

# CRONACHE

## EDIZIONI E COMMENTI

\* Brunetto Latini, *Tresor*, a cura di Pietro G. Beltrami, Paolo Squillacioti, Plinio Torri e Sergio Vatteroni, Torino, Einaudi, 2007

Già circolante in preprint dal 2000 (io fui tra i fortunati che la ebbero a disposizione subito), questa edizione del *Tresor* di Brunetto Latini è un avvenimento di grande portata per la cultura (non solo) italiana. Intanto, la costituzione critica del testo: prima edizione integrale la Chabaille del 1863 (basata sul solo ms. F [1284] della Nazionale di Parigi), il *Tresor* lo si è però letto fino ad ora nell'edizione Carmody 1948 (a sua volta sul solo ms. T [sec. XIII], medesima sede), non avendo la più recente Baldwin e Barrete (condotta sul solo M<sup>3</sup> [sec. XIV], Biblioteca Estense di Modena, con discutibile metodologia di contaminazione con Chabaille e Carmody) apportato alcun progresso. La squadra di editori pisani coordinata dal Beltrami (dedicano il lavoro a Valeria Bertolucci Pizzorusso dal cui magistero essi dichiarano di aver «imparato il mestiere», e in effetti, sia detto una volta per tutte, la scuola romanistica di Pisa acquisisce con questo *Tresor* lustro eccezionale) fonda la propria edizione sulla famiglia di manoscritti ritenuta più vicina all'originale, prendendo in particolare come base il ms. V<sup>2</sup> (inizio sec. XIV, Biblioteca Capitolare di Verona), «rispettandolo fin dove sia accettabile e dando conto integralmente della sua lezione, ove rifiutata, in apparato». Ma, precisa Beltrami, volendo dare «edizione del testo e non del manoscritto», V<sup>2</sup> è stato emendato con l'aiuto di altri mss. (ne sono stati consultati sistematicamente o parzialmente una cinquantina, oltre due terzi del totale), appartenenti anche a famiglie diverse: un'edizione, dunque, «di lavoro», critica nei suoi limiti, basata su una parte ragionevole dei manoscritti». In realtà, un lavoro molto rigoroso, asciutto e funzionale negli apparati, sia quello testuale sia quello di commento, che sono di servizio, cioè *servono* alla lettura (talvolta accade il contrario, che sia il testo a sembrar di servizio a debordanti apparati). In questa sensatissima direzione vanno anche le scelte adottate per la punteggiatura, un'autentica *crux* per la riproduzione e la leggibilità odierna di testi antichi: «La punteggiatura introdotta nel testo francese è un aspetto dell'interpretazione, parallelo alla traduzione. L'una e l'altra comportano un processo inevitabile di avvicinamento del testo al lettore moderno; la prima perché la sintassi antica ha proprie divisioni, pensate da chi non usava una punteggiatura come la nostra, che si trasferiscono a fatica nella punteggiatura moderna; la seconda perché la sintassi e il normale ritmo del discorso di un testo italiano odierno sono molto lontani da quelli del francese antico». Dunque, non una riscrittura di sana pianta, neppure nella traduzione (sempre esattamente riscontrabile sul testo francese), ma un primo ed essenziale livello – punteggiatura e traduzione – di interpretazione puntuale.

Beltrami e compagni hanno trovato un raro equilibrio fra rigore scientifico con aperture a studi ulteriori (introduzione, bibliografie, indici della tradizione manoscritta per la particolare cura dello Squillacioti) e allestimento d'un libro attraente anche

per un lettore cólto non specialista di francese antico (né guastano le belle riproduzioni di miniature dai manoscritti): dirò di più, è uno strumento utilissimo anche per gli studiosi del Duecento – storici e letterati – non necessariamente competenti in lingua d’oil. Viene così rimesso in piena circolazione un testo di grandissima fortuna fino al Quattrocento anche in francese, poi scomparso dall’uso e mai più stampato fino a Chabaille (stampato tre volte fra Quattro e Cinquecento, invece, uno dei volgarizzamenti toscani subito allestiti, come tempestivamente allestite furono anche traduzioni castigliane, catalane, aragonesi), nel complesso dunque troppo poco fruito, malgrado la sua straordinaria importanza politica, proprio a causa di quest’ardua accessibilità. Non sarà un caso, a riprova che l’edizione-traduzione dell’*équipe* pisana è destinata a suscitare nuovo interesse per il *padre* di Dante, che nel 2006, nell’imminenza dell’attesissima uscita di questo nuovo e in qualche modo già circolante *Tresor*, si sia svolto a Basilea un importante Convegno di studi brunettiani del quale sono in stampa gli Atti.

Brunetto, Dante. Il padre suo politico-culturale, nientemeno (del padre di sangue, piccolo cambiatore francamente impresentabile come bisnipote del cavaliere imperiale Cacciaguida, non c’è traccia, salvo che implicita nella contrapposizione degli Alighieri agli Uberti in *Inf.* X, dove peraltro ciò che importa a Dante intorno al 1306-7 è di scindere – dopo la Lastra e tuttora valendo, ancora incerto lo scontro fra neri intransigenti e neri trattativisti, la richiesta di perdono avanzata nel secondo congedo di *Tre donne* – la propria sorte di antico guelfo da quella dell’irriducibile Universitas ghibellino-bianca). Tormenta ancora la critica lo sconcerto che a cotanto padre Dante abbia potuto imputare il peccato di sodomia: come se un tal peccato non disdicesse al virtuoso guerriero già capitano della Massa di Parte Guelfa Guido Guerra nipote della buona Gualdrada e zio dell’allora ospite suo Guido Salvatico (anch’egli dei Guidi di parte guelfa e fedeli a Firenze, con un figlio podestà fiorentino nel 1304 e a sua volta suocero, fra l’altro, della figlia del guelfissimo Moroello e della buona Alagia nipote di Adriano V, un bel plesso parentale...), ovvero non disdicesse agli altri due fiorentini illustri oggetto della maggior deferenza e fatti quasi eponimi della buona Firenze del Primo Popolo non ancor tocca dall’irruzione, col fiorino, di genti nove e subiti guadagni! Lo stesso vescovo della famiglia dei Mozzi non era affatto lo stolido bestione preteso dalla critica, bensì – come ho mostrato altrove – un grande e dottissimo prelato al centro in Firenze delle più complesse trame politico-culturali dal cardinale Latino in poi (e prima in Inghilterra presso la Casa Reale, insieme al Francesco d’Accorso suo vicino nel sabbione ardente). D’altronde le pene di fuoco connotano peccatori (Ulisse e Diomede, il nobilissimo nostro latino Guido da Montefeltro, lo stesso Farinata con Cavalcante, col Cardinale, con Federico II e ancora gli straordinari lussuriosi purgatoriali) rei di precise colpe personali e tuttavia degni d’esser tributati del massimo onore per virtù civili. [Gli usurai, si obietterà: ma senza volto, irriconoscibili, denotati per famiglia, non individualmente]. Il fuoco dunque, doloroso ma non spregevole, per Brunetto; non c’è nessun bisogno di fare dell’omosessualità un’allegoria (chissà poi perché) dell’uso d’un volgare straniero, o comunque cercare interpretazioni acrobatiche per esorcizzare la sodomia: sul tema disse bene una ventina d’anni fa Tiziano Zanato in un articolo (assai bello) sulla «Rivista di Letteratura Italiana»; lo Zanato però – dopo aver ristabilito per Brunetto la chiarissima lettera del testo – si avventurò a sua volta per i tre nobili fiorentini e per Guglielmo Borsiere in un’ipotesi di sodomia eterosessuale non meno avventurata della ‘sodomia linguistica’ di Pézard: non che la divisione per schiere (chierici e letterati al trotto, politici e guerrieri al galoppo) sia al tutto soddisfacente, ma per ora continua a sembrarmi (ruolo delle fiere mogli a prescindere) la meno astrusa.

Mi astengo qui dall'opinare se Avalle avesse ragione nella sua lettura in chiave omosessuale di certa corrispondenza poetica (a me continua a parere interpretazione plausibile, ma altri la respinge), però se Dante dice omosessuale vuol dire omosessuale, non scrivente in francese: e anche qui il fatto che il vescovo de' Mozzi venga nominato e dannato subito di seguito all'Accorso doveva ben suonare allusivo, se è vero che i due, condiscipoli a Bologna, strettamente legati a Londra, erano poi stati notoriamente intrinseci anche a Firenze. Del resto, di cosa sarebbe allegorica la colpa di sodomia (a prescindere dall'etero- ovvero omosessualità e dalle eventuali complicazioni pederastiche pure messe in campo) nel Guidi, nel Rusticucci, nell'Aldobrandi, nel Mozzi, nell'Accorso, in Prisciano, a meno di voler tutti questi altri per Dante omosessuali davvero, mentre il solo Brunetto metaforicamente? Non sarà invece che i nervi mal si protendessero troppo di frequente tra chierici, letterati e *domini*, insomma che quel vizio fosse troppo diffuso nella classe dirigente fiorentina per poter di per sé comportare (come invece il furto o l'usura) l'esclusione dall'onore civile, fatta salva la condanna teologica? Padre politico-culturale insomma, anche in forza del suo *Tesoro* d'altronde subito volgarizzato in lingua di sì a vantaggio della cultura politica fiorentina (se mai, quel che Dante non sopportava era il volgar fiorentinesco del suo poetare...), l'omosessuale Brunetto Latini: che aveva scritto in francese, è vero, ma per l'appunto in Francia, dove oltretutto si trovava come perseguitato guelfo, mica a Firenze. Difficile credere, del resto, che Dante volesse così pesantemente infamare, sia pure in modo allusivo, un'opera fiorentino-guelfa di grande prestigio europeo, legata a quella speciale contingenza politica e alla quale Brunetto affidava (Dante gli faceva affidare) la propria gloria futura: in conclusione, a me pare, questo fatto che il punto politico su Firenze – critica dell'oggi in confronto con la classe dirigente guelfa del Primo Popolo – venga fissato in un'interlocuzione connotata omosessualmente andrà messo nel conto del realismo, non dell'allegorismo dantesco, e va comunque registrato serenamente nella sua letterale evidenza.

La nuova leggibilità del *Tesoro* assicurataci da questa edizione-traduzione è destinata a rinnovare l'interesse per Brunetto anche come personaggio della *Commedia*: sul senso culturale e politico del suo incontro con Dante, a quel punto dell'*Inferno* e in quella particolare contingenza dell'esilio (cioè l'invenzione di quell'incontro come snodo strutturale nel poema e ideologico nella biografia), bisognerà tornare. Questa scheda, naturalmente, non lo consente: ma consente almeno di dire la spinta sostanziale impressa dal lavoro dell'*équipe* di Beltrami alla contestualizzazione di Dante (quel che Brunetto fu per lui e per la classe dirigente fiorentina nel costituirsi del Comune guelfo e di popolo, l'uso che nella *Commedia* di Brunetto fece lui *dopo*, dopo l'esilio – dico – e dopo l'abbandono della sbandita Universitas bianco-ghibellina, già nel pieno della nuova riflessione sul rapporto fra Comune e giurisdizioni particolari e l'Impero, però *prima* dell'esperienza imperiale di Arrigo e della definitiva rottura con la Firenze-vipera); e consente inoltre di ricordare che dalla scuola pisana, in contiguità ma indipendentemente dal lavoro testuale dei filologi romanzi, è venuto anche un altro magistrale, affatto innovativo lavoro su Brunetto come notaio politico e commerciale negli anni dell'esilio: mi riferisco ad un saggio di Roberta Cella [*Gli atti rogati da Brunetto Latini in Francia (Tra politica e mercatura, con qualche implicazione letteraria)*], «Nuova Rivista di Letteratura Italiana» del 2003], nel quale – attraverso l'interpretazione di due atti notarili e la ricostruzione della fitta rete di rapporti che univa tutti i personaggi implicativi nonché le rispettive famiglie e ditte bancarie o commerciali – viene offerto uno spaccato straordinario delle fortune e dei drammi del ceto medio-alto (come lo ha definito il Raveggi e la Cella accoglie, ma io, banchieri mercanti notai tutti attivi

internazionalmente, direi alto senz'altro), talvolta sulla via di farsi magnatizio, che avrebbe preso le redini di Firenze guelfa negli anni angioini dopo la caduta di Manfredi e il crollo del regime ghibellino. Il ceto appunto – fiorentinofono e francofono fra Comune ed Europa – per il quale Brunetto scrisse *Rettorica* e *Tresor*, al cui interno e in rapporto con aretini e pisani si formarono i nuclei di cultura poetica (poesia erotica, politica, sociale, da aggiungervi il nucleo importante e complementare dei poeti-medici, la medesima cultura laica dell'economia e delle professioni) che il giovane fiorentino Dante Alighieri agli esordi incontrò e poeticamente 'superò' mentre politicamente cresceva nel solco ideologico comunale di Brunetto. Leggere il *Tresor* avendo in mente il saggio della Cella, con quel pubblico che ne emerge vivissimo, polarizzato fra Chiesa e Impero fra identità di Comune e attività europea (Carducci prima e meglio di tutti intuì questa natura comunale ed europea, non nazionale, della cultura fiorentina fra Due e Trecento), con quel pullulare vivente e in itinere della fenomenologia umana poi nell'*Inferno* fissata da Dante realista in ambienti e personaggi storicamente esemplari d'una socialità e d'un'epoca, prodighi-suicidi ladri usurai omosessuali... , cui già prima – in pieno clima di Ordinamenti 'popolari' – aveva opposto l'eros sublimato della *Vita nuova* e l'etica gentile de *Le dolci rime* e di *Poscia ch'amor*.

Leggere il *Tresor*, appunto e finalmente dopo solo parziali e faticosi approcci di lavoro com'è il caso dell'estensore di questa scheda, nella sua tradotta integralità. Una lettura difficile, di quelle che non gratificano il duecentismo brillante e ingegnoso e anzi devono sedimentare come faticoso senso storico dell'epoca, della sua conoscenza del mondo, degli occhi con cui lo guardava o della fantasia con cui lo immaginava: che non consentono, insomma, svelte trovate o impressioni. Però un'impressione, proprio nel senso di qualcosa che si imprime, voglio registrarla in conclusione di questa scheda in quanto tale già troppo lunga (ma troppo breve per l'eccezionalità del suo oggetto), ed è l'altissima concezione laica della politica, del reggimento della res publica come la più nobile delle attività umane e il fine ultimo di ogni conoscenza, che Brunetto pone al centro del suo tesoro universale del sapere. Aristotele, certo; ma è Brunetto che, adottando l'antico per regolare il moderno, lo inocula come senso comune di quella classe dirigente in formazione e ne fa la sua bussola essenziale: posto che, a valor crescente, le quattro virtù attive su cui si incardinano etica e logica sono prudenza temperanza forza giustizia, «l'arte che insegna a governare la città è la prima, sovrana e signora di tutte le arti, perché in essa sono incluse molte arti onorevoli come la retorica, la scienza di organizzare eserciti e quella di governare la propria gente. Inoltre, essa è nobile perché mette ordine e dà indirizzo a tutte le arti che sono sotto di essa, e il suo compimento e il suo fine è fine e compimento delle altre arti. Dunque essa è il bene dell'uomo, perché lo obbliga a fare il bene e a non fare il male».

Governare la città, si badi, in una situazione delle cose e degli uomini estremamente complessa e disuguale, nella quale l'amministrazione della giustizia come ristabilimento dell'uguaglianza e della proporzione alterate dal delitto o dal torto, la stessa conservazione dell'equilibrio in una società attraversata dai conflitti e insieme fondata sull'interdipendenza generale dei bisogni e degli interessi, deve fare i conti con il dato storico della trionfante economia monetaria: la misura oggettiva e insieme il criterio di comparabilità di tutte le cose, cioè il valore assoluto, è diventato il danaro (l'inalterabile, puro, gigliato, battisteo fiorino universalmente riconosciuto). Con quale metro valutare ciò che è socialmente commensurabile, che amalgama le differenze? «per questo fu inventato originariamente il danaro, perché rendesse commensurabili le cose che non lo erano. Il danaro è come una giustizia senza anima, perché è un mezzo grazie al quale le cose non comparabili divengono comparabili. Con il danaro si possono dare

e ricevere in cambio sia le cose grandi, sia le piccole: esso è uno strumento grazie al quale il giudice può fare giustizia, perché il danaro è legge senza anima, mentre il giudice è legge che ha un'anima...».

Il tremendo governo, la tremenda logica della città di Firenze: divisione politica delle *partes* ideologiche e conflitto economico delle classi sociali, continuo squilibrio nella società civile e governo come perenne ricerca del riequilibrio («il signore della giustizia si sforza di uguagliare le cose che non sono uguali; e perciò è necessario uccidere l'uno, ferire l'altro, cacciare in esilio un altro ancora, finché non sia resa soddisfazione a chi ha ricevuto l'oltraggio. E il signore della giustizia si sforza di ricondurre al mezzo della giusta uguaglianza il più e il meno delle cose utili, e perciò toglie all'uno e dà all'altro, finché non siano uguali»). Questa la tormentata Firenze senza quiete né riposo cui Brunetto aveva definito, con linguaggio e modi, il codice della forma politica: ed era stato nella sua mobilità e nei suoi processi culturali che Dante era cresciuto e a propria volta, appunto, si era sostanzialmente formato, dunque con lei – con la sua realtà effettiva prima, con un suo modello virtuale poi – rimanendo destinato a dover fare e risistemare i conti sempre, dagli anni comunali al traumatico distacco del primo esilio coi suoi impervi tragitti, dalla svolta di Arrigo VII (un'autentica seconda frattura) fino alle estreme rivelazioni e sentenze cittadine di Cacciaguیدا, propedeutiche per l'accesso alla corte imperiale di *Monarchia* e alla Ierusalem celeste di *Paradiso*.

I conti che Dante fa con Firenze a costa del sabbione infuocato di Brunetto e dei tre nobili fiorentini, straordinari dannati perfino desiderosi di rinnovata nominanza fra i concittadini e nei cui confronti Dante autore vuol reverente Virgilio stesso, cadono in un momento cruciale: nel 1307/1308, abbandonata da tempo la compagnia biancoghibellina, ogni giorno di più si sta rivelando illusoria l'attesa del perdono richiesto in *Tre donne*. Quel che Brunetto preconizza, cioè quel che Dante è ormai costretto a registrare, è – rispetto a Firenze – un suo stato di isolamento per cui l'una e l'altra parte gli sono mortalmente ostili: così, quanto più lo valorizza dal punto di vista intellettuale, tanto più lo isola da quello politico; quanto più lo riconosce – come cittadino di Firenze – 'brunettiano', cioè figlio proprio, tanto più Brunetto deve implicitamente riconoscere (cioè Dante sentenza) il fallimento dell'educazione politica, dell'idea di governo, dei valori civili del *Tesoro*. Ad onta del quale le bestie fiesolane sono rimaste tali. E in fondo è proprio questo fallimento che Dante dichiara in modo esplicito ai tre 'brunettiani' della masnada politica: disordine sociale ed economico, dismisura, appunto quel che la politica-giustizia di Brunetto avrebbe dovuto regolare ed impedire governando la città. Fallimento della politica comunale dunque, e però anche effetti devastanti della comunale economia fondata sulla fissità del fiorino e sulla mobilità (svalutazione) dei piccioli, del denaro – come subito appare da questo rapporto disuguale e disuguagliante – non già regolatore bensì supremo deregolatore dei rapporti sociali. Dante qui dice di Firenze, della sua morta cortesia in una società disordinata, del degrado della classe dirigente comunale: ma la critica radicale del danaro con le sue micidiali conseguenze sui valori e sui rapporti sociali anche nel mondo delle giurisdizioni feudali e signorili che adesso lo accoglievano l'aveva svolta da poco in *Doglia mi reca*, e nella *Commedia* gli effetti del fiorino sulla nobiltà montanina si vedranno fra qualche canto nella dannazione di magister Adam e dei conti di Romena (ma intorno alla canzone indirizzata a Bianca Giovanna dei Guidi si veda il quaderno tematico di «Tenzione» 2008 – qui più avanti recensito da Giuseppe Marrani – con particolare riguardo per l'aspetto monetario ai saggi di Enrico Fenzi e di Raffaele Pinto). Il disordine e l'ingiustizia – brunettianamente, la *disuguaglianza* – imperano in Firenze, però essi non sono una mera, chiusa faccenda di *partes* e di interessi fiorentini au-

todistruttivi, Dante sempre più avverte che lo scompaginamento è generale, che il fallimento della politica, della comunale arte di governare statuita da Brunetto, che il degrado di Firenze sono funzione particolare di uno squilibrio universale (fra i *due soli*, ben altro che la pulviscolare disgregazione cittadina fra magnati e popolani, fra guelfi e ghibellini, fra bianchi e neri, fra neri 'Della Tosa' e neri 'Donati', fra Della Tosa di Rosso e Della Tosa del vescovo...) da cui vede investiti anche Casentino, Romagna, Veneto e sullo sfondo il sistema europeo antifrasticamente riordinato nella piramide gerarchica della valletta dei principi. Così, dopo questo punto 'brunettiano' su Firenze prima di entrare in Malebolge, arriveranno presto – non contrastanti ma aggiuntive – le riflessioni 'fiorentine' di *Purg.* VI, però ormai in un quadro globale, alla luce della crisi fra Chiesa e Impero.

P.S. Fra i più recenti contributi alla conoscenza testuale di Brunetto va registrato anche quello di Irene Hijmans-Tromp, *La «Sommetta» falsamente attribuita a Brunetto Latini*, «Cultura Neolatina», 1999, 3-4, pp. 177-243: confesso di aver creduto, con il Davidsohn e la Wieruszowski, alla paternità brunettiana di questo testo importante, respinta invece dalla H.-T. in modo *tranchant*. Tuttavia l'unico argomento addotto dalla studiosa («Un'attenta lettura della *Rettorica* è, credo, sufficiente per certificare che l'attribuzione della *Sommetta* a Brunetto Latini è priva di fondamento»), di natura apodittica, non è tale da convincere senz'altro: resto, a questo punto, *esitante* nell'attribuzione, come furono d'altronde, prudentemente, Contini e Segre. Non esito però affatto a ribadire l'importanza della *Sommetta* e la legittimità di leggerla (come d'altronde fu trascritta nei codici) in relazione con le opere certe di Brunetto, *Rettorica* in particolare. [Umberto Carpi]

\* Grupo Tenzone, *Tre donne intorno al cor mi son venute*, ed. Juan Varela-Portas de Orduña, Madrid, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2007, pp. 190.

