

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

* Michelangelo Zaccarello, *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Verona, Edizioni Fiorini, 2008*.

L'ultimo volume di Michelangelo Zaccarello raccoglie dieci studi (alcuni dei quali già precedentemente pubblicati fra 2004 e 2008) suddivisi in due sezioni e disposti, all'interno di ciascuna di esse, seguendo l'ordine cronologico degli argomenti via via affrontati. La prima (*Testi ignoti o poco conosciuti in collezioni pubbliche*: pp. 31-282) ospita sette saggi: 1. *Le lacune testuali del codice di Budapest (Biblioteca Universitaria, Italicus 1) della «Commedia» di Dante*; 2. *L'Epistola di S. Bernardo a Ramondo nella redazione autografa di Paolo di messer Pace da Certaldo. Edizione e appunti linguistici*; 3. *Un nuovo testimone del «Trecentonovelle» di Franco Sacchetti (Oxford, Wadham College, ms. A.21.24)*; 4. *Tracce di una redazione non borghiniana del «Trecentonovelle»*; 5. *Un episodio sconosciuto nella ricezione dei «Sonetti del Burchiello» nel primo Cinquecento (Firenze, Biblioteca Riccardiana, ms. 2725, cc. 80r-131v)*; 6. *Tra sonetti e testimonianze biografiche del Burchiello: inediti e rari sulla prigionia senese del 1439*; 7. *Un testo missivo tra le «rime piacevoli» di Giovanni Della Casa e la tradizione del sonetto-indovinello*. La seconda sezione, più breve, reca il titolo *Notizie dal collezionismo e dal mercato antiquario*, e fa posto a tre saggi (pp. 285-395): 8. *Un nuovo testimone dei «Sonetti del Burchiello» sul mercato antiquario*; 9. *Il ritrovato «Codice Dolce» e la costituzione della «vulgata» dei Sonetti di M. Franco e L. Pulci* (scritto in collaborazione con Alessio Decaria); 10. *Profilo della tradizione a stampa dei «Sonetti iocosi & da ridere» di M. Franco e L. Pulci attraverso gli esemplari superstiti*.

Il libro è concluso da un'Appendice (con l'edizione, dal Ricc. 2725, della silloge primo-cinquecentesca di rime 'alla burchia' del poeta fiorentino Alessandro Braccesi: pp. 397-422), e aperto da un'importante *Premessa* metodologica (pp. 1-22). I singoli capitoli vertono su temi e autori da sempre cari a Zaccarello (la *Commedia*, la letteratura del Trecento, Franco Sacchetti, Burchiello, Pulci); ma se teniamo conto del fatto che il volume annovera due saggi sul *Trecentonovelle*, ben quattro su Burchiello e sulla tradizione della poesia burlesca-burchiellesca fra Quattro e Cinquecento, due sui sonetti di Pulci e Matteo Franco, e se a ciò aggiungiamo lo studio sul volgarizzamento dell'epistola di s. Bernardo a Ramondo di Castellambrogio, ne risulta con più precisione rispecchiato il prevalente interesse di Zaccarello per la letteratura tre-quattrocentesca di carattere comico-realistico (a partire dal suo archetipo dantesco) e in particolare per la produzione

* Queste pagine rielaborano il testo esposto in occasione della presentazione fiorentina del volume (tenutasi presso il Dipartimento di Studi sul Medioevo e il Rinascimento della Facoltà di Lettere il 14 dicembre 2009), con la partecipazione, inoltre, di Giuliano Tanturli e dell'autore.



che potremmo definire 'irregolare', tra novella e poesia burlesca. Un interesse, credo, che non soltanto rispecchia un suo personale 'gusto' estetico (la preferenza, cioè, per la letteratura 'bassa' e non 'aulica', sentita forse come più viva, concreta, aderente al quotidiano dell'esistenza nei suoi aspetti fisico-materiali e cronachistici); ma che palesemente dipende anche da più consistenti ragioni scientifiche di natura prettamente filologica. Alludo da un lato ai particolari e specifici problemi ecdotici sollevati da questo tipo di produzione (con la sua tradizione spesso fortemente 'attiva': si vedano qui i casi dell'epistola di Bernardo a Ramondo copiata e rimaneggiata da Paolo da Certaldo; del nuovo manoscritto del novelliere sacchettiano scoperto allo Wadham College di Oxford, opera di un copista colto e incline all'intervento testuale; di Tommaso Baldinotti 'sistematore' dei sonetti della tenzone Franco-Pulci); dall'altro – ma i due aspetti sono ovviamente collegati – alla speciale natura dei codici e dei copisti che in genere trasmettono questi testi. Pensiamo, in particolare, ai saggi 7 e 9, nei quali si insiste sull'importanza che l'accertamento del copista riveste sul piano ecdotico: nel primo, l'assegnazione di una copia di un sonetto burlesco del Casa – conservata nel ms. II I 398 della Nazionale di Firenze – alla mano del suo segretario Erasmo Gemini rende particolarmente autorevole tale testimonianza, avendo svolto il Gemini, come si sa, un ruolo di grande rilievo nella tradizione delle opere casiane; nel secondo, analogamente, l'individuazione del Baldinotti quale principale protagonista della tradizione dei sonetti di Franco e Pulci induce a conferire speciale autorità ai tre manoscritti da lui copiati, non solo essendo questi, a quanto pare, i più antichi, ma anche essendo stato il Baldinotti personaggio vicino ai due contendenti e al loro ambiente.

Reperta, insomma, privilegia quei settori della letteratura italiana antica (cui pertengono anche le antologie poetiche, i testi anonimi o di dubbia attribuzione, le scritture dei mercanti-scrittori o mercanti-scriventi, gli zibaldoni redatti per uso personale in codici di fattura dimessa e non calligrafica) nei quali più e meglio che altrove può trovare applicazione il tipo di filologia maggiormente congeniale a Zaccarello, tra «filologia materiale» e *textual cultures*. Le due nozioni vengono approfondite dallo studioso nella *Premessa*, intitolata appunto *Filologia materiale e culture testuali per la letteratura italiana antica*. La «filologia materiale», o filologia delle testimonianze, muove dalla «centralità del manufatto», considerando il manoscritto non solo come tramite di testi e lezioni, vale a dire come mero strumento per ricostruire il testo critico di un'opera, ma anche e soprattutto come individuo e organismo storico 'vivo', dotato di una autonoma fisionomia culturale, dalla cui materialità (identità dei copisti, scrittura, possessori, committenza, decorazione ecc.) si possono ricavare indicazioni importanti sia per i testi che trasmette e per la storia della loro tradizione, sia, più in generale, per la storia della cultura, per la ricostruzione in un ambiente, di un'epoca, di una personalità intellettuale. E qui, alle *auctoritates* addotte da Zaccarello a proposito di questo metodo, non può non aggiungersi anche Vittore Branca, nella cui fondamentale prefazione al volume *Tradizione delle opere di Giovanni Boccaccio* (1958) si distingueva fra la «tradizione catterizzata», vale a dire lo studio di una tradizione manoscritta a meri fini ecdotici, e la «tradizione caratterizzante» o «vivente», che interessa le «vie e modi particolari a ogni opera secondo i quali avvenne e si sviluppò la riproduzione e la circolazione dei testi»; un risultato al quale Branca – che fra i suoi predecessori menziona il cardinal Giovanni Mercati e Augusto Campana – era arrivato lavorando sulla tradizione del *Decameron*, che presenta, com'è noto, fenomeni analoghi (i mercanti-scriventi, i copisti per passione, la tradizione attiva) a quelli riscontrabili nella tradizione dei testi e degli autori più cari a Zaccarello. Con l'espressione di provenienza americana *textual cultures* (traducibile come «poetiche testuali») si fa invece riferimento a un approccio



