degli elementi che costruiscono la teoria di Calmeta, «intellettuale eclettico» (p. XXI) e «significativo esponente» di una «civiltà letteraria», «di un fervido clima culturale» (pp. XXII-s.), incline al riconoscimento della superiorità del toscano (Dante, Petrarca, il fiorentino contemporaneo).

Pagine esaustive dedica poi l'editrice all'analisi dell'opera, collocata nell'alveo del genere 'sogno' e 'visione', ma con precise distinzioni tra i tratti di continuità e di diversità con i modelli di Dante, Petrarca, Boccaccio (pp. XXIV-XXXVII). Modelli tra i quali il primato spetta a Dante per temi (la Fortuna, il Destino), per le situazioni narrative e dialogiche, per ispirazione (pp. XXXVIII-XL). L'introduzione, quindi, mette bene in luce, dal punto di linguistico, ma anche culturale, l'influsso di Dante, evidente anche nell'ispirazione salvifica che colora la rappresentazione di Beatrice d'Este (sul cui ruolo assimilabile alla Beatrice dantesca si può vedere anche il passo di V, 52-54, dove parla Beatrice: «Si 'l parlar mio con un bon core abbracci, / vedrai ch'io te darò diricta via / che te trarà de tanti insidie e lacci»), mentre la presenza di Petrarca è quasi esclusivamente lessicale e retorica (pp. XL-XLI) e per i classici i debiti sono contratti prevalentemente con Ovidio e Lucrezio (pp. XLII-XLVI).

Restano invece meno indagate le relazioni con i poeti coevi, partecipi dello stesso clima culturale. Accanto a Dante e Petrarca, certo imprescindibili, si possono aggiungere alcune suggestioni, in funzione di mediazione. Ad esempio, se Dante è uno dei tramiti principali per i riferimenti mitologici (cfr. p. CXXVII), è vero che non è l'unico: il riferimento al fiume Meandro per la morte di Cigno (I, 16-17: «Io son qual cigno in sul Meandro fiume / che la propinqua Morte canta e plora»), con i due elementi associati già da Ovidio, *Her.* VII 3-4 («Sic ubi fata vocant, udis abiectus in herbis / ad vada Maeandri concinit albus olor»), non compare così chiaramente prima di Boiardo (strettamente dipendente da Ovidio, in *Am.* 132, 53-55: «Canta uno augello in voce sì suave, / ove Meandro il vado obliquo agira, / che la sua morte prende con diletto») e Tebaldeo. Tra le future linee di ricerca, probabilmente, andrà indagata (e anche per questo sarebbe opportuna la restituzione del *corpus* completo delle rime di Calmeta) la fitta rete di rapporti con gli altri poeti cortigiani, settentrionali soprattutto, e con i fiorentini (Poliziano, Lorenzo), a cui Calmeta aveva reso esplicito omaggio nelle sue prose.

Nell'introduzione Guberti presenta un'ampia analisi linguistica dei tratti grafici, fonetici e morfologici, che mette bene in luce le caratteristiche fondamentali della scrittura di Calmeta (in particolare la conclusione di pp. CXXIX-CXXXIV). Meno approfondita rispetto allo studio di grafia, fonetica e morfologia è la parte dedicata alla sintassi, come del resto è abitudine nella prassi editoriale corrente, anche se proprio dalla sintassi, meno esposta rispetto ai tratti fonetici e morfologici a rielaborazioni tipografiche, possono venire indicazioni interessanti sulla tradizione linguistica. Già Mengaldo individuava alcuni tratti sintattici, nell'*Ars* e nelle prose di Calmeta, che possono meglio definirne la scrittura. Nei *Triumphs*, ad esempio, mancano i tratti settentrionali che penetrano nella sintassi del compendio dell'*Ars* (cfr. Mengaldo, *Appunti su Vincenzo Calmeta* cit., p. 460; Guberti ne accenna a p. CXXXII), come l'espressione del soggetto (del tipo «l'è mite uccello», *Ars* 502) e la terza persona plurale livellata sulla singolare («tanti vani desii el cor gli afferra», *Ars* 455). Se per la produzione in versi Calmeta «aveva alle spalle e d'intorno una già affermata e invadente tradizione di poesia cortigiana», aperta a influssi diversi, non toscani (Mengaldo, *Appunti su Vincenzo Calmeta* cit., pp. 460-61), per la prosa non poteva contare su una tradizione cortigiana altrettanto solida e esemplare (non a caso, Castelvetro nella *giunta* al primo libro delle *Prose* di Bembo dichiara che l'interesse di Calmeta era rivolto alla poesia, non alla prosa: «Vincen-

zo Calmeta nel libro della vulgar poesia non parla mai della lingua vulgare in generale, cioè di quella lingua con al quale si scrivono le prose e i versi, ma sempre in ispeziale di quella con la quale solamente si scrivono i versi». La selezione di tratti nei *Triumphs* allontana almeno in parte Calmeta dalle correnti di poesia cortigiana più inclini all'eclettismo regionale, che aveva seguito nell'*Ars* (Guberti, p. CXXXII-sgg., soprattutto sulla base di considerazioni fonetiche e morfologiche, nota «quanto sia contenuta la patina regionale» dei *Triumphs*, e quanto peso abbiano invece il modello latino e quello fiorentino). Guberti (p. CXXXIV) avverte che la patina meno settentrionale dei *Triumphs* rispetto all'*Ars* segnala una consapevole gradazione nell'uso delle lingua tra diversi generi. Da un lato, in effetti, abbiamo un compendio erotico in parte debitore della tradizione dei volgarizzamenti, dagli intenti dichiaratamente didattici (già del modello latino, e ribaditi ai vv. 7-9: «deliberai in dolce rime e canti / li versi del poeta Sulmontino / ben dechiarare ai male accorti amanti»); dall'altro un sogno-visione che delinea un percorso di consapevolezza e di traviamiento/conversione illuminato dalla grazia di una protettrice celeste, nella linea dantesca e petrarchesca, meritevole di diverso stile. E anche se diluita nella topicità delle dichiarazioni, l'intenzione di rivolgere ad altro soggetto le proprie fatiche è dichiarata dallo stesso Calmeta dell'*Ars*, vv. 22-24: «Altrove mostrar spero l'intelletto / alzando a volo una immortal fenice, / che sarà al basso stil mio alto soggetto». In cui non sembra mancare consapevolezza dei registri, come nei versi che subito seguono (vv. 25-26): «Qua sol mi estendo quanto a l'opra lice, / e cerco in questo stil tal trama ordire». Le differenze tra *Ars* e *Triumphs* possono anche far pensare a un'evoluzione nello stile di Calmeta negli anni trascorsi tra la stesura dell'*Ars* (datata da Grayson, p. 87, tra il 1494 e il 1497) e i *Triumphs*, ma in mancanza di un'edizione delle rime che permetta una visione d'insieme è difficile stabilire rapporti sicuri fondandosi su poche prove.

Il glossario può essere utilmente integrato dalle osservazioni sul lessico delle pp. CXVI-CXXIX, in parte dedicate allo spoglio del lessico dantesco e petrarchesco (con tavole di concordanza), e alla registrazione dei latinismi (ma solo cinque sono considerati significativi: *sarcina*, *iniuria* 'disgrazia', *semita*, *prolasso*, *nece*), dei tecnicismi (*calma* 'bonaccia', *postare* 'fermarsi'), e di un probabile ispanismo, *fausto* 'pompa, fasto'. Anche se, in effetti, il lessico è piuttosto piano e consueto, potevano essere ricordate alcune voci più marcate. Alcuni usi linguistici si trovano, solo in altri poeti cortigiani; ad esempio, *conditor* (IV, 1) è usato in poesia solo da Fregoso e Tebaldeo; *indubitatamente* (I, 119: «e so che i. scorgi»), è condiviso in poesia soltanto con Fregoso, *Cerva* 4, 265 (e Sannazaro *Arcadia* 9, ma nella prosa; e per *semita* (discussa anche a pp. CXVIII-CXIX) si può notare che il lemma ha sì poche attestazioni (e soprattutto in contesti morali) ma tra le poche può essere significativo un rinvio a un esponente cortigiano di primo piano come Cariteo, *Canzoni e altre rime, In dispregio del mondo* 60: «[le ricchezze] semita de virtù mostrar non ponno».

IV 139: «si cose iuste e sancte *adoperamo*, / non guardando a sudor, strazio o fatica / per vera virtù propria l'aquistamo [l'= la vita eterna]: *adoperare* 'avvalersi, servirsi' (Guberti), ma forse è più chiaro 'mettere in opera' ('operare, agire, fare', GDLI, come in Dante, *Inf.* XXIV 25; *Pg.* XVII 102 e 28, 131), più simile anche a II 12: «e per saper distintamente a pieno / quanto dei cieli la virtù s'*adopra* / a bene e mal d'ogni animal terreno», giustamente chiosato con 'impegnarsi'. E cfr. *oprare* a v. IV (1), 6: «Quel sommo conditor de l'universo / ... / solo e bene *opra* l'alta sua potenza».

II 31: «doppio era e con tanto ordine *commesso* / al mobil primo ch'or verso occidente / or verso oriente avea reflexo»; *commettere*: 'provocare', ma qui sembra meglio 'unito' (GDLI, *commesso*<sup>1</sup>: 'unito', 'fitto'; Dante, *Inf.* XIX 47).

Il 29: «vedeva el corso lor veloce e vario / per circuli distincti e proprio flesso / non de necessità ma volontario»; *flesso* 'moto' (Guberti), ma forse 'arco, curvatura' (in GDLI, *flesso*: 'punto in cui avviene una flessione, una curvatura', ma l'esempio è tardo: Marchetti, *Lucrezio*, 1779).

I, 106 *luce*, riferito esplicitamente a Beatrice, «O chiara luce al mio scuro intellecto», siginificherà non tanto 'occhi', ma proprio 'luce' nel senso di 'stella' o 'faro, guida'; simile a *lume* nel senso di 'esempio' di IV 61: «Icaro miserando a te sia lume»).

Posta l'attenzione riservata da Calmeta alla descrizione delle arti cortigiane, mi sembra interessante la distinzione che fa nella *Lettera dedicatoria*, rr. 8-9, tra 'musica' e 'suono':

«[Beatrice] fu donna de littere, musica, sòno e d'ogni altro exercizio virtuoso amatissima» (e cfr. I, 113: «Le rime mei che già te for sì care, / ben che abian perse el consueto sòno / per esser volto in tutto a lacrimare, / prender te degna per extremo dono»).

Le note al testo potevano essere più ampie in alcuni punti meno chiari. Ad esempio, per i vv. II, 40-45 si può proporre un riferimento alle stelle fisse (vv. 42-43: «[...] l'un segno presto e l'altro lento, / ma fixi»), che spiegherebbe le diverse velocità e varietà dello zodiaco descritte nei versi precedenti (v. 28: «vedeva al corso lor veloce e vario»): le stelle fisse, vicine al polo celeste, sembrano muoversi più lentamente rispetto alle costellazioni basse sull'orizzonte, per effetto della velocità angolare (v. 41: «rotando sempre con misura eguale»), come nelle parole di Beatrice a IV, 40: «l'erranti stelle».

Nella nota al testo (p. XLVI) Guberti descrive esaurientemente la situazione testuale: un'unica stampa, probabilmente databile al 1510-1512 (quando lo stampatore Capha lavora a Pesaro, con Soncino e Zoppino) e perciò posteriore alla morte dell'autore, ma che ancora poteva suscitare un qualche interesse nell'area urbinata («ormai in via di provincializzazione dopo gli anni [...] di Elisabetta Gonzaga», p. LIII). Segnalo che l'incisione (*Venere che incorona Amore*) compare uguale anche nel frontespizio della stampa della *Predica d'Amore bellissima composta per el digno poeta Baldoino Cortonense*, s. n. t. (un esemplare a Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, misc. 1946.14). Alcuni versi del Giustolo («stupet accola turba / felix nemoris pueri cum voce decorem; / praecipueque tuo cantu affectata Beatrix / mulcetur propriosque libens agnoscit honores»), composti nel 1501, sono associati da Campana alle rime in morte di Beatrice, e quindi ai *Triumphs*: se così fosse, si può pensare a una circolazione manoscritta del testo o a un'edizione a stampa precedente l'edizione nota del 1510-12 (i versi si leggono in Augusto Campana, *Dal Calmeta al Coloci*, in Gabriella Bernardoni Trezzini *et al.*, *Tra latino e volgare: per Carlo Dionisotti*, Antenore, Padova 1974, I, pp. 275-76).

L'edizione si fonda sugli unici due testimoni noti (uno della Biblioteca Palatina di Parma, P; uno della Trivulziana di Milano, T), che Guberti verosimilmente giudica non esemplari della *princeps*, ma ristampe, e persuasivamente riconosce come due diversi stati di un'unica forma (p. LIX: «l'esemplare milanese potrebbe rappresentare un nuovo stato della stessa forma tipografica corretto in tipografia»): a conferma dell'ipotesi di Guberti, si può notare che tutte le lezioni divergenti appartengono sì al cap. II, come nota l'editrice (pp. LVIII-sg.), ma soprattutto allo stesso foglio di stampa (vv. II 20, 31, 32 a c. 5v; v. II 47 a c. 6r; v. II 168 a c. 8r). Giustamente l'editrice nota che nei cinque casi di divergenza dei due testimoni, la lezione di T è «più logica e corente con il contesto», e va quindi elevata a testo.

Guberti sana opportunamente alcuni guasti testuali meccanici e alcune lezioni erronee comuni ai due testimoni; in gran parte condivisibili molte delle proposte avan-

zate alla tavola di pp. LVI-LVII, come la sostituzione di *fugace* (IV 91) contro il *fallace* e *molesto* (V 11) contro *modesto* per evitare la ripetizione di parola in rima, o le convincenti integrazioni di III 48, IV 107, IV 122. Ma per svista o per ripensamenti dell'ultimo momento, alcune proposte di emendazione avanzate in sede di discussione critica (pp. LVI-LVII) non entrano a testo, che riporta, quindi, la lezione delle stampe. Si tratta di tre casi, due dei quali sono molto dubbi e per i quali si può accettare, in effetti, la lezione tradata dalle stampe: I, 14 «queste doi mei fonti» > «questi doi mei fonti» (proposta Guberti).