J. Varela-Portas de Orduña, *Premessa*, pp. 9-13 – U. Carpi, *Il secondo congedo di «Tre donne»*, pp. 15-26 – M. Picone, *Esilio e «peregrinatio»: dalla «Vita nova» alla canzone montanina*, pp. 27-50 – N. Tonelli, *«Tre donne», il «Convivio» e la serie delle canzoni*, pp. 51-71 – R. Scrimieri, *Lirica, allegoria e storia nella canzone «Tre donne incontro al cor mi son venute»*, pp. 73-89 – E. Fenzi, *«Tre donne» 73-107: la colpa, il pentimento, il perdono*, pp. 91-124 – R. Pinto, *Isomorfismi sessuali ed emergenza dell'io*, pp. 125-56 – C. López Cortezo, *Analisi di «Tre donne incontro al cor mi son venute»*, pp. 157-82 – *Riferimenti bibliografici*, pp. 183-90.

Grupo Tenzone, *Doglia mi reca ne lo core ardire*, ed. Umberto Carpi, Departamento de Filología Italiana UCM-Asociación Complutense de Dantología, 2008, pp. 224.

U. Carpi, *Premessa*, pp. 7-10 – D. De Robertis, *«Benda»/«vetta» nelle «Rime» di Dante (a proposito di canz. 14. 57-59)*, pp. 11-12 – U. Carpi, *La destinataria del congedo e un'ipotesi di contestualizzazione*, pp. 13-29 – V. Díaz-Corrales, *Avarizia esplicita, larghezza implicita nella canzone «Doglia mi reca»*, pp. 31-40 – R. Scrimieri, *«Salus», «Venus» e «Virtus» in «Doglia mi reca ne lo core ardire»*, pp. 41-63 – C. López Cortezo, *«Doglia mi reca...» all'ombra del «De Amore» di Andrea Cappellano*, pp. 65-95 – R. Pinto, *Le donne innamorato come soggetto politico nell'orizzonte utopico della modernità*, pp. 97-146 – E. Fenzi, *Tra etica del dono e accumulazione. Note di lettura alla canzone dantesca «Doglia mi reca»*, pp. 147-211 – *Riferimenti bibliografici*, pp. 213-24.

Non è un mistero che la bibliografia dantesca, pur abbondantissima e senza sosta incrementata, abbia lasciato per lungo tempo negletti o solo poco frequentati specifi-

ci settori delle opere cosiddette 'minori' dell'Alighieri, che sempre più spesso hanno visto sancita la loro collocazione vicaria in studi che ne invocano il contenuto solo in funzione dell'interpretazione della *Commedia* o talora, dato il vulgato ribasso di ogni interpretazione che saldamente stringa i testi alla malcerta biografia dell'autore, per ribadire in termini generali e magari per via di intertestualità il loro valore prefigurante delle tematiche portanti del poema. Spicca pertanto in questo quadro la pubblicazione dei primi due volumi del Gruppo Tenzone, ciascuno interamente dedicato ad una delle maggiori canzoni dantesche (rispettivamente *Tre donne* e *Doglia mi reca*) e alla sua specifica e analitica considerazione esplicitamente votato. Frutto di dibattiti nati nel corso di due diversi seminari estivi, le prime raccolte del Gruppo costituiscono un esperimento senz'altro originale che incontra un qualche analogo parallelo in alcuni dei trascorsi cicli di *Lecture classensi*, e che va ad inserirsi in una tradizione esegetica che possiede sì antichi quanto illustri precedenti ma che necessitava ultimamente di nuovo slancio: basti pensare che i pur essenziali *Riferimenti bibliografici* comuni che chiudono ciascun volume non risultano a ben vedere integrabili, quanto a specifici studi sulle due canzoni, che di pochissime voci. L'indagine sulle *Rime* dell'Alighieri, ridicibile per il versante più propriamente filologico ai soli capitali interventi di Domenico De Robertis e a pochi altri contributi sulla tradizione di singoli testi o sull'analisi di determinati testimoni antichi, si è in effetti concentrata negli ultimi lustri attorno a poche e ben perimetrabili questioni, come ad esempio lo studio sul genere sestina e più in generale sulle 'petrose', l'analisi della 'montanina' e della lettera che l'accompagna, e la rinata diatriba circa l'autenticità della tenzone di Dante con Forese. I due volumi su *Tre donne* e *Doglia mi reca* tornano invece adesso a rilanciare interesse su due testi di rilevante importanza per la biografia e la poetica dantesca, la cui interpretazione è fra l'altro in più luoghi tutt'altro che pacifica, e rispondono così di fatto meritoriamente alla forte sollecitazione che la recente Edizione Nazionale delle *Rime* di Dante curata da Domenico De Robertis (2002) e l'edizione commentata che ne è seguita (2005) hanno impresso alla dantistica odierna, contribuendo con proprie peculiarità alla discussione circa il Dante 'minore' che proprio a séguito dell'edizione derobertisiana promette finalmente di riprendere vigore (accanto ai freschissimi contributi dei maggiori esperti del settore che proprio dalla fissazione del nuovo testo prendono avvio, ricordo la celebrazione nell'ultimo biennio di ben due convegni dedicati specificamente al Dante delle *Rime*: Parigi 16 novembre 2007, con atti già a stampa per cura di P. Grossi, Parigi, Istituto Italiano di Cultura, 2008, e il più recente Gargnano 25-27 settembre 2008). L'interesse per di più per il Dante delle canzoni maggiori, se anche è materia che di per sé giustifica l'intitolazione di un ciclo di seminari, pare nascere proprio in conseguenza dello straordinario rilievo che tali composizioni hanno ottenuto nell'edizione critica derobertisiana, proprio per la scoperta del loro costituirsi in serie per 15 pezzi sui 18 superstiti ben prima e stemmaticamente ben al di sopra di quella che finora si considerava la sistemazione fornita da Giovanni Boccaccio. Con tutto ciò non si vuol certo far intendere che i due volumi nascano sotto l'insegna di una militanza comune e 'di scuola' degli studiosi che vi contribuiscono, ché anzi bene si chiarisce fin da entrambe le *Premesse* il precipuo interesse a riunire pareri discordanti, ad avvicinare ottiche di lettura e interpretazione dei testi affatto differenti. Lo si vede d'altronde dal diverso atteggiamento che nei vari saggi si assume nei confronti dello stesso testo critico di De Robertis, che accade sia aprioristicamente rifiutato con ritorno dunque alle rassicurazioni della precedente vulgata o invece all'opposto seguito fino a raccoglierne la sfida ove la nuova lezione o il nuovo ordinamento imponga o anche solo suggerisca il distacco dalle interpretazioni ormai passate in giudicato. Tale etero-



genità d'approccio al testo dantesco offre dunque un efficace quadro d'insieme degli attuali indirizzi interpretativi della critica odierna circa il Dante delle *Rime* e testimonianza nel suo insieme di una varietà di orientamenti d'indagine che, seppur non ricondotta a una conclusiva sintesi, ricerca novità di idee e tenta nuovi spunti d'interpretazione, evitando dunque di appiattirsi sulla scelta fra le soluzioni esegetiche offerte in precedenza, e facendosi anzi portatrice di un fervido impulso a pronunciarsi in materia di contestualizzazione e datazione dei testi. [Giuseppe Marrani]

\* Dante Alighieri, *Commedia - Inferno*, a cura di G. Inglese, Roma, Carocci, 2007

Nel contesto delle edizioni della *Commedia* desta particolare interesse l'originalità di una delle più recenti proposte editoriali, quella avanzata per Carocci a fine 2007 da Giorgio Inglese, che apre con la pubblicazione dell'*Inferno* il progetto di edizione dell'opera completa.

Il primo dato caratteristico da rilevare è proprio quello della completezza, della scelta del testo integrale, che rappresenta ormai un'alternativa parallela e paritaria rispetto all'uso di pubblicare – quando si ritiene ancora necessario ricorrere effettivamente alla lettera del testo – una selezione antologica di canti o di episodi, più o meno connessi tra loro da versioni in prosa e paragrafi di raccordo. Optare per il testo intero – in questo caso più esplicitamente che altrove – significa agire sulla base di una precisa posizione critica che insiste sul valore del poema come unità organica e strutturata. La posizione è leggibile in quanto affermato nelle pagine introduttive dell'*Inferno*, ma era già stata precedentemente esposta anche nel volumetto de «Le Bussole» Carocci del 2002, *Dante: guida alla Divina Commedia*, che, sebbene mai esplicitamente citato nell'edizione, funziona benissimo come premessa ideale (forse maggiormente 'disinteressata' poiché prodotta in tempi non sospetti) al lavoro di pubblicazione del testo. Là l'intero saggio, di impronta molto lineare ed efficacemente manualistica, si costituiva lungo percorsi trasversali di analisi che indirizzavano la lettura del poema completo attraverso varie prospettive, rilanciando proprio sul valore peculiare della *Commedia* concepita come *unicum* complesso percorribile attraverso una pluralità di traiettorie orizzontali. L'architettura che unisce e rende coerente l'eterogeneità dei contenuti, scriveva Inglese nel 2002, si fonda su un materiale legante che è l'istanza poetica; la prevalenza costante del «momento intuitivo espressivo» (p. 9) che tiene insieme la potenza specifica delle singole parti, ordinandole in una totalità armonica, e che orchestra tra loro, modulandone di volta in volta le intensità, i vari indirizzi che al poeta interessa sovrapporre: quello narrativo, quello figurale, quello tecnico-retorico, quello morale, quello scientifico-filosofico e così via. Questa cifra caratteristica dell'opera, mentre ordina il meccanismo complesso del poema, agisce funzionando anche da garanzia immediata della costante attualità del testo: l'opera – se un buon apparato di commento la fa ben intendere – realizza nel lettore una compiuta esperienza di «rievocazione» (sinonimo di attualizzazione?) che supera, o almeno definisce in senso più proficuo e consapevole, la distanza che lo separa dall'opera e dal suo contesto. Fornire un commento che salvi la comprensione da «lacunosità e genericità» e dispiegarlo attorno al testo preservato nella sua interezza – curandosi cioè che ogni sua parte risulti funzionale tanto alla risoluzione del passaggio specifico quanto alla penetrazione del disegno complessivo – significa allora rendere un servizio a vantaggio di una reale e piena fruibilità dell'opera, a vantaggio cioè del pieno riconoscimento della sua potenziale attualità.

Un altro aspetto del commento di Giorgio Inglese alla *Commedia* continua ad agire indicando questa medesima destinazione. Le note ai versi dell'*Inferno* si costituisco-



no di principalmente di un primo passaggio che è funzionale alla pura comprensione del dettato: in prima istanza va sciolta la sintassi, va riferito il significato di parole non comuni, vanno fornite, con sintesi e precisione, le informazioni linguistiche necessarie per leggere e capire (altre considerazioni sulla lingua del poema e una sintesi di fatti di grammatica storica vengono poi riproposte in forma riassuntiva in fondo al volume, dopo la *Nota al testo*). Chiusa la parte che permette di intendere il senso letterale della costruzione – talvolta più nettamente risolta nella diretta versione in italiano moderno – il commentatore ritiene il suo compito pressoché ultimato. Per guidare il lettore basta additare la strada con pochissime segnalazioni: dove necessario, in poche veloci battute, vengono strette alcune osservazioni ulteriori, indicazioni sull'eventuale presenza di riferimenti intertestuali significativi o spunti che fanno notare la maggiore caratura retorico-stilistica con cui si informa il passaggio, ma solo quando cogliere la citazione o il carico espressivo è richiesta effettiva della comprensione il passaggio. Talvolta viene invece soltanto rispiegato e rimesso in evidenza il concetto che in cima alla pagina la poesia aveva espresso in sintesi, ma che tanto è centrale per la poetica dell'autore o per lo spirito dell'opera, che va ribadito, isolato e definitivamente fissato. Sistemática nelle note è la ricerca della sintesi, di una misura «intermedia» tra la dimensione del «commento critico d'ampio respiro» e «l'asciutta didascalia» (cfr. *Premessa*, p.12). Proporsi un limite 'estrinseco' ha senz'altro significato operare una selezione tra i materiali già presenti; osservando il risultato si indovina come una delle rotte percorse sia quella del sacrificio del 'cultismo', cioè del recupero dotto dell'affermazione originatasi in un punto specifico della secolare storia dei commenti, e poi via via ripresa dagli apparati successivi, che ha come infilzato la tradizione del testo senza aggiornarsi né evolversi, magari perché non criticamente vagliata o perché riportata, quasi per dovere di cronaca, accanto a tutta la gamma delle sue concorrenti. Nell'edizione di Inglese spariscono le dispute corali e sparisce l'uso sistematico di citazioni dai commenti in italiano antico o da quelli latino: è stata evidentemente operata una netta selezione. Nel canto IX alla citazione dantesca della Medusa (v. 52) il curatore fa seguire una nota che permette di intendere a quale immagine mitica il poeta faccia riferimento e cos'è più importante rilevare circa la sua evocazione in questo punto della scena (il riferimento a un precedente virgiliano), ma non si imbarca affatto nel dibattito secolare sul preciso correlativo allegorico del personaggio. Nella *crux* interpretativa sulla corda lanciata nell'*alto burrato* per l'arrampicata di Gerione, gli esegeti storicamente si interrogano sul termine esatto di cui la corda è allegoria: il commento qui riferisce un cenno alla questione (citando la soluzione di Nardi, «la più sobria, e dunque preferibile») ma è in effetti il testo stesso che ai vv. 107-108, con un altrimenti inspiegabile riferimento alla lonza, promuove uno slittamento semantico sul piano figurale: cogliere la presenza del richiamo esplicito al senso 'secondario' è necessario per intendere anche il solo senso primario del verso. Le note salvano i soli elementi attivamente utili a sciogliere la complessità dell'immagine voluta dal poeta, senza 'doppiare' pedissequamente il testo alla luce di uno o più percorsi interpretativi, senza ri-eseguirne i contenuti. Il *primum* della lettura guidata da Inglese pare piuttosto funzionale a far avvertire la pienezza e molteplicità delle implicazioni, permettendo al lettore confrontarsi direttamente col testo, e permettendo a quest'ultimo proporsi nel suo carattere più proprio. Se questo è già uno strumento che rende ragione della diretta vitalità dell'opera e della sua potenza di far presa sul lettore di oggi, della sua forza di 'attualizzarsi da sé', un altro dei caratteri dell'edizione (quello che per altro la rende più che mai interessante e innovativa) agisce in quel medesimo indirizzo, lavorando a ben vedere ad un livello ancora più profondo e originale. Giorgio Inglese interviene, sulla base di una nuova revisione filologica, sul testo che

commenta. Alla base della soluzione che è oggetto del commento c'è il testo canonico della vulgata curato da Petrocchi nel 1966-67, rivisto però «non senza tener conto dei successivi, *La Commedia*, a cura di Antonio Lanza, De Rubéis, Anzio, 1995 [...] e *Comedia*, per cura di Federico Sanguineti, Edizioni del Galluzzo, Tavernuzze (Firenze), 2005» (cfr. *Nota al testo*, p. 385). Il lavoro di edizione è corso infatti accompagnato da uno studio sullo *stemma codicum*, le cui conclusioni sono riassunte in un paragrafo della nota al testo. Dato questo suo specifico carattere l'edizione acquista una più urgente – quasi 'scottante' – importanza d'ordine prettamente scientifico: pressoché contemporanea alla sua uscita è la pubblicazione del volume curato da Paolo Trovato, *Nuove prospettive sulla tradizione della «Comedia». Una guida filologico-linguistica al poema dantesco*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2007. Il dato di questa quasi perfetta simultaneità conferma in generale il rinnovato interesse per la questione testuale, di cui la revisione dell'edizione di Inglese è applicazione compiuta, ma in concreto permette soprattutto di rilevare quanto tale questione sia effettivamente aperta. Le posizioni rappresentate dai due paralleli orizzonti di ricerca si pongono l'una rispetto all'altra dialetticamente, esplorando traiettorie ben distinte. A prescindere da eventuali rapporti di 'concorrenza' tra posizioni o soluzioni specifiche, è interessante rilevare come l'impegno tecnico-filologico speso da Inglese in occasione del lavoro di commento si ritrovi ad avere un valore quasi direttamente 'militante' nel dibattito riaperto sul restauro del tessuto dell'opera. Argomentazioni e rilevamenti sulla lettera del testo sostengono ipotesi su cui il filologo via via scommette, e che puntualmente vengono sottoposte al lettore mentre gli si forniscono gli strumenti per comprendere il messaggio del contesto. Le stesse note di commento segnalano dove necessario (all'insegna del principio della sintesi) osservazioni relative allo stemma, alle lezioni alternative rilevate su altri codici e alla motivazione delle scelte che hanno indotto il curatore a distinguersi in quel passaggio dalle soluzioni precedenti. Resta il dubbio, si può obiettare, della comprensibilità di queste segnalazioni: non tutti i lettori sono in grado di afferrare tutte le implicazioni degli estremi riportati in quest'ultima breve fascia; ma osservando l'operazione alla luce della prospettiva iniziale questa proposta, questo modo nuovo di intendere la forma commento risulta da ultimo coerente e significativa. Un commento che si costituisce statutivamente della più rapida e lineare spiegazione di quanto è indispensabile alla comprensione immediata dei primi strati di significato, che ad essa aggiunge solo un accenno altrettanto puntuale e diretto a quanto è utile per l'apprezzamento del valore aggiunto da essi rappresentato, e che si propone di sfrondare il carico 'esplicativo' tradizionale di tutto quel che può dirsi estrinseco rispetto alla realtà e alla funzione autonoma della parola poetica, intende principalmente rendere un servizio al prodotto testuale nella sua forma più pura; nella misura in cui rende conto del lavoro che c'è alle spalle di tutti quei momenti in cui è ancora la forma dell'opera che deve ancora essere compiutamente definita, rende ragione al carattere problematico, ancora aperto, sempre intrinsecamente attuale, del processo di riavvicinamento e comprensione del testo. Associare l'urgenza dell'approfondimento filologico con l'istanza spontanea della prima esegesi è una mossa originale e forse azzardata dal punto di vista editoriale: impedisce di rilevare pacificamente una classe di destinatari individuata secondo la scansione tradizionale delle fasce di pubblico; ma a ben vedere è una soluzione che dà voce più di altre a un'esigenza fondativa dell'opera letteraria: evidenza la vitalità reale e intrinseca del testo e dà conto della natura problematica della questione della sua comprensione ripristinandola entro il problema della forma originale del testo, restituendola cioè alla sua posizione più propria. Non nascondere al lettore – sia esso filologo, studente o semplice cultore – la somma di problematiche alla base della costituzione del testo, mostrargli l'esistenza di una tale dimensione di studio, signi-

fica permettergli di prendere atto della reale distanza dell'opera, fargli riconoscere il grado effettivo della sua alterità, offrirgli un saggio di come, a vari livelli, si lavori per studiarla e attraversarla al fine di permetterle di realizzare la comunicazione per cui è stata creata, quindi renderla attuale.

I dubbi sull'opportunità di una nuova edizione, sull'attualità del testo che essa, tornando a riflettergli attorno, di fatto promuove, riemergono connaturati con l'opera, con la sua statura di classico, con la funzione della forma-commento e con le scelte che costituiscono, nella soluzione specifica, questo genere di paratesto. Il risultato prodotto da Giorgio Inglese con la sua edizione commentata, nell'idea stessa che la informa prima ancora che nelle singole soluzioni che di volta in volta essa promuove, è una proposta opinabile e che potrà senz'altro essere ridiscussa, ma nella prospettiva che qui si è considerato rappresenta un valido tentativo di risposta a quei dubbi e a quelle originali interrogazioni. Se un lettore non specialista può trovare difficoltà in quelle notazioni che, segnalando le varianti, si propongono frammenti di un apparato critico, e se per un addetto ai lavori, interessato a più complesse questioni ecdotiche, la notazione della parafrasi è forse ridondante rispetto ad altre esigenze più specifiche, è vero d'altra parte che i due livelli di confronto col testo sono comunque assai profondamente interconnessi, che possono ben collaborare, interdipendenti come filologia ed interpretazione critica nei livelli più complessi della compiuta analisi scientifica, e possono comunque essere messi a disposizione in parallelo a chiunque si avvicini al testo, poiché votati entrambi contemporaneamente al fine ultimo e primario della comprensione del suo significato. [Alessio Milani]

\* Angelo Poliziano, *Poesie*, a cura di Francesco Bausi, Torino, Utet («Classici Italiani»), 2006

Col semplice titolo di *Poesie*, Francesco Bausi presenta per la prima volta in un medesimo volume le poesie volgari e una scelta delle poesie latine di Angelo Poliziano, che l'autore non aveva provveduto a riunire in una stampa definitiva e talvolta nemmeno pubblicato singolarmente: se negli ultimi mesi della sua vita gli sforzi dell'umanista furono tesi alla raccolta delle sue epistole latine insieme alla composizione della seconda centuria dei *Miscellanea*, fu solo quattro anni dalla sua morte che vide la luce la molto incompleta *princeps* degli *Omnia Opera* (Venezia, Aldo Manuzio, 1498 per le cure di Pietro Crinito e di Alessandro Sarti, poi riprodotta nella stampa di Basilea del 1553), mentre le sue «cose volgare», *Stanze* e *Fabula di Orfeo* erano uscite forse a sua insaputa appena un mese prima della morte. Ma, se per le opere volgari e per le due elegie giovanili non pubblicate dal Poliziano esistono ora moderne edizioni critiche (i *Due poemetti latini* sono stati editi criticamente a cura del Bausi stesso nel volume della Salerno del 2003, di cui rende ampiamente conto Umberto Carpi nel n. 7 di questa rivista), mentre i carmi latini più importanti avevano comunque visto la luce in stampe promosse dall'autore stesso, non esiste tuttora un'edizione integrale delle opere del Poliziano. Ancora una volta questo volume risponde, infatti, ad una richiesta antologica (benché la parte in volgare sia presentata al completo, come ormai invalso da tempo) e propone i testi non secondo l'ordine cronologico della loro composizione – seguito peraltro nell'*Introduzione* e obbligatorio in una offerta completa – ma, assecondando i due più importanti versanti della tripla produzione linguistica dell'umanista, riunisce da principio tutti assieme i testi in volgare e fa loro seguire una scelta importante delle opere latine.