che si propone di valorizzare «la *mise en texte* del manoscritto, la sua poetica visiva, la strategia paratestuale che esso sottende», nella convinzione che tali aspetti, in apparenza secondari, possano in realtà avere «importanti ricadute sull'articolazione tematica e narrativa, e dunque sulla corretta interpretazione del testo» (*Premessa*, pp. 12-13). *Reperta* obbedisce a una simile impostazione fin dalla sua struttura, giacché nel libro la divisione dei saggi in due sezioni risulta dettata, come abbiamo visto, da ragioni non 'interne' (storico-cronologiche e/o di contenuto e di forma, come in genere avviene), ma del tutto 'esterne' e appunto 'materiali', legate alla presenza dei codici studiati in collezioni pubbliche o private.

Tutti i capitoli del volume si muovono con coerenza lungo siffatte coordinate, da una parte esibendo quella spiccata e raffinata pluridisciplinarietà (tra ecdotica, codicologia, bibliografia testuale e storia della lingua) che fin dalla *Premessa* viene invocata come connotato peculiare del volume, e dall'altra non trascurando di ricavare, dalle singole e specifiche ricerche, preziosi corollari di carattere metologico. Ad esempio, il saggio 2 dimostra *in re* come lo studio di un preciso codice (filologia delle testimonianze) e del suo assetto interno (*textual cultures*) si riveli capace di illuminare di luce nuova le opere, pur ben note, che esso contiene; e conferma l'importanza del 'ritorno al manoscritto' (qui, il Ricc. 1383, che trasmette il *Libro di buoni costumi* di Paolo da Certaldo, preceduto da un volgarizzamento dell'Epistola di s. Bernardo a Ramondo), per valutarne appieno il «contesto codicologico» (p. 58). Tornare dalle edizioni al codice, in effetti, è operazione cui si ricorre di rado, soprattutto se l'edizione si deve a illustri studiosi (nel caso specifico, Salomone Morpurgo e Alfredo Schiaffini), dei quali comprensibilmente tendiamo a fidarci, mentre il vero filologo da questo si riconosce, che non si fida mai («i filologi sono gente difficile da persuadere», scrisse molti anni fa Gennaro Sasso). Nel caso presente, il ritorno al manoscritto permette non solo e non tanto di ritoccare qua e là la pur eccellente ed. Morpurgo del *Libro* (1921), ma soprattutto di ristudiare e di ripubblicare, in una redazione diversa e più ampia di quella vulgata, il volgarizzamento della celebre Epistola di s. Bernardo; redazione che si deve con ogni probabilità allo stesso Paolo da Certaldo, il quale ha amplificato e rimaneggiato certe sezioni del testo. E Zaccarello opportunamente, oltre che coerentemente con il suo metodo, pubblica il testo del volgarizzamento secondo la redazione del codice riccardiano, giacché per testi di tale natura – caratterizzati da una tradizione assai vasta e notevolmente attiva – l'edizione critica tradizionale è impossibile e inutile; ciò che importa, in casi del genere, non è infatti l'epistola in sé (sorta di inattingibile idea platonica), ma la concreta e specifica redazione di Paolo, anche per il suo forte interesse linguistico. Un aspetto, quest'ultimo, sul quale lo studioso indugia a lungo, dimostrando che la lingua dell'epistola, rispetto a quella del *Libro*, è più arcaica e conservativa, e che ciò dipende dalla diversa natura dei due testi e dalle differenti modalità della loro composizione e trascrizione (giacché «quella dell'epistola è avvenuta presumibilmente con modalità tradizionali, a partire cioè da un unico e concreto antigrafo», mentre «nella produzione del *Libro* può aver agito in modo più marcato l'influsso dell'oralità»: p. 102).

Di grande rilevanza sono anche i saggi 9-10, dedicati al *Libro dei sonetti* di Pulci e Franco (titolo settecentesco non originale, cui Zaccarello preferisce quello della *principes* tardo-quattrocentesca: *Sonetti giocosi e da ridere*), che gettano nuova luce sulla storia redazionale della tenzone, e sulla storia della tradizione sia manoscritta che a stampa, chiarendo le modalità di allestimento delle sillogi più antiche. L'autore si sofferma in particolare su un nuovo manoscritto, emerso nel 2005 sul mercato antiquario, il cosiddetto 'codice Dolci' = D (appartenuto a Giulio Dolci, che su di esso e sul Trivulziano 965 = T, oltre che sulla stampa settecentesca, fondò la sua edizione del *corpus*, ap-

parsa nel 1933), il cui copista viene ora riconosciuto in Tommaso Baldinotti (1451-1511): un accertamento importante, essendo stato anche il Baldinotti, nei medesimi anni, membro della cerchia laurenziana e protagonista di una corposa tenzone poetica, con un certo Borsi, databile al 1481-84 (gli anni, grosso modo, in cui egli copia i sonetti di Franco-Pulci, che esplicitamente prende a modello); e soprattutto, come si anticipava, essendo stato intimo amico sia del Pulci che del Franco, dai quali direttamente ottenne almeno una parte dei testi. Nè si tratta, possiamo aggiungere, di un caso isolato nella vicenda culturale di una figura come quella del Baldinotti, certo minore ma nondimeno importante, soprattutto per i suoi stretti rapporti col mondo umanistico fiorentino del secondo '400: egli, infatti, trascrisse nel ms. 45 C 17 [già 582] della Biblioteca Corsiniana e dell'Accademia dei Lincei di Roma la silloge di testi allestita nel 1473 da Sigismondo della Stufa in memoria della promessa sposa Albiera degli Albizi, morta non ancora sedicenne il 14 luglio di quell'anno, e a quei testi poté avere accesso perché, proprio a partire dal dicembre del 1473 e succedendo al Poliziano, era divenuto segretario di Agnolo della Stufa, padre di Sigismondo. Un altro caso, questo, in cui la testimonianza del Baldinotti è oltremodo preziosa, perché egli ebbe la possibilità di copiare, dallo scrittoio di Sigismondo, anche testi rimasti fuori dalla silloge 'ufficiale' allestita da quest'ultimo e trasmessa dal ms. NNV 7 della Biblioteca dell'Accademia delle Scienze di Torino.