Compaiono in Calmeta *fonti* sia masch. sia femm. (in Fregoso e Cornazano predomina *fonti* al maschile); *mei* femm. e masch. pl.: cfr. (p. CIV) *le rime mei* I, 112; *le mei ... orme* III, 96; *doi* masch. e femm. (p. CV). (III, 7: «e la dolce aura de lo estivo gelo» > «e la dolce aura de lo estivo celo», proposta Guberti).

La lezione *estivo gelo*, oltre che memoria petrarchesca (*Tr. mortis* 2, 4: «[la notte] spargea per l'aere il dolce estivo gelo»), è coerente con il contesto (vv. 4-6: «La inargentata Cinzia col giocondo / volto trascorsa fin a mezzo il cielo, / dava frigida luce a tutto il mondo»); mentre *cielo* entrerebbe in rima ripetuta con il v. 7 (e al v. 9 si troverebbe un'ulteriore ripetizione: «de nebbia al ciel sgombrato avea ogni velo»). La lezione *gelo* compare anche nel glossario (probabile, quindi, un errore di stampa).

Nel passo di II, 135 («[lui] quasi simili ad om che sia defunto») è condivisibile la proposta dell'editrice («simile»), ma a testo si legge la lezione dei testimoni.

Non sembra, invece, necessaria l'integrazione del v. I, 120 (non segnalata, per altro, alla tavola delle lezioni emendate di p. LVI): «Tu sei con quel Factor che 'l tutto vede, / e so che indubitamente scorgi / ch'ella <è> qual fu e serà sempre mia fede», da intendersi (cfr. commento *ad l.*): «che la mia fede è rimasta quale era prima della tua morte e sarà sempre». Il v. 120 si può lasciare «ch'ella qual fu, e serà sempre mia fede» ammettendo una para-ipotassi («so che dal Paradiso vedi che la mia fede sarà per sempre uguale a quella che fu in passato»), con una struttura che si trova anche nella prosa che introduce il canto IV. Anche al v. IV, 67 l'editrice integra (cfr. p. LVII) «Creato *ha* el mondo», ma la terza funzione anche senza integrazione: «Creato el mondo, o miro beneficio!, / volse l'om<o> plasmar per ultima opra / per darli un tanto bel parato ospizio», intendendo: «solo dopo aver creato il mondo, Dio ha voluto creare l'uomo».

Gli interventi metrici dell'editrice riguardano in particolare versi ipometri o ipermetri, e versi con accenti in quinta sede (p. LX). Condivisibile la decisione di lasciare alcuni endecasillabi con accento di quinta (sono segnalati i vv. II, 1; II, 36; II, 38; III 46); il v. II 86 «è diventato di quinta dopo la correzione [...] operata per renderne esatta la misura»: ma non si dice come era nei testimoni. È giusto però ricordare che alcuni di questi endecasillabi hanno sì accento di quinta, ma anche un evidente accento di quarta, come il v. II, 1: «Febo era già for del nostro orizzonte» (che oltre a simili tessere dantesche rievoca un sonetto di Burchiello, 129, 9: «Febo era già fuor del confin d'Egitto») e il v. II, 36: «esser facea me da me stesso absente», per il quale si ammettono gli accenti consecutivi di quarta e quinta, come in IV, 29: «chi vol al ciel dare misura e legge» (e cfr. un esempio in Petrarca, *Rvf* 325, 83: «verde facea, chiara, soave, et l'erba»). Il v. III, 46 («et in tal desio volto dal dextro lato»), nella lezione a testo, più che per l'accento di quinta è problematico perché ipermetro; non è segnalato nell'introduzione tra i versi ipermetri, ma la correzione è facile: «e in tal desio volto dal dextro lato», che restituisce la sequenza con accenti di quarta e quinta (come i vv. II, 1; II, 36; IV, 29 appena ricordati). L'unico verso, quindi, con accento di quinta senza accento in quarta sede è il v. II, 38: «a l'instabil gir del gran firmamento». Posto che sul modello dantesco gli endecasillabi con accenti di quinta sono ammissibili, il verso può

restare nella sua forma tràdita dalle stampe e promosso a testo da Guberti. Molti versi ipermetri o ipometri sono ricondotti a misura con correzioni minime e usuali (tavola p. LV) che non danno particolari problemi. L'editrice mantiene però l'ipermetria dei vv. III, 27: «da longe, che in qualche semita se perde», e III, 84: «né so più dove fermare el pensier mio», in quanto possibili «versi strutturalmente ipermetri» (p. LX); per i due versi, però, si possono trovare soluzioni non troppo gravose per una regolarizzazione («da longe, e in qualche semita se perde»; «né so dove fermare el pensier mio»). Per il v. III, 46 vedi sopra. Il verso ipometro (segnalato a testo, ma non nell'introduzione) IV, 30: «dunque infinite volte, anzi sempre erra / chi vol al ciel dare misura o legge / e iudicare pace ancor futura guerra» (vv. IV, 28-30) può essere riportato a misura ammettendo un banale errore tipografico in *iudicar*: «e indicar pace ancor futura guerra», o eliminando la congiunzione e pensando a una coordinazione tra i due infiniti retti da *vol*. È ipometro il v.V, 24: «perfida, cieca e instabil chiamata» a meno di accettare una dialefe tra *cieca* e *e* (o, più verosimilmente, pensare a *et*, o a *instabile*).

In appendice all'edizione si leggono anche quattro sonetti riportati dai due testimoni dei *Triumphs* a formare un piccolo ciclo in morte, così vuole la stampa, di Serafino Aquilano. I sonetti non sono esplicitamente attribuiti, ma posta la loro presenza in coda all'opera di Calmeta, si ritiene generalmente che a lui appartengano (entrano anche nelle tavole di Ageno e di Mazzella). Anche Guberti è cauta e parla di «sonetti adespoti attribuiti al Calmeta, composti, probabilmente, per la morte di Serafino Aquilano» (p. XLVIII). I quattro sonetti non compaiono nelle *Collettanee Grece, Latine e Vulgari* in morte dell'Aquilano (l'unico sonetto attribuito a Calmeta che si legge nella raccolta è *Come ferro con ferro se acuisce*, a c. G3v), ma solo nella stampa dei *Triumphs*. Dalla tavola delle rime allestita da Ageno risulta che i quattro sonetti che si leggono nei *Triumphs* non compaiono in nessun'altra stampa. Le questioni attributive delle rime calmetiane, del resto, erano già state sollevate da Ageno nel suo intervento del 1961. Il sonetto che pone più problemi, di interpretazione e, credo, di attribuzione è *Ferma, ti priego, o viator il pede*, l'ultimo della serie.

I primi tre sonetti della serie formano un piccolo *corpus* compatto, che costruisce, a grandi linee, un viaggio compiuto da Serafino (esplicitamente invocato), che come Orfeo scende agli inferi, prima di salire al paradiso. In particolare i sonetti II e III sono connessi tra loro da precisi richiami testuali. Il sonetto II, «*Che fu del Serafin?*» «*Scese all'inferno*», descrive la discesa di Serafino agli inferi, dove doma Cerbero e le fiere infernali, e placa i tormenti dei dannati. I vv. 3-4 chiedono se la sua presenza è definitiva o temporanea: «Tornarà su?» «No 'l so, per legge o sorte / temo ivi remanga in sempiterno». Risponde il sonetto III, *Ver è che Serafin scese la giù*, ai vv. 5-8: «Che mangi o beva lì no 'l creder tu, / chè la legge che c'è sappi che sa, / ma sol per quelli luochi orrendi va, / chè vol tornar, come gli ha visti su» (sonetto costruito su rime ossitone, che vogliono esprimere il clima infernale, grottesco). A seguire, infatti, si esprime la speranza che Serafino si fermi con il poeta quando tornerà verso il paradiso. Il sonetto I, *La sacra excelsa e gloriosa lina*, descrive l'apoteosi di Serafino in paradiso (con un richiamo alla *corte* celeste che potrebbe essere un riferimento alla *corte* terrestre), che nel percorso narrativo Inferi > Paradiso si colloca, logicamente, al termine del viaggio, ma dal punto di vista celebrativo svolge bene la sua funzione proemiale.

Il quarto sonetto, invece, *Ferma, ti priego*, non appartiene alla stessa serie dei primi tre: non fa parola del viaggio oltremondano, ed è costruito con materiali piuttosto tradizionali, con le consuete lodi, lamentazioni e immagini di dissoluzione. Il morto si rivolge al passante, ricorda le tappe fondamentali della sua vita, le sue opere e la morte. Lo riporto nel testo Guberti (p. 37):



Ferma ti prego, o viator il pede,  
 mia vita e morte è sculpta in questo sasso:  
 vixi octo lustris e mo' dil viver casso,  
 la terra el corpo, il spirto il ciel possede.

In Ombra nacqui onde Topin procede,  
 Marco tra il nome, al fin fui messo al basso,  
 ma di mia lira Italia ebbe tal spasso  
 ch'io son di fama e lode fatto erede.

Mie' libelli di me fan fede, e carte  
 c'ho composti d'amore e d'altro ho scripte,  
 quando bulliva in me l'umor ch'è spento.

Non mi valse saper de Apollo l'arte,  
 ché, iuncto il messo a queste membre afflitte,  
 mancai qual neve al sole o nebia al vento.

Già l'editrice dei *Tiumpi* nota alcune contraddizioni con le notizie di cui disponiamo per la vita di Serafino e immagina dei guasti nella tradizione del testo. Così, al v. 3, «vixi octo lustris», il morto dice di aver vissuto quarant'anni, ma Calmeta nella *Vita di Serafino Aquilano* dichiara esplicitamente le date di nascita (1466) e di morte (1500), stabilendo quindi a 34 anni l'età della morte dell'Aquilano: «Serafino, di patria Aquilano, desceso de assai onesti parenti, nacque in l'Aquila città di Abruzzo correndo l'anno di nostra salute M.CCCC.LXVI» (ed. Grayson, p. 60); «el giorno di San Lorenzo, correndo lo anno di nostra salute M.D, lasciò il corpo suo alla terra, e l'anima donde era venuta fece ritorno» (ed. Grayson, p. 74). Anche nel sonetto di Bernardo Accolti che Calmeta riporta in appendice alla *Vita* si parla, coerentemente, di 35 anni: «se lustris sette el ciel in vita el cinse». Inoltre, al v. 5, la dichiarazione geografica, «In Ombra nacqui onde Topin procede», non corrisponde alla vicenda biografica di Serafino, nato all'Aquila. Giustamente Guberti nota che «dall'accenno al fiume Topino che scorre in Umbria (cfr. anche Dante, *Par.* XI 43) siamo portati a supporre che *Ombra* si riferisca alla regione; poi però i dati relativi alla vita di Serafino che, come si sa, nacque in Abruzzo, non trovano adeguata corrispondenza». Infine, il v. 6, «Marco tra il nome, al fin fui messo al basso», anche se di non facile interpretazione, e probabilmente guasto, lascia intendere che il nome del morto sia Marco. Guberti: «manteniamo la lezione comune delle due stampe anche se appare difficilmente comprensibile (Marco, per altro, non era il nome del poeta). Impossibile formulare, in questo caso, ipotesi di lettura convincenti, accettiamo quindi il guasto che probabilmente si è prodotto».

Pensare che tre guasti si siano prodotti su tre dati fondamentali della biografia del defunto ricordato nel testo (età, luogo di nascita, nome) è difficile: molto più verosimile pensare che il sonetto si sia introdotto indebitamente tra i testi in morte di Serafino, e che il morto compianto sia un qualche altro poeta. Dal sonetto si possono estrarre due dati fondamentali: dal v. 5 si ricava che il luogo natale di questo poeta sia l'Umbria, ma più in particolare la zona in cui nasce o si forma il fiume Topino, che dai pressi di Nocera Umbra scorre fino ad attraversare Foligno. Ammettendo poi che al v. 6 il guasto non sia nel nome (*Marco*), ma solo in un minimo refuso tipografico, si potrebbe emendare il verso in «Marco era il nome, al fin fui messo al basso», pur con un'alternanza di persone e tempi verbali non del tutto lineare e convincente: si tratterebbe quindi di un poeta di nome Marco, nato nei pressi di Foligno, e verosimilmen-

te morto nello stesso giro d'anni di Serafino Aquilano (coincidenze cronologiche che spiegherebbero la confusione dei testi). Un poeta vissuto alla fine del 1400 e morto i primi anni del 1500, di nome Marco, di Foligno, esiste, ed è Marco Rosiglia, o Rasi-glia (dal nome di un borgo nella valle del torrente Menotre, che confluisce nel Topi-no in prossimità della città). Le notizie che abbiamo sulla sua vita non sono in realtà molto ricche: si sa che fu medico (forse un velato riferimento alla professione al v. 11), ma non si conosce la data di nascita, e gli «otto lustri» del sonetto non hanno perciò una verifica storiografica. Ludovico Iacobilli, nella sua *Bibliotheca Umbriae sive de scrip-toribus Provinci? Umbriae Alphabetico Ordine digesta. Una cum Discursu praefatae Provinciae. Volumen primum*, Fulginiae, Apud Augustinum Alterium, 1658, p. 195, scrive:

*Marcus Rosilius Fulginas, Vagnoni Bernardoni filius e Regione Crucis, Philosophus, Medicus, Poeta, ac Canonista celebris; qui obiit Fulginiae die 15. Novemb. an. 1508. Edidit ordinationes divini Officii tot-tius anni. Romae an. 1503 in 8. plura super Medicinam; novella Poemata utroque carmine, praesertim Sop-ra la vita di s. Maria Madalena, di s. Marta, e di s. Lazzaro in ottava rima, pluries impressa in va-riis locis.*

Oltre alla *Vita di santa Maria Maddalena* Rosiglia è autore di un manipolo di rime apparse in una raccolta (postuma). Si tratta, tra gli altri, di testi equivoci (una serie di strambotti sulla vigna), parodistici (una *Confessione d'Amore* e una *Predica d'Amore*), una *Frottola*, e un lungo capitolo in terza rima in morte del duca d'Urbino, Guidubaldo da Montefeltro (morto il 3 aprile 1508), che si presenta come un'epistola consolatoria mandata dallo stesso duca alla moglie Elisabetta Gonzaga. Sono testi piuttosto eteroge-nei e che possono spiegare l'accenno dei vv. 9-10 alla varietà dell'ispirazione poetica, non esclusivamente amorosa, del defunto: «Mie' libelli di me fan fede e charte / c'ho composti d'amore e d'altro ho scripte» (anche se la varietà di temi non è certo una novità nei rimatori, non solo quattro-cinquecenteschi). Il contatto con la corte ur-binate può spiegare la presenza di un sonetto in morte confuso tra testi analoghi usciti dallo stesso clima culturale (anche Calmeta, si ricordi, era in contatto con la corte di Urbino). Inoltre, lo stampatore dei *Triumphs*, Capha, con sede a Pesaro può aver avuto, oltre alla possibilità di disporre di un testo 'urbinate', anche vantaggio a stampare un testo che avrebbe potuto suscitare interesse nella città vicina.