La bipartizione dell'offerta è naturalmente ricalcata nella *Nota bibliografica* che trac-

cia il puntuale resoconto dell'edizioni e degli studi critici relativi a ciascuna opera e nella *Nota critica* dove si presentano e si discutono le scelte testuali adottate nella stampa dei testi. Chi voglia, dunque, ricostruire la storia della produzione poetica del Poliziano, deve di volta in volta inserire il testo oggetto della sua lettura nel quadro della storia della poesia polizianesca e della sua formazione tracciato nei vari paragrafi dell'*Introduzione*: per esempio, l'elegia a Bartolomeo Fonzio che apre la seconda parte del volume andrà ricondotta al capitolo I, *Gli esordi: la versione dell'«Iliade», l'elegia a Bartolomeo Fonzio e l'epicedio di Albiera degli Albizi*, mentre alla *Fabula di Orfeo* è dedicato tutto un paragrafo (3: *Una «fabula» moralizzata: l'Orfeo*), idealmente da sovrapporre al capitolo secondo sulle *Stanze*, in quanto Bausi accetta la datazione dell'opera agli anni 70 già proposta da Antonia Tissoni Benvenuti e dunque la concomitanza cronologica dei due testi. In ogni caso, la presentazione di queste poesie in due diverse sezioni linguistiche non rivoluziona poi tanto l'ordine cronologico, a parte la posticipazione delle giovanili elegie in latino, poiché le altre opere in versi latini qui presentate (le *Silvae*) furono il prodotto della stagione più matura del 'poeta professore' e avrebbero comunque occupato una posizione finale.

Mentre le poesie in volgare godevano già di una lunga tradizione esegetica (a partire dall'edizione curata da Carducci nel 1863, ampiamente scandagliata dal Bausi sul n. 13 di *Per leggere*, fino alla ridondante offerta degli anni 1987-88 con il volume di Bausi, *Poesie volgari*, Manziana, Vecchiarelli, 1997, e le edizioni sincrone di Stefano Carrai e Davide Puccini, 1988), particolarmente interessanti si dimostrano le cure profuse per i testi latini, anch'esse frutto di una lunga fedeltà, di cui tappe fondamentali sono state l'edizione delle *Silvae* per Olschki del 1997 (preparata fin dalla recensione all'edizione parigina, Le Belles Lettres, del 1987 a cura di P. Galand, uscita in «Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance», L, 1988) e i già ricordati *Due poemetti latini*: a partire dalle bellissime traduzioni «in prosa semiritmica», su cui non a caso si era appuntata l'attenzione del Carpi. Traduzioni dei carmi latini che, già da sole, ne costituiscono un primo imprescindibile commento, come ben noto e come la lontana, ma lunga, militanza nella redazione della rivista *Semicerchio* ha insegnato anche a chi stende questa scheda (quella stessa rivista che, come ha ricordato Carpi, aveva già presentato i notevoli esperimenti traduttori dall'*Elegia per Albiera* a cura di Francesco Stella e dalla *Sylva in Scabiem* a cura di Walter Lapini).

Sfruttando la possibilità del doppio spazio a piè di pagina ad un unico testo a fronte, il commento si distende continuo e abbondante, in una sorta di ideale integrazione della versione italiana e puntualizzazione del testo latino, di cui sono elencate meticolosamente le fonti. Basterebbe solo citare dai vv. 117-22 della grande rappresentazione della Febbre dall'*Epicedio di Albiera* (tradotti anche dallo Stella) che descrivono – con la contaminazione del VI libro del *De Rerum natura* e passi dalle *Metamorfosi* – la mostruosa dea, per vedere come anche la versione del Bausi non sia affatto solo «di servizio» (come già quella di Lucia Gualdo Rosa) ma essa stessa frutto di un'interpretazione anche poetica: «Mai né quiete né sonno occupano le *risechite* membra (“Nulla quies nullique premunt membra *arida* somni”), nelle *amare* fauci rimbomba un'aspra tosse (“*faucibus in salsis tussis acerba sonat*”), a lei sconosciuto è il sorriso, i rari denti sono marci di carie, (“*risus abest, rari squalent rubigine dentes*”), la sozza mano si protende con unghie lunate; la sfolgorante destra agita una fumosa lampada, la fredda sinistra stringe in pugno nevi sitonie». Come segnala il commento e a dimostrazione del ricorrente soccorso di questo alla versione italiana, in questo passo la libera traduzione di *risechite* per *arida* trova forse la sua giustificazione, nel riferirsi dello stesso aggettivo alle ossa della Fame al v. 804 di *Met. VIII* («uno degli episodi ovidiani che costituisco-

no l'ossatura di questa sezione centrale dell'elegia», come è detto in un'altra nota) e non a la *sitis* di Lucr. VI, 1178 (altro modello fondamentale di questo passo). Ma tutta la traduzione dell'epicedio è condotta su un registro 'alto' (con il ricorso perfino all'accusativo di relazione: v. 168: «Sùbito dal vicinato accorrono le madri e le trepide fanciulle, rigate le tenere guance di lacrime»), che non nasconde il ricordo del leopardiano canto *A Silva*: si veda la traduzione del v. 30 («Ut nitidum laeti radiabant sidus ocelli»), «Come stella lucente brillavano gli occhi ridenti») che recupera il primo dei due aggettivi degli «occhi suoi ridenti e fuggitivi»; e ugualmente da questo 'epicedio' ottocentesco deriva il sintagma della «man veloce / Che percorrea la faticosa tela» nella traduzione al v. 50 di *levi manu* («Ah dolor! I nunc, et rebus confide secundis, / quas Fortuna levi fertque refertque manu!»: «Va' ora, e confida nella felicità, che con *mano veloce* dà e toglie Fortuna!»), tanto più che «rapida mano» era pochi versi sotto (v. 54: e lì tradotto alla lettera).

Al contrario, è la nota al v. 149 dell'elegia al Fonzio a chiarire la libera traduzione di *taedet* con *sono rustucco* («Ma quando *sono rustucco* di impallidire sotto l'ombra pieria [“At cum Pieria taedet pallere sub umbra”], lascio le *complici* mura della mia camera [“egredior thalami conscia tecta mei”]): «si è tradotto con le parole dello stesso Poliziano nella lettera a Lucrezia Tornabuoni del 18 dicembre 1478: “quando sono rustucco dello studio” (*Prose volgari*, a cura di I. Del Lungo, Firenze, 1867, p. 68)». Ancora una partecipazione tutta 'poetica' del traduttore giustifica la libera resa (con citazione di *Purg.* VIII, 6) del v. 224 («sic ego labentis produco tempora lucis») quasi conclusivo del commovente passo che revoca il finire della giornata del Poliziano nella ricca biblioteca dell'amico, libraio e copista, Vespasiano da Bisticci, «la cui bottega era evidentemente (come di norma quelle dei librai) un abituale ritrovo di letterati»: «Presso di lui dimoro fino a quando la stella citerea richiama, sorgendo, i luminosi astri; così io prolungo *le ore del giorno che muore* fra i doni graditi del coro ianteo». E forse, si può aggiungere, proprio l'elegia al Fonzio, riconosciuta subito come «documento importantissimo per conoscere e valutare gli esordi dell'attività polizianesca», e la sua 'poetica' traduzione, testimoniano particolarmente un vecchio amore del Bausi, che alla lirica latina di Bartolomeo Della Fonte aveva negli anni Novanta dedicato un ampio studio («Interpres», X, 1990, pp. 37-132; e sullo stesso numero, pp. 270-88, cfr. anche *Nuovi autografi di Bartolomeo Ronzio nel Riccardiano 914*).

L'affiancamento dell'opera latina giovanile con la più tarda produzione nella stessa lingua non crea, tuttavia, nella lettura continua delle diverse composizioni, una forte dissonanza, avendo Bausi a lungo insistito nell'*Introduzione* sulla costanza, in tutta la produzione polizianesca, dei tratti distintivi della sua poesia: vale a dire «l'inesausto sperimentalismo condotto dall'interno dei generi e delle forme tradizionali», «la prodigiosa tecnica “combinatoria”, che gli consente di dar vita, con arte sapiente, a un dottissimo e insieme raffinato intarsio di fonti molteplici e separate» e, infine, la tendenza a costruire «compatte “unità sintattico-letterarie” che troverà il suo apice nelle più tarde e mature *Silvae*». Semmai varrà la pena di ricordare, ancora col Bausi, il diverso spessore culturale delle *Silvae*, testimone delle importanti acquisizioni dei suoi assidui studi filologici: dalla letteratura greca, quasi del tutto assente nei suoi primi esperimenti, all'attenzione rivolta ad autori considerati 'minori' e alla presenza nel nuovo tessuto poetico delle discipline filosofiche e tecnico scientifiche (così per esempio, nelle note alle ultime due *Silvae*, vediamo affiorare, per la letteratura greca, i nomi di Nonno di Panopoli, Massimo Tirio, Licofrone con gli scoli di Giovanni Tzetze, Quinto Smirneo, Trifiodoro, Ermia Alessandrino, Achille grammatico ecc.; e per l'aspetto scientifico, i testi 'tecnici' di Senofonte, Virgilio, Columella, Varrone e Palladio).

Ma quelle che potremmo chiamare le tre 'costanti' dell'arte dell'Ambrogini, sono evidenziate dal Bausi anche nella poesia volgare, fin dal titolo del paragrafo 4: *Le «nugae» dell'umanista: sperimentalismo e giuoco lettererario nelle «Rime»*. Titolo che varrebbe anche per presentare i precedenti delle *Stanze* nonché «quel primo esempio di dramma profano in volgare» della *Fabula d'Orfeo*. Per entrambi, fra le numerose citazioni dagli *autores* classici e volgari, prontamente individuati dal Bausi, si dovrà ricordare anche l'accento alla moderna diffusione del codice bucolico, che proprio in quegli anni tra Firenze e Siena fino a Napoli dilagava «in una sorta di epidemia bucolica» (così la Corti): e si allude all'ottava 18 del primo libro delle *Stanze*, già indicata da Domenico De Robertis nel suo fondamentale studio *L'egloga volgare come segno di contraddizione* (ottava che, si potrebbe aggiungere, colla precedente sembra contaminare anche la tecnica del *plazer* per i sintagmi *Quanto è più dolce* e *Quanto giova* ad introduzione della serie degli infiniti delle proposizioni soggettive *seguir, spiar, Veder, Udir...*, addirittura ad inizio di verso, con allusione agli infiniti sostantivati tipici del genere); ma anche s'intende rinviare, nella polimetria dell'*Orfeo*, a quella che Bausi indica come «vera e propria egloga volgare in terzine (vv. 17-53)», nonché alla canzone d'Aristeo (metricamente una ballata) con il tipico ritornello (l'*efymnion* della bucolica greco-latina) «Udite, selve, mie dolce parole» (con quell'invocazione a tutta la natura a testimone del proprio affanno già nella seconda *Bucolica* ma anche nel capitolo *Udite, monti alpestri, li miei versi* di Giusto de' Conti). Non sarà senza un'intenzione allusiva che alla ballata segua proprio un'ottava con rime sdruciole a «sottolineare (come nelle *Stanze* I, 115) il carattere pastorale dell'episodio (gli sdruciole sono infatti tipici della bucolica volgare)». Proprio l'ottava 115, dal Bausi aggiunta alle tessere bucoliche delle *Stanze*, presenta una straordinaria affinità con alcuni versi di quella che sembra essere stata la prima egloga, ancora extravagante e probabilmente contemporanea alla composizione del poemetto del Poliziano, di chi di quel codice fornirà in volgare un modello assoluto, sorprendentemente suggerendo, se non un improbabile diretto contatto, almeno la filiazione da un comune modello: i tratti con cui è presentato il Polifemo innamorato di Galatea («d'intorno a lui le sue pecore pascono, / né a costui dal cor già mai disgombrano / le dolce acerbe cur' che d'amor nascono: / anzi, tutto di pianto e dolor macero, / siede in un freddo sasso a piè d'un acero») appaiono gli stessi che caratterizzano il doloroso Ergasto («Non trovo tra gli affanni altro ricovero / che di sedermi solo appiè d'un acero, / d'un faggio, d'un abete o ver d'un sovero: / ché pensando a colei che 'l cor m'ha lacero / divento un ghiaccio e di null'altra curomi, / né sento il duol ond'io mi struggo e macero»), poi riecheggianti puntualmente dalla prosa introduttiva («Ergasto solo, senza alcuna cosa dire o fare, appiè di un albero, dimenticato di sé e de' suoi greggi, giaceva [...]») e allusi anche nell'autopresentazione di Sincero alla prosa VI («Finalmente io [...] mi era gittato appiè d'un albero, doloroso e scontentissimo oltra modo»). E quest'ultimo esempio valga per tutti a dimostrazione non solo della vocazione sperimentale del Poliziano che permea fortemente anche la poesia delle *Rime* (anche nella prevalenza assoluta delle forme 'minori' del rispetto e della ballata), ma anche della sua capacità di catturare e rielaborare le proposte più à la page di quella stagione poetica. [Isabella Becherucci]

★ Galileo Galilei, *Lettere*, a cura di Erminia Ardisino. Introduzione di Andrea Battistini, Roma, Carocci, 2008

Chi, se non gli specialisti, si avventurerà mai nei nove volumi dell'immenso epistolario di Galileo raccolto a fine Ottocento dal Favaro? Non certo il frettoloso letto-



re odierno, anche cólto, e tanto meno gli studenti, condannati alla misura culturale dei 'crediti': e la bella antologia curata nel 1911 dal Del Lungo insieme al medesimo Favaro per la 'Biblioterca Carducciana' di Sansoni quasi ad accessibile corredo della monumentale opera completa, attraverso cui per decenni ci siamo avvicinati a Galileo, non è più disponibile, nemmeno nell'anastatica presentata nel 1957 da Cesare Luporini (un filosofo che per l'occasione batté molto sulla qualità e sulle intrinseche ragioni di Galileo scrittore scientifico e filosofico in volgare, non solo giovandosi del classico saggio [1936] di Raffaele Spongano). Un vero peccato, perché in quelle lettere, oltre a tesori di intelligenza scientifica, c'è una delle vicende intellettuali più straordinarie dell'età moderna: un grande scienziato cattolico, convintamente cattolico e per nulla incline alle ribellioni antigerarchiche ancorché di temperamento e di penna assai vivaci, costretto ad una pluridecennale, mortale battaglia per conquistare il diritto all'illustrazione e sviluppo di certissime verità scientifiche però confliggenti con una lettura conservatrice e integralista delle sacre scritture. Bruno arso vivo, Campanella in carcere, Galilei inquisito, una repressione feroce (del resto la chiesa riformata non era stata da meno, Lutero aveva tempestato contro empietà e stoltezza di Copernico, Calvino aveva fatto arrostire vivo per due ore Serveto, ben peggio – come osservò Engels – dell'Inquisizione, che Giordano Bruno lo aveva semplicemente mandato sul rogo) dalla quale restava confermato il vaticinio campanelliano secondo cui, come la donnola corre *timente e scherzante* nelle fauci del mostro che poi la divora «così di gran scienza ognuno amante, | che audace passa dalla morta gora | al mar del vero, di cui s'innamora, | nel nostro ospizio alfin ferma le piante». Ospizio, s'intende, la prigione inquisitoriale. Fu il prezzo pagato per quella *democratizzazione del sapere*, esercizio della baconiana *traditio lampadis* e fede nel *progresso indefinito del sapere*, che Battistini richiama fin dalla prima pagina. Davvero, come recita il titolo di un saggio famoso, *scrittura e persecuzione*.

Viene dunque opportunissima – dopo che una decina d'anni fa erano state edite presso l'editore Armando le 'copernicane' e poi ancora nel 2000 da Franco Motta la capitale *Lettera A Cristina Di Lorena* – questa antologia di lettere private, non destinate alla circolazione, con la quale il nostro maggior galileista e una giovane studiosa, Andrea Battistini ed Erminia Ardissino, l'uno introducendo l'altra annotando il testo e corredandolo di postfazione sull'uso epistolare, hanno intelligentemente dipanato dal gran gomitolo un filo che segue e documenta tutta la biografia di Galileo, periodizzata e tematizzata: lettere bellissime ed esemplari che lasciano intendere quanto fitta ed estesa fosse la trama delle relazioni galileiane, e dunque quanto impotente nella sua crudeltà la pretesa di cancellarlo a quel modo. Lettere che altre (anche dei corrispondenti, purtroppo escluse per ragioni di spazio) invogliano a cercarne e altro a leggere di questo – oltretutto – grande scrittore (a parere di taluno, invece, col Vico un abusivo nelle storie letterarie, e immagino lo sconforto del nostro Battistini!), il quale scriveva lettere di gran scienza e filosofia in volgare «perché ho bisogno che ogni persona le possi leggere». Non a caso fu primariamente in quel suo volgare innervato dal «sano metodo delle scienze» che Parini individuò l'antecedente della rinascita del «bon gusto delle lettere» dalla vertigine del «pessimo gusto» seicentesco.

L'immagine del vecchio Galileo coattivamente abiurante e penitente in saio bianco davanti al tribunale romano riesce ancora intollerabile alla nostra coscienza, forse più degli stessi martirî di Bruno e Campanella: perché Galilei evitò sì tortura e supplizio del corpo però a prezzo d'essere umiliato nella mente, e una tale depressiva umiliazione ferisce più degli orgogliosi martirî. Così, questa seicentesca persecuzione della scienza e dello scienziato in nome dell'ortodossia religiosa e nella generale consa-



pevolezza (condivisa dallo stesso potere politico, ma pur esso impotente) delle buone ragioni – non riesco a dire innocenza, perché non era questione alcuna di colpa commessa o meno, bensì di mera *interpretazione* – rinnova l'indignazione, ma soprattutto induce a preoccupate considerazioni sul presente. Non che siano da temere roghi o carceri, ma la pressione della Chiesa sullo Stato per sottoporre la ricerca scientifica a limiti imposti dalla teologia e la politica stessa al vaglio-controllo della religione si è rifatta di inaudita prepotenza. Il papa tedesco del Santo Uffizio è ben più sistematico del papa polacco della Madonna Nera, e comunque si rimpiange la cultura del grande Paolo VI. Ma quel che più sconcerta è la debolezza rinunciataria, quando non la subalterna connivenza, della cultura laica.

Nel 1949 perfino le narici di Montale, pur ostile a tutto quanto sapesse del chierico rosso allora vivo e pugnace, venivano turbate dal tanfo acre delle madonnare pellegrine, l'aggressività dei chierici neri offendeva le coscienze laiche anche le più moderate, le più refrattarie ai lumi d'officina: oggi che il chierico rosso è demonizzato – come giacobino come garibaldino come socialista e comunista essendo storicamente vilipesa ogni idea di rivoluzione vuoi borghese vuoi nazionale vuoi sociale dalla francese alla risorgimentale alla Resistenza – la stessa tradizione di laicità liberale, Croce Gobetti Einaudi Bobbio, sembra evaporata. Sarà che tanti si son messi la maschera «perché – come amaramente sarcastizzò fra' Paolo Sarpi giusto quattrocento anni fa, nel 1609 – senza di quella nessun uomo può vivere in Italia», ma certo, piuttosto che sdegno e preoccupazione per la nuova ondata di integralismo cattolico da cui viene investita e pervasa la società italiana, sento in giro (e con l'aria d'esser invece laicamente riformatrici, anzi revisioniste d'una storiografia pretesa tendenziosamente robespierriana e zdanoviana) pretestuose apologie dell'antico regime, del sanfedismo, di Salò. Il cardinal Belarmino non era poi male e le troppe piazze occupate dai monumenti di Giordano Bruno una prepotenza massonica. Voglia di restaurazione e di inquisizione, la più brutale cultura politica della forza e dello sfruttamento (il governo degli interessi privati) al servizio – come si è pubblicamente prosternato lo stesso capo del nostro esecutivo – dei desideri della Chiesa. Di questa Chiesa, di questo Vaticano: il quale inghiotte paganesimo neoceltico e materialità fininvest pur di incassare lo smantellamento dello Stato laico, dal simbolico di Porta Pia al concreto della scuola pubblica. Né poco aggiunge di avvilito, quanto a desolante subalternità politico-culturale, che le poche, saltuarie reazioni siano troppo spesso all'insegna d'un anticlericalismo sguaiato, da guitti (proprio nel senso di affidato a comici irresponsabili), ovvero motivate dalle ragioni d'un edonismo individualistico senza principî: nulla a che fare col pensiero razionalista della nostra linea rinascimentale e illuministica, con la tradizione laica dei filoni italiani di democrazia politica sia borghese che popolare, la matrice liberale, la socialista e comunista, la stessa cattolica e nazionale da Gioberti a Miglioli a De Gasperi.

La stessa libertà di ricerca scientifica viene pesantemente messa in discussione e condizionata: certo, nessuno può negarlo, oggi più che mai essa pone, in ogni campo, dilemmi eticamente e socialmente delicatissimi, e però, invece d'un'assoluta libertà di ricerca con un severo controllo e regolamentazione politico-statale nell'uso dei suoi risultati, ecco che quattro secoli dopo la condanna di Galileo si viene rinnovando la pretesa di imporli – quel controllo e quella regolamentazione – a monte e non a valle della ricerca stessa, né dall'autorità statale per ragioni di utilità sociale, bensì dall'autorità religiosa per motivi di compatibilità teologica. Come non andare col pensiero a tutto ciò leggendo questa scelta di lettere galileiane, certo tenuissima rispetto alla mole enorme dell'epistolario e tuttavia sconvolgente per la qualità ed esemplarità della selezione? Come non riflettere sul carattere nazionale, non solo individuale, del

dramma di Galileo (nient'affatto un ribelle, però convinto della necessaria separazione fra scienza e teologia), e sulle ragioni profonde di tale carattere, non solo il pernicioso dominio della Chiesa in Italia, ma anche il profondo distacco fra intellettuali e nazione? Se Ardissino e Battistini me lo consentono, vorrei aggiungere alla loro essenziale bibliografia un vecchio scritto di Lucio Lombardo-Radice, *Galileo Galilei e la disputa dei massimi sistemi*, uscito su «Rinascita» [pp. 222-27] nel lontano maggio 1949, proprio il mese dei montaliani *madonnari pellegrini!* Vi erano richiamate autorità oggi mal pronunciabili e che invece bisognerebbe riproporre alla lettura. C'era l'Engels della *Dialettica della natura* («Gli uomini che fondarono il moderno dominio della borghesia, furono tutto, fuorché limitati in senso borghese [...] Anche la ricerca scientifica si muoveva allora in mezzo alla rivoluzione generale ed era essa stessa del tutto rivoluzionaria: doveva lottare per conquistare lo stesso diritto all'esistenza. Essa diede i suoi martiri, che furono al fianco dei grandi italiani, fondatori della filosofia moderna, sul rogo e nelle carceri dell'Inquisizione...»), c'era il Gramsci dei quaderni – il *Risorgimento* – a loro volta scritti in carcere e che appena cominciavano a circolare (il dramma individuale di Galileo conseguenza del dramma nazionale italiano, «con la reazione ecclesiastica che culmina nella condanna di Galileo finisce in Italia il Rinascimento anche tra gli intellettuali»). Nell'articolo di Lombardo Radice è proprio in questi giorni, mentre leggevo le lettere galileiane scelte dalla Ardissino, che mi sono imbattuto, sfogliando quell'ingiallita annata di rivista alla ricerca d'un certo corsivo di Roderigo di Castiglia – chi era costui? – sull'attualissimo tema, guarda caso, de *L'abolizione del XX settembre...*, e ho rimpianto una volta di più quei tempi 'dogmatici e settari' in cui la politica – con i suoi Partiti, e mica solo il comunista – non sbandava fra invettive e connivenze, ma nel duro conflitto delle idee cercava di spiegare, di educare, di orientare storicamente le coscienze.