Studiando dunque i tre manoscritti della tenzone copiati dall'umanista pistoiese, Zaccarello e Decaria constatano come D sia anteriore agli altri (Vaticano Barberiniano Latino 3912 = B; Parma, Biblioteca Palatina, 1336 = P), che testimoniano di una più intensa attività redazionale del Baldinotti stesso, il quale operò, come già detto, da autentico sistematore, editore e per certi aspetti 'coautore' della tenzone, mostrandosi incline alla rielaborazione e alla riscrittura (cosa del resto non rara nella tradizione della rimeria burlesca e burchiellesca), stravolgendo l'originaria seriazione, inserendo testi altrui (sonetti di varia corrispondenza) e assegnando il maggior rilievo al Franco rispetto al Pulci (fenomeno spiegabile col fatto che un chierico come Baldinotti doveva sentirsi solidale col chierico Matteo Franco contro il 'miscredente' Pulci). Fu dunque Baldinotti a conferire al *corpus* una struttura e una coesione interna che in origine dovevano ovviamente essere assenti o molto tenui; è lui, insomma, ad aver costruito all'inizio degli anni '80 il 'libro dei sonetti' (ms. D, 83 sonetti) e ad aver poi progressivamente destrutturato tale nucleo originario, allontanando i testi dall'originario contesto polemico e storico-biografico (divenuto ormai non ricostruibile e pertanto incomprensibile per i lettori) in modo da renderli interessanti anche per un pubblico più largo, più tardo e non solo fiorentino. Tale lavoro di revisione e di ampliamento dilatò il *corpus* fino a 132 pezzi, dando vita a un 'libro' non più direttamente legato all'originaria tenzone; onde ricostruire la fisionomia di quest'ultima, pertanto, è necessario ricorrere a D e a T, oltre che alla *princeps*, cioè ai testimoni che precedono la sostanziosa rielaborazione baldinottiana.

Tornando ancora una volta, per concludere, alla *Premessa*, mi piace sottolineare come a conclusione di questa Zaccarello opportunamente introduca (p. 22) una citazione del suo maestro Alfredo Stussi, che richiama i filologi alla responsabilità ecdotica, affermando come l'esigenza «di conoscere il modo in cui un'opera veniva letta in un'epoca determinata» non possa comunque giustificare un atteggiamento rinunciatorio che parifichi le varie fasi di diffusione senza formulare alcuna «ricostruzione ipotetica di un assetto originale». Richiamo doveroso, soprattutto di fronte a certe tendenze della filologia contemporanea di ascendenza anglosassone e particolarmente americana, contro le quali alcuni anni fa mise in guardia con pungente ironia Giovan-

ni Orlandi (*Perché non possiamo non dirci lachmanniani*, in «Filologia mediolatina», II 1995, pp. 1-42, poi in Id., *Scritti di filologia mediolatina*, Firenze, SISMEL, 2008, pp. 95-130), stigmatizzando le aberrazioni della cosiddetta *new philology*, caratterizzata dal culto della *scribal version* (la particolare versione di un testo fornita da uno specifico copista), dal feticismo paleografico e codicologico, dalla pregiudiziale avversione all'edizione critica tradizionale (ritenuta un'astrazione astorica, un'operazione autoritaria e ideologica, una forzatura che crea un testo virtuale mai esistito e un presunto originale, laddove ciò che davvero conta sarebbe non 'il' testo – che di per sé non sussiste – ma le sue singole *performances*, e dunque le sue copie, prodotti storici concreti di individui concreti in circostanze precise). Donde il passivo rispetto di tutte le minime e insignificanti particolarità – e persino degli errori – del singolo testimone, il rifiuto totale della congettura, la sistematica sopravvalutazione del ruolo e della figura del copista (mentre non tutti, com'è evidente, sono dei Baldinotti che allestiscono i loro codici in base a un consapevole progetto culturale). A questa «idolatria della *performance* e dei copisti», Orlandi oppone le ferme e sacrosante parole di Michael Lapidge: «È tempo di liberarci del presupposto che l'opera di scribi sonnolenti e negligenti debba essere riverita al di sopra delle nostre facoltà di giudizio», nelle quali risuona l'aureo adagio di Richard Bentley («Nobis et ratio et res ipsa centum codicibus potiores sunt»). In effetti, la protesta contro «il genere di edizioni che esclude il contesto sociale e storico e riduce la storia a *stemmata codicum*» (*The politics of editing Medieval texts*, a cura di R. Frank, New York, 1993, p. 179) è certo condivisibile, ma la sua radicalizzazione conduce all'estremo opposto, vale a dire all'ossequio cieco nei confronti di ogni singolo momento della tradizione testuale in nome del generico e ideologico richiamo alla concretezza del singolo 'individuo' storico (che storico però non è laddove, per l'appunto, si trascuri di collocarlo consapevolmente in una 'storia').

Ecco, fra centralità del manufatto e *textual cultures* da una parte e *new philology* dall'altra il passo può essere talora pericolosamente breve. Zaccarello, intendiamoci, questo passo non lo fa mai, e anzi se ne tiene sempre alla larga con prudenza e lucidità: in questi saggi il singolo codice (con tutte le sue peculiarità storiche, culturali e individuali) è sempre accuratamente inserito tanto nella storia della tradizione, quanto nella vicenda redazionale del testo che trasmette, e viene anche sempre considerato in funzione dell'edizione critica o comunque del miglioramento della lezione (si vedano ad esempio, oltre a quelli già ricordati, i saggi 3 e 8, dedicati allo studio di due nuovi testimoni rispettivamente del *Trecentonovelle* sacchettiano e dei sonetti di Burchiello); né pochi sono i testi qui editi o riediti dall'autore, con rigore storico-critico insieme con dovizia di apparati ecdotici ed esegetici. Ma studiosi meno avvertiti e meno preparati potrebbero correre il rischio di subire – estendendola, con gravi conseguenze, al delicato ambito della filologia – la decostruzionistica e irrazionalistica folgorazione di quello che Orlandi chiama spiritosamente il «verbo derridaico». [Francesco Bausi]

* Gli studiosi d'oltre Oceano ci vengono in aiuto e grazie a loro anche quelli italiani possono finalmente accedere ad un tesoro riservato finora a pochissimi, mentre la gran massa si doveva accontentare delle rare gemme raccolte in qualche moderna antologia (la più autorevole quella dei *Poeti latini del Quattrocento* a cura di F. Arnaldi, L. Gualdo Rosa, L. Monti Sabia, Milano-Napoli, Ricciardi («Letteratura Italiana. Storia e testi»), 1964, pp. 1101-207). Si allude alla recente pubblicazione di tutta la poesia latina di Iacopo Sannazaro (*Latin Poetry*) ora a disposizione dei lettori nella collana «The Tatti Renaissance» (Harvard University Press, Cambridge, Mass. - London, England,

2009), «unica – come recita il risvolto di copertina – a rendere disponibile *to a broad readership* (inclusi nell'aggettivo gli italiani stessi) le maggiori opere letterarie, storiche, filosofiche e scientifiche del Rinascimento italiano scritte in latino».