Se, come si diceva, non si sa esattamente l'anno di nascita di Marco Rosiglia, sem-bra che sia morto nel novembre 1508, pochi mesi dopo, quindi, Calmeta, morto nel-l'agosto del 1508. Il sonetto, se riferito a Rosiglia, non può essere, quindi, di Calmeta, ma nella gran quantità di sonetti composti in morte dell'Aquilano non stupisce più di tanto la possibilità che si siano inseriti testi che fanno riferimento ad altre circostanze. [Matteo Largaiolli]

\* Serafino Aquilano, *Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005

Dopo averne pubblicato nel 2002 gli *Strambotti* (edizione segnalata da Natascia To-nelli su questa rivista, numero 5, pp. 155-57), del poeta-musicista Serafino Ciminelli detto l'Aquilano, Antonio Rossi raccoglie ora - suddivisa per metro - la restante pro-duzione in versi, fatta di sonetti, barzellette, egloghe, epistole, capitoli (la canzone non era evidentemente nelle sue corde) seguiti da una rappresentazione allegorica data a Mantova nel 1495 e, in appendice, da un paio di lettere superstiti e dalla prefazione di Francesco Flavio alla *princeps* delle poesie dell'Aquilano da lui curata nel 1502. Questa *princeps*, insieme con l'edizione allestita l'anno successivo dall'umanista Angelo Coloc-

ci e con il manoscritto Vu (Biblioteca Vaticana, cod. Urbinate latino 729), è d'altronde ritenuta da Rossi il testimone più attendibile e sta alla base della presente edizione: le poesie dell'Aquilano conobbero nel Cinquecento, dal Biondo e dal Colocci in poi, una notevolissima fortuna editoriale, ma vennero via via gonfiate dalla falsa attribuzione di versi non suoi. Ai fini attributivi, che costituiscono dunque la primaria responsabilità del moderno editore dell'Aquilano, i testimoni di maggior attendibilità - come Rossi dimostra in modo inoppugnabile, descrivendo tutta la mappa della tradizione sia manoscritta che a stampa - risultano appunto i tre ricordati (Vu in particolare per gli strambotti, mentre il corpus dei sonetti sta nella *princeps* integrata dalla edizione Colocci). Va ancora ricordato che, dopo le oltre cinquanta edizioni susseguitesi fin verso il 1570, seguì un silenzio - si era imposto il petrarchismo bembiano - durato fino al 1784-85 del *Parnaso Italiano* di Andrea Rubbi a Venezia, mentre la prima stampa moderna fu, dopo un altro secolo, quella curata da Mario Menghini nel 1896 (ma ne uscì soltanto, dei due previsti, il primo volume contenente sonetti, egloghe, epistole e la rappresentazione allegorica). Così, con questo libro e con quello del 2002 (cui vanno aggiunte *Le rime di Serafino Aquilano in musica* del 1999, curate in collaborazione con Giuseppina La Face Bianconi) il Rossi ci mette con molto merito a disposizione, ottimamente corredandola di bibliografie, apparati critici e note sobrie e puntuali, l'intera produzione poetica del Ciminelli-Aquilano.

Perché adesso, compiuta questa pregevole fatica filologica, il Rossi - chi meglio di lui? - non regala al pubblico BUR una buona scelta del suo poeta, magari - si veda la scheda sui poeti dello stilnovo di Berisso - con un più invitante ammodernamento grafico? Sarebbe per quei lettori la scoperta d'un possibile petrarchismo *altro* (molto, né solo per la *rigida petra* da cui in son. 52 il poeta vanamente *mercè impetra*, petrosamente dantesco?), come su queste pagine è stato ben suggerito nella ricordata scheda per gli *Strambotti*, rimasto purtroppo senza seguito storico, anche se non senza lettori almeno per un buon tratto del Cinquecento, e le numerose edizioni stanno lì a dimostrarlo: anzi, da questo punto di vista anche il fenomeno delle attribuzioni all'Aquilano di tanti versi non suoi (perfino Cavalcanti e il Sertini, oltre ai contemporanei) lascia pensare alla vera e propria ricerca d'una linea di tendenza, al corpus d'una poetica messo sotto il suo nome (varrebbe forse la pena, dopo aver filologicamente stabilito quel che all'Aquilano in effetti pertiene e insomma quel che l'Aquilano in effetti fu, prestare un po' d'attenzione a quanto subito dopo la sua morte parve naturale attribuirgli, e insomma cercar di capire quale Aquilano, e perché e con quale esito, venne messo in circolazione per esempio dalla Giuntina del 1515 con i nientemeno che 753 componimenti dati come suoi: anche quell'Aquilano virtuale ebbe una sua fisionomia 'per libri', e anzi essa fu più diffusa di quanto non sia stata la fisionomia dell'Aquilano reale).

Certo è che l'Aquilano reale filologicamente restituito ci si presenta come un singolarissimo poeta, di suggestiva lettura. Nell'auspicata antologia il Rossi, che certo largheggerà con gli strambotti, scelga generosamente soprattutto fra i sonetti, talora davvero di sorprendente espressionismo come i due dal Rossi stesso voluti chiamare di 'Amore dentista' (son. 42, il viso della donna *ferma rocca* d'Amore, e la sua bocca fatta carcere delle anime balestrate dagli occhi, cui unica grazia è che «levò con sua mano Amore / un dente de costei tal che si vede / de le prese alme pur qualche splendore»; ovvero il successivo son. 43, con quel medesimo volto *rocca sicura*, dove Amore «la bocca alfin pigliò per più sostegno / vedendo i bianchi denti esser le mura», ma poi - *per far loco da pigliar la mira* - «del bel numero electo un dente tolse: // dove vede chi piange e chi sospira, / dove sa a chi diè el colpo e dove colse, / dove di e nocte li soi dar-

di tira»), con la classica funzione degli occhi sede e finestra d'amore traslata al vuoto d'un dente in bianca bocca - né io vedo qui la sdentata come curiosa variante del topos letterario della bruttezza, quanto piuttosto la patologia amorosa come concentrazione erotica in un difetto fisico. E, su un tema datogli dal Valentino, la sua donna come idra *con septe teste e con so gran veneno*, il corpo che si fa tutto, in ogni sua parte come per una sensualità che si diffonde dagli occhi, viso micidiale: «Ha septe capi, i qual te nomino ora: / el sguardo, el riso de dolcezza pieno, / la fronte, i piè, le man, la bocca, el seno, / et ognun morde, ognun struge e divora. // Tronca una testa, n'ha septe altre fore: / sdegno, desperation, vivace morte, suspecto, gelosia, dubio e timore».

Non trascuri infine, il Rossi, di attrezzare la sua antologia con l'*Apologia* del Colloci e con la *Vita* del Calmeta, già poste in appendice al libro degli strambotti, prose felicissime che si vorrebbero poter leggere anche qui, preziose quali sono ad introdurre la lettura dei sonetti e degli altri metri. Scrive il Colloci che l'Aquilano «non componeva improvviso, ancor che fusse di celere ingegno, dicendo che una sùbita extemporalità raro era seguita o da prosperitate o da laude», aggiungendo che «se con impeto exorbitava nella exaggeratione, che 'l faceva spesso, sol era per non perdere el numero e la dolcezza del verso», e meglio non si potrebbe dire per questo sonetto che vuol restare nella memoria dello schedatore: «È morto Amor, caso nel mundo strano, / che per salvar costei da morte obscura / se pose in arme e scosse ogni paura, / lei con la falce e lui con l'arco in mano. // Ma presto presto Amor rimase al piano, / perché la Morte altro furor non cura, / c'ha per gli anni la pelle sì aspra e dura / che Amor ce spese ogni suo colpo in vano. // Volve fugir, ma lei la via li tolse, / per che la rocca a desolar fu presta / e la ruina alfin socto lui colse. // Così morì, onde la terra è mesta, / perché ogni gloria, ogni sua pompa sciolse, / e 'l mondo senza Amor deserto resta» (son. 84). [Umberto Carpi]

\* Paolo Giovio, *Commentario de le cose de' Turchi*, a cura di Lara Michelacci, Bologna, HEURESIS «Quaderni di Schede Umanistiche», CLUEB, 2005

Giovio è cinquecentista abbastanza noto perché qui non ci si debba approfondire in dettagli sulla vita e sulle opere: si ricorderà solo che, nato a Como nel 1483, si trasferisce a Roma nel 1512; quivi, pur professando la medicina, entra alla corte papale, e comincia a lavorare all'*opus maior*, ossia a quegli *Historiarum sui temporis libri* (usciti poi nel biennio 1550-52) ai quali l'autore delegava la sua fama terrena. Dopo ulteriore opera di scrittore e di cortigiano, nel 1549 Paolo III gli nega il vescovado della città natale: egli allora si ritira nella villa presso il lago di Como che ha fatto costruire negli ultimi anni, da lui battezzata *Museo*, ove peraltro ha alloggiato una ricchissima collezione di ritratti d'uomini illustri: ciò che non è senza rapporto con l'istanza ideologica che presiede alla idea gioviana della 'storia', come si vedrà, e come ampiamente illustra la curatrice dell'edizione, già autrice di uno studio che ha per titolo *Giovio in Parnaso. Tra collezione di forme e storia universale* (Bologna, Il Mulino, 2004). Dal ritiro di Como lo scrittore si allontana nell'ultimo triennio di vita, per risiedere a Firenze come ospite di Cosimo I; qui cura la stampa della sua opera maggiore, oltre a scrivere il *Dialogo dell'impresie militari e amorose*; e qui muore nel 1552. Alla morte lascia, oltre ai quarantacinque libri degli *Historiarum*, una *Descriptio Britanniae, Scotiae, Hyberniae et Orchadum*, due raccolte di *Elogia*, una di *Vitae*, il menzionato *Dialogo*, vari altri scritti minori e, non ultimo per importanza, questo *Commentario de le cose de' Turchi* (sulla situazione editoriale recente dell'opera gioviana, vd. la *Bibliografia* dell'ed. che qui si recensisce, pp. 173-74).

La stesura del *Commentario*, a quanto inferisce la curatrice, va ascritta probabilmente al 1530 (cfr. la *Nota al testo*, p. 64); e la premessa dedicatoria, del resto, si conclude con la data del 22 gennaio 1531 (p. 71). Secondo quanto testimonia una lettera con la quale Antonio Romei invia il trattato a Ippolito d'Este, il *Commentario* è a stampa già prima dell'agosto 1532, dal che si desume la data della *princeps* uscita dall'officina romana di Antonio Blado. Ciò sarebbe confortato anche dalla notizia fornita da Zimmermann, uno dei principali studiosi di Giovio, secondo il quale una copia datata 1532 del trattato esisterebbe in Michigan, benché le copie da lui fisicamente consultate siano tutte successive al 1535. Michelacci però ha rinvenuto presso la Biblioteca Reale di Torino una copia della *princeps* Blado datata proprio al 1532. Se ne desume che la curatrice – la quale trascrive sulla scorta di una copia del *Commentario* senza datazione (come avviene per lo più con i volumi editi da Blado), conservata alla Biblioteca Universitaria di Bologna (segn. A 5 tab 1M2 201/31) – abbia riscontrato l'assenza di diverse lezioni tra la copia del 1532 e quella da lei usata. Ciò detto, circa l'edizione resta da aggiungere che Michelacci emenda il suo testo base dei pochissimi refusi (solo cinque, se conto bene: *bassà*, leggi Pasha, corretto in *bassa*, giacché lo stampatore confonde qui il titolo dignitario con il semplice aggettivo femminile, p. 74; *regaglie* corretto in *regalie*, p. 124; *molestia* in *modestia*, p. 145; *Hebrain Bassà* in *Hebraim bassà*, p. 153; e *ingero* in *iugero*, p. 166. Sul testo della stampa, poi, opera un parco ammodernamento grafico, secondo criteri già codificati dagli studiosi di Giovio.

Il testo del trattato è strutturato in tre parti, di lunghezza assai diseguale, autonome l'una dall'altra ma tutte mirate a un medesimo fine. La prima parte consiste in una premessa dedicatoria, a Carlo V (pp. 69-71), nella quale l'autore specifica per prima cosa che l'unico fine del suo trattato è quello di fornire notizie sulla organizzazione e sulla potenza militare dei Turchi, di modo da portare il proprio contributo alla crociata; in secondo luogo precisa che, non cercando «laude di eloquenza» presso l'imperatore, egli lascia «da canto gli tediosi proemi e gli ornamenti del parlare toscano come cose superflue», e usa la «semplice lingua comune a tutta Italia, acciocché espeditamente» l'imperatore «possa gustare la vera sustanza de le cose senza perdere tempo circa la vanità de parole» (p. 71); e finalmente giustifica il proprio metodo storiografico: se è vero che non ha diretta conoscenza del popolo turco, è vero anche che ha «usato una lunga e singulare diligenza, con aiuti de' grandissimi principi e relazioni di eccellenti capitani, soldati, ambasciatori, e altre condizioni d'uomini, per avere verissima notizia de le cose scritte» (ivi).