In tutt'altro modo e contesto, con tutt'altri obiettivi, un'utile funzione di disvelamento e di educazione può svolgerla oggi, in particolare nella scuola e nell'università fra giovani senza bussola, questo volumetto prefato e curato – così opportunamente nelle intenzioni e rigorosamente nella fattura – da Battistini e Ardissino: disvelamento ai giovani, dico, esser la libertà cosa altrimenti sostanziale e faticosa che l'individualismo deresponsabilizzato e leggero con cui oggi la si scambia e confonde; educazione, al valore di quella che Battistini giustamente chiama *battaglia delle idee* e alla resistenza contro «l'ottuso ossequio al principio d'autorità», alla pratica insomma della razionalità paziente contro la prepotenza dogmatica. E contro i bassi interessi che se ne mascheravano, perché dietro il dogmatico in buona fede, fa bene Battistini a ricordarlo toccando un altro tasto di rilevanza attuale, dietro le convinzioni del tragico Bellarmino, premeva l'orda torva dei laici scienziati opportunisti, astronomi e medici, toccati nella borsa e nei privilegi per la crisi che dalle verità galileiane sarebbe venuta al lucroso mercato degli oroscopi. [Umberto Carpi]

\* Vincenzo Monti, *Saggio di poesie*, a cura di Alessandra Di Ricco, presentazione di Gennaro Barbarisi, Trento, Università degli studi, 2006

Le celebrazioni del 250° anniversario della nascita di Vincenzo Monti hanno lasciato una traccia imponente di Atti (Romagna 2004, Roma 2005, Milano 2006), destinati a costituire una vera svolta negli studi sul poeta di Alfonsine e sulla cultura letteraria italiana fra Settecento e Ottocento: merito, come ben sanno tutti coloro che hanno partecipato a quelle giornate, dell'indimenticabile amico e grande settecentista Gennaro Barbarisi. Negli anni della sistematica svalutazione di Monti fra la quasi de-

risoria silloge ricciardiana di Muscetta e la pietra tombale binniana come ‘poeta del consenso’, Barbarisi era andato controcorrente, ponendo le premesse della ripresa di edizioni e di studi verificatasi in quest’ultimo decennio. Il vuoto lasciato da Barbarisi come fulcro di iniziative e di orientamento della ricerca è incolmabile: vero figlio della grande tradizione illuminista e riformatrice milanese perpetuata nella bella storia del movimento socialista e comunista del quale fu appassionato e mai pentito promotore, Gennaro era d’una pianta che oggi sembra al tutto inaridita nella torva capitale della sedicente Padania. Di dolce sentire e di modi schivi, ferreo nelle convinzioni fondamentali, severo nelle pratiche della vita e del lavoro. Davvero, un grande rimpianto.

Fece in tempo, come Presidente del Comitato Nazionale montiano, a presentare questa ristampa anastatica (utilissima, testo tanto importante – come mostrò nel 1979 un saggio di svolta su *Le prime raccolte poetiche di Vincenzo Monti* d’un altro indimenticabile amico, Ivanos Ciani – quanto di disagiata reperimento) del *Saggio di poesie* del 1779, la prima raccolta organica stampata dal giovane arcade Vincenzo Monti nella Roma di Pio VI. Un supporto prezioso per gli Atti coevi del Convegno romano dei mesi precedenti (leggendaria l’assedio di Barbarisi ai relatori per la tempestività della stampa!), dove il *Saggio* era stato al centro di più d’una relazione. Sullo sfondo, anche, di un altro bel lavoro nato nello stesso fervore di studi settecenteschi e montiani, il libro di Annalisa Nacinovich (Firenze, Olschki, 2003) su *L’Arcadia di Gioacchino Pizzi 1772-1790*, che aveva dissepolto aspetti essenziali della Roma arcadica di Monti.

Eccellente curatrice dell’anastatica Alessandra Di Ricco, un’assidua del drappello di specialisti guidato da Barbarisi nelle varie tappe del triennale *tour* montiano: ed è giusto ricordare che alla stessa Di Ricco (per la medesima bella collana dell’Università di Trento) già dobbiamo le anastatiche delle poesie encomiastiche per Napoleone di Tommaso Grapputo e dei *Versi sciolti di tre eccellenti moderni autori*. Questa di reimmettere in circolazione, riprodotti anastaticamente col corredo di una buona presentazione storico-filologica (naturalmente per l’uso di un ristretto pubblico di studiosi e magari anche di studenti specialisticamente vocati, come del resto dev’essere nelle finalità di una collana universitaria – *Reperti*, appunto), buoni testi della letteratura italiana di difficile reperibilità, mettendo fra l’altro a frutto il patrimonio librario delle biblioteche locali, mi sembra scelta sotto ogni punto di vista meritoria. Nel caso di Monti, poi, l’anastatica del *Saggio* viene ad integrare il molto lavoro editoriale dei Frassinetti, dei Bruni, dei Tongiorgi: la situazione degli studiosi di Monti, a questo punto, è abbastanza agevole (salvo che per il *Bardo*...). Meno agevole, invece, per un lettore colto che volesse accostarsi alla poesia di Monti: introvabili le antologie montiane – talune eccellenti – che correvano a cavallo dei due secoli quando l’autore della *Bassvilliana* era lettura obbligatoria nei Licei e alle quali serve ancora fare ricorso (Alcibiade Vecoli, Giuseppe Pierigligli, Alfonso Bertoldi, Fausto Carlesi..., ricordiamoli con rispetto questi probi delle patrie lettere), davvero ci vorrebbe una buona scelta commentata che tenesse conto in modo essenziale delle recenti acquisizioni storico-critiche su Monti, sui suoi anni romani e poi milanesi. Perché, ne abbiamo davvero poi tanti di poeti della statura di Monti? Fosse pur dell’orecchio e non del cuore come sentenziò un grandissimo che pur tanto lo lesse, però che orecchio! E fosse pure un tantino opportunista nei confronti del potere (in realtà fermamente riformista moderato sempre, destinato ad attraversare un turbinoso cangiare di situazioni fra rivoluzione e reazione e illuminato dispotismo e poi ancora reazione), ma aveva ragione Carducci che i più bei versi d’occasione politica dell’Italia moderna restano pur quelli suoi *Per il Congresso di Udine*; né abbiamo molto, di poesia civile, da mettere a paragone con la *Mascheroniana*.

E questo *Saggio*? Monti stesso lo avvertì subito frutto acerbo, non ancora liberato

dall'arcadia al classicismo: era in piena maturazione e il suo meglio – anche quello romano, *Bellezza dell'universo*, sciolti al principe Chigi – non gli era sgorgato: pure, mentre lo leggo quasi in alternanza con il Tommaseo romantico (si veda qui sotto), arcadicamente e laicamente mi ristoro: «Dolce de' mali obliò dolce dell'alma | conforto, se le cure egre talvolta | van de' pensieri a intorbidar la calma, || o cara solitudine, una volta | a sollevar deh vieni i miei tormenti | tutta nel velo della notte avvolta. || Te chiamino le amiche ombre dolenti...». [Umberto Carpi]

\*Vincenzo Cuoco, *Platone in Italia*, a cura di Antonino De Francesco e Annalisa Andreoni, Roma-Bari, Laterza, 2006

\*Vincenzo Cuoco, *Epistolario (1790-1817)*, a cura di Maurizio Martirano e Domenico Conte, Roma-Bari, Laterza, 2007

Sono i due primi volumi dell'edizione delle opere di Vincenzo Cuoco, prevista a intelligente celebrazione del bicentenario della Provincia di Molise e diretta da Luigi Biscardi (responsabile dal 2003 anche dei preziosi «Annali cuochiani») insieme ad Antonino Di Francesco: altri quattro ne seguiranno con gli scritti di statistica, gli scritti politico-giuridici, quelli sulla pubblica istruzione e, naturalmente, col più celebre saggio sulla rivoluzione napoletana. L'impresa è promossa e sostenuta dalla Provincia di Campobasso, ma la statura dell'autore, l'eccellenza dei curatori, il prestigio della sede editoriale le conferiscono un'oggettiva sostanza nazionale in attualissima proiezione europea non altrettanto avvertibile in molte delle (troppe?) edizioni che pure del titolo di nazionale possono formalmente fregiarsi: tanto più meritoria, comunque, per il progresso che segna – quanto a completezza e cura dei testi, potendo fra l'altro giovare per i prossimi tomi del recente lavoro editoriale già condotto dal Di Francesco sul *Saggio* e dagli stessi Martirano e Conte sugli scritti giornalistici – rispetto ai classici volumi degli «Scrittori d'Italia» del medesimo Laterza, oltretutto esauriti da decenni (esaurita anche l'anastatica *minor* del *Saggio* prefata da Pasquale Villani, come pure l'altra vecchia edizione novecentesca del *Platone* curata da Giuseppe Saitta). Ricordando in aggiunta il volume di Atti coordinato dagli stessi direttori di questo progetto editoriale nel 2002 (in quell'anno anche la fondamentale raccolta dei saggi dedicati a Cuoco da Fulvio Tessitore), i libri di Di Francesco e della Andreoni, i continui e fruttuosi scavi fra le carte manoscritte della Nazionale di Napoli, si può ben dire che è alacramente attiva una vera e propria officina cuochiana: dal cui lavoro Cuoco (anche, lo ribadisco, in prospettiva europea, basti pensare alla dilucidazione della sua fortuna tedesca con fulcro nel circolo romano di Wilhelm von Humboldt – sulla cui crucialità io insisto da anni – svolta dalla Andreoni in pagine davvero magistrali, mentre già si sapeva della fortuna francese attraverso Barrère) ci si viene sempre più confermando come l'intellettuale-politico forse di maggior lucidità in quella stagione rivoluzionario-napoleonica alle origini del nostro processo risorgimentale.

Non mi sentirei naturalmente, come a qualcuno capitava ancora attorno al 1830, di consigliare la lettura del *Platone* in quanto unico romanzo storico italiano da tenersi *immortale* insieme ai *Promessi sposi*: in realtà il *Platone*, inteso quale romanzo epistolare, è un autentico 'mattoncino' senza lo sviluppo di una vera trama e senza caratterizzazione di personaggi, del che si rese conto subito – garbatamente facendolo intendere all'autore – il vecchio Cesarotti. Grande saggista (come tale, nel *Saggio* e in certi articoli di giornale, anche prosatore eccellente), Cuoco non aveva però tempra di artista e il suo lungo 'romanzo' riuscì in realtà d'uno strano genere a mezzo fra l'allegoria politica e la storiografia immaginaria, con un'altissima concentrazione ideologica e at-

tualizzante, tutta in cifra fin dalla dedica a Telesio. Filonapoleonismo alla Melzi (il Melzi allegorizzato nell'Archita tarantino del romanzo, e ricordiamo come del Vicepresidente il Cuoco fosse l'intellettuale organico per eccellenza, e nello stesso tempo una legione di intellettuali suoi correzionali veniva chiamata ad insegnare nelle scuole del Regno, il che ricordo a ludibrio dell'insano progetto leghista di allontanare i docenti napoletani dalle scuole padane) – filonapoleonismo, dico, dettato dalla consapevolezza, dopo la crisi del 1799, che solo Bonaparte poteva *finire* la rivoluzione e assicurare la sopravvivenza di una Repubblica Italiana; e insieme un moderatismo sociale sempre in chiave melziana e antigiacobina, però anche – avviluppato nell'allegorica veste antiromana e filosabina – l'impronunciabile antifrancesismo dell'opzione indipendentista e unitaria. Una lettura faticosa, ma imprescindibile per chi voglia comprendere logica, percorsi, contraddizioni del passaggio d'un'intera generazione di intellettuali italiani dal rivoluzionarismo 'patriottico' e 'democratico' al funzionariato napoleonico.

Ai già benemeriti Martirano e Conte si deve (e in aggiunta due ampi, accuratissimi saggi di prefazione il primo e di postfazione il secondo) l'edizione dell'*Epistolario*, con le lettere dei corrispondenti. Nuove acquisizioni, ma soprattutto l'ordinamento e l'esautiva annotazione d'un pulviscolo di missive stampate nel tempo qua e là, spesso in modo parziale: valga il caso dell'edizione degli *Scritti varii* procurata per i 'classici italiani' di Laterza da Cortese e Nicolini, utilizzata per molti decenni e dunque consueta ai 'cuochisti', però monumento di arbitrio filologico. Malgrado le infinite perdite, il corpus epistolare recuperato è notevole, così riunito un supporto prezioso e finalmente utilizzabile in modo organico. Un solo appunto, anche se mi rendo conto dei motivi 'semplificatori' che devono aver suggerito i criteri: perché pubblicare in traduzione italiana (quella a suo tempo data da Cortese-Nicolini) certe lettere come l'indirizzo a Murat del 14 maggio 1810 sulla riorganizzazione del sistema di pubblica istruzione? L'ipotizzabile cerchia di lettori d'un testo come questo, certo assai elitaria (aprendo oggi dalla televisione che libri e cultura occupano l'ultimo posto nelle uscite della famiglia italiana e che, percentualmente, spendiamo solo l'1% in più della disgraziatissima Etiopia!), credo sia in grado di intendere il testo originale: non è mica il francese antico di ser Brunetto! Però, se ci fosse un dubbio, allora testo francese con traduzione in calce e in corpo minimo.

Suggerzioni di lettura? Almeno una suscitata da Melchiorre Delfico, il quale, ricevuto nel febbraio 1805 il primo volume del *Platone*, sotto la forma d'un peregrino suggerimento, fa scivolare una critica all'evidente prudenza filonapoleonica di Cuoco: «Platone e Dionisio risvegliano tante idee, e fra le altre quella d'aver potuto il primo colla sua divina eloquenza persuader l'altro a deporre la tirannide e restituire la libertà ai cittadini. Quanto sarebbe stato bello e degno della vostra penna questo episodio! Tutti meriti attribuiti a Platone mi sembrano sublimemente coronati da questo fatto. Dubitereste che un tal dialogo fra Platone e Dionigi potesse esser creduto un'allegoria?» (p. 141). [Umberto Carpi]

\* Niccolò Tommaseo, *Versi facili per la Gente difficile*, edizione critica e commento a cura di Piergiorgio Pozzobon [con la riproduzione anastatica dell'edizione litografica parigina], Rovereto, Osiride, 2002

Mezzo giovedì grasso e mezzo venerdì santo, come Manzoni ironizzò di *Fede e Bellezza*? In verità nel Tommaseo parigino, poesia e prosa, diari e lettere, il santo vien fuori di giovedì grasso e il grasso trasuda di venerdì santo, santo e grasso gli si impastano in morbosi fracidumi di corpo e d'anima, fede intrisa di erotismo, erotismo inturgida-

to dai sensi di colpa per fede. La poesia, davvero, *se la sentiva in corpo*: «sento poesia in corpo», s'avvenne dopo un colloquio con la giovane prostituta-orfana Céline («La mi parla dei suoi dolori. Le parlo di Dio»), passione autentica per i fitti incontri d'una stagione breve, ma destinata a restargli *ministra* per tutta la vita – con il contagio sifilitico – «di gastigo lungo e di ravvedimento, e di nuove esperienze salutari d'ignominioso dolore». Come la sentiva in corpo, così di getto, verrebbe fatto di dire, quella poesia la eiaculò e furono le tre strofe (quattro distici di endecasillabi e settenari alternati come le rime, rime comuni nelle tre strofe solo al terzo e al quarto distico, il che ricordo perché di fallo in fallo e di pentimento in pentimento il letterato Tommaseo non cessò mai dalla sperimentazione metrica più assidua del nostro romanticismo poetico) *Ad un'Atea*: sesso e pietà, all'acme erotico quella bellezza e virtù umiliate levano la carne allo spirito, «e l'anelar dell'abbracciato petto, | ed il supplice accento, | dal grave [così, ipocrita, fece decidere Scavini, ma Tommaseo avrebbe preferito un più ambigualmente pertinente *lungo*...] error che troppo ancor l'alletta | levano il senso mio | ver le celesti cose...». E però, ah!, all'atto dell'elevazione spirituale il poeta resta solo, non trova la stessa rispondenza che nel corpo: «... ver le celesti cose. Oh mia diletta, | e tu non credi in Dio!». Un tormento che torna *refrain* ad ogni strofa, turbando (o salando?) ogni fase dell'amplesso: «... | ti fan vergine ancora. Oh giovinetta, | e tu non credi in Dio!», «... | de' suoi baci crudeli. Oh poveretta, | e tu non credi in Dio!».

In Dio credevano entrambi, invece, Matilde di Canossa e papa Gregorio VII, la straordinaria coppia protagonista della novella in ottave *La contessa Matilde*, un altro dei componimenti raccolti da Tommaseo nella silloge litografata *Versi facili per la Gente difficile*: uno dei due fosse stato ateo o almen dubitante, vien da pensare, la novella sarebbe finita come l'incontro di Parigi. L'atmosfera, salvo il gioco dei palpeggiamenti, c'era tutta. Matilde in confessione narra a Gregorio della propria tormentata verginità, il matrimonio con un marito di insufficiente possa (femmineo tedesco che «piene le gote avea, la voce esile»), i vani e vari tentativi di eccitarlo (memorabile quello campestre, «Andai pensando che giacer ne' prati | de' tedeschi magnati usanza fosse: | bello di stelle il ciel da tutti i lati, | l'ombre da lieve vento eran commosse. | Egli d'amplessi e di baci infiammati | tutte le mie potenze avea riscosse: | ma il suo calor pareva foco di stoppia | già spento allor che più divampa e scoppia»), il desiderio frustrato, la cacciata – e la liberazione dal supplizio! – dell'imbelle *tedesco magnate*, il blocco, poi, all'amore e il suo rovesciamento in un'arida furia di zelo civile e religioso. E Gregorio che ascoltando di quelle *riscosse potenze* si turba (alla scena in cui la vergine fra preghiere e desiderio invano si offre la prima notte di nozze, «la interruppe gemendo a questo passo | Papa Gregorio, e con affetto austero, | Matilde, mormorò, parla più basso, | e chiudi a tai memorie il tuo pensiero. | Il peso della carne è grave sasso | che tira al fondo lo 'ntelletto altero: | e una parola all'anima tranquilla | è d'incendii lunghissimi scintilla») e alla fine – dopo una domanda insinuante fatta scivolare con *inquieta pensier* («Figlia, Gregorio domandava, e ora | i tuoi desiri ti dann' eglin pace? | A cui Matilde: ancora o Padre, ancora...») – confessa la latenza delle *potenze proprie* («anch'io porto nel cor la mia tempesta») ad una a sua volta conturbata Matilde, («Qui la donna commossa: e a te pur resta | qualche calor nell'anima non doma? | Dillomi, padre. Il papa tenea fissi | gli occhi in Matilde, e rispondea: tel dissi»). È, attraverso gli occhi, il corto circuito erotico: «E' si guardavan fiso: ...»; ma, *ed ecco un tetro lume di faci* e le litanie di un corteo funebre: Gregorio soffoca quel sobbalzo di vita («Ma poi scuoto da me gli affetti imbelli...») e va in silenzio *dietro al morto*, mentre «sul palafren salì Matilde armata, | e scintille metteva l'ugna ferrata».

*Pregliera* iniziata il 22 aprile 1836? Il 22 aprile 1836, diario: «Prego a San Rocco.

Vo per peccare, tentato; ostacolo: ringrazio Dio, il buon amico». E poi nel giro di pochi giorni in quella primavera parigina «Tentato di peccare, acconsento, poi piango. Prego a San Rocco», «Vo dal confessore: nol trovo: pecco», «Pecco, mi umilio», «Pecco al numero 312. Prego con umiltà e con amore. Desidero rinconfessarmi», «Pecco con la Sofia: affettuosa. Rimorsi», «La carne tranquilla, pecco. Torno a casa umiliato, pregando di cuore». Giorni tumultuosi di peccati e di confessioni, Tommaseo dovette risentire in corpo la poesia e fu, appunto, *Preghiera*, l'anima che fugge il suo *desire* e, se nel «lubrico amor s'implica», *nell'alto lume s'affisi* e poi «voli, mirando a Dio, | di vetta in vetta». *Preghiera fra stanche piume e alto lume* come consapevolezza dell'*aspro impero di un solo amor, dei mille dolori di un sol pensiero*.

Questi, con altri, i versi raccolti in un libretto litografato per l'occasione d'una gran vendita in Parigi a pro degli esuli italiani poveri: rarissimo, anzi introvabile cimelio per bibliofili, unico esemplare completo per la via di Marino Parenti presso la Biblioteca Storica della Provincia di Torino. Piergiorgio Pozzobon ne ricostruisce con esattezza origini e vicende, ne dà ristampa anastatica e poi trascrizione commentata (con cura, ma le note si gradirebbero più parche, comunque senza notazioni critico-estetiche) e ancora tutte le successive vicende dei vari componimenti. Utile, ottimo lavoro, un'autentica acquisizione per la conoscenza dell'arte e della personalità di Tommaseo.

Delle quali a dire il vero, così d'acchito, io mi troverei a condividere nella sostanza e nell'estraneità quel che Cattaneo scrisse di *Fede e bellezza*, versione in prosa narrativa di queste peripezie in versi fra corpo e anima. Cattolico per cattolico, sto con Gioberti, che per suo poeta d'epoca aveva scelto Leopardi: e, nella rilettura che oggi si impone della nostra cultura risorgimentale, sto con Cattaneo soprattutto per l'intransigente difesa, contro gli attacchi reiterati e sistematici della linea Tommaseo-Rosmini e poi Mamiani-Bonghi, della linea laica Foscolo-Giordani-Gioia-Romagnosi, il meglio dei nostri migliori anni cisalpini e napoleonici. Perché poi, mentre in verso e in prosa d'arte si tormentava fra Céline e San Rocco (con esiti non privi di quelle suggestioni predecadenti – o non saranno postpetrarchesche...? – che vi annusò subito Contini), Tommaseo sviluppava (politica fra critica della Chiesa e movimenti del socialismo utopistico, dizionari, poesia popolare, estetica, storiografia, edizione e commento di classici, giornalismo, una rete di relazioni pari solo a quella del suo amico Vieusseux...) una sua formidabile azione di interventismo culturale, che poi nel '48 non restò mica solo culturale! Un grande, scomodo, antipatico, inespungibile personaggio, e a ripensare quel che a Parigi mise insieme dialogando con gli ambienti intellettuali più prestigiosi mentre – senza dimenticare un giorno la Geppina di Firenze cui scriveva quasi quanto al marchese Capponi – si immergeva nei vicoli di Céline, il fastidio si intride di ammirazione e di imbarazzo: di imbarazzo, dico, perché, laici e antispiritualisti quanto si voglia, finché non avremo su Tommaseo e sulla sua vita e opera soprattutto negli anni parigini una complessiva monografia storico-critica, il nostro Risorgimento noi non lo capiremo fino in fondo.