Il curatore, nonché traduttore dei testi (che si presentano in versione bifrontale con traduzione alla lettera in inglese) è Michael C.J. Putnam, professore emerito di Letterature Classiche e Compareate alla Brown University, Providence, R. I., U.S.A, a cui si deve anche la *Nota ai testi* e il breve commento che li accompagna, relegato nella parte finale del volume. Si tratta di uno specialista di Virgilio, come i numerosi rinvii a questo autore confermano.

Per l'ordinamento è data la precedenza ai testi pubblicati da Sannazaro, a cui tengono dietro quelli postumi: così per il *De partu Virginis*, la *Lamentatio de morte Christi*, le *Eclogae piscatoriae*, e i *Salices*, che erano stati pubblicati per la prima volta nell'edizione napoletana del maggio 1526 da Antonio Frezza (immediatamente seguita dall'edizione romana a cura di Francesco Minizio Calvo). Naturalmente apre il volume il grande poema sacro, in quanto da sempre ritenuto l'opera maggiore del poeta, anche a detta dell'autore che lo cita per primo fra le opere latine nella retrospettiva della sua poesia contenuta nell'elegia a Cassandra Marchese (*El. III, 2, vv. 45 ssg.*: «Mox maiora vocant me numina, scilicet alti / incessere animum sacra verenda Dei, / sacra Dei Regisque hominum, Dominique Deorum, / primaevum sanctae religionis opus [...]»); ed è questa la posizione assegnatagli nell'edizione più autorevole e completa delle opere latine sannazariane, uscita postuma a Venezia nel 1535 (*Actii Sinceri Sannazarii, Opera omnia latine scripta*, Venezia, Paolo Manuzio, 1535), basata su un manoscritto autografo dell'autore avuto da Antonio Diaz Garlon a cui l'edizione è dedicata: «primum autem erit divinum illud cui ipse de partu Virginis titulus fecit; opusculum deinde Christi lamentatio, mox eglogae V [...]» (c. a *iiiv*): il testo riproduce l'edizione critica di Fantazzi e Perosa, pubblicata a Firenze presso Olschki, «Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento», nel 1988; la *Lamentatio de morte Christi* che segue a ruota è riproposta invece secondo l'edizione di Carlo Vecce alle pp. 83-94 del suo *Maiora Numina. La prima poesia religiosa e la Lamentatio di Sannazaro*, «Studi e problemi di critica testuale», XLIII, 1991. Per le *Ecloghe piscatoriae* l'editore recupera il pionieristico lavoro del compatriota W.P. Mustard (*The Piscatory Eclogues of Jacopo Sannazaro*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1914) che riproduce l'*editio princeps* del 1526, ma con occhio vigile anche agli studi di L. Monti Sabia, *Storia di un fallimento poetico: il Fragmentum di una Piscatoria di Iacopo Sannazaro*, «Vichiana», n.s., XII, 1983, pp. 255-81, da cui è tratto anche il testo del seguente *Fragmentum*, con cui si anticipa la sezione delle opere postume, intervallata dalla riproposizione del graziosissimo poemetto *Salices* secondo la settecentesca stampa di Amsterdam dell'opera latina del Sannazaro: *Actii Sinceri Sannazarii, patricii neapolitani, Opera latine scripta, ex secundis curis Jani Broukhusii [...] Notae Petri Vlamingii, Amstelaedami, 1728*. Vengono infine ristampati i postumi *Elegiarum libri III* e gli *Epigrammatum libri III*, entrambi sempre sulla base di questa imponente stampa olandese.

Quanto all'aspetto testuale, il moderno editore americano si è avvalso, dunque, degli ultimi risultati della ricerca testuale dell'officina italo-americana (ma ormai non più 'ultimi', dato che per fortuna il cantiere del Sannazaro latino è in fermento con i lavori di validi studiosi fra cui Carlo Vecce, Anita Di Stefano e Attilio Bettinzoli) e li ha messi a frutto per un'edizione divulgativa ma sicura.

Non resta, pertanto, ai moderni lettori che avventurarsi in questa nuova e completa offerta poetica, resa gradevole dall'eleganza dell'edizione e per la confezione esterna e per i caratteri di stampa, che restituisce l'altra metà di quel profilo dell'umanista

napoletano, sempre più sbiadita per la difficoltà della fruizione delle due principali edizioni: ed è grazie a questa coraggiosa e, si può ben dire, monumentale impresa, che quella miniera inesauribile di informazioni sulla vita e le vicissitudini politiche attraversate dal Sannazaro nel tumultuoso periodo del Regno Aragonese a Napoli, a cui avevano abbondantemente attinto i primi biografi (in particolare Giovambattista Crispo, *La vita di Giacompo Sannazaro*, Roma, Luigi Zanetti, 1593 poi inclusa nell'edizione delle *Opere volgari di M. Jacopo Sannazzaro* [sic], a cura di G.A. e G. Volpi, Padova, Comino, 1723, pp. I-XLIII con le annotazioni degli stessi fratelli Volpi), ci vengono finalmente restituite nelle ben più esplicite indicazioni contenute nell'opera latina rispetto ai velati rinvii delle *Rime* o allegoriche allusioni dell'*Arcadia*. Così che queste e quelli ora possono, se non sempre essere del tutto chiariti, per lo meno fornire dei puntelli sempre più solidi di riferimento anche al panorama storico-politico in cui il Nostro operò. S'intende che questo è valido in particolare per quegli ultimi due libri delle *Elegie* e degli *Epigrammi* che rappresentano il 'diario' non solo poetico del Sannazaro e che difatti erano stati adoperati per costruire, con l'aiuto delle poche testimonianze indirette, la sottile tela di una biografia dai contorni sfumati e complessi (un valido sussidio è ora rappresentato dall'attentissima ricostruzione storica di Carol Kidwell, *Sannazaro and Arcadia*, London, Duckworth, 1993, citatissima anche da Putnam): e su questi due libri in particolare si vuol concentrare l'attenzione di questa scheda.