La seconda parte coincide con la galleria degli undici imperatori ottomani: dopo un breve cenno sul primo, Ottoman (Othmèn, pp. 73-74), si passa a Orcanna (Orkhèn, pp. 74-75) e da lui ad Amurate I (Mured, pp. 75-77), a Baiazetto I (Beyazkd, pp. 77-84), Calepino (Süleyman Çelebi, pp. 84-86), Maometto I (Mehemed, p. 87), Amurate II (pp. 88-94), Maometto II (pp. 95-109), Baiazetto II (pp. 109-128), Selim I (Selkm, pp. 128-45), e in ultimo di Solimano (Süleyman, pp. 145-58). Dei personaggi di cui tratta – ad eccezione del fondatore della stirpe, lasciato in ombra – Giovio fornisce una rappresentazione nitida, scevra da ornamenti, quasi scabra. Essa, dal punto di vista argomentativo, è in certo senso modulare, ossia costruita a partire da elementi discreti: la descrizione fisica, quella morale, il racconto delle peripezie per l'ascesa al trono, il racconto delle imprese militari. Questi elementi possono combinarsi secondo un ordine vario, ma non vengono mai meno.

La terza parte (pp. 158-72) costituisce una sorta di diagramma ragionato dell'organizzazione militare e amministrativa dei Turchi. Giovio impartisce al suo lettore una precisa lezione sull'ordinamento gerarchico, sugli usi disciplinari, sinanche sulla prassi

alimentare dell'esercito nemico. E ciò con l'intenzione di contribuire al miglioramento delle condizioni d'efficienza degli eserciti cristiani: «Sono li Turchi per tre ragioni migliori de nostri soldati: prima per l'obbedenza, qual poco si trova fra noi; la seconda perché nel combattere si va alla manifesta morte con una pazza persuasione ch'ognuno abbia scritto in faccia come e quando abbia a morire; la terza perché vivono senza pane e senza vino e il più delle volte gli basta riso e acqua» (p. 169).

Michelacci accompagna la sua edizione con una introduzione teorica (*La nostalgia dell'altro*, pp. 7-63), con la *Nota al testo* (pp. 64-67), con una *Tavola dei Sultani ottomani* (p. 68), e soprattutto con un commento sobrio ma puntuale, e in ciò prende la decisione migliore: un testo che è scritto, come ammette lo stesso autore, in una «semplice lingua comune», non avrebbe tollerato troppe glosse linguistiche o stilistiche. Sicché la maggior parte del commento, anche quando tratta di singoli lessemi, si occupa di illustrare le nozioni del 'dizionario' turchesco, di far luce sui personaggi storici brevemente tratteggiati, di segnalare i luoghi in cui le informazioni di Giovio non collimano con i fatti storici. Con il medesimo fine, la curatrice fornisce al lettore un altro ausilio: intercala tra i capitoli del *Commentario* nove effigi – estratte dall'edizione postuma degli *Elogia virorum bellica virtute illustrium* di Giovio (Basilea, P. Perna, 1575) – di altrettanti personaggi del trattato. Decisione, quest'ultima, particolarmente felice, vista la natura eminentemente ritrattistica della storiografia gioviana, sia in quanto storia raccontata per via di grandi individualità, sia nel senso del frequente rinvio alla descrizione fisica propriamente detta quale spia dell'entità morale dei personaggi illustri, o quale giustificazione a posteriori dei loro atti.

Un altro aspetto dell'attività storiografica di Giovio è di considerevole interesse per intendere il suo *Commentario* turchesco: egli non assiste agli eventi che narra, è quel che si dice uno storico di 'seconda mano'. Dai due volumi delle sue lettere – pubblicati da Giuseppe Guido Ferrero presso l'Istituto Poligrafico dello Stato nel 1956 e nel 1958 – si evince tuttavia lo scrupolo estremo che Giovio dedica ad interrogare i suoi corrispondenti che abbiano conoscenza diretta degli eventi che lui deve sottoporre a descrizione storica. Scrupolo che gli vale fama, presso i moderni, di autore di una 'grandiosa aneddotta' (Croce) o di 'gazzettiere cortigiano' (Ferrero), ma anche le lodi di un Ranke, che invece sconsigliava Guicciardini in quanto storico propriamente detto: cfr. L. von Ranke, *Geschichten der romanischen und germanischen Völker von 1494 bis 1514*, II: *Zur Kritik neuerer Geschichtschreiber*, Leipzig-Berlin, 1824, pp. 68-78 e 8-20.

Di là da ciò, è sicuro che Giovio consultò, per iscritto o a voce, i capitani che hanno fatto le imprese, i segretari di principi che hanno conoscenza diretta delle vicende diplomatiche e degli interessi internazionali ecc., insomma i Grandi; ovvero che interrogò i soldati di ventura, i servitori dei principi e così via. Ma importa anzitutto che, in questo modo, egli raccolga un'ampia messe di materiali e di testimonianze, le quali andranno poi meditate e raffrontate. Ed è qui, in questa 'seconda mano', che si realizza la teoria non meno che la prassi della sua sapienza di storico: nel vaglio, nella collazione, nel ripensamento; e ciò tanto per le testimonianze che è riuscito a ottenere per diretta richiesta, quanto per le pagine degli scrittori che gli sono antecedenti o contemporanei: Michelacci nella sua introduzione al *Commentario* (p. 57), mette per esempio in colonna tre brani – che trattano rispettivamente di Ottoman e di Amurata I, suo nipote – con altrettanti estratti della *Historia turchesca* di Giovanni Maria Angiolello, dimostrando così l'evidente debito contratto dal primo nei confronti, in questo caso, di un conoscitore diretto del mondo turco. Lo stesso si può supporre, secondo quando avanza ancora la curatrice, in quel che riguarda «il regime militare e alimentare insieme tratteggiato nella parte finale» del *Commentario* gioviano, là dove lo

scrittore indulge in veri e propri consigli – rivolti agli eserciti occidentali che vorranno portare la crociata contro i nemici turchi – circa la natura e il modo di trasportare i vettoviaggiamenti necessari: le notizie sulle abitudini alimentari dei soldati turchi, e anzitutto sulla estrema continenza di essi, vengono a Giovio dall'orazione tenuta nel marzo del 1490 da Callimaco (ossia Filippo Buonaccorsi) *ad Innocentium VIII de bello turcis inferendo* (vd. qui l'introduzione, pp. 57-58).

A questo punto, tutta la «leggenda del Giovio maledico e bugiardo» (così Dionisotti) o quantomeno 'petulante' – che pure ha per capitoli rilevanti Berni (*Rime*, XXXIX), Boccalini (*Ragg.*, II, XCIV), Guicciardini (lettera a Bartolomeo Lanfredini del 21 luglio 1532) e altri – sarà da mettere da parte, come suggerisce la curatrice. Ovvero, stanti gli studi recenti sulla «natura scientifica» dell'opera gioviana (vd. *Introduzione*, p. 54 ss.), sarà da intendere quale indizio, quale segno mediato di un fatto assai rilevante: e cioè che Giovio non scrive in vista di un astratta verità degli eventi, la quale del resto, nel suo aspetto moderno-positivistico, evidentemente non può riguardarlo. Egli scrive, come denunciano tanto la premessa dedicatoria quanto la conclusione informativa del suo *Commentario*, con un fine specifico: aggiungere la sua voce e i suoi suggerimenti a quelle di coloro che reclamano, presso l'Imperatore, l'impresa di una crociata contro i Turchi. E se scrive con uno scopo, è alla luce di esso che andrà intesa la 'verità' o la 'scientificità' della sua storia di seconda mano. La galleria di ritratti degli «imperatori» turchi è composta perché l'Imperatore cristiano, il Carlo V cui s'indirizza il trattato, vi si specchi. Michelacci convince quando spiega che «la sapienza nel delineare le individualità, quel rendere vivo e presente agli occhi il personaggio e gli eventi» rende le opere di Giovio «grandi macchine della memoria capaci di funzionare in modo così esemplare da far dimenticare il puro esercizio storico» (p. 51). Ossia, semplificando: il *Commentario* è un testo abitato da una strategia sottile e molto persuasiva, nel quale i ritratti dei Turchi sono forniti al destinatario del testo quale specchio, di modo che egli riguardi dialetticamente se stesso, e maturi quella sorta di narcisismo speciale del potere che ha sempre, per effetto, la guerra.

Erasmus nel 1530 sosteneva che per combattere i Turchi occorreva difendere non solo formalmente la causa di Cristo: «sino ad ora abbiamo combattuto contro i Turchi con animo da Turchi» (cfr. introduzione a pp. 47-48); e la voce di Erasmo è un altro degli spunti interpretativi che opportunamente la curatrice convoca per permettere al lettore di comprendere quell'istanza ideologica occidentale, assai ambigua nei confronti del mondo ottomano, che lei definisce *nostalgia dell'altro*. In quello stesso 1530, Giovio mette in opera, a favore di Carlo V, una risoluzione inversa, e tuttavia complementare: combattere contro i Turchi con i mezzi dei Turchi, con la loro sapienza, con la loro astuzia ma anche con il loro rigore della disciplina, con la loro fedeltà alla gerarchia e al potere, con la loro continenza. Il che è quanto dire *essere e non-essere* l'altro: per poterlo vincere, però. [Riccardo Stracuzzi]

\* Teofilo Folengo, *La Palermitana*, a cura di Sonia De Corso, Firenze, Olschki, 2006

Il sottotitolo *Umanità di Cristo* portato da uno dei due testimoni palermitani dell'opera, ma che a ragione non è riprodotto in questa edizione critica – basata sul manoscritto conservato nella Biblioteca Comunale di Perugia (Pe) che non lo attesta –, resta comunque informazione significativa per l'accessus a questa atipica composizione religiosa del riconvertito Folengo siciliano: il rinvio immediato è, infatti, al poema in ottave *l'Umanità del Figliuol di Dio* pubblicato precedentemente (1533) a cui, peraltro, è fatto esplicito riferimento nella dedicatoria premessa al canto I («non ho donde

mi meravigli, se la mia fatica fatta nella opera intitolata *Umanità del Figliuol di Dio* ad alcuni sia piaciuta, ad altri puoco, ad altri niente»). Come allora, alla composizione di quel poema in 10 libri sulla vita di Cristo – dall’annuncio a Zaccaria fino alla morte in croce – Folengo sembra sia stato indotto dai monaci benedettini una volta riammesso nella Congregazione che aveva abbandonato nel 1525, così anche per questa nuova opera in terzine dantesche e datata al 1540, forte dovette essere la spinta dell’ambiente religioso circostante (quello del monastero benedettino di San Martino delle Scale, presso Palermo, dove Folengo era giunto tra il 1539 e il 1540): non a caso l’opera, fra l’altro dedicata ad un monaco di nome Onorato che Massimo Zaggia identifica con un benedettino professo proprio nel medesimo monastero palermitano nel 1539, è tradita in diversi manoscritti associata alla rappresentazione dell’*Atto della Pinta*, al cui allestimento il benedettino mantovano si era impegnato proprio su richiesta, non solo dei superiori del monastero palermitano di S. Maria delle Scale, ma addirittura di Ferdinando Gonzaga viceré di Sicilia (M. L. Doglio). E, infatti, a quella solenne messa in scena delle vicende dalla creazione del mondo all’Annunciazione il nuovo poema sembra strettamente legato, non tanto per il riaggancio del primo libro della *Palermitana* alla materia di quella, ma soprattutto per il ritorno costante della riflessione sulla regia attraverso le molteplici informazioni sulla scenografia («Qui ’l ciel tutto verdeggia e un fiato spira / d’odor d’aranci e cedri e limoncelli, / che fignon sparse stelle a chi ben mira [...]» I IV 34 sgg.; «Le forme che cadean non eran vere [...]» I IV 106 sgg.; «Da l’alto verde ciel, dove doi cori / pendea d’alati e bianchi fanciulletti» I XII 1-2) e sulle reazioni del pubblico («Una gran massa nebulosa e cieca, / di su calando tacita pian piano, / alto supore alli guardanti reca» I III 61-63) che rendono questa singolare e precisa narrazione di un fatto scenico «una sorta di meta-teatro che non sembra avere altri esempi nella letteratura cinquecentesca» (Zaggia, naturalmente con rinvio al Rinaldi di *Umanesimo e Rinascimento*). E «coliseo pastorale» è infatti denominata nella rubrica al terzo canto del libro I (e poi ai vv. 10-12 del medesimo) questa rievocazione della storia della Redenzione suddivisa in 5 atti nei successivi argomenti (quasi didascalie) all’inizio di ogni canto del primo libro: rappresentazione sacra tra i pastori, dunque, in un poema narrativo dove l’io autobiografico narrante, ovvero il pellegrino Folengo metaforicamente perso nella selva oscura dell’errore e giunto in Palestina la sera della nascita di Gesù, è dapprima spettatore ai margini della scena e poi, già alla fine del primo libro, attore egli stesso dentro la scena del Presepe. Tuttavia, in una delle poche importanti letture dell’opera meno conosciuta del poeta mantovano, Cesare Federigo Goffis ha indicato come il coinvolgimento con il precedente *Atto* fosse in realtà strumentalizzato dal Folengo per diffondere una ben diversa posizione religiosa, non più pedissequamente ossequiosa alla Chiesa gerarchica ma in un certo senso rivoluzionaria, tesa com’è ad introdurre in modo velato ma tuttavia evidente l’effettiva posizione ‘eterodossa’ di una severa coscienza di riformato, piena di sdegno per le repressioni ideologiche e le oppressioni morali: posizione, per riprenderne la puntuale definizione, «nata dall’innesto nella tradizione benedettina della critica erasmiana e luterana». Ne fanno fede le tante digressioni sui temi scottanti della Riforma, del rinnovamento conventuale, della corruzione della Chiesa e soprattutto della grazia, della fede, del libero arbitrio e del valore delle opere (e valga come esempio il canto XVIII del libro I, che sviluppa proprio questi temi *della grazia e libero arbitrio, della fede e delle opere, dell’eresie e mala vita de’ pastori* già più volte accennati nei canti precedenti e su cui ancora si torna al canto XII del secondo libro).