Ma teniamoci intanto – dopo i lavori di Alberto Manai – questi *Versi* (tutt'altro che) *facili*, irritanti, al solito, e suggestivi. Malamente, infelicemente censurate nelle edizioni ed elaborazioni successive (l'intensa sensualità di *E' si guardavan fiso*, valga un solo esempio, degraderà in *Matilde* nella mediocre compunzione di *Tacean cogli occhi a terra*) per preoccupazioni allotrie alla ragion poetica, essendo progressivamente sottentrata al caldo e vivo e fosse pur torbido commercio parigino con le Céline – e le Sophie e le altre puntigliosamente registrate nel diario insieme con le preghiere – la raffreddante autocensura del più ipocrita moralismo, queste liriche *per la Gente difficile* andranno d'ora in poi lette nell'originario testo dell'edizione litografata, non nelle suc-



cessive e più ufficiali rielaborazioni: classico caso, e per me ennesimo, in cui il primo getto e la prima sede risultano di gran lunga preferibili alle posteriori e ultime volontà. Qui si aprirebbe troppo lungo discorso, e forse contesa, sulle esigenze e sui criteri dell'edizione filologica; non mi ci addentro e mi limito, come suggerimenti 'per leggere', a due consigli: uno al lettore, e cioè di accostarsi a Tommaseo lirico leggendone i versi di questa finalmente disponibile edizione litografata, forse i più suggestivi e innovativi – insieme con alcuni del suo amico degli anni parigini, il napoletano Alessandro Poerio poi di nuovo tragicamente incrociato nel 1848 veneziano – del nostro (d'altronde poeticamente poverissimo) secondo romanticismo fra anni Trenta e Quaranta; l'altro al curatore: cerchi Pozzobon di invitare alla lettura di Tommaseo poeta procurando della litografia una maneggevole edizione-trascrizione corredata da essenziali annotazioni storiche (indispensabili quelle sull'ambiente degli esuli italiani in Francia, a metà degli anni Trenta un brulichio di sconfitti senza prospettiva, l'epoca era buia lì come in patria e si capisce il coevo scetticismo politico dei *Paralipomeni*), ma sgravata dalla pesante congerie delle successive redazioni, magari utile allo studio e però dalla lettura affatto distogliente. [Umberto Carpi]

\* Giosuè Carducci, *Prose scelte*, a cura di Emilio Pasquini, Milano, Mondadori, 2007

Questa antologia di *Prose scelte* curata da Emilio Pasquini è uno dei più utili contributi carducciani dell'appena trascorso anno centenario: utile, dico, proprio a Carducci, per veder di togliergli di dosso quelle sgradevoli patine che gli si sono incrostate sulla pelle e sulle pagine, la professorale e la nazionalista in primo luogo. Un'occasione, questa dell'agile ed economico formato BUR, per cercar di rimettere nel circolo della fruizione viva per persone colte questo scrittore – come Pasquini ricorda – da decenni uscito dai canoni scolastici e dalle abitudini di lettura: per me anche con la speranza di ridestare l'attenzione per il grande Carducci poeta (si sente però che le preferenze di Pasquini vanno proprio al prosatore). Va poi detto che questa operazione, chiamiamola così, di 'simpatia carducciana' non ha valenza solo letteraria (non la avrebbe oggettivamente, ma non la ha nelle stesse intenzioni di Pasquini, del quale si apprezza non poco la misurata ma ferma adesione – pp. 20-21 – all'*inattualità* del carduccianesimo civile), bensì anche, e di significato oggi molto forte, storico-politica: come ribadirò nella successiva scheda carducciana, richiamarsi a Carducci, riproporne la lettura, significa riandare ai valori del nostro Risorgimento democratico, alla cultura laica, anticlericale, antimoderata, alla prima formazione – tra garibaldinismo radicalismo albori socialisti – della Sinistra nell'Italia unita.

Ma prioritario, ripeto, l'obiettivo di una nuova simpatia per Carducci: e Pasquini l'ha perseguito con molta finezza, tra prosa epistolare e prosa critica, prosa polemica e prosa politica, coraggiosamente – mai arbitrariamente – ritagliando e scegliendo: professore e politico, innamorato e luttuoso, nostalgico maremmano e proiettato in Europa, sdegnato e affettuoso, un grande uomo di passioni, alla fine, e un grande letterato (dice bene subito in avvio Pasquini che il segno distintivo di Carducci è il suo assiduo sperimentalismo, e non solo quello metrico delle *barbare*, anzi «applicato insieme a una molteplicità di forme e a una pluralità di contenuti»). Qualcuno arriccerà il naso per i testi non integrali? E io gli chiederò che cosa mai ci starebbe a fare il critico se, in occasioni come questa d'un autore uscito dal grande giro e riproposto per una collana del grande giro, non scegliesse e non orientasse, non si compromettesse a proporre lui (stavo per scrivere imporre) un percorso di lettura: il che – cioè ricostruire l'identità d'uno scrittore invece che mettere insieme una raccolta di saggi – può azzardarsi a fa-

re, si badi bene, solo chi disponga della più solida e integrale attrezzatura filologica e di una salda prospettiva storica. Nel caso, appunto, il filologo e storico Pasquini. Alla cui presente antologia, in apparenza modesta rispetto a certe altre deterrentemente monumentali ovvero diligentemente descrittive ma in realtà ambiziosa della coraggiosa ambizione di farsi leggere (di far leggere Carducci), io formulo i più simpatizzanti auguri di buona fortuna. [Umberto Carpi]

\* Giosuè Carducci, *Poesie*, a cura di W. Spaggiari, Milano, Feltrinelli, 2007

Buona fortuna anche al gemello ‘poetico’ – anno centenario, edizione economica per la UEF, dimensione agile e accattivante – curato da un altro simpatizzante carducciano, William Spaggiari, il quale pure, come Pasquini, muove dalla definizione fubiana di Carducci poeta sperimentale. E la scelta è coerentemente di servizio a questa impostazione critica, dall’abbagliante esordio di *Candidi soli e riso di tramonti* alla funebre invocazione classica di *Presso una certosa*, «A me, prima che l’inverno stringa pur l’anima mia | il tuo riso, o sacra luce, o divina poesia! Il tuo canto, o padre Omero, | pria che l’ombra avvolgami!».

Carducci, per un lettore odierno anche colto, deve risultare poeta assai ostico: metrica complessa, linguaggio classicheggiante, alta densità di contenuti storici, politici, mitologici. A ciò si aggiungano decenni di prevalente ostracismo, da Thovez a Sapigno alle grandi antologie della seconda metà del Novecento, Sanguineti, Mengaldo, lo stesso Contini indulgente solo col prosatore: anche qualche sedicente amico di Carducci, come Treves, gli riuscì alla fine micidiale, potandone con astio moderato tutto il filone giambico col risultato di snervarlo e disossarlo affatto (ma a Bologna non si poteva sentire con Carducci e con Acri insieme, né in Toscana con Carducci e con Tigri, e Treves sentì appunto Acri e Tigri, non Carducci). Quando per qualche generazione si esce dall’orecchio è difficile rientrarci, come accade del senso comune: si spezza un filo di consuetudine dell’orecchio e dell’intelligenza, per riannodarlo occorrono ragioni molto forti. Si tratta, in fondo e nientemeno, di rientrare nella storia.

Ora, al lettore certamente in difficoltà Spaggiari (carduccista ben noto in questa rivista, per la quale ha commentato *Dopo Aspromonte* sul n. 13 dedicato a Carducci) offre una lucida introduzione informativa e orientante, soprattutto un eccellente commento esplicativo, cappelli introduttivi e note. Anche la scelta risulta equilibrata, un percorso lineare attraverso il quale viene offerto, per tappe essenziali, uno spaccato esaustivo della poesia carducciana. Naturalmente alcune assenze sono molto dolorose: spiace che alla fine venga meno la lettura di *Faida di comune*, di *Miramar*, dello stesso *Piemonte* per ragioni di particolare rappresentatività d’una fase (o in alternativa, con la medesima funzione, *Bicocca di San Giacomo*), e io poi soffro in particolare la mancanza di *Versaglia*, di *Per il LXXVIII anniversario...*, soprattutto de *La sacra di Enrico V*, per me un vertice assoluto – dal punto di vista artistico e storico-ideologico – della poesia carducciana. Ma sono rammarichi di passione, non critiche, perché so benissimo che ciascuno ha in testa, come la propria formazione della nazionale, anche la propria scelta antologica: e poi è probabile che, data la natura della collana, l’inserimento di queste liriche avrebbe comportato altri sacrifici, ugualmente dolorosi. Dunque, in conclusione del centenario, con le poesie di Spaggiari e le prose di Pasquini sono a disposizione di studenti e persone colte due ottimi strumenti per cominciare a famigliarizzarsi con Carducci, conoscerlo e leggerlo.

E tuttavia, senza alcun pregiudizio di questa valutazione positiva ma piuttosto a titolo di comune riflessione con i carduccisti e non solo, alla fine un dubbio mi resta:

ma quale nuovo pubblico carducciano, e perché? Il criterio interpretativo della sperimentazione condiviso da Pasquini e Spaggiari è certo molto efficace, consente di rovesciare i giudizi svalutativi accumulatisi (taluno insidiosamente, come quello di Luigi Baldacci) a carico di Carducci, e consente soprattutto di leggerlo in modo unitario, come non riuscì per esempio a due interpreti – Russo e Binni – pur a suo tempo capaci di isolarne con acutezza, ma lasciandoli irrelati, alcuni registri sfuggiti affatto a svalutatori ed apologeti del poeta-retore.

Però il punto non è questo, di mera *querelle* critico-letteraria, anche se è importante registrare che si è imbroccata la via giusta *per lo studio*. Ma quale ragione forte *per leggere*, per chiamare oggi, dico oggi, alla lettura di Carducci, mettendo fine a un'assenza e indifferenza di decenni? Una ragione forte, intendo, che sia intrinseca a Carducci, tale da far vibrare corde vive e antagonismi, da potervisi cercare risposta e, perché no, gratificazione a bisogni e domande e polemiche del presente: ovvero, per contro, da farsi detestare, ma non ignorare. Io dico, tranciando, il Carducci giambico (non però quello distaccato e riassetato del 1882, proprio l'originario dei *Decennali* e delle *Nuove poesie*), l'anticlericale della questione romana, l'antimonarchico e antimoderato filogaribaldino assertore della nostra origine rivoluzionaria, l'apologeta della rivoluzione francese e il dileggiatore della politica moderata a Destra e a Sinistra, quello che dettava versi da manifesto murale e intendeva, coi versi, contribuire ad un'Italia unita e democratica. Poeta e intellettuale violentemente partitante, carico di ragioni storiche brucianti oggi che i valori ideologici di laicità e politici di democrazia e di unità nazionale sono a rischio ultimo e dunque diventano il vero terreno della battaglia delle idee per chi voglia combatterla: oggi, aggiungo, che la questione del giudizio sul Risorgimento e anzi sul ciclo storico apertosi con il 1789 è tornata discriminante, come nel 1946, per le scelte sulla costituzione repubblicana.

Poi, certo, ci sarà la gamma poetica ricchissima e la valutazione della parabola (ah, quante parabole di generazione in generazione nella nostra Sinistra!) fino a *Rime e ritmi* e la riflessione non solo filologica sull'ordinamento corrente secondo 'ultima volontà': il desiderio di conoscere in tutta la sua complessità un poeta capace nel suo momento migliore di innestare o articolare nella poetica epòdica e civile la sperimentazione ellenica e barbara in un formidabile sforzo di dar forma alla modernità nel solco della tradizione. Ma intanto lo *choc* epòdico, la proposta unilaterale di questo ormai (anche per successiva opera propria) dimenticato poeta e professore e intellettuale di larga proiezione europea, che per quindici anni sconvolse coi versi, dai giornali alle questure ai ministeri, il potere politico, coi versi segnò la nostra cultura laica muovendo guerra al potere temporale e all'azione antinazionale della Chiesa, accompagnò da vicino – scioperi bolognesi e Comune parigina – la prima formazione della sinistra classista. Rimosso dalla coscienza storica come l'età sua garibaldina fra Aspromonte, Mentana, Digione, quando nella Bologna ancor recente capitale delle Legazioni mazziniani e garibaldini entravano in conflitto per la questione sociale, cominciavano a formarsi quadri politici nuovi come Giorgio Imbriani e Andrea Costa, penetravano radicalismo laico e primo internazionalismo anarchista: fu per qualche anno dopo la Resistenza, questo del primo fermentare nazionale e popolare della Sinistra di cui Carducci era stato il bardo riconosciuto, un terreno di studio privilegiato dalla giovane storiografia marxista (le prime annate di «Movimento Operaio» con Bosio, Zangheri, Della Peruta, i libri di Conti, Romano, Manacorda..., un'esperienza troncata nel 1955 – e fu errore storico-politico grave – per reato di filologismo erudito!, quando prevalse la ricerca delle origini nella tradizione idealistica meridionale, in un luogo cioè per eccellenza anticarducciano). Sarà dunque necessario, per il Carducci epòdico, uno spe-

cifico, essenziale corredo di contestualizzazione storico-politica: tornare a conoscere e comprendere *quella* Italia, quando unità e indipendenza nazionale erano valori essenziali e connotanti della Sinistra, oggi è difficile (importante) quanto rileggere e apprezzare *quel* Carducci.

Per l'appunto, mi si obietterà, tutto ciò – questo Carducci e questo Risorgimento – è affatto inattuale mentre gli andamenti reazionari o moderati prevalgono, l'aggressività neoclericale agisce incontrastata, la Sinistra non ripensa la propria storia bensì la nega od occulta per volerla definitivamente chiusa. Forse sì, forse davvero inattuale, però di un'inattualità non inerte e priva di destino, anzi punto per punto confliggente e contrastante con gli indirizzi regressivi del presente, diciamo denigrabile ma non rimosibile: insomma – per conflitto e per contrasto – sulla breccia, da *Satana* all'anniversario dell'8 agosto a *Versaglia*. Il *Canto dell'amore* invece, così pericolosamente *bipartizan* e accattivante, infatti prodromico all'omaggio alla regina, non oggi, ad altra stagione che consenta un bello irenismo.

Non è d'altronde il primo Risorgimento, ovvero lo Stato laico formatosi fra 1860 e 1871 negli anni epòdici di Carducci, che il replicante sovversivismo delle nostre classi dirigenti sta tentando di dissolvere insieme alla Repubblica nata dal Risorgimento secondo? Ogni resistenza ha il suo poeta, e allora se c'è da resistere io mi metto idealmente nella bisaccia un'antologia del Carducci 'prima volontà', heiniano e schilleriano e garibaldino e giacobino (girondino sarà dopo con Alberto Mario, dal *Ça ira* in poi) fra ultimi *Levia gravia*, *Decennali*, *Nuove poesie*. [Umberto Carpi]

\* Giosuè Carducci, *Lecture del Risorgimento italiano*, a cura di Marco Veglia, Bologna, Bononia University Press, 2006

Inaugura una promettentissima collana 'Ottocento' dedicata al «recupero di alcune fra le voci più significative e autorevoli della tradizione laica» di Bologna questa ristampa delle carducciane *Lecture del Risorgimento italiano (1749-1870)*, curata dal bolognese carduccista e carducciofilo Marco Veglia (suo nel 2007, per questo medesimo editore bolognese, anche un documentariamente assai utile «*La vita vera*». *Carducci a Bologna*). Uscite originariamente in due volumi nel 1896-1897, le *Lecture* – la cui originaria gestazione è ben ricostruita dal Veglia – ebbero nel 1908, anno successivo alla morte di Carducci, un'edizione in compendio (a cura della Casa Editrice, contenente 77 dei 130 brani primieramente selezionati), poi più volte riproposta fino all'ultima ristampa del 1961 prefata da Giovanni Spadolini: e devo confessare, nel compiacimento per la presente offerta comunque utile e significativa, un deciso rammarico che non sia stato possibile ristampare l'*editio maior*, la forma cioè concepita e strutturata da Carducci. Ma, in questi tempi per il Risorgimento tanto grammi come conferma l'assurdo volume dedicatogli di recente dagli Annali della Storia d'Italia Einaudi, accontentiamoci del compendio: dopo quelle sciache minestrine e dopo gli orribili intrugli del neosanfedismo antinazionale ci si risente pur sempre il buono e robusto sapore del brodo carducciano.

Quando mette insieme l'antologia, si sa, il senatore Carducci è diventato un ardente sostenitore di Crispi e, se non proprio a monarchico, si è convertito a convinto sostenitore della necessità storica, in Italia, della monarchia Savoia: apologeta di Casa Reale, naturalmente, a modo suo, sol che si pensi alla singolare soluzione storica adottata in una lirica per eccellenza celebrativa come *Bicocca di San Giacomo* (1891), dove Carlo Alberto vien fatto diventare un figlio della Rivoluzione perché la madre Albertina lo portava di guarnigione in guarnigione presso il padre Carlo Emanuele arruolatosi

nella guardia nazionale repubblicana! «Reca, Albertina, pur di guardia in guardia | il parvoletto Carignano. In lui | tócca la madre Rivoluzione | per l'avvenire || l'ultimo capo del vittorioso | ramo di Carlo Emmanuele. Il serto | gitta oltre Po Vittorio, e dittatore | leva la spada». Arditissimo corto circuito, tanto più a tener presente che nei versi precedenti i soldati piemontesi in armi nel 1796 contro l'esercito francese son sì combattenti per l'onore e per la patria, ma la ragione storica sta dall'altra parte, il vessillo e il canto del progresso sono il tricolore di Francia e la marsigliese, il vero eroe è Bonaparte coi suoi Massena Serurier Augerau, la nuova era democratica (e repubblicana) avanza con l'esercito di popolo: «Avanza sotto il tricolor vessillo | l'egualtade, avanzano i plebei | duci che il sacro fèudale impero | abatteranno». Alla sostanza di questo quadro storico impostato nei lontani anni Sessanta Carducci, nemmeno pei begli occhi di Margherita, non rinuncerà mai: del resto il *Ça ira* e il libro garibaldino, così sorprendenti subito di seguito all'omaggio alla regina e proprio mentre veniva sancita la fine dell'epoca giambica (non a caso la conseguente polemica col Bonghi fu tra le sue più difficili), non si spiegano altrimenti. Dunque negli anni 'monarchici', per ridurre anche la tradizione risorgimentale dei Savoia a questa irrinunciabile misura 'rivoluzionaria' della modernità (operazione meno rocambolesca nel caso di Crispi, dato il suo passato garibaldino), la necessità di acrobazie ideologiche come questa del parvoletto Carignano 'toccato' in fasce dalla *madre Rivoluzione!*

A metà degli anni Novanta, certo, rispetto al periodo giambico qualcosa era cambiato anche nell'interpretazione del Risorgimento, che restava sì radicato – ed era l'essenziale – nel Settecento riformatore e poi rivoluzionario, nell'Italia dei lumi, poi del Triennio, poi napoleonica, ma adesso visto come opera realizzata essenzialmente dai ceti borghesi e aristocratico-illuminati senza la partecipazione significativa, anzi spesso con l'ostilità, delle masse popolari: alla cui maturazione nazionale, proprio su questa base, il senatore Carducci finalizzava in celebri interventi parlamentari la sua battaglia per una politica di riforma della scuola. Nel periodo dei *Decennali*, invece, il professor Carducci aveva ingaggiato – versi epigrafi manifesti – una vera e propria campagna ideologica a sostegno della natura popolare del Risorgimento, classico fra tutti il caso di Bologna 8 agosto 1848. In termini di verità storica era più nel vero il Carducci 1895 di quanto non fosse stato il Carducci 1870: però le forzature storico-ideologiche di allora (comunque ben meno avventurate di queste per Carlo Alberto) erano motivate da una forte ragione progressiva a sostegno del garibaldinismo internazionalista; il riconoscimento 1895 della minoritaria adesione 'plebea' al processo unitario – se non da atteggiamento antipopolare, che in Carducci non ci fu mai – è invece stimolato dall'antisocialismo. La regressione politica, organicamente crispina, è indubbia. Restano intatti il quadro e il criterio storiografico, ma dentro la pur essenziale cornice mutano i protagonisti (diciamo le proporzioni fra i protagonisti, perché palinodie antipopolari Carducci non ne recitò mai). La Rivoluzione insomma, invece dei popolani bolognesi forza sana d'Italia, bacia in fronte Carlo Alberto e la sua successione savoiarda. Per certi versi (ma i quarant'anni trascorsi pesano, al caldo entusiasmo propulsivo, nazionalmente rivoluzionario del 1859 è sottentrato un ideologismo difensivo, nazionalmente impaurito, né il Piemonte è la Toscana, la tradizione degli Aleramici è altra cosa dal fiorentino Comune di Popolo) Carducci in fondo cerca di recuperare quella sintesi monarchia-popolo che era stata, prima degli epòdi, il fulcro della *Croce di Savoia*.

Sulla fase ultima di Carducci, comunque, il discorso sarebbe troppo lungo e complesso per una scheda: come dimenticare che a questa fase appartengono (Parini e Leopardi) pagine storico-critiche capitali? E questa antologia – dico proprio questa rappresentata ai lettori attuali, ma la considerazione varrebbe a *fortiori* per l'*editio maior* – of-

fre una lettura dell'Italia risorgimentale complessa, fra riformismo settecentesco, periodo rivoluzionario-napoleonico, anni del processo unitario letti in continuità evolutiva, quale nessuno ci ha dato, nemmeno quel De Sanctis al quale pure per tanti anni la Sinistra italiana ha fatto esclusivo riferimento, mentre ignorava, quando palesemente non sprezzava, Carducci e la sua storiografia. Letture del nostro Risorgimento? E il lettore trova in avvio una straordinaria e inusuale trafila laica Giannone, Genovesi, Pietro Verri, Beccaria, Parini, Baretto, Filangeri, Pagano: legga quegli *excerpta* e vi intraveda in controluce quale Italia, poi confermata negli anni napoleonici da Cuoco Foscato Monti Giordani Pecchio, aveva in mente Carducci. Che certo i Savoia, a questa data, non li scordava mai, e le pagine di Giannone tratte dai *Discorsi storici e politici sopra gli Annali di Livio* (dove la coscienza militare nazionale viene strettamente collegata alla coscienza del pubblico bene, virtù militare e virtù civile) concludono in limine che questa *virtus* è rimasta solo nella gente dei «prodi duchi di Savoia». Italia democratica, Italia monarchica, Italia, soprattutto, unita.