Colpisce innanzi tutto il lettore dell'opera volgare, abituato al timbro quasi monotono del nostalgico e sofferente poeta d'amore, tutto proteso nello sforzo di adeguamento integrale al modello petrarchesco, la varietà dello stile e la libertà espressiva con cui questi si muove, invece, nel versante latino. Quell'arguzia e quel sarcasmo, che magari erano affiorati nell'epistolario (e penso ad alcune espressioni della famosa lettera LV delle *Opere volgari* a cura di A. Mauro, Bari, Laterza, 1961: «[...] se per farmi dispetto lo ha fatto [pubblicare un suo libello], poria ben essere che qualche di cadesse sopra la testa sua: se si scusa farlo per vivere, vada a zappare o a guardar porci, come forse è più sua arte che impacciarsi in cosa che non intende [...] Se pur è vero che esso mi conosca, non mi conosce sì vile, ch'io abbia a comportare queste corna; se è prete, dica la messa, e me lasse stare senza fama, ché non la voglio per tal mano») si ritrovano, infatti, solo nelle invettive e nelle incisive formule di alcuni epigrammi: basti citare dai due distici LIV e LV del libro I su Cesare Borgia («Aut nihil aut Caesar' vult dici Borgia: quid ni, / cum simul et Caesar possit et esse nihil?»; «Omnia vincebas; superabas omnia, Caesar. / Omnia deficiunt; incipis esse nihil») o dall'ultimo epigramma sempre del I libro, *In malum librum* (LXVII): «Si sapis, hospes, abi; miserum neu tange libellum. / Non hic Maeoniden Virgiliumve leges, / sed foedas Bavii chartas et olentia Maevi / carmina, Romani dedecus eloquii. / Quid dubitas sacros incendia poscere lucos, / abnuerit liquidas si dare Phoebus aquas?». Così quella leggerezza e grazia, venata di un certo timbro moralistico, con cui scorre la bellissima elegia X del libro II (*Mala Punica*), con anche un accenno voluttuoso (vv. 5-6 e 21-22: «Aspice, quam tenui velemus cortice gemmas. / Iam tibi, quicquid habent litora rubra, damus. [...] At nobis natura oculos tardare tuentes, / et dedit, arenti pellere ab ore sitim») che è presente magari nella *Versilia* di D'Annunzio, non si ritrova nell'opera volgare ed è nota nuova delle corde del Sannazaro più conosciuto. È, infatti, ben diversa dalla leggerezza, tutta esemplata sui canoni della poetica ovidiana (e pontaniana), con cui è trattato il tema della fuga di una ninfa dal satiro che la insidia e della sua trasformazione nel gelso bianco dell'Elegia II, IV (*In morum candidam*) e poi ancora di un gruppo di ninfe negli alberi che danno il nome al poemetto esametrico *Salices*, che già i critici avevano connesso con l'*ecfrasis* di *Arcadia* III, §§ 15-18 e poi nell'esplicito ricordo dell'amore di Pan

per Siringa e della sua conseguente trasformazione in «canna tremula e sottile» nella prosa X, §§ 13-14 sempre dell'*Arcadia*.

Altra sorpresa per il lettore non specialista è costituita dall'epigramma LVI, *Ad animum suum*, del libro II, che potremmo rintitolare con Leopardi *A se stesso* (ma che è già titolo del ben diverso epigramma XXVI *De seipso* dello stesso libro): un unico sospiro profondo, disperato, non più ripetuto, ma immediatamente allungato sul successivo epigramma LVII, *De Cassandra Marchesia*, dove si recupera in apertura quel drammatico imperativo che l'autore si rivolge «Desine formosae dotes numerare puellae, / desine iam extinctas sollicitare faces» (e sono proprio il perfetto di apertura e l'imperativo al v. 6 che ricordano i leopardiani «Assai / Palpitasti [...] Dispera / L'ultima volta»):

Arsisti, et misera consumsit flamma medullas
Aridaque in cineres ossa abiere leves.
Flevisti, roremque oculi fudere perennem.
Sebethus lacrimis crevit et ipse tuis.
Ardendi flendique igitur, quae tanta cupido est?
O anime, exsequias disce timere tuas;
neve iterum tua damna, iterum tua funera queras.
Sirenum scopulos praeteriisse iuвет.

Insomma la tastiera si è arricchita di infinite nuove sfumature e dispiace che il commento non sottolinei mai la grande varietà stilistica dell'offerta (per esempio i due appena citati epigrammi sono praticamente privi di note), frutto di quel lungo e costante esercizio in latino, divenuto, dopo il ritorno dalla Francia, esclusiva produzione, coronata e riconosciuta essenzialmente dall'Autore solo nella protratta e faticosa lavorazione del poema sacro, ma che i contemporanei apprezzavano grandemente anche in quelle *mugae* così raffinate o nei lapidari epigrammi che tanto andavano di moda in quei tempi (per i quali Jacob Burckardt ha parlato come della 'forma più concentrata di gloria') ma che per noi restano anche preziosa sorgente di notizie sulla vita e gli accadimenti di quel periodo.

Appare, per esempio, di grande importanza, proprio ai fini di rilevare la posizione del Sannazaro nei confronti dell'impresa non autorizzata dell'amico accademico pontaniano Pietro Summonte, che aveva pubblicato «senza altra sua ordinazione, anzi [...] non senza qualche offesa de l'animo suo» l'*Arcadia* nella splendida edizione napoletana del 1504 per i tipi di Sigismundo Mayr, l'epigramma IX del libro II, *De Summontii pietate*, già pubblicato dal Summonte stesso a conclusione della sua prefazione alla stampa dell'*Actius* del Pontano («Quod vero ad me attinet, qui huius rei curam tam libenter suscipiam, non verebor, quod gravissimus vir Actius Syncerus iam pridem de me scripsit, epistolae huic carmen subnectere. An placere mihi dissimulaverim pietatis erga amicos nomine probari? Liceat itaque mihi non immeritam fortasse mercedem hanc exigere laboris mei. Vale»): un sentimento di grande affetto e di stima profonda per il lavoro del quasi coetaneo compagno di studi che emerge chiaro nella seconda delle due parti in cui è strutturato il breve componimento. Dopo l'immagine iniziale, quasi scultorea, dell'amico seduto di fronte ai tristi roghi dei cari estinti, intento in quella corrispondenza di amorosi sensi che si può ricreare sulla tomba dove non solo si pongano corone di fiori odorosi ma si irrorino le ossa di pietose lacrime, segue la breve esplicita approvazione per l'opera editoriale del Summonte (vv. 7-8: «Cultis reparat monumenta libellis, / cum possint longam saxa timere diem») coronata dall'invocazione alla Musa perché egli stesso possa vivere e sia consacrato nei suoi scritti, così come egli desidera che vivano i suoi cari amici (vv. 11-12: «ut quoniam dulces op-

tat sic vivere amicos, / vivat, et in libris sit sacer ille meis): un Sannazaro offeso dalla pur «non volontaria audacia» dell'impresa summontina (infatti fu provocata dal desiderio di riparare alle precedenti stampe piratesche del giovanile libello) di certo non si sarebbe espresso così dolcemente.