Di questa sempre suggestiva lettura resta, invero, solo un’esile traccia nella pacata *Introduzione* (tesa semmai a restituire al benedettino una volontà di conciliazione fra le op-



poste posizioni assunte dai pochi critici che si sono occupati dell'opera) dell'edizione a cura di Patrizia Sonia De Corso, da anni dedicata all'esame della tradizione manoscritta di un'opera non conclusa e rimasta a lungo inedita (sino al 1876 ad opera del Di Marzo e poi ripubblicata dal Renda nel 1914 nei laterziani «Scrittori d'Italia» dopo un sommario riesame dei manoscritti palermitani e cavensi): di prima mano e completa, infatti, la recente esplorazione della tradizione articolata ad oggi in otto testimoni, di cui è ricostruito un puntuale stemma (p. 39) a due rami, capitanati dal più antico testimone datato (il codice ora Fiorentino) e dal codice perugino a cui è data la preferenza per la riproduzione del testo sulla base dell'«integrità» e del mantenimento sia della originaria dedica a don Onorato, espunta da altri codici, sia dell'originaria lezione «Egidio» al posto del «Roman» sostituito dal copista del codice F («Quel chiamerete Egidio et io [...]» I xxx 82); l'esemplare fiorentino prodotto in ambiente omogeneo e in età vicina alla composizione è tuttavia utilizzato per correggere le lezioni evidentemente errate di Pe e naturalmente compare in apparato al testo, assieme alle lezioni rifiutate del perugino. Alla solidità della ricostruzione filologica, che si arricchisce di un altrettanto valida *Nota sulla lingua* giustamente a preambolo del testo, e viceversa alla 'asetticità' della lettura ideologica del poema dell'*Introduzione* (poco più di un semplice riassunto del contenuto), corrisponde anche il commento: fin troppo sobrio, costituito com'è da una semplice parafrasi costantemente arricchita da lunghe citazioni intertestuali, a maggior numero tratte dal quel grande macro testo delle Sacre Scritture a cui Folengo attinge a piene mani. Resta, dunque, un po' il rimpianto che, dopo i diversi tentativi di inquadramento di questa grande fatica folenghiana (tanto che il poema s'interrompe al diciottesimo canto del II libro, dopo i primi trenta del I e con ipotesi – suggerita dalla curatrice stessa – di un'articolazione addirittura in tre libri) il lettore non venga guidato più dettagliatamente per mano all'interno di questa particolarissima vicenda artistica pertinente alla faccia meno esplorata di questo poeta bifronte: l'utente non specializzato si troverà spesso non soccorso nella lettura del poema proprio là dove, invece di rilievi di carattere critico o di guida alla connessione dei vari quadri e del loro intreccio nel racconto, dovrà sorbirsi la completa citazione in latino di passi biblici che sarebbe stato sufficiente indicare solo con la sigla del libro da cui sono tratti e il rinvio ai corrispondenti versetti. Varrebbe, infatti, la pena qualche volta di segnalare con un po' di generosità la bellezza di certe invenzioni o riinterpretazioni degli attori della Storia Sacra, come per esempio la suggestiva descrizione del serpente a due teste, una di una bella donna l'altra di un'orribile biscia squamosa che nasconde le sue fattezze coi lunghi capelli d'oro (Libro I, canto VII. vv. 7-24) che induce Eva a cogliere il frutto proibito, e di cui peraltro la curatrice segnala la possibile suggestione dall'esemplare della Bibbia Malerbi stampato a Venezia nel 1493: ma tutto il passo della caduta è segnato da forte commozione («Piansi a quell'atto, ed anco il duol mi preme / pensando, aimè, di qual altezza e quanta / per donna cadde al fondo il nostro seme») che dal poeta sembra comunicarsi a tutta quest'ultima scena dell'Atto I («Trema col mar la terra, in argomento / che Dio commosso sia, non che Natura; muggion le selve e 'i monti e 'l sol è spento») che si chiude sull'allontanamento dei tre attori, «tristi», (l'uomo, la donna e l'angue) da «quel tanto ben non conosciuto». O ancora, proprio nel quinto Atto di questa «non vera men del ver comedia» (a metà del canto XXIII del libro I), l'emergere nella scena dello scherno alla Sinagoga, quasi ombra d'inferno, di un vecchia «livida, macra et una di coloro / che i denti hanno per fame negri e rari, / corti cape' d'argento e viso d'oro» assalita da una gran schiera di beffe e rimbrotti, costretta a cavalcare sull'asino come strega, mentre la voce tonante di Dio, nel canto seguente, accusa la sua antica sposa di ingratitude e di tradimento. L'invito, insomma, agli odierni e attrezzati commentatori è d'abbandonarsi un po' di più

alla suggestione del testo, proprio per incoraggiare i lettori a godere a pieno delle non poche parti veramente poetiche di un'opera a prima vista meramente dottrinale e didascalica. [Isabella Becherucci]

★ Alessandro Manzoni, *La rivoluzione francese del 1789 e la rivoluzione italiana del 1859* (Prima redazione), a c. di Luca Danzi, Milano, CUEM, 2005

Potrebbe parer strana la stampa a sé della sola prima redazione del tardo saggio di Manzoni, se non fosse invece un'opportuna e in certo senso fin doverosa 'giunta' al testo che lo stesso Danzi ha approntato per l'Edizione Nazionale: la quale, come è noto, si è data il criterio di mettere a testo per ogni opera l'ultima volontà dell'autore (per ora solo ad Isabella Becherucci è stato consentito, felicissima eccezione, di pubblicare sia la prima che la seconda redazione del *Discorso sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia*). Criterio discutibile, tanto più in un caso come questo, dove in realtà un'ultima volontà neppure esiste, bensì abbiamo tre distinte fasi redazionali, nessuna portata a compimento: sicché, come il Danzi ineccepibilmente dimostra, l'unica scelta filologicamente corretta sarebbe quella non già, come in genere avvenuto, di assemblare un testo integrato, bensì l'altra di stampare - insieme ma autonomamente - tutte e tre le redazioni. Poiché nell'Edizione Nazionale (del 2000, con una premessa di Sergio Romano, introduzione, cronologia e regesto di Giovanni Bognetti e testi a cura del Danzi), sulla base di una *Nota ai testi* radicalmente innovativa rispetto alla linea Bonghi-Ghisalberti, troviamo «il testo ricostruito di una redazione base, classificata come la Seconda (= 2R)» con la giunta in appendice della «redazione successiva, ricopiata in pulito e rimasta interrotta al cap. IV 21, classificata come la Terza (= 3R)», ecco che Danzi ci dà qui, con la descrizione generale del problema, il testo della prima e omessa redazione. In attesa d'una definitiva edizione critica (ma quanto spreco, del quale peraltro il Danzi non ha colpa, si sarebbe potuto evitare!), abbiamo qui la possibilità di disporre dell'opera manzoniana, tenendo sul tavolo uno accanto all'altro sia questo volume che quello dell'Edizione Nazionale, nel suo iter complessivo e reale: non accanimento filologico insomma in questo volumetto del Danzi, ma anzi filologico rimedio ad un'autentica ed evitabile omissione.

Il Danzi premette a questo suo lavoro filologico un'impegnata introduzione (*Manzoni fra due rivoluzioni*), nella quale àncora il senso del tardo abbozzo alla polemica contro il Thiers anti-italiano negli anni della raggiunta unità e ne cerca la genesi fin dalle posizioni manzoniane nel fatale 1814 della rivolta-*révolution* in cui venne assassinato il Prina: credo che Danzi si sia messo sulla via giusta, salvo il fatto che quella di Milano 1814 resta una pagina oscura, un vero buco nero della nostra storia. Bisognerà tornarci sopra, e ne verrà molta luce sia su snodi decisivi in alcune grandi vicende personali (Manzoni, Foscolo), sia sulla storia italiana fino al 1820-21. Ma detto questo, e detto che la stratigrafia testuale ricostruita da Danzi consentirà uno studio più adeguato della sua genesi e delle sue ragioni, mi par però difficile non ribadire in conclusione - contro taluni tentativi recenti di rivalutazione (più misurato quello del Guerci, altri francamente fuori registro) la stroncatura del saggio di Manzoni sancita da Croce, da Salvatorelli, da Diaz.

A questi maestri tanto più mi stringo dopo le pagine sconcertanti premesse all'Edizione Nazionale da due uomini intelligenti come Sergio Romano e Giovanni Bognetti (ma non sarebbe stato meglio riservar spazio al bravo Danzi per dar completa la sua edizione? E anche per darci un'introduzione storico-critica equilibrata?): il primo dipinge un Manzoni «controrivoluzionario, non reazionario», in linea con Burke, non

con Barruel o Bonald o de Maistre ma neppure - perché non ne accetta la distinzione fra *buona* rivoluzione per la libertà nel 1789 e *cattiva* per l'uguaglianza nel '93 - con le *Considérations* di Madame de Staël. E conclude che in fondo questo Manzoni servirebbe non poco alla «nuova storiografia francese» (immagino a Furet, del quale il Romano opina che Manzoni si sarebbe entusiasmato), e comunque ha anticipato l'Augustin Cochin critico à la *Action française* della cultura e degli intellettuali rivoluzionari: finendo naturalmente, come per incontinenza da ossessione, ad evocare i «meccanismi che permetteranno a Lenin di costituire il partito militante, e a Stalin di conquistarne il controllo». Povero Manzoni, e poveri noi.

Anche il secondo, Bognetti, fa riposare la sua apologia del saggio manzoniano fra le coltri tranquillizzanti da un lato del «fallimento di tutti i regimi comunisti instauratisi nel mondo - incapaci di assicurare quel progresso economico che il capitalismo borghese al suo meglio [ahinoi, oggi dev'essere al suo peggio...] procura invece anche alle masse - e con la rivelazione degli immani orrori che quella fanatica illusione ha generato», e dall'altro lato della idea furettiana - conseguente a questa liberazione politica - della rivoluzione quale mero *dérapiage* malcontrollato. La scarsa fortuna del saggio manzoniano, per la cui rivalutazione si sono dunque determinate oggi tutte le condizioni politiche e storiografiche, sarebbe dipesa secondo Bognetti da due fattori: storiografia postpositivistica con la sua predicazione dell'irrazionalità dei valori e storiografia marxista alla Mathiez, alla Lefebvre, alla Soboul (al quale ultimo viene imputato d'aver preso «le parti addirittura dei sanculotti!!!»). Come il Bognetti la metta con Croce e con Diaz non si sa, ma non è questo il punto; certo è che, messa come la mette lui, io faccio fatica anche solo a cominciare una discussione: caduta del comunismo a parte (ah, che mondo migliore dopo la sua caduta, la radio mi sta martellando di bombardamenti sul Libano e di miserabili in fuga per fame che affogano nel canale di Sicilia...), continuo ad imparare di più da una pagina non solo di Croce e di Diaz, ma anche di Mathiez, di Lefebvre e perfino di Soboul sanculottista o, aggiungo, di Saitta filobabeuvista, che da Furet tutto intero. Certo, alla fine Bognetti ammette che taluno, per pregiudizio ideologico, possa intestardirsi a dissentire da questo Manzoni furettiano e allora invita a deporre le armi e a leggere e gustare insieme il gran prosatore ed artista che anche qui si imporrebbe: ma, piacere della lettura per piacere della lettura, di Manzoni storiografo la mano lungo lo scaffale mi corre naturalmente ai longobardi o alla colonna infame. A farmi tanto preconcetto sarà, tacendo di altri peggiori, il peso di Croce o quello di Soboul? [Umberto Carpi]

\* Giuseppe Mazzini, *L'età rivoluzionaria e napoleonica. Note ed appunti*, a cura di Lauro Rossi, Roma, Carocci, 2005 (vol.VI degli «Scritti editi e inediti di Giuseppe Mazzini», Nuova Serie)

Ancora la Rivoluzione francese, ancora il Risorgimento. Certo il destino di questi appunti mazziniani, quanto all'orizzonte 'per leggere', non si allargherà oltre la ristrettissima cerchia degli specialisti di cose rivoluzionarie e risorgimentali: oltretutto la loro natura di appunti sparsi in uno 'zibaldone' e di lì estratti, selezionati, poi messi insieme dal curatore, non consente di parlare d'un nuovo testo mazziniano se non in senso tematico. Ne do comunque conto nella nostra rassegna sia per il loro intrinseco interesse, sia per richiamare l'attenzione sul grande repubblicano genovese, oggi - e non sorprende, coi tempi che corrono - assente dai circuiti della lettura colta. Basti dire che l'ultima e un po' sparuta manifestazione di strada cui ho partecipato, a Pisa tre anni fa, era di protesta contro la minacciata chiusura della gloriosa Domus Mazziniana di quella città! E

comunque con Mazzini ho un debito personale, perché il nonno materno, un funzionario dello Stato fervente repubblicano storico, mi iniziò poco più che bambino a certi opuscoli e volumetti (*Dei doveri dell'uomo, Italia ed Europa...*) di quello che lui chiamava *tout court* 'l'apostolo', e ricordo ancora con rispetto e tenerezza il gruppo dei vecchi mazziniani di Bolzano, tutti - almeno nella mia memoria - con il pizzico bianco 'alla Sforza': facevano capo alla Biblioteca Civica, di cui era direttore un correligionario romagnolo, il prof. Domeniconi mi pare, dove si leggeva «Il pensiero mazziniano», periodico che diventò così la prima rivista ideologica della mia vita. Allora, nei primi anni Cinquanta, essi organizzavano ogni primavera un concorso di prosa a tema rigorosamente mazziniano (premio altrettanto rigorosamente in libri con diploma patriottico), nel quale io risultavo di necessità il ragazzino meglio addestrato, suscitando le loro più liete attese proselitistiche. Invece li delusi, perché sterzai prestissimo verso una chiesa repubblicana sì, ma di tutt'altro colore: e credo che il nonno, dell'essermi io fatto togliattiano invece che lamalfiano, in fondo al cuore non si sia dato pace mai (del resto, neppure al suo Carducci aveva mai perdonato la debolezza d'essersi sviato, andando ad invaghirsi, come diceva, d'una regina...). Certo è che oggi, anche per i nostri studenti cui viene propinata un'idea del Risorgimento troppo 'debole' quando non affatto ostile, sarebbe salutare poter disporre d'una buona e accessibile antologia di scritti mazziniani sul tipo appunto, e magari più ampia, di quell'*Italia ed Europa* che mi fu messa tra le mani più di cinquant'anni fa e che ancor adesso tengo cara: l'aveva curata nel 1945, per l'editore Colombo di Roma, Mario Menghini (dunque lo stesso curatore dell'Aquilano?... gli incroci delle schede sono talvolta anche più sorprendenti di quelli della vita!) e conteneva - dal saggio giovanile *D'una letteratura europea* a *Dell'iniziativa rivoluzionaria in Europa* fino ai tardi articoli sulla Comune parigina - l'essenziale. Le Edizioni Nazionali sono naturalmente preziose, ma ad altri fini che non quello di una diffusa leggibilità: e allora perché non, per Mazzini, un buon 'meridiano'? Proprio mentre scrivo la televisione informa che il referendum ha respinto la cosiddetta 'devolution': e allora io, a mo' di laico rendimento di grazie per lo scampato naufragio e a ristoro della mente, questa sera mi rileggerò *Condizioni e avvenire dell'Europa*, il grande saggio pubblicato primariamente in inglese, a Londra 1852, e poi in italiano, a Genova su «Italia e Popolo». Quando, per i profeti delle patrie nazionali, l'Europa era qualcosa di più d'un cartello di banche centrali e la sua identità altro che un'espressione monetaria.