L'interrogativo di fondo, naturalmente, è se recuperi come questo – nelle presenti circostanze dell'Italia postrepubblicana – siano ormai solo virtuosa però archeologica gratificazione ad uso d'un pugno di arroccati mohicani della democrazia laica, o invece possano ancora esercitare una funzione viva, sollecitare riflessioni e passioni politicamente efficaci: ma è poi giusto, ad ogni libro che leggo, chiedermi tutto questo? non rischia di diventare soffocante di qualsiasi piacere della lettura e, alla fine, riduttivo della forza in sé della scrittura? Confortiamoci dunque con una pagina alfieriana antologizzata da Carducci: «Se la penna può pur per sé stessa combattere contro il cannone e a lungo andare trionfarne, non otterrà ella mai per certo tal palma col far ridere gli uomini; ma ottenerla potrebbe bensì col farli pensare, piangere, fremere e bollire di vendetta e di gloria. Si potranno per tal via cangiare le loro opinioni; che le felici rivoluzioni, per cui alcuni popoli dalla oppressione risorgeano a libertà, nascevano per lo più, pur troppo!, dalle parole tinte nel sangue, non mai dalle tinte nel riso». [Umberto Carpi]

\* Renato Fucini, *Le veglie di Neri e All'aria aperta*, edizione critica con l'aggiunta di due racconti a cura di Leonard G. Sbrocchi. Presentazione di Augusto Ponzio, Bari, Edizioni del Sud, 2006

Lo Sbrocchi è fucinista di lungo corso, gli si devono varie edizioni di testi maggiori e minori dello scrittore toscano e dunque preferisco sottolineare l'occasione di lettura procurata da questo suo ennesimo lavoro fuciniano piuttosto che insistere sul millantato credito della copertina, dove viene promessa un'edizione critica: della quale non c'è traccia (anzi gli errori di stampa rendono infida la lettura, per esempio la vecchia madre vedova di Lucia nel cimitero accanto alla chiesa ci sarà verosimilmente finita a 'riposarsi' non a *risposarsi*), bensì solo – e un po' caoticamente – qualche sparsa variante e minime notizie sui manoscritti. In calce al volume, un glossario, come dire, di primo servizio. Del resto, la bibliografia fuciniana è così leggera e volatile, la fedeltà dello Sbrocchi al suo autore invece tanto duratura, che anche del saggio introduttivo sarebbe indiscreto andar oltre la constatazione che uno studio storico-critico di impianto centrale quale Fucini meriterebbe continua a mancare.

David Fucini e Michele Carducci, avrebbero mai pensato quei due medici carbonari e anticlericali impegnati insieme nella Maremma malarica a un tal esito letterario dei figli? Però Giosuè diventò bolognese e la Toscana gli rimase dentro come mito e nostalgia; Renato invece l'orizzonte del proprio mondo lo chiuse fra padule fucec-

chiese e boschi pistoiesi nella Toscana mezzadrile e montanina, un cerchio dal quale disperatamente si usciva e nel cui cerchio disperati si rientrava solo per stagionali esodi nell'incubo lontano della Maremma. Due capolavori assoluti della nostra narrativa, *Vanno in Maremma* – la famiglia miserabile e ignuda in marcia verso Talamone come trascinata da una tempesta di neve, senza destino alcuno, solo per il pane – e *Tornan di Maremma*, l'attesa dei reduci che ricompaiano alla svolta della strada come da un confine sul nulla solo per notizie di morte. E quante morti per fame e per malattia e per violenza, quanta *carne da lavoro* (*Lo spaccapietre*, un corpo deformato dal lavoro ininterrotto – nella pausa del pane a spaccare sottomente la moglie mendicante – privo di scopo, «le sue mani paiono due pezzi informi di carne callosa, il suo viso screpolato piuttosto che solcato da rughe, pare un pezzo di pane da cani, e suoi occhi, dopo tanti anni di sole, di polvere e d'umidità, sono contornati di rosso e gli lacrimano di continuo sulle occhiaie infiammate...»), quanta incultura in quel mondo agrario immobile, senza danaro circolante (un cane per dodici carciofi, l'elemosina e spesso anche la paga sono il tozzo e il bicchiere, anzi in regime di autoconsumo il danaro è pura perdita se di scambio per la morte della vacca) e senza movimento storico! E Fucini sa bene qual è il punto, ce lo dice sarcasticamente in avvio attraverso le parole del Colonnello ancora fiuducioso di ritrovare accasata presso una famiglia di contadini la sua cagnolina maltese Perla, invece già ammazzata a badilate come essere inutile o diabolico: «... lodò il sistema toscano della mezzeria e parlò con entusiasmo dell'indole mite e de' costumi semplici e patriarcali de' nostri contadini». Quanto a costumi semplici e patriarcali, noto che alla violenza 'culturale' sulla *Perla* cagna segue subito la violenza 'materiale' di Tonio contadino sulla *Lucia* serva [a proposito di questa Lucia e della sua condizione di orfana affidata contro quindici lire mensili a una famiglia di contadini e poi – non più redditizia – cacciata alla ventura, mio padre parlava con affetto di una zia Maria più o meno coeva della Lucia, 'sorella' a quel medesimo modo e però amatissima del padre suo e nonno mio mentre la madre loro e mia bisnonna – la 'buona Rosalia' – era a sua volta una bracciante vedova, del che faccio ricordo per la notazione sociologica che un conto doveva essere il finire in quella condizione dentro la logica etico-economica di una famiglia mezzadrile toscana, altro conto nel sistema mentale-affettivo di una famiglia bracciantile, fosse pur ancora più povera, della campagna reggiana a conduzione capitalista, dove fra i contadini già stava crescendo il solidaristico cooperativismo agrario): sono comunque, *Perla* e *Lucia*, i due primi racconti delle *Veglie*, preceduti solo, in apertura, dal più celebre (peccato che Puccini non abbia musicato il libretto tratto da Fucini) *Il matto delle giunche*, quadro di violenza 'sociale' contro l'emarginato (irriducibile?) nel sinistro extramondo della palude. Dopo un tale attacco, tra l'umanità delle *Veglie* ci si aggira assai turbati e anche là dove (nel giro dei preti, degli artigiani, del medio ceto di notabili professionisti e di piccoli proprietari, i quali a differenza dei contadini *cucinano* e *mangiano* ma non per questo il loro orizzonte si allarga d'un palmo) par che a prevalere siano riso ed ironia, riesce riso amaro.

Un mondo duro, duramente descritto nel suo vernacolo mai manieristico o impressionistico; la stessa misura del racconto breve (la nozione di bozzetto e il richiamo ai macchiaioli mi paiono superficiali) ne fotografa la spigolosità, l'inibizione alla storia lunga. In realtà così immobile non era, il conflitto vi era latente se anarchismo e socialismo, sullo scorcio del secolo, stavano penetrando anche nelle campagne contro gli sforzi e le attese di georgofili e demologi: la risposta conservatrice e reazionaria alla fine sarà assai dura e si capisce come in quel mondo potesse allignare il presquadristico vociano di Lemmonio Boreo e covare il fascismo agrario dello Strapese. Certo è, mi veniva alla mente rileggendo le *Veglie*, che se tornassi ai miei vecchi studi sulla cultu-



ra della Toscana mezzadrile e sulla sua cultura popolare o per il popolo, terrei sul tavolo documento capitale di orientamento, come allora purtroppo non feci, questi autentici capolavori della nostra letteratura realistica. [Umberto Carpi]

★ Gian Pietro Lucini, *Il verso libero. «Proposta»* [*Ragion poetica e programma del verso libero. Grammatica, ricordi e confidenze per servire alla storia delle lettere contemporanee*], a cura di Pier Luigi Ferro, Novara, Interlinea Edizioni, 2008 [Ristampa anastatica promossa dal Liceo G. Chiabrera di Savona]

Ecco, dopo Carducci, un carducciano irriducibile come Lucini, né solo per l'ascendenza 'barbara' del suo verso libero. E complimenti, innanzi tutto, al Liceo Chiabrera di Savona, perché un'iniziativa di questo genere, e di questi tempi e per un personaggio così poco *à la page*, è una piccola luce nel buio: ma questi sparsi lumini, per chi vuol vedere, sono parecchi e si tratterebbe di metterli a rete, di dar loro, come si diceva?, un'organicità, cioè un senso, uno scopo generale da Brunetto della Firenze di popolo, a Galilei vittima dell'Inquisizione, a Carducci girondino, a Lucini anarco-simbolista (ricordate come lavorò Salvemini a cavallo dei due secoli, con un'idea unitaria in mente fra Comune fiorentino e rivoluzione francese e partiti politici milanesi e questione meridionale?). Ah, infausta, pernicioso, poltigliosa *liquidità*! Oggi più che mai, in questa dispersione, la battaglia delle idee esigerebbe invece il terreno solido e aggregante della *partiticità*, un filo conduttore, fra storia e progetto, per il presente. Ma, da caricare sulle spalle del verso libero quand'anche – come nel caso – foriero di poetiche 'revolverate' (che poi non erano nemmeno tali...), questo è davvero troppo arduo discorso.

Ci viene offerta nel suo anno centenario la ristampa anastatica, curata e attentamente prefata da Pier Luigi Ferro con l'ausilio dei manoscritti luciniani conservati presso la Biblioteca Comunale di Como, del celebre saggio di Gian Pietro Lucini intitolato al verso libero: celebre, invero, ma pochissimo letto (anche i lucinisti più accaniti non vi hanno granché fatto ricorso e si capisce, se è vero, ahiloro, che le scorribande critiche dell'autore delle *Canzoni amare* [*Revolverate* propagandisticamente le volle l'armaiolo letterario Marinetti, ma i versi di Lucini, mentre amari lo erano davvero, revolveranti per nulla affatto] muovevano dal punto di vista del foscoliano *eterno poetico didimeo*, tenendosi rigorosamente dentro un quadro storico-politico di impianto molto carducciano tra fine Settecento e primo Ottocento della Cisalpina e di Napoleone e fine Ottocento dell'Italia postrisorgimentale attraverso Mazzini, storico-letterario fra Foscolo, appunto, e Carducci attraverso Leopardi). Alla comprensione di Lucini – assai forzatamente trascinato ad aprire, e con Govoni!, il Novecento, mentre in realtà chiudeva da indomabile, simpaticissimo anarchiceggianti il corso della nostra marginale corrente simbolista formata nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, e si badi che la sua stessa cultura filosofica, pur infervorata di Nietzsche, sacrificava al razionalismo etico del *vegliardo* Giulio Lazzarini fissando propri *stipiti* Ardigò e Bovio, insomma l'opposto della rinascita idealistica nel cui segno il Novecento si aprì – a Lucini, dico, non ha giovato l'equivoco della temporanea tangenza futurista e marinettiana: equivoco d'altronde insito in tutta la vicenda versoliberista del pre- e del primo futurismo poetico, quello dell'antologia di *Poeti futuristi* selezionata di soli versoliberisti (ma l'antibellista Lucini, quando Marinetti partì per la Libia, aveva già rotto i ponti e nell'antologia non compariva). *Poeti futuristi* era d'altronde ossimoricamente aperta dal paroliberista *Manifesto tecnico della letteratura futurista* col corredo dell'inquietante *Battaglia. Peso + odore*, apologia sintatticamente senza fili ma ideologicamente ben serrata di macchina-guerra e violenza-stupro: tutt'altra strada da quella di Lucini, il quale di sinistra lo era davvero, non civettava affatto con quel mito

soreliano della violenza che stava connotando l'epoca (Croce, i vociani, Marinetti e, perché no?, il Mussolini 'guesdiano' di «Utopia») e già nel 1902, messo di fronte all'ipotesi d'un'impresa militare in Libia – dalle cui sirene filoproletarie veniva sedotto, oltre che Pascoli, perfino il vecchio Antonio Labriola – aveva risposto su «L'Educazione politica» con i versi anticolonialisti, tra i suoi davvero belli, del 'carducciano' *Lai a Melisenda contessa di Tripoli* (la si vada a rileggere, ottimamente commentata da Giulio Carnazzi, sul n. 4 di questa rivista).

Con la 'modernità' deteriora del futurismo-marinettismo, che solo nella confusione ideologica dilagata fra anni Sessanta e Ottanta poté trovare a sinistra lettori e editori indulgenti, Lucini repubblicano e democratico del buon ceppo milanese anarco-scapigliato troncò dunque subito qualsiasi rapporto etico, estetico, politico: d'altronde anche dal punto di vista letterario la distanza era abissale e i suoi prediletti Carlo Dossi e Romolo Quaglino e Agostino J. Sinadinò avevano variamente veleggiato su tutt'altre lunghezze d'onda, tendendo – invano, è altro discorso – ad approdi affatto diversi dalle parole in libertà. In fondo, la miglior comprensione e descrizione del pululante mondo luciniano di fine Ottocento con le sue specifiche proiezioni novecentesche, suggestive ma in sé terminali, la troviamo ancora nell'antologia poetica *Dal simbolismo al Déco* di Glauco Viazzi (Torino, Einaudi, 1983). E capitò a me, in una lontana relazione congressuale su *Govoni 1915*, di seguire i labirintici percorsi negli anni Dieci, da Milano alla Sicilia, d'una poesia e d'una pratica letteraria 'presentista' anziché 'futurista' e comunque antimarinettiana (si approdava alle «Pagine» del Moscardelli di *Gioielleria notturna*), alcuni dei cui protagonisti come l'Ugo Tommei di «Quartiere Latino» ovvero il Persio Falchi de «La Forca» in Toscana o il più antico Enrico Cardile in Sicilia li ritrovo nell'introduzione del Ferro puntualmente intrigati con questo Lucini del libro sul *Verso libero*.

Il *Verso libero*, se vogliamo attenerci al titolo luciniano del frontespizio piuttosto che a quello marinettiano imposto in copertina, doveva innanzi tutto *servire alla storia delle lettere contemporanee*, mentre a un secondo e a un terzo, mai pubblicati, sarebbe toccato di trattar la storia e filosofia del simbolismo e, rispettivamente, la storia e la morfologia del verso libero: sicché questo non è in alcun modo un trattato di metrica, bensì un libro, come avrebbe detto Carducci, di storia letteraria nella civile traguardata, da Foscolo attraverso Leopardi e Carducci (tutti 'classicisti' sottoposti a un singolare vaglio postromantico), al presente luciniano e simbolista. Un Lucini irriducibile, sempre più solo e malato (ridotto a un tronco per successive amputazioni affrontate con agonismo più che sopportazione), deluso anche dai suoi sodali migliori, Quaglino socialista e simbolista davvero non banale ma perdutosi per strada (nel mio scaffale luciniano ho certi suoi *Studi e fenomeni sociali*, Milano, Dumolard, 1894, che sono un saggio fra i più suggestivi per comprendere il difficile formarsi della coscienza politica socialista e della necessità, con i fasci operai, dell'organizzazione di classe), Sinadinò (strana scrittura per segni e per colori) il più raffinato sperimentatore poi fattosi manager bancario, il mondo radicale-scapigliato di Milano anni Ottanta e Novanta che scompariva. Quella sua idea di bellezza come armonia tratta da Foscolo-Didimo (il primo dei *dandys* cari al suo Dossi?), valore intrinsecamente sociale – non però *arte sociale* come *arte utile* – secondo la lezione di Morris («Dite sottovoce ai socialisti nostrani che il Morris fu pure socialista ed insieme un aristocratico poeta e che cercò di aggiungere all'arte della vita un ideale di bellezza da protendersi ai miserabili...») messo a repentaglio dalla società dell'utile e dell'egoismo, diventa un principio sostanzialmente anarchico («l'arte è sociale per carattere, non per destinazione o principio comandato...») e «lo Stato amministratore di banche, industriale, produttore e distributore... maestro di

scuola, carabiniere, dio... non può avere coscienza, sentimento e gusto d'arte...): dunque un poetare sovversivo, l'ardita ricerca di una sintesi fra **Socialismo** (ma non quello della *mista folla...*) e **Simbolismo**. Il soggetto ne è l'**Anarchico**, «l'ordinatore eccezionale, che vuol modellare sopra se stesso il mondo: è quindi il ribelle sotto ogni regime e per ogni governo», tra – dice Lucini – Stendhal e Nietzsche. Foscolianamente, alla fine, un *Eterno Poetico Didimeo*.

Non è qui possibile, neanche sommariamente, dar conto delle peripezie culturali e ideologiche, in un ragionare sempre fra paradosso e sentenza, a cui viene sottoposto per centinaia di pagine il lettore: spesso, a dire il vero, con la sensazione di qualcosa di caotico, di intellettualmente (mai moralmente) torbido, proprio un non depositato pulviscolo confusionale. Però, chi voglia attraversare gli ultimi decenni dell'Ottocento da un punto di vista antiborghese, diciamo meglio dal punto di vista dell'intellettualità critica della Monarchia reazionaria e della Sinistra parlamentare crispina poi del parlamentarismo giolittiano, disorientata fra questione sociale, crescita socialista e angoscia della massificazione, frastornata tra formazione positivistica e suggestioni nicciane, coi piedi e il cuore nel Risorgimento ma ormai del Risorgimento orianescamente critica, filocarducciana e antidannunziana, individualistica e però affamata di socialità («poesia oscura non è necessariamente asociale, ma continuamente attiva»): chi insomma voglia arrivare ai primi anni del Novecento, al «Leonardo» al «Regno» al futurismo alla rivoluzione politico-intellettuale vociana (e, dietro, Croce e Sorel e la cosiddetta rinascita idealistica come critica della democrazia) non a ritroso dalla prima guerra mondiale e dagli anni Venti e Trenta o magari dalla politicità postresistenziale, bensì voglia direttamente e faticosamente arrivarci dagli anni Novanta dell'Ottocento tra fine del nazionalismo risorgimentale e aurora del nazionalismo imperialistico, deve di necessità leggere questo Lucini. E deve leggerlo con attenzione proprio là dove si addentra nell'intrico di personalità e opere minori apparentemente inconsistenti di fronte ai vuoti del rifiuto di D'Annunzio e all'assenza di Pascoli, ma in realtà protagoniste della tormentata storia, piena di contraddizioni, d'una generazione e di tendenze in gran parte fallite, che però lasciarono un'eredità pesantissima e ineludibile alla generazione successiva, diciamo al Novecento.

Ho detto contraddizioni, e una subito mi sovviene, che qui registro come appunto di lavoro: l'evocazione tra i simbolisti, nelle ultime pagine, di Mario Morasso, il quale, dopo *L'egoarchia* del 1898, aveva appena messo fuori nel 1905 *La nuova arma (la macchina)* [«è dell'acciaio che il mondo moderno ha essenzialmente d'uopo e per la pace e per la guerra, e per la vita e per la morte. E per il lavoro e per l'impero, non più di parole. Che cosa può contro a questo vigore metallico in cui si incarna la civiltà nostra, l'impalpabile suono delle parole? Di fronte alla sterile officina di parole si erige trionfale l'acciaieria»] e *L'imperialismo nel secolo XX. La conquista del mondo* [la forza, sia il regime plutocratico o proletario, è attraverso la macchina il nuovo cardine della civiltà, non tollera – *liberale* o *democratica* – la parola della politica, tende al soddisfacimento dei due bisogni essenziali, il nutrimento e il dominio, abborre come peste l'ideologia socialista]. Ora, il nome di Morasso vien fatto spesso come precursore insieme a quello di Lucini: bisognerà dunque, nell'avvicinamento al 1908-'09 della «Voce» e dell'avvio futurista, distinguere bene le loro rispettive tendenze, confuse anch'esse nell'ambigua strumentalizzazione marinettiana (ma Viazzi ha impostato bene, per Morasso, il tragitto dalla metaforicità assoluta delle liriche di *Sinfonie luminose* e *Prodigi* negli anni Novanta al superomismo efficientista e tecnocratico dei saggi politologici nel primo decennio del secolo). [Umberto Carpi]

\* Giovanni Boine, *Frantumi*. I materiali preparatori, a cura di Laura Gatti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998

Ho sempre considerato Boine il più intelligente degli intellettuali vociani e, in quell'ambiente, anche lo scrittore – da *La crisi degli ulivi in Liguria* ai *Plausi e botte* a quel *Peccato* la cui eccellenza non sfuggì quindici anni dopo, suggeritore forse Bobi Bazlen, all'attenzione di Svevo e Montale – di gran lunga meglio dotato. Tanto più mi dispiace vedere con tanto ritardo l'ottimo lavoro di Laura Gatti: ne dò comunque conto ora per l'occasione che offre di ripensare a quel singolarissimo ligure ammiratore di Gobineau ma intrigato nella vicenda modernista di «Rinnovamento» (dove incrociò il Volpe storico dei movimenti ereticali), filosofante di vaglia (memorabile la sua polemica con Croce su *L'estetica dell'Ignoto* e da rileggere anche certe sue pagine di critica dello storicismo idealistico), critico militante d'eccezione ancor più per «La Riviera ligure» di Novaro che per «La Voce» di Prezzolini, una breve vita devastata dalla rovina economica, dalla malattia, da una sensualità tormentata: disperata l'avventura con la Eva Kühn in arte Magamal futurista contro Amendola, disperato il suo amore per la Sibilla contro Campana, disperato e contro tutti – Casati da Milano giunse a sospendergli l'essenziale aiuto economico – il legame con la vedova Maria popolana genovese (di costei ebbi la ventura di conoscere bambino, a Bolzano, la figlia bellissima ed elegante, moglie d'un Vesselinoff misterioso diplomatico bulgaro, tornarono tutti a Sofia – indimenticata compagna mia di banco e di palestra la figlia loro – d'improvviso verso il 1955 e non ne ho saputo mai più nulla), intensamente autobiografica la trama d'amore sacrilego con la suora del *Peccato*, essendo che vena mistica e vena erotica gli si intracciarono sempre, dal *Sant'Alselmo* alla *Esperienza religiosa*. Ne dò conto, anche, per la circostanza centenaria della «Voce» già accennata nella nota precedente.