E sempre riguardo all'*Arcadia* e alla vicenda del suo tardivo e 'coatto' compimento si rivela particolarmente interessante la ben nota elegia X del libro I a Giovanni di Sangro, Patrizio Napoletano, che fu per l'appunto uno dei suoi esecutori testamentari, *de suo immaturo obitu*. Quel costante richiamo all'immagine della propria tomba, un vero e proprio *tumulus* per se stesso, che è presente anche nelle *Rime* e che è uno dei temi costitutivi dell'immaginario sannazariano, qui si ammanta di una luce particolare per l'estrema vicinanza al tema del congedo dell'*Arcadia* su cui giace l'ipoteca di una tardiva composizione a ridosso della stampa summontina (e che verrebbe smentita se l'elegia appartiene, come sembra, al decennio precedente l'esilio): proprio per l'esplicita dichiarazione di «non aver potuto sottoporre a revisione critica quelle cose che la Musa gli ispirò nei suoi primi anni»: «nec pote quae primis effudit Musa sub annis / emendaturo subdere iudicio» (vv. 11-12; come d'altronde era stato ben tradotto nell'antologia ricciardiana e non come ora invece traduce Putnam: «nor can I submit for your correction and judgment what my Muse poured forth in my young years»).

Che è lo stesso di quanto affermato nel congedo *A la Sampogna* (§ 2):

Con ciò sia cosa che a me conviene, prima che con experte dite sappia misuratamente la tua armonia exprimere, per malvagio accidente da le mie labra disgiungerti e, quali che elle si siano, palesare le indotte note, apte più ad appagare semplici pecorelle per le selve che studiosi popoli per le cittadi.

A riprova del cortocircuito fra i due testi sta il recupero immediatamente conseguente in entrambi del passo virgiliano con l'immagine del duro aratore che rapisce i piccoli ancora implumi dal nido (*Georg.*, vv. 512-13):

Sic, heu, sic tenerae sulcis rescantur aristae,
implumes nido sic rapiuntur aves (*El. I, X*, vv. 13-14)

facendo sì come colui che, offeso da notturni furti nei suoi giardini, coglie con isdegnosa mano i non maturi frutti dai carichi rami; o come il duro aratore il quale dagli alti alberi inanzi tempo con tutti i nidi si affretta a prendere i non pennuti ucelli, per tema che da serpi o da pastori non gli siano preoccupati (*A la Sampogna*, § 3).

Di tutto questo, ben poco il commento rende conto, anche per le esigenze della collana, destinata appunto ad un pubblico 'largo': ma non è facile immaginare il destinatario finale a cui importi veramente sapere la fonte classica di un verso e contemporaneamente non possessa i requisiti minimi del bagaglio storico e mitologico necessario per affrontare testi di questo genere. Costanti sono, infatti, i miti richiamati quasi integralmente, a voler supplire alla nota ignoranza delle nuove generazioni affatto digiune di letteratura classica (un solo esempio, dalla prima *Pescatoria*, v. 104: «The Sirens in myth were birds with the faces of young girls who inhabited a group of small islands (Sirensusae, now Li Galii) off Positano on the southern side of the peninsula that forms the southern arco of the Bay of Naples. Their seductive voices lured sailors to their doom [...]»; ma allora, viene spontaneo domandarsi, come potranno mai manifestare curiosità per un tipo di poesia di questo genere?). Il contrasto è talvolta veramente stridente fra la nota di appoggio candidamente elementare e l'informazione più



erudita, frutto di una buona conoscenza anche dell'epoca rinascimentale: si pensi al breve commento per i due epigrammi citati su Cesare Borgia, dove l'elemento araldico ricordato a spiegazione del gioco di parole di entrambi, «Cesare Borgia's final heraldic device had the motto *Aut Caesar aut nihil*», fra l'altro già inglobato nella traduzione a fianco («Borgia wishes as his title: "Either nothing or Caesar"») è premesso da una notiziola 'storica' su Giulio Cesare: «The title comes from the name of Gaius Julius Caesar, Roman general and politician who, through his adopted son, the future Augustus, initiated Julio-Claudian line of emperors».

Mentre, dunque, abbondano i puntuali e continui rinvii ai modelli Virgilio, Catullo, Ovidio, Plinio, Marziale (negli epigrammi) ecc., proprio sul piano della spiegazione testuale, talvolta il commento è carente, così come per le figure retoriche e gli artifici stilistici utilizzati da questo Autore che pur conosciamo – anche grazie alla testimonianza dell'autografo Vaticano Latino 3361 – instancabile cesellatore dei propri versi (per esempio, ai vv. 67-68 di *El. II, VII* «Et Tityi rostro cedet mihi vultur obunco, / pomaque Lethaeis risa sub arboribus», oltre a segnalare i «two further punishments, of Tityus and of Tantalus (where we expect the fruit to be active instead of passive)», si poteva specificare che qui era applicata la figura retorica dell'enallage). Unica, invece, la curiosa notazione di carattere stilistico, ai versi conclusivi (39-40) dell'elegia VIII (*In dominae natalem, ad Iunonem*) del libro II, laddove magari era richiesta una spiegazione più letterale: «Quodque opto, innumeras (si quid prece posse putamur) / Cumae vincas vatis Olympiadas», tradotti a fianco «What I desire – if we believe that anything can happen through prayer – is that you surpass the countless Olympiadas of the Cumaen seer». La traduzione letterale «innumerevoli Olimpiadi» forse richiedeva un'informazione sulla datazione alla greca qui utilizzata, per cui *Olimpiadi* vale 'anni' ('desidero che tu superi gli innumerevoli anni della profetessa di Cuma', cioè che tu viva lunghissimo tempo): al contrario alla nota al v. 40, dopo aver chiarito che *Cumaen seer* è *The Sibyl* con rinvio al *De partu Virginis*, libro I, v. 93, segue il commento: «The reference forms a nice transition to the following elegy», ovvero alla bellissima e famosissima elegia *Ad ruinas Cumarum urbis vetustissimae*, che quasi si apre proprio sullo stesso genitivo («Hic, ubi Cumaeae surgebant inclyta famae / moenia»): ma il rilievo strutturale in verità, lasciato cadere così da solo, non molto aggiunge alla lettura del testo e resta quasi un *apax* mentre potrebbe aprire al ben più complesso problema della strutturazione di questi libri, qui mai affrontato eppure di recente riaperto dalla lettura del primo carme della silloge dedicato al maestro Lucio Crasso, e subito allargato ai successivi sempre del primo libro, da Attilio Bettinzoli, *Idillio e disincanto: le Elegiae di Iacopo Sannazaro* in *La Serenissima e il Regno. Nel V centenario dell'Arcadia di Iacopo Sannazaro*, Atti del Convegno di Studi (Bari-Venezia, 4-8 ottobre 2004) raccolti da D. Canfora e A. Caracciolo Aricò, Bari, Cacucci, 2006, pp. 17-38. In questo studio importante, infatti, già si davano delle direttive precise per la coesione dell'opera e per il suo disegno strutturale: «Né governato dalle leggi di una progressione sostanzialmente lineare né prodotto dalla semplice e indifferenziata giustapposizione di autonome unità compositive, il libro delle *Elegiae* sannazariane tende invece a organizzarsi per linee interne, lavorando sull'espansione e la propagazione di note tematiche e motiviche dominante: sì che alla fine la sua elusiva ma riconoscibile coerenza parrebbe un fatto di natura – per dir così – musicale piuttosto che architettonica» (p. 19). Ma certo non sta a chi scrive questo breve rendiconto indugiare su piccole mende di un lavoro rigoroso e completo, che senz'altro viene a colmare un vuoto bibliografico particolarmente grave (soprattutto riguardo alle *Elegie* e agli *Epigrammi*), fornendo infine uno strumento