Il libro che ha fornito pretesto a questa divagazione repubblicana è curato da un provetto specialista come Lauro Rossi, autore qualche anno fa d'un volume su *Mazzini e la Rivoluzione napoletana del 1799* (presso Lacaita, 1999), nel quale venivano già stampati e commentati gli abbozzi e gli appunti di Mazzini intorno alle vicende napoletane del 1799. Tali appunti, risalenti al 1834-35 e connessi alla discussione con Simondi sulle potenzialità rivoluzionarie delle popolazioni italiane, costituiscono qui il materiale di cui si compone la seconda sezione del libro. Fonte primaria di Mazzini il *Saggio* di Cuoco: dal quale peraltro Mazzini si scostava nettamente con la sua tesi che non di immaturità e indisponibilità delle masse popolari si era trattato, bensì di incapacità da parte del gruppo dirigente giacobino di suscitare e indirizzarne le energie. La terza parte si compone invece d'estratti di lettura dal *Manuscrit venu de Sainte-Hélène*, importanti per la formazione delle idee mazziniane su Napoleone, espresse con particolare efficacia in un saggio del 1865 su *Il cesarismo*, in cui a Cesare verrà rimproverato di non aver combattuto «risolutamente l'aristocrazia dei pochi possessori di latifondi», di non aver innalzato «la bandiera della questione sociale, unica vera questione di quel periodo» e dunque di non aver iniziato «una trasformazione della proprietà [...] la lite fra il povero e il ricco non fu composta [...]». Rimase la piaga, mortale al-

l'Italia, dei latifondi [...] rimase una plebe oziosa, affamata, mendicante l'elemosina delle pubbliche distribuzioni». Napoleone, come Alessandro e Cesare, non aprì, bensì chiuse una storia, la storia della Rivoluzione Francese.

La sezione più interessante del libro mi sembra comunque la prima, messa sotto il titolo *Appunti per una storia della Rivoluzione francese (1789-1794)*. Certo, è un Mazzini ricostruito da Rossi: procedura da un punto di vista della filologia testuale evidentemente opinabile, ma il risultato – anche per la grande esperienza mazziniana e 'rivoluzionaria' del curatore – risulta alla fine tematicamente efficace, col supporto d'un'annotazione ricca e puntuale. Ne verranno spunti importanti per ridiscutere l'interpretazione 'cristiana' della Rivoluzione Francese avanzata da Mazzini, e soprattutto il suo confronto con gli interpreti francesi – Quinet in primo luogo – del 1789: e sarà un modo per riportare lo studio del nostro Risorgimento alle sue idee e ai suoi personaggi forti. [Umberto Carpi]

★«Poesia. Rassegna internazionale». Ristampa anastatica. Presentazione di Giorgio Baroni. Indice e un saggio di Federica Millefiorini, Pisa-Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali, 2005

Val bene una segnalazione la ristampa anastatica della rivista che Marinetti stampò a Milano, con scadenza molto irregolarmente mensile, fra 1905 e autunno 1909: quando si spense essa era già diventata, ad onta del rumoroso lancio 'futurista', irrimediabilmente vecchia, e Marinetti – al quale tutto si può negare, ma non un gran fiuto propagandistico – se ne rese ben conto. La novità futurista balenava nelle prove dei pittori Carrà Balla Boccioni Severini, non nello stremato postsimbolismo dei Marinetti Buzzi Cavacchioli ecc., le parole in libertà non erano ancora deflagrate e, quando esplosero, misero puntualmente in fuga (con altre ragioni d'ordine politico) il migliore di quella leva postsimbolista definita e antologizzata primofuturista, Gian Pietro Lucini, e con lui altri di qualche rilievo come Enrico Cardile (il 'tipo' protagonista della memorabile antologia di *Poeti simbolisti e liberty* messa insieme oltre trent'anni fa da Glauco Viaggi, neppure rammentata nei due scritti introduttivi, d'altronde molto, molto leggerini, e non solo bibliograficamente): la prima antologia di poeti futuristi (allo stesso modo che la seconda negli anni Venti risulterà postuma rispetto alla fase vitale del paroliberoismo) non apre una stagione ma, insieme con la fine di «Poesia», chiude gli anni del versoliberismo prefuturista. Quanto alle riviste, la vera novità e modernità era ormai rappresentata da «La Voce» di Prezzolini, apparsa nel dicembre del 1908 e subito impostasi come un'autentica rivoluzione anche rispetto a quel «Leonardo» tanto spesso quanto impropriamente evocato quale suo fratello maggiore: un modello di giornalismo e di aggregazione politico-culturale, «La Voce», destinato a segnare il Novecento, dalle riviste di Gobetti e dall'«Ordine Nuovo» gramsciano a «Primato», al «Politecnico», alla «Rinascita» di Togliatti, alle riviste cattoliche, liberali, comuniste degli anni Cinquanta e poi a «Quindici» e alle stesse testate del Sessantotto. Anche il più prestigioso fra i giornali futuristi, «Lacerba», deriverà – con Papini e Soffici – da una delle due grandi scissioni della «Voce» (l'altra, su versante opposto, sarà l'«Unità» di Salvemini) ben poco ritenendo, col suo avanguardismo tosco-agrario, della milanesità a vernice egizia di Marinetti, nulla tuttavia di riconducibile all'eredità milanese di «Poesia». Comunque questa ristampa anastatica giunge molto opportuna: fra due anni verrà celebrato – negli ultimi giorni del 2008 – il centenario dell'uscita della «Voce», un'occasione per ripensare a fondo, nella sua globalità politico-culturale, quel momento storico. E «Poesia», fra Morasso e Lucini, fra macchinismo estetizzante e liberty, fra simbo-

lismo e paroliberismo, echi di superomismo e fiancheggiamenti sindacal-rivoluzionari, meriterà un capitolo importante, a mio parere davvero non meno importante di altre riviste a suo tempo forse un poco sopravvalutate come «Hermes», «Regno» e lo stesso «Leonardo»: disporre della collezione completa offre un tassello davvero utile nella mappa degli 'archivi del Novecento'. [Umberto Carpi]

\* Gabriele d'Annunzio, «*La rosa della mia guerra*». *Lettere a Venturina*, a cura di Lucia Vivian, prefazione di Pietro Gibellini, Venezia, Marsilio – Fondazione Ugo e Olga Levi, 2005, pp. 327.

Sarebbe diventato un simbolico sudario la «bandiera immensa» che Olga Brunner Levi aveva regalato a Gabriele d'Annunzio come vessillo guerresco perché sventolasse sulla Trieste finalmente libera. Con il tricolore che teneva nello zaino a Fiume e che si era bagnato del sangue di Giovanni Randaccio, sarebbe, infatti, stata avvolta la bara del poeta, per il suo ultimo viaggio.

Questo, tra l'altro, sappiamo dal nutrito carteggio che D'Annunzio intrattenne con l'amica veneziana, la celebre «Venturina», dal luglio del 1916 al 1919, per continuare rapsodicamente fino al 1927. Si tratta di 1222 documenti, tra lettere e telegrammi di D'Annunzio (incluse le carte non appartenenti alla donazione della stessa Levi); e 875 missive in risposta, che oggi sono conservate negli Archivi del Vittoriale. La maggioranza finora inedita.

Il volume di Marsilio oggi ce ne offre un'ampia scelta, secondo un percorso che la curatrice ha inteso seguire con la «volontà di dare, a coloro che vorranno avventurarsi nel mare magnum di questo carteggio, la possibilità di lasciarsi condurre per mano nella vita pubblica e soprattutto privata di Gabriele d'Annunzio, lasciandosi affascinare dalla bellezza delle tante pagine».

La vicenda delle lettere, che ebbe momenti avventurosi, come il periglioso salvataggio durante le persecuzioni razziali, si concluse nelle mani di collaboratori fidati, come Enzo Milner, cui successe il figlio Enzo nelle vesti di esecutore testamentario, e Piero Nardi. Un primo gruppo di lettere fu donato dalla Levi al Vittoriale nella primavera del 1959. L'altra parte, più esigua (consta di 103 documenti di natura intima), venne consegnata agli Archivi nell'agosto dello stesso anno con accompagnatoria della donatrice, che ingiungeva di non pubblicarli prima che fossero trascorsi dieci anni dalla morte del marito e cinque dal proprio decesso.

La vicenda editoriale del carteggio è piuttosto scarna: la prima pubblicazione riguarda di 15 lettere, apparse sul «Corriere della sera» il 9 giugno 1942, a cura di Giannino Omero Gallo. L'operazione mistificatoria coinvolse il nome della destinataria, che venne identificata in una generica «giovine signora», mentre la natura privata del rapporto venne ricollocata sul piano impersonale della confidenza intima. Nel 1943, nel suo volume *D'Annunzio a Venezia*, Gino Damerini andava oltre pubblicando alcune lettere in volume con informazioni sulla destinataria, che poteva essere agevolmente identificata in Olga Brunner Levi. Il Damerini aveva capito l'importanza del carteggio tanto da dedicare un intero capitolo del suo libro a «Vidalita» (altro nomignolo della Levi), dove cerca di ricostruire lo scenario veneziano che aveva fatto da sfondo alla relazione segreta. Nell'autunno del 1961 Piero Nardi pubblica alcuni passi delle lettere in una serie di articoli apparsi sul «Corriere della sera», esplicitando il nome della destinataria, che nel frattempo era deceduta. La natura del rapporto, secondo Nardi, si era modulata sui toni di una tenera amicizia. Scaduti i termini cronologici imposti dalla Levi, fu possibile conoscere anche il gruppo delle lettere di «natura intima» che rivelarono i veri rapporti in-

tercorsi tra la coppia. Attilio Mazza ne pubblica una prima scelta nel volume *L'harem di D'Annunzio* (1995) e istituisce interessanti relazioni con i passi dei *Taccuini* dedicati alla stessa Brunner e con gli appunti su Olga contenuti nel diario personale di Aélis, cameriera personale di D'Annunzio. Segue, dello stesso Mazza, il libro *Gabriele re dei pinchi. L'umorismo dannunziano* (2000) con alcuni brani tratti dall'epistolario e la biografia *Il vivere inimitabile* di Annamaria Andreoli (2000); quindi Donatella Fedele dedica un articolo dal titolo *Checo Smara a Venturina. Il veneziano nelle lettere di Gabriele d'Annunzio a Olga Levi* («Rivista di letteratura italiana», 2002, 2, pp. 183-98) all'impiego del vernacolo da parte di D'Annunzio, riprendendo testi in dialetto veneziano contenuti nel carteggio. Da ultimo ricordiamo un gruppo di lettere a Olga, pubblicate da Elena Ledda nel volume *Fiore delle lettere: epistolario*, con una introduzione di Marziano Guglielminetti (2004).

Olga Brunner Levi nasce a Trieste il 23 dicembre 1885. Ebraica, come il marito, il banchiere Ugo Levi, è dotata di una discreta cultura, conosce diverse lingue ed è amante della musica. Ha una figura slanciata ed elegante, e un volto dai tratti marcati e volitivi: la si può ammirare in tutta la sua sinuosa sensualità nel dipinto (riprodotto nel volume) che si trova presso la sede della Fondazione «Ugo e Olga Levi».

I coniugi Levi abitano a Venezia in palazzo Giustinian-Lolin, dimora sfarzosa sul Canal Grande, dove organizzano serate musicali, alle quali partecipa anche D'Annunzio. Ben presto si instaura tra la coppia e il poeta un rapporto di cordiale amicizia, sostenuto dal comune interesse per la musica. Anche D'Annunzio, dall'ottobre del 1915, abita a Venezia nei pressi di campo San Maurizio, nella 'Casa rossa' avuta in affitto dall'amico, principe Fritz Hohenlohe. C'è con lui anche la figlia Renata Gravina, e Aélis, la governante francese.

Il primo incontro tra i due futuri amanti data 30 giugno 1916. È Piero Nardi che ce lo descrive: «L'incontro di Olga e D'Annunzio avveniva alla Pensione Ungherese, sul rio san Moisè a due passi da San Marco, essendosi recata a far visita alla moglie di Roberto Papini, anche lui a Venezia per mobilitazione». D'Annunzio aveva a quel tempo 53 anni ed era in guerra, al fronte. Di questa eccezionale situazione il carteggio ci offre una preziosa testimonianza, trascrivendo, con precisione documentaristica, gli ambienti della trincea e lo svolgimento delle imprese, in una prosa d'arte, a tratti tanto sorvegliata da essere ripresa per essere pubblicata in testi successivi.

Nelle parti più confidenziali, dove vengono meno la necessaria «dissimulazione, [la] misura di ogni frase, le lettere ipocrite», D'Annunzio sfrena la sua immaginazione, inventando (come era solito fare) appellativi per l'amata: da Venturina (in riferimento alla pietra dai colori verdastrati che ricordano le iridi di Olga, e a lei regalata il 1 maggio 1917), a Nidiola, a Dolciamara. Epistolario 'uno e bino', tra intimità e forma, come lo definisce Pietro Gibellini, dove non manca nemmeno il registro scherzoso, con incursioni nel dialetto «Mi te amo di cuor / o pivoletta cara».