Una raccolta *Frantumi*, si sa, Boine non la confezionò mai, credo che neppure l'abbia avuta in mente: per 'frantumi' fu piuttosto l'andar sperimentando della sua scrittura negli ultimi anni, tentativi espressionistici fra prosa e verso alla ricerca di quello che nell'*Ignoto* aveva definito *rovente rubino*, il cammeo perfetto, la formalizzazione in frammento della totalizzante angoscia di vivere [«Ma di', sul barbaglio del | bianco, quello stacco, quello spalanco | di blu, non metteva paura? || Non ti veniva la voglia | di giù (di su) a capofitto, disperato | gettarti, || per una volta finirla | con questo sgomento d'abisso | dappertutto a inghiottirci?»]. Riuscì soprattutto una ricerca di stile, di forma: della cui forza suggestiva concentrata in taluni *fatti linguistici* disse nel 1939 su «Lingua nostra» un'acutissima nota di Gianfranco Contini, ripresa ora e integrata dalla Gatti, la quale rileva che fusione di aggettivi ed epiteti, produzione deverbale e desostantivale, alta concentrazione di ossimori sinestesie anacoluti – insomma «le 'figure' che caratterizzano la scrittura 'espressionista' di Boine» – sono per lo più risultato d'un assiduo lavoro variantistico, «un faticoso *labor limae*».

Ricerca di stile e sperimentazione frammentistica (con la contraddizione e complicazione, in Boine, che 'frammentario' non era affatto il suo sistema di pensiero, tendente anzi ad una complessità sistemica che infatti aveva altrove tentato di formalizzarsi per via diversa, nelle volute faticose e intriganti di uno stile esasperatamente ipotattico à la *Péguy*, scrittore del cui tradizionalismo cattolico-agrario condivideva d'altronde molti tratti, e inquietanti): non i capitoletti d'un libro. Il libro lo costruì Novaro nel 1918 e poi nel 1921 (ai *Frantumi* facendo seguire *Plausi e botte*, ed era giusto, perché si trattava di una – sommamente intelligente – critica militante concepita proprio 'per frantumi', e intarsiata, nei plausi e nelle botte, di molti stilistici *roventi rubini*, forse più che nei *frantumi* veri e propri), e poi lo ripropose nel 1938, meno felicemente escludendone le prose critiche e aggiungendovi in compenso altri sparsi *Pensieri e*

*Frammenti* (soluzione a cui si attenne nel 1971 il Vigorelli per la sua davvero non memorabile raccolta *Il Peccato e le altre Opere*).

L'operazione di Novaro era certo arbitraria dal punto di vista filologico, epperò fu preziosa per la cultura letteraria: lasciato sepolto in riviste e rivistine Boine non lo si sarebbe letto più fino all'improbabile avvento dell'editore-filologo (ah, il micidiale rigorismo filologico quante opere ci sottrae, che invece una più generosa e indulgente 'buona curatela' – le lettere di Petrarca... – ci donerebbe alla lettura!), insomma lo si sarebbe dimenticato affatto. Il libro confezionato da Novaro lo fece leggere attorno al 1920, e con quanto frutto ce lo dicono gli *ossi di seppia* di un altro, ben più celebre e soprattutto più fortunato poeta ligure; lo fecero rileggere alla fine degli anni Trenta e ancora non invano, come testimonia il saggio di Contini. Certo, se avesse avuto a disposizione gli scartafacci di cui oggi disponiamo noi per il meritorio lavoro di Laura Gatti (che ci dà l'edizione *diplomatique* di abbozzi e brutte e belle copie, cioè in fac-simile secondo i criteri fissati dalla *critique génétique*, raffinata evoluzione francese in era microelettronica della nostra vecchia e più alla mano critica variantistica o degli scartafacci di De Robertis senior e dello stesso Contini), Contini avrebbe potuto levigare, diciamolo boinianamente, un *rubino* critico ancor più raggianti, ma – per allora – contentiamoci! E contentiamoci, oggi, di poter lavorare avendo virtualmente sul tavolo – testo fotografato e trascrizione (quasi sempre puntuale, ma proprio la trasparenza dell'operazione della Gatti consente osservazioni minime, per esempio a p. 1 ultimo v. *tu citasti* e non 'tu ci citasti', p. 5 quint'ultimo v. dopo *dietro* viene aggiunto un . [punto] che nel ms. non sembra comparire e poco sopra *caddi*: si leggerebbe piuttosto *caddi*; minuzie [per me, non per la raffinatezza *génétique*], e avendo mica per grettezza recensoria ma per amor boiniano riscontrato attentamente, ben poco altro avrei da segnalare) – il manufatto boiniano.

Lavorare, dico, criticamente su Boine: perché, se nell'occasione del centenario vociano a un vecchio vocianista è consentito un consiglio od auspicio, mi auguro che tra i vociani l'attenzione si concentri su Boine e magari su Scipio Slataper (soprattutto il critico di Hebbel e di Ibsen) ovvero, per altri filosofici e politici aspetti, su Giovanni Amendola, dopo che nei pessimi anni Settanta troppo si è apologeticamente propositato sugli intrinsecamente prefascisti e fascisti Papini e Soffici, sullo stesso 'apota' Prezolini. Anche Boine era ideologicamente un reazionario, per di più cattolico tradizionalista quando i due di «Lacerba» ancora affettavano invereconda iconoclastia fra squadrismo alla Lemmonio e futurismo becerò: ma altri tormenti ideologici e sociali, altra cultura, altro rigore concettuale, altra serietà e intelligenza della penna.

Per lavorare, ripeto, piuttosto che 'per leggere', questo lavoro della Gatti. Né per leggere bisognerà tornare ai volumi di Novaro (io li tengo comunque cari e centrali negli scaffali di libri vociani): c'è, non so peraltro se esaurita in libreria, l'edizione Garzanti 1983, a cura di Davide Puccini, di *Il peccato. Plausi e botte. Frantumi. Altri scritti*, che si giovò degli eccellenti lavori filologici («Resine», 1977) di Giorgio Bertone, al quale si deve anche l'edizione critica di certi interessantissimi *Scritti inediti*, Il Melangolo, 1977 (leggete per favore, sembrano del giorno salvo passione e cultura, le pp. 121-23 su centralismo e federalismo, Stato e regioni..., o le pp. 113-15 con la tirata antiscio-pero di Pestalozza in un'amara cena intellettuale...). E però, dopo aver così giovato al nostro lavoro con questa eccellente *diplomatique*, non vorrebbe la Gatti mettere a frutto la sua esperienza di carte e testi boiniani per un buon 'tutto Boine' (ma tutto davvero, arte filosofia storia politica giornalismo)? C'è un editore disposto a consacrare la classicità novecentesca di questo ligure per cui *c'eran giorni che fare il borghese proprio non era per lui* e allora «è così bello a volte meriggiare | all'ombra d'un carrubo in faccia al mare, | l'arso deserto allor ci fa sognare...»? [Umberto Carpi]

\* Franco Fortini, *Un giorno o l'altro*, a cura di Marianna Marrucci e Valentina Tinacci. Introduzione di Romano Luperini, Macerata, Quodlibet, 2006

«Sempre meno praticabile appare l'irresponsabilità intellettuale... e sempre più urgente il bisogno di prendere posizione e di contrastare la deriva drammatica...», sono parole di Romano Luperini a conclusione delle sue generose pagine introduttive a questa sorta di diario ricostruito e postillato a posteriori da Franco Fortini, edito per le cure attente di Marianna Marrucci e di Valentina Tinacci: e sono forse, nell'oggi, le parole più attraenti di tutto il libro. È vero, dice benissimo Luperini, che le equivoche morbidezze del postmoderno sono state sbaragliate dalla durezza della realtà storica e dei nuovi conflitti; ed è altrettanto vero che l'attardato 'marxista' finirà forse per rivelarsi un *precursore*: ma quali i referenti sociali, quale il contesto organizzativo e quale, soprattutto, l'obiettivo politico di una battaglia culturale che voglia incidere nel conflitto? L'antiberlusconismo, la resistenza a questa Destra torva, sono un fatto di igiene, possono stimolare una piccola politica del meno peggio e perfino consigliare una temporanea rassegnazione al debolissimo e opportunistico riformismo che ufficialmente gli si contrappone, ma il *prendere posizione* invocato da Luperini pretende (e allude a) ben altro: e invece non c'è una sede di pensiero collettivo, non un luogo dove scrivere, soprattutto non un progetto condiviso *per cui* scrivere. Pullulano le 'fondazioni' di politici di varia statura, però non ne balugina un'idea che duri più del lancio d'agenzia cui aspira. Ma non è discorso da svolgere in una scheda.

La scheda rinvia a Fortini, a questa ricostruzione di sé messa insieme fra anni Ottanta e Novanta con un lungo lavoro di filtro, di taglia e incolla e di commento continuo a piè di pagina: così anche il Fortini anni Quaranta e Cinquanta (lo incontro ogni giorno nel sistematico girovagare fra giornali e riviste del dopoguerra cui mi sottopongo in preparazione d'un certo 1955 che – a proposito di storia, di memoria e di ricerca delle origini e delle cause – ho in mente) risulta filtrato dal Fortini ultimo, quello non felicemente passato per i tremendi anni Settanta. E non è, devo dire, un buon servizio che il Fortini ultimo fa al primo, gravandone la freschezza, la partecipazione viva a una fase straordinaria della vita politico-intellettuale della sinistra fra 1945 e 1960 col fardello di rancorosi sensi accumulato poi. Già nelle raccolte di saggi e articoli (col'extrapolazione dai più serrati contesti della scrittura giornaliera, ebdomadaria, mensile, perché un conto sarebbe stato scrivere 'specialisticamente' per il *für ewig* delle riviste scientifiche, altro conto era lo scrivere 'politicamente' per la militanza del «Contemporaneo» o di «Ragionamenti» settimanali ovvero per «Nuovi Argomenti» o «Comunità» periodici ovvero, e ancor più, per l'«Avanti!» quotidiano reagendo all'incalzare delle pressioni ed entro il condizionamento d'una trama fittissima e interconnessa di rapporti e di colloqui) si perdeva molto del sangue e del sale 'militanti': ma qui è diverso, sono *altro* sangue e *altro* sale che vengono trasfusi a posteriori. Ne risultano, alla fine, un testo e un percorso, come dire, 'accomodati' e fin dall'inizio ammiccanti agli esiti finali, con un che di diuturnamente oracolare e sempre un passo avanti alla storia e alla politica. Per me, in conclusione, una lettura di via via scemante interesse e sempre meno simpatizzante: sicché di Fortini, di quel suo miglior periodo fra 1945 e 1955 (dal 1956 il peggioramento, del resto, fu generale e forse inevitabile), mi sarà più caro toccare in 1955, nel vivo della storia. In un anno e alla conclusione di una stagione in cui Fortini, per esempio, con Alicata si scontrava appassionatamente e anche duramente, però mai si sarebbe sognato di scriverne, come poi qui, che «la corruzione gli aveva stravolto la faccia, ne aveva fatto una maschera di intimidazione, torva, tutta disfatta dalla impotenza del male e senza salvezza». Che tristezza, davvero. [Umberto Carpi]



\* Erminio Riso, *«Laborintus» di Edoardo Sanguineti. Testo e commento*, Lecce, Manni 2006

A mezzo secolo dalla pubblicazione in volume di *Laborintus*, una delle opere più complesse e discusse del Novecento, Erminio Riso, allievo di Sanguineti e suo acuto conoscitore, ne restituisce alle stampe il testo definitivo, dotandolo di un ampio saggio introduttivo (*Anarchia e complicazione*) e supportandolo con commenti e note a ciascuna sezione.

Lo scopo primario del curatore è l'illustrazione del senso di *Laborintus* in ogni sua piega, in risposta all'eterna questione, dichiarata preliminarmente ed apertamente: «Cos'è quindi *Laborintus*? E di cosa, infine, ci parla?». Un filo rosso collega le notevoli difficoltà di interpretazione che la raccolta presenta ancora oggi allo sconcerto che accompagnò la sua prima apparizione: l'effetto di spaesamento provocato nel 1956 da quest'opera – concepita «con la chiara volontà dello scandalo intellettuale» – è lo stesso che coglie il commentatore a cinquant'anni di distanza, allorché vede girare a vuoto gli strumenti critici ereditati dalla tradizione. Nondimeno egli si sente chiamato a fornire ai lettori la mappa per orientarsi nel *Laborintus*, a dare un ordine all'anarchia di matrice avanguardista che lo ispira e lo permea, in posizione analoga a chi, «di fronte a un quadro astratto», si interroghi «su che cosa rappresenti». Proporsi di rendere esplicita la struttura di un'opera che mette in atto programmaticamente la destrutturazione del codice può forse suonare paradossale, ma non entra necessariamente in conflitto con la volontà dell'autore. Quest'ultimo, infatti, sebbene impegnato a far emergere nel poemetto il mondo sotterraneo del represso e del rimosso, non ha per questo concesso piena libertà di espressione all'inconscio. Il fatto che il materialismo storico funzioni da antidoto contro il surrealismo, e che dunque *Laborintus* sia anche un'opera intellettualmente ben controllata, da un lato agevola il puntiglioso lavoro esegetico e la ragionata esplorazione del laboratorio dello scrittore messi in atto da Riso, dall'altro giustifica il suo zelo, al limite della parafrasi, per la causa della ricerca del significato (specie nelle introduzioni alle singole poesie).

Il primo nodo da sciogliere per chi si proponga la riedizione di un'opera letteraria è legato alla scelta del testo di riferimento, questione tutt'altro che oziosa, in quanto mette in gioco l'intenzione ultima dell'autore. Riso opta per la versione apparsa nella seconda edizione di *Segnalibro* per i tipi di Feltrinelli, «per testimonianza diretta di Edoardo Sanguineti [...], perfettamente conforme al manoscritto originario». Per la verità, le edizioni in raccolta sono quasi sovrapponibili, fatta eccezione per un numero ridotto di refusi di stampa (opportunosamente corretti in questa sede) e per il sottotitolo presente unicamente nell'edizione Magenta del 1956, che manteneva – riportando il nome del protagonista *Laszo Varga* – un segnale del naufragato progetto originario del prosimetro. Le varianti di maggior interesse sussistono invece tra l'edizione extravagante (sulla rivista «Numero») e quelle successive in raccolta: varianti che Riso commenta nell'introduzione e riporta puntualmente nella *Nota al Testo* che le si accompagna. Il dato significativo è che la metà degli interventi di Sanguineti è di natura metrica, il che costituisce per il curatore un segnale inequivocabile della «centralità dell'unità [...] del verso, elemento decisivo della composizione».

Se l'impegno sul piano della filologia d'autore consente a Riso – come in questo caso – alcune stimolanti conclusioni interpretative, è altrettanto vero che esso non può trovare il proprio naturale coronamento nel tradizionale schema dell'edizione critica – costituito da testo definitivo e apparato (che dà conto di avatesto e rifacimenti successivi) –, magari sul modello di un illustre precedente «in presenza del produttore» come la Bettarini-Contini de *L'opera in versi* di Montale. Poeta fiasco nemico delle va-



rianti, Sanguineti non si è mai corretto o, meglio, ha sempre preferito correggere poesia con altra poesia, lasciando scarsissime tracce del proprio lavoro di revisione dei testi: la critica degli scartafacci, intesa come esercizio finalizzato alla ricostruzione delle fasi compositive di un'opera letteraria, nel caso di quella sanguinetiana funziona fino ad un certo punto, poiché la volontà ultima dell'autore, programmaticamente, coincide di solito con la prima stesura. Eppure Riso non rinuncia ad introdurre il lettore nel laboratorio dell'opera, analizzandola come *work in progress*, potremmo dire nel suo farsi: le note di commento che seguono ciascuna sezione – rendendo espliciti fonti, echi, calchi, rimandi – rappresentano il tentativo di ricostruire lo «scrittoio» di Sanguineti, svelano fin nei meccanismi segreti la logica di composizione di *Laborintus*, quella strategia della citazione e del montaggio che dà cittadinanza poetica ad ogni elemento del reale e, allo stesso tempo, lo ricontestualizza e risemantizza. Muoversi nel campo dell'intertestualità, nel caso di questo poeta, non significa esplicitare, leggendo in un'ottica di impreziosimento del testo, fonti e modelli, quanto piuttosto entrare nel vivo del lavoro scrittoio, esercitando la funzione di «sguardo *in fieri*» che nell'edizione critica spetta tradizionalmente all'avantesto. Questo risultato è particolarmente evidente nel commento alla sezione 23, nel quale Riso individua tra le fonti Goldoni (correggendo un diverso rilievo di Giuliani): tale sostituzione assume un valore che va ben oltre quello meramente didascalico, permettendo al critico di leggere il componimento come manifesto in versi di una teoria del cinico e del patetico tradotta in poesia della crudeltà.

Riso arricchisce ciascuna delle note apposte in coda alle sezioni con particolareggiate introduzioni di natura esegetica, mirate ad esplicitare non solo i rapporti tra significanti e significati all'interno dei singoli componimenti, ma anche ad inserire questi ultimi nel progetto globale della raccolta, attraverso la ricostruzione dei suoi collegamenti interni. L'evidente richiamo alle modalità di edizione del poema dantesco nei testi scolastici – che ricorrono spesso alla struttura con introduzione e note, canto per canto – trova la propria giustificazione in *Anarchia e complicazione*, che altro non è se non un saggio dimostrativo dell'atipica vocazione narrativa di *Laborintus*. Il che non rimanda, naturalmente, ad un narrato di tipo tradizionale – da romanzo realista borghese, per intenderci – ma ad un certo tipo di antinarratività o, secondo la definizione preferita da Riso, di «narratività *autre*», l'unica «possibile nell'epoca atomica». Prendendo le mosse dal romanzo dantesco, «riletto alla luce di Pound ed Eliot», Sanguineti ha inteso, per Riso, proporre il proprio racconto della discesa agli inferi, o, per meglio dire, dell'attraversamento della «Palus Putredinis». I materiali della narrazione sono organizzati ed incastrati lungo «uno stesso piano orizzontale», «secondo la luce benjaminiana dello *Jetztzeit*», la quale fa saltare le categorie naturalistiche dello spazio e del tempo, la concezione tradizionale di trama e di personaggio, di causalità e di descrittività. È esattamente questa la tesi che il curatore, cogliendo l'occasione della ripubblicazione del poemetto, si impegna a dimostrare; la stessa che, paradossalmente, lo conduce a non isolare episodi e stazioni, ma a collocarli piuttosto nel loro «specifico luogo 'narrativo', all'interno del quale possono esprimere a pieno i loro significati», in quanto particolari momenti «di una sequenza che produce un tutto organico». Ogni capitolo è quindi ricondotto alle funzioni che assolve all'interno della narrazione – funzioni che vanno dalla definizione delle coordinate spazio-temporali alla presentazione dei protagonisti dell'intreccio, dalla descrizione di un'azione alla semplice transizione –, delineando la struttura di un racconto in quattro parti (l'antinferno, la discesa nella palude, lo sprofondamento completo in essa, la sua piena conoscenza finale).

Gli sforzi pregevolmente spesi da Riso nella ricerca del significato di *Laborintus* –

parola per parola, potremmo davvero dire – se da un lato sortiscono il risultato della chiarificazione del senso, dall'altro inevitabilmente indeboliscono la violenza eversiva della raccolta. L'effetto è connaturato a questa come a qualunque operazione di interpretazione dell'anarchia: sottoporre al vaglio della critica l'avanguardia mitiga nel lettore gli esiti previsti e perseguiti dall'autore. Si dà il caso che ci troviamo di fronte ad un poeta perfettamente consapevole di tale contraddizione: quando, in *Sopra l'avanguardia* (1963), Sanguineti parla del «doppio movimento interno» ad essa – sospesa com'è tra eroica aspirazione ad un'arte in grado di sottrarsi alla legge della domanda e dell'offerta e cinica consapevolezza di dover cedere al mercato-museo per poter imporre i propri prodotti – evidentemente crede la propria opera d'esordio non immune da questo meccanismo. Egli, anzi, sottolinea Riso, rende operativo, già nella fase creativa di *Laborintus*, «il momento critico, facendo sì che la produzione preveda [...] le insidie della mercificazione e dello scambio», attraverso la trasformazione della «Palus Putredinis», come è stato rilevato da Curi, nel simbolo di «quell'avanguardia dalla quale [...] intende separarsi praticandola».

Il critico di fatto mette a nudo, mentre interpreta, la categoria della complicazione (intesa nel senso di multiformità del reale). Essa costituisce, insieme all'anarchia, il doppio registro che genera il labirinto e che, non a caso, dà il titolo al corposo saggio introduttivo. È questa, per Riso, l'unica strada percorribile – a cinquant'anni di distanza dall'apparizione del testo – per una riedizione davvero aderente all'originale, in grado di scongiurare, praticandolo, il cortocircuito di un'avanguardia relegata nell'inoffensivo museo dei classici. [Caterina Paterlini]

#### DUE CONVEGNI DANTESCHI

\* *Francesca, un bacio, un mito* (Rimini, 14-16 luglio 2008)

Con l'occasione della seconda edizione di giornate di studio internazionali dedicate a Francesca da Rimini, organizzate grazie all'impegno e alla passione di Ferruccio Farina, sono stati puntualmente presentati gli Atti della prima tenutasi lo scorso anno: *Francesca je t'aime. Giornata internazionale di studi dedicata a Francesca da Rimini*. Rimini, 30 giugno 2007, Romagna arte e storia, Rimini, 2008 (con interventi di P. Meldini, N. Tonelli, M. Ciavolella, R. Pinto, R. Fedi, P. Salwa, F. Farina). I relatori di quest'anno, provenienti dagli Stati Uniti, dall'Irlanda, dalla Polonia, dalla Spagna oltre che dall'Italia, hanno riflettuto sul personaggio dantesco da molti punti di vista, dal cinema all'iconografia, alla letteratura in altre lingue e così via. I lavori sono stati iniziati da una donna, Deidre O'Grady dell'Università di Dublino che ha indagato i traduttori e gli scrittori romantici e decadenti di lingua inglese che hanno scritto di Francesca, diventata una vera eroina e l'emblema della passione d'amore. Grazie al loro soggiorno in Italia Byron, Shelley e Keats sono stati i mediatori di questa tradizione, poi dal 1836 al 1893 numerosi sono i traduttori di Dante, da E.N. Shannon, che lo traduce in poesia, a O'Donnell e sir E. Sullivan, che lo traducono in prosa. Tutte queste opere presentano Francesca come un'eroina romantica, aggiungendo personaggi che Dante non presenta nel famoso episodio, ma che vengono dall'influenza shakespeariana.