adatto, maneggevole e facilmente reperibile per i prossimi lavori di analisi e inquadramento anche della produzione latina 'minore' di Iacopo Sannazaro che si annunciano nelle voci di giovani e attrezzati studiosi. [Isabella Becherucci]

* Federica Formiga, *I Merlo tipografi veronesi fra Sei e Settecento. Documenti e annali*, Firenze, Olschki, «Storia della tipografia e del commercio librario VIII», 2009

La monografia illustra le vicende dei Merlo, famiglia di stampatori attivi a Verona a partire dall'inizio del Seicento. Bartolomeo Merlo, di origine bassanese, sposando nel 1604 una figlia del noto tipografo Francesco Dalle Donne, entrò nell'ambiente editoriale in cui si era distinto il suocero, del quale prontamente assunse anche il cognome, associandolo al proprio nelle prime stampe. Mossa analoga riscontriamo del resto nella biografia di Andrea de Rossi, che, dopo aver sposato la figlia di Sebastiano Dalle Donne, fratello di Francesco, avviò un'attività tipografica continuata con maggior vigore dai suoi figli: l'interessante parentela è chiarita da Gian Battista Carlo Giuliani (*Della tipografia veronese saggio storico-letterario*, Verona, Antonio Merlo, 1871, pp. 89-90), sulla base di ciò che si ricava da «una operetta del nostro dotto medico e iroso battagliere Tomaso Zefiriele Bovio, stampata nel 1592» (facile, per chi disponga di Lorenzo Carpanè - Marco Menato, *Annali della tipografia veronese del Cinquecento. Con un contributo di Daniela Brunelli*, II, Baden-Baden, Valentin Koerner, 1994, pp. 421-22, accertare che l'«operetta» in questione non può essere che quella *Contro de' medici putatitii rationali*, edita nel 1592 «appresso Sebastiano dalle Donne, et Andrea de' Rossi suo Genero».

Non ci proponiamo di seguire le vicende di Bartolomeo Merlo, che si affermò ben presto come imprenditore accorto e sagace: sia come editore di opere letterarie e religiose, sia come stampatore camerale, appaltatore cioè della stampa di tutte le grida, leggi e terminazioni che servivano ai vari rami della pubblica amministrazione veronese. La documentazione d'archivio sull'attività degli stampatori si estende dall'inizio del Seicento alla fine del Settecento, mentre gli annali comprendono i titoli usciti dal 1606 al 1700. Certo sarebbe interessante ripercorrere l'elenco delle opere registrate, che toccano l'ambito della letteratura dotta e popolare, profana e religiosa, o «le opere encomiastico-malinconiche» (p. 84), cioè d'occasione, il cui catalogo viene dalla studiosa significativamente incrementato. Un cultore di letteratura potrà basarsi su questi annali per seguire le vicende di autori come Francesco Pona, Luigi Novarini, Giovanni Pindemonte, Girolamo Franzosi, Marc'Antonio Rimena: anche per tentare qualche osservazione sulla presenza di alcune opere nelle biblioteche di illustri scrittori. Sorprende, ad esempio, che ben due opere del Rimena siano presenti nella biblioteca di Alessandro Manzoni, come si ricava da Cesarina Pestoni, «Annali Manzoniani», VI, 1981, p. 141. Si tratta di *La Madre Addolorata, racconto sacro del dottor Marc'Antonio Rimena, veronese, dedicato all'eccelsa, ed esemplare pietà della serenissima Elisabetta Querini Valier, gloriosissima Dogaressa di Venetia*, in Verona, per li fratelli Merli, 1697 (cfr. Formiga, p. 259, n. 531). Il volume si segnala in particolare per otto tavole fuori testo, tutte incise da Antonio Taddei sulla base di soggetti disegnati dai più importanti pittori operanti a Verona in quel torno di tempo. Come mi informa l'amico e collega Gianmarco Gaspari, direttore del Centro Nazionale di Studi Manzoniani, l'esemplare della Biblioteca Manzoni (collocazione M 1035), di provenienza ignota, e con l'aria di essere stato assai poco consultato, si presenta in ottimo stato di conservazione nella sua legatura coeva in piena pergamena.