Il rapporto si consacra tra le righe delle numerose lettere, forma tanto congeniale al poeta che sa proseguire nello scritto la condizione amorosa dell'incontro:

Una lettera dell'amata è come un brano di vita palpitante, che traversa lo spazio. [...] Conosco il tuo corpo punto per punto. Lo misuro in sogno come si misura un dominio che non si vorrebbe cedere neppure dopo morte (14 dicembre 1916).

Nella contingenza della guerra, Venturina diviene la «sola dolcezza» nella vita di «sforzo e pena», donna da benedire per le gioie che arreca, per la freschezza della sua età, che fa nascere in D'Annunzio anche sentimenti paterni, dai contorni *morbidi*. Ne riferisce anche nel *Taccuino* del maggio 1917, quando ricorda il pulsare della passione

nel ricevere posta dall'amata durante il combattimento sul Timavo: «Trovo nel pacco una lettera di Venturina. Le immagini voluttuose mi assalgono e mi turbano. [...] Faccio uno sforzo per liberarmi dalle immaginazioni brucianti». O quando l'esclamazione si stempera nei toni laudistici dello scritto per il compleanno di Olga: «Sia laudato Iddio che La fece nascere or è trentun anno» (23 dicembre 1916).

Lungi dall'essere una confidenziale amicizia, il rapporto tra i due si colora delle tinte della passione, con picchi di vero erotismo, non alieno dall'assunzione di metafore forti, come l'uso del verbo «vendemmiare» per alludere al rapporto sessuale. Si veda la lettera del 27 aprile 1917:

Piccola, stanotte, rientrando nella stanza ancor calda di te, ho veduto che tu avevi ricoperto il letto disfatto, il nostro letto di oblio e di ebbrezza, dove ogni sera mi sembra di *vendemmiare* la tua carne più saporosa e più solare di ogni grappolo. Non so perché, ho sentito nell'ombra la presenza pesante del tuo seno, come si sente che il frutto pende dal ramo, che la rosa s'inchina dal rosaio. [...] Sei la mia giovinezza nuova. Il desiderio di te mi dà una forza sempre fresca. [...] Ieri sera, dopo quelle due ore di carezze senza tregua, avevo voglia di te come nel momento del tuo apparire. Te ne ricordi?

Tema già sperimentato, anche se nelle forme di una sensualità più rozza e con una *replicatio* ossessiva, nei versi della *Figlia di Iorio*:

Mila di Codra, vendemmia  
Vuol fare con te, quest'ottobre.  
Acconciate già son le sue tina.  
L'uva vuol pigiare con te  
Lazaro e azzuffarsi col mosto.

Nella lettera del 26 maggio 1917 Venturina assume l'immagine scaramantica di una lucciola: «Stanotte, nella Cava di pietra, mentre la battaglia infuriava di là dalla passerella, una lucciola d'improvviso volò lungo le pareti di roccia. [...] Un pensiero protettore di Venturina?». Un simile sentimento è già in quella precedente, del 12 maggio 1917: «Che il pensiero dell'amica non mi abbandoni. So che, se mi abbandona, subito il ferro entrerà nella mia carne viva»; Venturina si confonde con le cose, panteisticamente: «Ti *sento* in tutte le cose. Le cose belle e dolci ti somigliano» (10 gennaio 1917).

Certe volte le metafore si rifanno al repertorio amoroso tradizionale come il fremere del desiderio che fa fluire velocemente il sangue, scaldando il corpo: «*Ardevo* in tutte le mie ossa come un fascio di rami resinosi, come quei roghi di pino che ardono laggiù nella Landa dove ti vorrei condurre» (15 gennaio 1918).

La passione per Olga non esclude, tuttavia, la pulsione verso nuove avventure. Questo fa nascere in Venturina gelosie e ombrosità che D'Annunzio poco sopporta. Durante le lunghe assenze i rapporti si complicano anche per i pettegolezzi che perdurano intorno alla sua fama di *tombour de femmes*. D'Annunzio risponde a Venturina, incalzando sull'autorità di una ripresa petrarchesca: «Tu sola mi piaci» (205, 8) «e ho un'infinita tristezza in me pensando che ti perdo». Mentre le reazioni petulantanti di Olga vengono stigmatizzate nella lettera del 10 settembre 1917:

Ma *io so* che un giorno la piccola avrà un rimpianto improvviso, e si sentirà tanto disperata in fondo al suo cuore chiuso. E la leggerezza della vita mediocre non varrà a consolare la sua solitudine inutile.

Questa complessa e difficile relazione segreta D'Annunzio avrebbe ricordato an-



che nei *Taccuini*, dove riferisce un episodio di gelosia di Olga (settembre 1917): «Venturina, trovandomi a parlare con Mara presso la balaustrata, m'aveva fatto una scena di gelosia dissimulata». E con ripensamenti sul rapporto: «Domando notizie di V. Che cosa fare per avere una tregua del male? Non so. Resto più a lungo nel bagno per pensare, per irritare il dolore, per esasperare le immagini malvage». Considerazioni che si riassumono nella lettera del 4 ottobre 1917, dove si mescolano, in un manierismo straziante, *eros* e *thanatos*:

Piccola, fra poche ore parto pel più gran rischio che io abbia mai tentato. [...] Non so se tornerò. E, dopo giorni d'orrore chiuso che mi parevano più duri della morte, ora ho una sete violenta di vivere; e la voluttà della vita è tutta quanta nella tua bocca. [...] In quest'ora di terribile gioco, mi libero di tutte le cose atroci; e ridivento quel "Gabri" che tu hai conosciuto nella passione e nella gentilezza. Se non torno, ricordati di tutto quel che ti ho donato. [...]

-Nella tempesta che ci ha travolti, hai sentito di amarmi *veramente*?

-Sei *tutta quanta mia* sempre?

-Vuoi ancora essere tutta quanta mia? [...] Ti ho amata, ti amo. Ricordatene.

Nella lettera del 15 novembre 1918 formule di una retorica scontata cercano di riempire un sentimento che si sta esaurendo:

Soffro di tutto, ma soffro di tutto in te, e di te in tutto. Eri la rosa della mia guerra, il premio del mio combattimento. [...] Eri la rosa della mia guerra, e ti sfogli all'improvviso e cadi. [...] La felicità, che tante volte s'è oscurata e poi ha rilampeggiato, ora si dilegua per sempre. Una nuova vita, nuove abitudini, nuovi doveri.

Ancora il *Taccuino* di settembre, dove D'Annunzio ritorna con il pensiero a Venturina, mentre la figura della madre e dell'amata si sovrappongono nell'uso di stilemi congiunti: «L'insonnio; il tormento; le rose bianche che si sfogliano su l'immagine di mia madre. La lettera di V., senz'anima» (27 settembre 1917). La presenza mentale della madre rimanda a una bella lettera, scritta nel giorno della sua morte (28 gennaio 1917), dove si alternano allucinazioni e confidenziali rimpianti:

Voglio partire per la mia casa, voglio condurre io stesso mia madre alla sua pace. Ella me lo domanda. Me l'ha domandato stanotte, qui, accanto al letto, bella e luminosa come un tempo. [...] Io adoravo mia madre, e ora ho il rimorso di non aver qualche volta *fatto di più* per risparmiarle pur la minima pena. [...] Non so come uscirò da questo dolore. So che la raggiungerò presto, e che le dormirò accanto come quando ero bambino.

Ricordo che toccherà anche le pagine della *II Offerta* del *Notturmo* e il *Libro segreto*.

Una parte significativa del carteggio riguarda le esaltanti esternazioni nei confronti della guerra: «Il mio destino è sospeso nell'azzurro. L'azzurro mi ama e mi chiama. E tutto il resto è incerto e infido» (*L'Ascensione*, 1917). Riguarda anche il dolore per la perdita dei compagni, la malinconia per la condizione di solitudine. D'Annunzio trascrive, sotto l'impulso delle emozioni, i momenti di rischio e di eroismo, l'ebbrezza delle azioni condotte al nuovo grido di *alalà* («abbiamo gridato l'alalà in piedi»):

Ora sublime d'ebbrezza! Com'era bello il Golfo; e di là dal combattimento, com'era dolce e silenziosa Trieste sopra una riga scura di Bora! Dopo aver gettato le mie bombe su Medeazza, con ottima mira, mi sono indugiato nell'aria, non potendo vincere il rammarico di allontanarmi da quello spettacolo di poesia velato dal fumo della guerra orrenda. (25 maggio 1917)

Eroismo esaltato, come nel momento dei preparativi per l'incursione nella Baia di Buccari. Gabriele si trasforma in novello Ulisse:

Se domani notte io fossi coi miei compagni sopra la piccola nave armata, sul mare oscuro, incontro al destino, ecco che la mia vita sarebbe perfetta – tra l'amore della tua bellezza e l'amore del fato, disperatissimi entrambi (25 gennaio 1918),

o si abbandona al piacere della vittoria per la liberazione di Trieste:

siamo nella magia e nel sogno. Trieste è italiana. Trento anche. Tutto crolla e si dissolve. "Sic Austria vanescit". La profezia del profeta è sorpassata (3 novembre 1918).

Non insolita la commistione tra esaltazione eroica e passionalità esasperata che nel *Taccuino* del 1917 aveva avuto una sua riflessiva teorizzazione: «Noto che la battaglia lascia nell'uomo sensuale una malinconia simile a quella che segue la grande voluttà». Ma D'Annunzio si abbandona anche alla descrizione dei momenti di stanchezza, lunghi iati tra veloci momenti di eccitazione eroica:

vado incontro a giorni molto penosi, e per superarli ho bisogno di tutta la mia energia. [...] La mia vita diviene, ogni giorno più, un tormento di tutti gli attimi. [...] Spesso, ahimè, non riesco a dissimulare la mia sofferenza. [...] E, fra tanti che fanno ressa intorno a me, sono solo come nessuno è mai stato solo (26 giugno 1918).

Le lettere a Olga si soffermano anche sulle descrizioni dei soldati, che dividono con lui il momento del pericolo (riprese nei *Taccuini* e nel *Libro segreto*), mostrando un insolito D'Annunzio, attento ai sentimenti d'amicizia, di solidarietà, di tenerezza. La lettera, senza data, è scritta il 31 luglio 1917:

Ho due ottimi piloti, due giovani, che già mi "adorano" [...] e verranno con me all'inferno e oltre: un Fiorentino di Firenze e un Ligure di Porto Maurizio [...] Il Fiorentino mi ricorda un busto del Bargello, un giovine cavaliere dalla figura insolente sotto un elemetto di squisito lavoro. È d'una bruttezza espressiva, un po' camusa, con gli occhi grigi e aguzzi. Ha i capelli ondulati come se escissero di sotto il ferro d'un parrucchiere. Ha il busto troppo lungo e troppo arcuato su due gambe ercoline. Ho veduto qualcosa di simile tra i personaggi d'un cassone di nozze dipinto dal Pesellino. [...] Egli è finalmente arrivato quasi barcollando su le sue gambe curve, con un sorriso smarrito, ebbro d'amore.

Qui, l'incalzare paratattico della descrizione si fa vero pezzo di prosa d'arte:

[...] Siamo partiti pel campo. Io non avevo mangiato che frutti: fragole della montagna e pesche. Ero pieno di freschezza, come quando sono stato un'ora accanto a Venturina. [...] La carlinga s'illumina trasparente come l'alabastro. [...] Allarme improvviso. Dieci apparecchi nemici venivano dal Tagliamento. Le batterie erano pronte. I proiettori si spegnevano. La luna si velava. L'uragano conquistava la sommità del cielo, ingoiava le costellazioni, cancellava coi balegni le stelle. [...] Una carlinga piena d'amore, alzata verso la tempesta!

Sono i passi in cui il sentimento sembra più autentico, sofferto, come nel resoconto scarno della morte di Giovanni Randaccio, deceduto tra le braccia di D'Annunzio nel tentativo di conquistare la Quota 28. Verrà ricordato nell'orazione funebre *La corona del fante* e più volte nel *Libro ascetico della giovane Italia*, nei *Taccuini*, nel *Libro segreto*:

Piccola sono tanto triste. Ho perduto un compagno che amavo e che consideravo come il mio pari: Giovanni Randaccio, quello che venne con me al Veliki e al Faiti. Fu ferito al mio fianco [...] Io lo raccolsi, io che ero incolume miracolosamente sotto la raffica delle mitragliatrici. Non so dire il mio strazio. [...] Fare la guerra con lui era per me una ebrezza sublime (31 maggio 1917).

O nella lettera in cui D'Annunzio racconta la visita ai compagni caduti in battaglia, sui quali aleggia il fantasma del pilota Giuseppe Miraglia, anch'egli morto in volo il 21 dicembre del 1915:

vengo dall'ospedale di Sant'Anna dove ho veduto i miei due compagni distesi e sanguinanti. C'era l'ombra di Miraglia, nei corridoi bui. [...] E io sono incolume, anche una volta! [...] Come sono stanco e triste! (25 ottobre 1918)

Le ultime battute del discorso amoroso si perdono nei meandri di una triste e inutile schermaglia di gelosia. D'Annunzio a Fiume vede la Baccara, figura femminile che dominerà gli ultimi anni del soggiorno gardonese del poeta. Olga ne soffre e riceve lettere che si appellano alla necessità della virtù e della pazienza. Così il 27 gennaio 1920:

Vedo, dalle tue lettere, che tu non riesci a renderti conto di quel che sia una mia giornata. Preferisci credere alle solite bugie e abbandonarti ai soliti rimproveri. Io non ho mai tregua al mio martirio. [...] La questione di Fiume entra in una fase pericolosissima. Non so dirti come sia stretto il mio cuore nel darti queste notizie disperanti. Non vedo una via d'uscita, se non nel combattimento. [...] Come potrei tradire la mia causa a la mia anima e abbandonare tutto per una carezza? [...] C'è un solo coraggio, e c'è, intorno, una immensa viltà.