Al 1855 risale la tragedia *Francesca da Rimini* dell'americano G.H. Boker, che risente anch'essa dell'influenza di Shakespeare, come ha ben dimostrato Massimo Bacigalupo dell'Università di Genova. A Gianciotto vengono prestati i tratti fisici e morali di Riccardo III, ma aspetti di Amleto e nella tragedia è presente il tema dell'amore impossibile alla Giulietta e Romeo. Particolare risulta il fatto che a Ravenna, alla corte

del signore Da Polenta, c'è Dante, che diventa un personaggio della tragedia e che guarda a lungo Francesca, come a voler creare uno stretto legame con questa donna presagendo un triste destino.

I due poeti di lingua inglese che sono più strettamente legati a Dante sono stati T.S. Eliot ed Ezra Pound. Al 1828 risale l'opera di T.S. Eliot, *Dante*, nella quale cita per esteso il V dell'*Inferno*, insistendo sul motivo della colpa dei due amanti e della penitenza piuttosto che sulla passione amorosa. Da parte sua Ezra Pound ricorda Francesca sia in *Lo spirito romanzo* del 1910 sia nei *Canti Malatestiani* del 1922, dove la paragona a Parisina Malatesta, mal maritata al duca d'Este.

Ricollegandosi alla proiezione di alcune scene di film muti su Francesca da Rimini dell'inizio del '900, uno americano ed uno italiano interpretato da Francesca Bertini, la diva del cinema muto, Raffaele Pinto dell'Università di Barcellona fa notare come un film ha un intento narrativo di una periipezia e come generalmente il bacio sancisce la rivelazione dell'amore e lo scioglimento positivo della vicenda con il lieto fine. In entrambi i film il bacio sottolinea il riconoscimento dell'amore ma prelude ad un finale tragico e ad un destino infelice, come accade nella *Commedia*. Ma l'intento di Pinto è anche quello di dimostrare come si possono scoprire aspetti danteschi studiando altre letterature. Pedro Salinas, poeta spagnolo della generazione del '27, conosceva bene la letteratura medievale; componendo una trilogia per narrare una sua storia d'amore extraconiugale, ha mantenuto in controluce la scrittura dantesca con le due immagini di Francesca e di Beatrice. La seconda parte della trilogia ha un titolo allusivo, *La razon de amor*, un chiaro sintagma provenzale, mentre la prima parte del lungo monologo amoroso che intreccia amore e desiderio, *La voz a ti debida*, si presenta come un problema ed un desiderio di conoscenza, con evidenti segnali che rimandano alcune volte a Beatrice ed altre a Francesca. Beatrice rappresenta la distanza ed è per Dante irraggiungibile; Francesca rappresenta l'abolizione della distanza (lei e Paolo stanno vicini per l'eternità). Distanza e vicinanza sono anche i due poli fra i quali si muove la poesia di Salinas, che Pinto ha magistralmente tradotto in italiano per una migliore comprensione del testo originale. Ma c'è di più. Salinas racconta l'incontro con la donna che scatena in lui l'amore, ma lo trasforma in sogno perché sia esperienza, sentita profondamente e interiormente. Si comporta come Dante nel cap. III della *Vita Nuova*, che fa della trasformazione in sogno dell'incontro con Beatrice un'intuizione straordinaria di conoscenza interiore. Conclude con un riferimento a René Girard, che ha dedicato un saggio a Francesca ed elaborato la teoria della verità romanzesca. Attraverso Girard legge Cervantes, che nel *Don Quijote* fa diventare folle il protagonista proprio perché aveva creduto nella verità dei personaggi cavallereschi. In questo modo Cervantes loda il realismo e condanna il potere mimetico della letteratura, il potere di seduzione e di persuasione dell'arte; quel potere è lo stesso che ha portato Paolo e Francesca ad una totale mimesi con Lancillotto e Ginevra e li ha condotti ad una morte.

Anche Piotr Salwa dell'Università di Varsavia prende le mosse dalla funzione di Galeotto svolta dal libro nella vicenda dei due amanti, per mostrare come Boccaccio lo usi in un registro completamente diverso. Ricorda come i reati per adulterio nella società del Due-Trecento non venissero nemmeno denunciati, perché erano riconosciuti dalla mentalità del tempo e non erano considerati delitto da sottoporre alla legge, come dimostra la novella di madonna Filippa (VI 7). Ricorda vari esempi di adulteri, ma nessuno con una fine tragica come quello di Francesca.

Giuseppe Mazzotta dell'Università di Yale affronta due scrittori di fine '800-inizi '900: Paolo Mantegazza e Gabriele D'Annunzio. Il primo, antropologo e scienziato, ha

studiato la fisiologia del piacere e la fisiologia dell'amore, il secondo sembra aver fatto proprie le teorie di Mantegazza e nel 1889 nel romanzo *Il piacere* riflette attraverso il protagonista Andrea Sperelli sulla psicologia del piacere. Fa notare che la cugina di Sperelli si chiama Francesca ed è innamorata di lui. A parte questo, ciò che unisce i due scrittori è Rimini, dove Mantegazza ha lavorato e scritto e dove D'Annunzio ha ambientato la sua tagedia in cinque atti *Francesca da Rimini* del 1902.

Massimo Ciavolella dell'Università UCLA di Los Angeles ripropone un interrogativo che ha attraversato la tradizione della storia degli amanti di Rimini: Francesca era colpevole oppure era innocente? Si serve dello scrittore argentino Leopoldo Lugones, morto nel 1938, che aveva scritto un articolo su Francesca, dopo aver trascorso sette giorni a Forlì per analizzare un documento, riguardante la vicenda, che decide di tradurre liberamente invece di riportarlo nella sua stesura originale, proprio come aveva finto di fare Manzoni, riportando all'inizio de *I promessi sposi* l'inizio di uno 'scartafaccio' del '600, che decide di rielaborare in una lingua più consona ai suoi lettori. Lugones arriva alla convinzione che fra i due cognati non ci fu adulterio, ma solo un'amici-zia 'esaltata'; e che per dieci anni Paolo aveva intrapreso con Francesca una corrispondenza epistolare, contenente molti enigmi d'amore. Insieme lessero le vite dei santi ed il *Novellino*, quindi il romanzo cavalleresco, e 'quello che li vinse' e li unì non fu tanto il bacio, quanto il pianto, indice della consapevolezza del loro triste destino. Paolo piange perché ama il fratello e non vuole tradirlo, così sublima tutto con il bacio. A Francesca il bacio non basta e diventa una seduttrice perché tradita dal padre, dal vescovo e dalla nutrice che la convincono alle nozze. Questo ribaltamento di ruoli è una novità.

L'intervento di Roberto Fedi dell'Università di Perugia inizia con una sorta di provocazione; fa notare che il famoso verso «la bocca mi basciò tutto tremante» è il 136. Se torniamo alla numerologia, che riveste importanza nella interpretazione della *Commedia*, e sommiamo i tre numeri che lo compongono abbiamo come risultato 10. Se il 10 per Dante rappresenta la completezza e la totalità, l'aver posto il momento del bacio proprio in quel verso 136 deve avere un significato, quello di *summa* dell'episodio. Fa poi notare come ci sia un rapporto metonimico fra la causa (il libro di Chrétienne de Troyes) e l'effetto (l'amore di Paolo e Francesca) e come i personaggi elencati fra i lussuriosi rappresentino la cultura con la quale Dante fa i conti: incontra i suoi autori e li supera. Si spezza così quel rapporto fra *auctor* e *agens* di continiana memoria.

Ferruccio Farina, anfitrión del convegno, docente all'Università di Urbino e curatore degli *Atti* della prima edizione, presenta un *excursus* sulle tipologie di baci letterari e dell'arte figurativa attraverso la proiezione di numerose riproduzioni di quadri, statue e immagini di vario tipo, finanche quelle riprodotte nei primi decenni del '900 sui calendari che i barbieri regalavano alla fine dell'anno ai loro clienti. Paolo e Francesca sono i protagonisti indiscussi di queste rappresentazioni, nell'istante carico di intensità prima del bacio oppure nell'atto stesso di baciarsi. La carrellata è conclusa dalla scena finale dell'opera lirica *Francesca da Rimini* di Zandonai, interpretata da Plácido Domingo e da Renata Scotto. La musica rende ancora più vibrante e appassionata la scena del bacio e dell'abbandono all'amore, per tragico che sia.

Al riguardo il musicologo Alessandro Zignani del Conservatorio di Bari sottolinea come la musica esprima la vita interiore e come la passione di Paolo e Francesca sia un sentimento che non si può controllare, creando un duplice livello fra la vita esteriore e quella interiore, che Zignani con Schopenhauer e Nietzsche chiama sovraetica. In musica il mito di Paolo e Francesca è andato di pari passo con quello di Faust, in quanto entrambi rappresentano un istante di beatitudine prima della dannazione eterna. Passando attraverso l'apollineo e il dionisiaco nicciano, Zignani spiega la musi-

ca delle varie partiture della *Francesca da Rimini* e ripercorre la storia di questo mito di amore, di passione, di beatitudine e subito dopo di morte e di dannazione eterna.

Chiude il convegno Umberto Carpi dell'Università di Pisa, che esordisce affermando di voler riportare tutti al grado zero dell'eros. Appunta l'attenzione su due versi dell'episodio dantesco: il verso 106 «Amor condusse noi ad una morte» e, dopo il punto, quello immediatamente successivo, il verso 107 «Caina attende chi a vita ci spense». Questi due versi indicano con prepotenza i due aspetti della passione espressa, la passione erotica il primo e la passione politica il secondo. Ricorda come Dante lungo la composizione della *Commedia* aggiorni le proprie posizioni politiche, trasformandosi da guelfo di Comune quale era in teorico dell'Impero universale dalla pagine del *De Monarchia*. Fuoriuscito da Firenze, Dante non ha più diritti, di nessun tipo, e la situazione si aggrava soprattutto dopo il tentativo della Lastra del 1304, quando abbandona la *universitas biancorum*; da questa situazione contingente deriva l'evoluzione dei suoi rapporti politici, che sono spesso rapporti di circostanza e di sopravvivenza. È ospite in vari castelli dalla Lunigiana al Casentino e sul crinale dell'Appennino, dove avevano i loro possedimenti i conti Guidi, divisi ed in lotta fra loro per interessi ereditari e per scelte ideologiche. Da ricordare che Dante colloca nella X bolgia dell'*Inferno* i Romeni, i capi che Dante ha abbandonato; e colloca fra i traditori Malatestino, figlio del Mastin vecchio e fratello di Paolo Malatesta.

Se si considerano le norme giuridiche medievali, vediamo che l'uxoricidio per adulterio in flagrante non è considerato un delitto dalle leggi del tempo. Quindi, se Gianciotto avesse colto Francesca e Paolo in flagranza di reato, non sarebbe stato colpevole e soprattutto Dante non l'avrebbe condannato alla Caina, dove stanno i traditori dei parenti. In più, se Gianciotto fosse stato un 'semplice' assassino, sarebbe stato immerso nel Flegetonte. Da ricordare anche che Tommaso, non ancora santo ma che Dante segue ed esalta nella *Commedia*, ribadisce che solo il tribunale civile poteva decretare la morte per l'adultera. Allora qual è la vera colpa di Gianciotto? Perché è condannato alla Caina, dove ci sono tutti i traditori per delitti politici fra parenti? Oltre tutto parlare di tradimento passionale del marito non fa parte della mentalità della donna del tempo di Francesca e del tempo di Dante. Secondo Carpi è necessario ricostruire i rapporti patrimoniali fra i componenti della famiglia di Gianciotto e Paolo e rileggere il testamento del Mastin vecchio, morto sembra novantenne. Nel testamento del 1311 vengono nominati Malatestino, Pandolfo e i figli di Gianciotto ma non si parla né di Gianciotto né di Paolo, ormai morti, ma neanche dei figli di Paolo che non sono più Malatesta, perché Paolo, sposando Orabile Beatrice, era diventato conte di Ghiaggiolo. Ma c'è un altro dato storico da non sottovalutare: nel 1283 Paolo era Capitano a Firenze e lascia precipitosamente l'incarico, cosa strana, adducendo come motivo delle gravi situazioni in Romagna che richiedevano inevitabilmente la sua presenza. Il 1285 è un anno terribile per i nobili delle Romagne e l'omicidio di Paolo deve essere verosimilmente avvenuto fra il 1284 e il 1285, intrecciato alla catena di tradimenti e uccisioni; e tutti per motivi politici. Carpi conduce l'attento uditorio fra le complesse parentele delle famiglie romagnole del tempo, in quelle politiche matrimoniali che tanto sono state importanti nelle relazioni politiche e patrimoniali medievali e ricorda che Dante condanna alle fiamme i peccatori, che comunque prevedono il rispetto del condannato. Invece condanna al ghiaccio chi è degno solo di disprezzo. E ricorda anche che nel canto XIV del *Purgatorio* Dante presenta gli intrighi patrimoniali legati alle donne, e alle donne dei Malatesta in particolare. Ricorda anche, strizzando l'occhio al moderno conflitto di interessi, che il 'consorte divieto' faceva sì che gli appartenenti ad una stessa consorterìa non mescolassero i loro interessi

privati a quelli comuni del gruppo-clan al quale appartenevano. Il Mastin vecchio aveva ordito un'oculata politica matrimoniale ed in quest'ottica aveva fatto sposare a Paolo la figlia dei conti di Ghiaggiolo, signori che controllavano una valle importante per l'accesso all'Appennino e che avrebbe consentito ai Malatesta un'espansione territoriale. Se Dante condanna Gianciotto al ghiaccio del Cocito non è certo perché aveva ucciso 'a tradimento' moglie e cognato adulteri, ma doveva aver ucciso Paolo dopo averlo tradito politicamente e patrimonialmente. Questa è la vera colpa di Gianciotto.

L'esperienza, arricchita da un concerto di musiche cameristiche e operistiche di compositori che hanno dedicato le loro opere alle vicende dei due amanti, continuerà il prossimo anno con ulteriori aperture e prospettive problematiche. [Simonetta Teucci]

\* Setscases (Spagna), 22-26 luglio 2008

Dante si trovava in Casentino quando scrisse la canzone *Montanina*, *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*, esprimendo attraverso il codice dell'amore una sua esperienza di passione e al tempo stesso la sua definitiva decisione di non tornare più a Firenze, anche se ne fossero presentate le possibilità. Si trovava in un luogo di confine. Ed in un luogo di confine, nella Marca Ispanica, si è svolto quest'anno il terzo convegno dantesco del gruppo di lavoro Tenzone, dedicato appunto a questa tarda canzone d'esilio (dei due precedenti incontri – di cui sono stati pubblicati gli atti – rende conto Giuseppe Marrani su queste stesse *Cronache*).

Ha aperto i lavori Umberto Carpi ricordando i rapporti di Dante con Moroello Malaspina, destinatario della lettera che accompagna la *Montanina*, convinto che è necessario ricostruire le notizie storiche riguardanti i compiti che Dante svolgeva in quegli anni per i Malaspina, per i quali aveva stipulato con il vescovo di Luni il contratto, che assicurava loro il *dominium* per un secolo su tutta la Lunigiana. Alla conclusione dell'epistola il poeta fiorentino ripropone il tema di colui che è cacciato dalla patria e del dolore per l'esilio, il che lo porta a restringere per certi aspetti i suoi interessi ad una dimensione più individuale, come sembra emergere dalla canzone. Pertanto non è accettabile, secondo Carpi, l'interpretazione allegorica di questo testo, mentre è plausibile che la canzone sia la conclusione del libro delle *Rime*, che segna la fine della sua produzione precedente la *Commedia*.

Per Enrico Fenzi, che riporta l'attenzione sull'anno 1307, anno di composizione della canzone, ma anche dell'inizio della composizione della *Commedia*, l'amore è l'aspetto più trascurabile di questo testo. Quello che Dante descrive qui non è l'innamoramento ma la persistenza dell'ossessione amorosa non rappresentabile in sé, con la preoccupazione di parlare in modo da essere capito dal suo pubblico. Concorda con l'ipotesi di Carpi che si tratti dell'ultima canzone da lui scritta, con la quale estremizza la parte conclusiva della *Vita Nuova*.

Violeta Díaz-Corrales sposa invece l'interpretazione allegorica della canzone, sostenendo che un progetto lungamente pensato, probabilmente quello del poema sacro, si manifesta nella sua forma perfetta, pur se si tratta di un lavoro doloroso, come sembrano suggerire i vv. 38-40; in questo modo dalla visione della donna si passa allegoricamente alla visione dell'opera.

Suggestiva e interessante la lettura junghiana di Rosario Scrimieri, che mette in relazione canzone ed epistola, relazione nella quale la canzone è il momento dello smarrimento e l'epistola quello della ricerca. Dante in questo caso si serve dell'amor doloroso di Cavalcanti come strumento per la riflessione metapoetica: se l'esilio materiale

è la concretizzazione dell'esilio interiore, l'innamoramento e la presenza della donna lo riportano alla patria interiore. La centralità della donna come fonte di ispirazione gli permette il passaggio dall'infrarosso, la dimensione materiale della terra, all'ultravioletto, la salita alla trascendenza e all'ineffabile.

I legami fra il *Paradiso* e la *Montanina* sono sottolineati da Juan Varela-Portas de Orduña, che sostiene che la canzone propone un nuovo orizzonte gnoseologico e che il *Paradiso* adempie ciò che la *Montanina* annuncia. Se nella *Montanina* la poetica della memoria non è stata ancora problematizzata, questo avviene invece nel *Paradiso*, dove l'immaginazione ha il ruolo di *medietas* fra l'anima e il corpo.

Dal *Paradiso* e dalla *Commedia* prende le mosse anche la riflessione di Raffaele Pinto, che ritiene che il canto XXV del *Paradiso* sia l'esplicitazione dell'autocoscienza letteraria di Dante, che vi si definisce 'poeta', termine che aveva riservato solo ai poeti classici. Il congedo della *Montanina* per Pinto testimonia la definitiva decisione di Dante di non tornare a Firenze proprio perché ha iniziato la *Commedia* e al riguardo trova corrispondenze intertestuali fra la canzone ed il canto I dell'*Inferno* con la sua visione onirica, per capire la quale è inevitabile passare attraverso il commento di Macrobio ai sogni, di ascendenza aristotelica.

Secondo Natascia Tonelli il recupero che Dante opera di Cavalcanti in questa canzone non si spiega con le ragioni dell'allegoria, e segnala anche che la glossa di Dino del Garbo alla 'canzone d'amore' costituisce una sorta di ponte fra Cavalcanti e la *Montanina*: la *virtus* concupiscibile desta la *virtus* irascibile e nella tempesta delle passioni la ragione muore. Forti sono i contatti fra la canzone e l'epistola a Moroello, ma anche fra la canzone, l'epistola, i sonetti e l'epistola a Cino da Pistoia ed il canto V dell'*Inferno*, segnalati dal ricorrere dei medesimi temi e dalla presenza di molteplici richiami lessicali; i legami sono sottolineati anche da costellazioni rimiche che si ripetono e dallo svenimento provocato dalla pietà per i due cognati, che trova corrispondenza nei vv. 46-48 della *Montanina*. Per questi motivi suggerisce l'ipotesi che con il canto V Dante ricominci la *Commedia*, sull'onda dell'innamoramento per l'alpigliana gozzuta cantata nella canzone, e che, insomma, canto V e canzone siano scritti nel medesimo torno di tempo; secondo la Tonelli è a questa altezza che Dante sistema le canzoni, lascia la stesura del *Convivio* e si dedica alla composizione del poema sacro.

Per Rossend Arquès la *Montanina* è per Dante la palinodia del passato recente e di quello stilnovistico ma anche il riconoscimento dell'inevitabilità dell'esilio. Paragonando la cavalcantiana *Donna me prega* alla dantesca *Amor da che convien*, mostra come nella prima è presente un poeta saggio che spiega; nella seconda invece l'io lirico percorre da solo un cammino, un pellegrinaggio, della conoscenza, per cui la canzone rappresenta il bisogno che il poeta ha di trascrivere ciò che Amore ha inoculato in lui.

Attrante per la sua articolazione la posizione di Carlos López Cortezo, che ribadisce che Moroello poteva capire che l'amore per la donna, del quale Dante parla nella *Montanina*, non è un amore reale ma allude ad altro. Sottolineando nell'epistola le parole *presentis oracoli seriem*, ricorda che in Virgilio la sibilla scriveva gli oracoli in versi e in varie foglie, che andavano lette in una successione precisa ed ipotizza che con questa indirizzasse al Malaspina tutto il *corpus* delle canzoni, da leggere appunto in successione come le sentenze della sibilla. In questa direzione fa riferimento al *De divinatione* di Cicerone e alla *Civitas Dei* di Agostino. Quanto al *corpus* delle canzoni ritiene che le quattordici, che precedono *Amor da che convien*, siano quelle scritte per il *Convivio* e che la *Montanina* sia la conclusione della serie, ma di una serie logico-tematica e non cronologica. Ricorda poi con forti suggestioni il *De spiritu et anima*, attribuito nel Medioevo ad Agostino, nel quale individua numerose analogie con il testo dante-



sco dell'epistola a Moroello, come la *'assidua meditatione'*, *'in unam seriem conexa ponentes'* e la *'scientiam caelestium et terrestrium rerum'*. Fa riferimento anche ai gradi dell'amore di Riccardo da San Vittore, gradi che riguardano l'amore per Dio, cioè la carità, ma che possono essere riferiti anche all'amore terreno.

Il convegno è stato presieduto da Emilio Pasquini, che non ha presentato una sua relazione perché ha già scritto in passato un articolo in merito alla canzone, ma nella sua funzione di presidente delle sedute è intervenuto in più di un'occasione per puntualizzare le letture che venivano proposte integrandole con acute osservazioni e con aperture critiche di ampio respiro. Apportando il suo contributo di studioso, ha conferito ai lavori l'organicità complessiva, pur in presenza di letture condotte con strumenti di analisi differenti.

Gli Atti di questo terzo convegno del gruppo Tenzone saranno pubblicati e diffusi il prossimo anno, in occasione di un nuovo incontro del gruppo di lavoro, e comprenderanno sia le relazioni dei singoli componenti sia l'insieme delle discussioni che hanno seguito i vari contributi, anche se non sarà possibile riportare tutte le idee e le sollecitazioni scaturite dalle conversazioni che hanno accompagnato tutti i momenti di queste giornate in terra di Spagna. Per portare avanti l'intero progetto, il gruppo ha progettato di studiare nel convegno del prossimo anno la canzone *Voi che 'ntendendo il terzo ciel movete*. [Simonetta Teucci]