E con esplicito riferimento alla pianista veneziana:

Tu sei di nuovo ingiustamente inquieta. Luisa B. a Roma si occupava di Fiume, per la propaganda e per la raccolta del denaro. Fu mandata qui dall'amico Lauro con molta roba. Le donne possono entrare qui più facilmente che gli uomini. Sono meno sospette.

L'ultimo incontro tra Gabriele e Olga avviene al Vittoriale, nel gennaio del 1926, per una visita di cortesia in compagnia del padre. D'Annunzio fa seguire una lettera, in cui richiama i termini di una relazione che rimane («forse») ancora viva negli spazi memoriali («In memoria dell'amicizia forse non estinta»). Pur concedendo alla retorica amorosa (nella quale era maestro) le formule usate, D'Annunzio mirabilmente trasfigura l'evento e la donna, che aveva amato, in un'icona amorosa, appellandosi in chiusura della missiva ad un'amicizia «sempre viva e “dolce nella memoria”». Il calco petrarchesco, dalla canzone *Chiare, fresche e dolci acque*, eternizza nelle parole ciò che non era sopravvissuto nel tempo. In fondo è per questo che siamo ancora qui a parlarne. [Raffaella Bertazzoli]

\* Eugenio Montale, *Lettere a Clizia*, a cura di Rosanna Bettarini, Gloria Manghetti e Franco Zabagli, con un saggio introduttivo di Rosanna Bettarini, Milano, Mondadori, 2006

Fu Walter Siti nel 1983, in un saggio su «Iride» comparso nel primo numero della «Rivista di letteratura italiana» e a tutt'oggi, dopo oltre vent'anni, tra le voci capitali

nella pur sterminata bibliografia montaliana, a individuare con esattezza nella *italianisante* americana Irma Brandeis l'ispiratrice del personaggio poetico di quella lirica e della Clizia già protagonista delle *Occasioni*, di cui dal 1949, come I. B., era diventata anche dedicataria: prima, un criptico cenno di Bobi Bazlen (il quale sapeva naturalmente tutto, ma rispettava quella specie di consegna del silenzio cui gli amici si attennero sempre) e un'esplicita menzione continiana di una Iris Brandeis dal cognome intensamente allusivo. Siti chiari ogni cosa che ai fini del 'per leggere' fosse necessario sapere e collocò Iride/Brandeis/Clizia entro una rete contestualizzante di suggestioni letterarie e culturali (acutissimo per esempio il rinvio agli *Studi sulle precognizioni* di Leone Vivante, un personaggio che non a caso biograficamente affiora anche in queste lettere, ma senza suggerir nulla ai curatori) intrinseche alla formazione del testo ed essenziali alla sua comprensione proprio in quanto testo poetico, dunque essenzialmente metaforico. Nella straordinaria metaforicità del *fuoco / di gelo* - Brandeis in enjambement! Ma non posso stornare dalla fresca memoria l'Aquilano, «se dentro al giaccio amor diventa foco», «chi questo crederà che m'arse el core | e foco tornò in me la neve e 'l giaccio?» - noi sentivamo divampare una passione bruciante: poi diverso, certo, l'eros di Volpe e diversissimo (quasi ossimorico...) quello di Mosca, ma sempre forme della mente, della poesia di Montale e della sua non necessariamente lineare storia interna.

Non sarà un caso che in questa edizione delle lettere a Clizia il lavoro di Siti venga ignorato affatto: del resto a Siti, se dovesse ripubblicare quel suo lavoro, credo che a loro volta queste lettere servirebbero ben poco. «Mi hanno ucciso Nerina!» si lamentò una volta De Sanctis, e davvero cosa abbia a vedere con l'invenzione (reinvenzione letteraria) di Clizia, di 'colei ch'a veder lo sol si gira' e della sua accigliata metafisicità, lo sciorinamento degli imbarazzati opportunismi d'un uomo debole, succubo di una tremenda X/Drusilla Tanzi, a suo modo contorto e crudele - talvolta fin volgare, come nel caso dell'8 maggio 1835, quando butta lì «... se io e X. fossimo stati stabiliti a N.Y. e se I.B. (come credo) avesse il coraggio di uno stato sociale di tipo apparentemente zitelloide...» - nei confronti della signorina americana Irma Brandeis, certo meno gratificata come musa che ferita come donna, io non so intendere. Gli sforzi di Rosanna Bettarini per far direttamente emergere da un intrico biografico di storie, mezze storie, piccole storie abortite (per essere un carteggio d'amore, davvero il grado zero dell'eros), una linea di lettura della poesia erotica montaliana sono, spiace dirlo, mal spesi. Anche perché, pure questo bisogna dirlo, la scrittura epistolare di Montale qui riesce scialba e freddina, talvolta francamente antipatica: nessuna grande energia passionale, e nemmeno il segno forte dell'impossibilità, di una disperata inibizione; non c'è insomma un solo punto in cui la scrittura epistolare per la Brandeis (interlocutrice silenziosa, avendone Montale prudentemente distrutto le missive, ma che si intuisce umanamente innamorata e sofferente, talvolta indignata) suoni incubatrice delle parole per Clizia. E insomma no, né Volpe a suo modo e a suo tempo (e ci sarà ancora da paventare un altro carteggio?), né Clizia adesso hanno reso un buon servizio al loro poeta: nel caso di Irma Brandeis, anzi, verrebbe fin fatto di pensare ad una vera e propria vendetta postuma contro Eugenio Montale (e Drusilla Tanzi). Il rapporto del poeta con Clizia (e con Mosca) è altra cosa.

Puntuali l'annotazione delle lettere e la ricostruzione delle vicende: ma condotte su un terreno tutto esterno-biografico, senza che quella Firenze del W.C. (il Gabinetto Vieusseux) e del *pissoir* (le Giubbe Rosse) e il pullulare di personaggi viaggi notizie riesca a diventare uno sfondo di vita culturale e letteraria, o almeno un color d'epoca. [Umberto Carpi]

\* Luciano Bianciardi, *L'antimeridiano. Tutte le opere*, vol. I, *Saggi e romanzi, racconti, diari giovanili*, a cura di Luciana Bianciardi, Massimo Coppola e Alberto Piccinini, Milano, Isbn Edizioni-ExCogita, 2005.

Col primo volume di questo 'tutto Bianciardi' si conclude un percorso di recupero editoriale iniziato circa dieci anni fa, quando Luciana, figlia dello scrittore, allestì le prime raccolte di scritti sparsi (*La solita zuppa e altre storie*, Bompiani, 1994 e *Chiese escatolte e nessuno raddoppiò. Diario in pubblico 1952-1971*, Baldini e Castoldi, 1995) e promosse la prima ristampa dei *Minatori della Maremma* di Bianciardi e Cassola (Hestia edizioni, 1995). Era il periodo in cui Corrias rilanciava la figura dello scrittore maremmano a livello nazionale (il suo *Vita agra di un anarchico* è del 1993), ed erano anche gli anni in cui a Grosseto si andava costruendo la Fondazione Luciano Bianciardi (il primo convegno maremmano dedicato a Bianciardi risale al 1991), protagonista di un'imponente opera di ricostruzione bibliografica culminata, per quel che qui interessa più da vicino, nella bibliografia di tutti gli scritti di e su Bianciardi (Irene Gambacorti, *Luciano Bianciardi. Bibliografia 1948-1998*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2001) e nel volume *La nascita dei «Minatori della Maremma». Il carteggio Bianciardi-Cassola-Laterza e altri scritti*, a cura di Velio Abati, Firenze, Giunti, 1998), entrambi editi nei «Quaderni della Fondazione Luciano Bianciardi».

Luciana ha poi intensificato l'opera di riordino e diffusione degli scritti di Bianciardi attraverso la casa editrice milanese ExCogita, mentre la Fondazione a Grosseto perseguiva la strada dello studio e dell'archiviazione di tutti gli articoli sparsi, delle tesi di laurea, filmati di repertorio (da segnalare almeno la produzione del bel documentario *Addio a Kansas City* di Francesco Falaschi e il convegno su Bianciardi traduttore, le concordanze elettroniche delle opere di Bianciardi). Intanto, grazie all'azione indefessa di alcuni *fans* dello scrittore (da ricordare almeno Oreste Del Buono e Bruno Gambarotta), i libri del Bianciardi maggiore e minore continuavano a frequentare le librerie italiane nella veste *cheap* dei tascabili Bompiani, oppure, e fu una grande piacevole sorpresa, nella collana «Viaggi e Avventura» della EDT di Torino (*Viaggio in Barberia*, 1997).

Non è superfluo, infine, ricordare che Bianciardi, come sostengono anche i prefatori di questo *Antimeridiano* (titolo quanto mai inadeguato e ingiusto, come vedremo), mette in scena nella sua opera una «visione del futuro», una specie di profezia che oggi, nel 2006 (ma già a partire dagli anni '90) sembra trovare un riscontro nella realtà e che quindi fa di lui un grande contemporaneo. Dev'essere per questo che Bianciardi è diventato (come a suo tempo qui in Italia Camillo Sbarbaro) scrittore per scrittori, accolto per questo all'interno di altre opere letterarie e imitato, citato e riciclato fino a farlo diventare un vero e proprio oggetto di culto, uomo-immagine di un modo di stare al mondo e, soprattutto, modello inimitabile di stile (si fa riferimento almeno ai narratori Paolo Nori, Paolo Teobaldi, Alessandro Zaccuri e Guido Viale, al poeta Franco Buffoni, ma anche, più indirettamente, ai neodialettali Flavio Santi, Giovanni Nardiani, Edoardo Zuccato).

E siamo così all'oggi, a queste oltre 2000 pagine di parole bianciardiane che vanno a gratificare le attese di molti e a sollecitare la venuta di nuovi lettori e di attenti esegeti, che adesso possono disporre di un'edizione attendibile (a parte alcune zone d'ombra) e ordinata di tutte le ultime edizioni a stampa (l'ultima volontà dell'autore) dei saggi e dei romanzi (una distinzione poco avvertita da uno scrittore così felicemente gaddiano e quindi non rilevata neanche dai curatori del volume), seguiti dai racconti (nella lezione della prima edizione, ribaltando il criterio precedentemente adottato) e dai diari inediti.

Il libro è costruito in maniera direttamente allusiva come un «meridiano» Mondadori: si comincia con una introduzione di Massimo Coppola e Alberto Piccinini (*Luciano Bianciardi, l'io opaco*), una *Cronologia* di Luciana Bianciardi, seguita dai testi e, infine dalle *Notizie sui testi* di Stefania Benedek, Massimo Coppola e Alberto Piccinini contribuiscono a chiarire le circostanze della pubblicazione, forniscono i dati bibliografici essenziali (salvo nel caso che poi vedremo dei *Minatori della Maremma*) e riportano, solo quando è ritenuto rilevante e quindi non in maniera sistematica, le principali varianti. Perfino il carattere, i corpi e i formati e la carta sono da «meridiano», con la sola eccezione della copertina in cartone grigio (poco resistente e soggetta a scollamenti), che ostenta invece la sua differenza e sembra voler ribaltare (ironicamente?) lo snobismo editoriale della più conosciuta e diffusa collana di classici italiani e stranieri. Da questo atteggiamento parodico – che culmina nella scelta della foto di copertina: l'autore con un occhio bendato di nero – sembra scaturire, infine, il titolo dell'opera, *Antimeridiano*, che non trova riscontro nella poetica dell'autore (e come potrebbe, in un autore così vicino al pensiero meridiano di Albert Camus?), né giustificazione alcuna all'interno del volume. Rimane una *boutade* vagamente snob, che fa rimpiangere una pubblicazione nei veri «meridiani».

Infine, per veder tutti insieme i principali punti deboli del volume, è doveroso segnalare un fastidioso equivoco che può facilmente ingenerare la presenza nel *corpus* di queste *Opere complete* (ma qual è il vero sottotitolo del libro? *Opere complete* in copertina, *Tutte le opere* nel frontespizio, *Saggi e romanzi, racconti e diari* nella scheda bibliografica in *explicit*) di *I minatori della Maremma*, un testo solo in parte bianciardiano che per meritare diritto di cittadinanza tra i libri del grossetano avrebbe almeno bisogno di una più corretta attribuzione e contestualizzazione. Infatti, per attribuire l'opera ai due legittimi autori Luciano Bianciardi e Carlo Cassola il lettore deve giungere a p. 2045, dove si scopre che il testo è «frutto maturo del sodalizio con Carlo Cassola» e si viene quindi rinviati al succitato volume di Abati per la questione attributiva: ma se questa intende essere la raccolta ufficiale degli scritti di Bianciardi (quella che fa tradizione) ha l'obbligo di cominciare col distinguere ciò che è di Bianciardi da ciò che non lo è e di rendere conto ai lettori delle scelte fatte. L'incidente, che non inficia l'importanza del libro, mette in evidenza la propensione dei curatori per una filologia e una critica poco inclini al dialogo in pubblico con la tradizione esegetica e con gli strumenti allestiti dai predecessori (facciano fede in proposito due soli episodi: non si cita, nell'interessante introduzione, un solo interprete di Bianciardi; non compare traccia, nelle note, il nome della Gambacorti, che viene spontaneo considerare il curatore occulto di quest'opera che senza la sua bibliografia sarebbe costata una fatica ben maggiore).

Ma quel che conta – e veniamo all'importanza davvero decisiva del volume – è la possibilità di leggere e rileggere le pagine straordinarie del *Lavoro culturale*, *La vita agra* e di *Aprire il fuoco* (le opere maggiori, da cui può cominciare il novizio bianciardiano) e di penetrare, grazie ai racconti e ai diari soprattutto – ma si consiglia di tenere a portata di mano anche i *Tropici* di Henry Miller e *I sotterranei* di Jack Kerouac (edizione Feltrinelli), le principali traduzioni del nostro – nel mondo messo in scena quasi ossessivamente, con continui ricorsi e rimandi, da questo grande narratore, che è stato capace di costruire una spettrale quanto fantastica e divertente allegoria della vita contemporanea, di questa nostra compulsiva ricerca di senso che sempre rimane in bilico tra il delirio della sconfitta e la salvezza effimera (perché affidata alla scrittura e non alla contingenza della vita) delle parole e dei racconti. [Simone Giusti]