La prima tavola, collocata prima del frontespizio, rappresenta Maria Addolorata seduta tra gli angeli sulle nubi nell'atto di rivolgersi al poeta, cinto da una corona di quercia mentre sta incidendo con lo stilo su una tavoletta il motto IUBES RENOVARE DOLOREM, emistichio desunto dal terzo verso del libro secondo dell'*Eneide*: a documento delle non modeste ambizioni del poeta. Il nome del disegnatore risulta illeggibile sia nell'esemplare della Biblioteca Manzoni, come in quello della Biblioteca Civica di Verona e in altro appartenente a biblioteca privata. La carta non risulta abrasa, sicché è probabile che la rasatura sia stata effettuata sulla lastra. Sembra comunque di poter leggere le ultime lettere del cognome «[...]ini del.», nell'esemplare della biblioteca Manzoni sembra di poter evincere che il nome di battesimo, malamente leggibile, sia «Alessandro». La seconda tavola (dovuta a Santo Prunati) raffigura la *Presentazione di Gesù al tempio* e precede il primo libro (*La profezia*); dello stesso autore la *Fuga in Egitto* della terza tavola, collocata prima del libro II (*La fuga*), nonché la *Disputa di Gesù fra i dottori* della quarta tavola che precede il libro terzo (*Lo smarrimento*). Simone Brentana è autore della quinta tavola, *Gesù incontra la Madre sulla via del Calvario*, premessa al quarto canto, *L'incontro*. A Ludovico Dorigny si devono le immagini delle tavole sesta e settima. La sesta, *Maria viene tra le braccia delle pie donne* mentre Gesù viene innalzato sulla croce, è premessa al libro V; la settima è premessa al libro VI (*I funerali*) e rappresenta *Gesù depresso dalla croce* circondato dalle pie donne. L'ottava e ultima tavola precede il canto VII (*La sepoltura*) e rappresenta *Gesù depresso nel sepolcro*: qui l'abrasione del nome del pittore consente comunque di leggere, con qualche incertezza, alcune lettere del cognome: «[...]jesini del.», mentre nell'esemplare della biblioteca Manzoni sembra di poter leggere, prima del cognome «[...]ini», il nome «Alessandro». A questo punto, si può pensare che il pittore in questione possa essere identificato con Alessandro Marchesini (Verona 1644-1738). Che l'abrasione del suo nome dalle due lastre sia intenzionale e riconducibile a una sorta di *damnatio memoriae*, si può ipotizzare sulla base di quanto scrive Diego Zannandrei, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, pubblicate e corredate di prefazione e di due indici da Giuseppe Biadego, Verona, Franchini, 1891, pp. 307-309: qui si ricorda come il successo conseguito dal pittore in Italia e all'estero suscitasse dispute e invidie culminate con il caso di una *Galatea* dipinta per la galleria dei marchesi Gherardini: «Il detto quadro della Galatea, opera sì stupenda, esposto dal Marchesini in pubblico nell'occasione della processione del Corpus Domini, mentre ritraeva i giusti elogi da molte persone intelligenti concorse a vederlo, fu censurato da certo professore, allora di grido, dicendo essere il Marchesini un pittor da femmine, e tale essere l'opera ancora; cercando costui con tale mordacità d'oscurarne il pregio e satollare la propria sacrilega invidia. *Non lo nomino* (dice il Cignaroli che racconta il fatto in una sua postilla al Dal Pozzo), *perché è indegno di nome chi sa tentare azioni infami*. Per questo motivo, così consigliato dagli amici, passò Alessandro colla moglie a Venezia, onde sottrarsi da quelle funeste conseguenze che un giusto sdegno in un uomo punto nella gloria e nell'interesse poteva probabilmente condurlo, alla vista sempre presente di sì indegno detrattore»: la cui identificazione lascio volentieri ad altri, o ad altra occasione.

Oltre alla *Madre Addolorata*, nella biblioteca di Via Morone è presente anche un'altra opera del Rimena, e cioè *La Madre consolata*, pubblicata, questa, nel 1704, non dai Merlo ma da Giovanni Berno, al quale il Maffei affidò le sue prime prove letterarie. Aggiungo qui che l'*Addolorata* e la *Consolata* furono ristampate a Trento nel 1740 da Gianbattista Parone, l'una e l'altra con una sola immagine, di pari modestia, autore Giuseppe Filosi.

Se sorprende la presenza della *Madre Addolorata* (chissà se il Manzoni ne sfogliò mai le pagine), colpisce ancor più, nella biblioteca del Manzoni, l'assenza di un'altra opera

edita dai Merlo, e cioè *Il gran contagio di Verona nel milleseicento e trenta*, notissima opera di Francesco Pona edita da Bartolomeo Merlo nel 1631. Da una lettera a Giuseppe Bottelli del 4 marzo 1828 sappiamo peraltro che il Manzoni, dopo aver invano tentato di procurarsi il volume, dovette accontentarsi di una copia manoscritta dell'edizione (sempre Merlo) del 1727, in cui era compresa anche *La remora ovvero de' mezi naturali per curare e fermare la pestilenza* (Formiga, p. 163, n. 155), pubblicata sempre dallo stesso editore nel 1630 (cfr. Alessandro Manzoni, *Lettere*, I, a cura di Cesare Arieti, Verona, Mondadori, 1970, pp. 485 e 933-34).

Opere del Pona editate da Bartolomeo Merlo sono presenti anche nella biblioteca recanatese di Giacomo Leopardi. Si fa qui riferimento a *Il Giano amoroso, ovvero de gli effetti mirabili dell'Amore humano misto al divino*, del 1645, nonché a *Il perfetto morale formato da gli avvertimenti del già Marco Catone*, pubblicato nello stesso anno (Formiga, pp. 193-94, nn. 277-78).

Nello stesso elenco, compilato da E. De Paoli («Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le province delle Marche» IV, 1899, p. 323), viene segnalata altresì *L'Argenide di Giovanni Barclaio*, edita peraltro a Venezia dal Salis nel 1629. Sarebbe anche interessante passare in rassegna gli autori veronesi a qualsiasi titolo presenti nella biblioteca Leopardi (Raterio, Pier Zagata, Giovanni Fratta, Girolamo Fracastoro, Adriano Valerini, Luigi Novarini, Paolo Emilei, Onofrio Panvinio, Enrico Noris, Scipione Maffei, Eriprando Giuliani, Giambattista Gazola, Girolamo Orti, Ippolito Pindemonte, Antonio Cesari...): l'operazione, che potrebbe essere estesa magari alla biblioteca del Parini (cfr. Augusto Vicinelli, *Il Parini a Brera*, Milano, Ceschina, 1963, pp. 257-309), appare comunque fuor di proposito, se si considera che, per avere senso, pretenderebbe un impegno di analisi e di riscontri tale da eccedere di gran lunga l'ambito della segnalazione di un libro che, ben al di là di alcune note a margine sollecitate dal fascino che promana da ogni elenco, merita certo l'attenzione di studiosi specificamente esperti di storia dell'editoria. [Gian Paolo Marchi]

* Giovanni Pascoli, *Poemi conviviali*, Torino, Einaudi («Nuova raccolta di classici italiani annotati»), 2008

Il mio discorso si compone di quattro parti. Esse si intitolano: *Nava e Pascoli; Il commento; Il pipistrello; La tecnica e il mito*. Non sono lunghe.

Prima parte. *Nava e Pascoli*.

Circa quarant'anni or sono, Giuseppe Nava ha aperto i cancelli di Castelvecchio, i cancelli di casa Pascoli. Da allora, studiosi e studiose si sono precipitati a schiere in quel vuoto luminoso, in quel vulcano spento. Baldanzosi, talvolta e rumorosi.

Come Sergio Solmi diceva che il saggio su Rimbaud era ormai diventato un genere letterario, e lo diceva proprio mentre lui scriveva uno dei più bei saggi complessivi sul poeta, così si può dire che il saggio su Pascoli è diventato un genere letterario, quasi uno stile di vita. Questi loro saggi sono stati scritti in varie parti, in varie città d'Italia. Ce ne accorgiamo, le possiamo identificare.

Non così Nava. Dove sono stati pensati e prodotti i suoi lavori pascoliani? A Milano, a Pavia, a Cremona, a Perugia, a Firenze, a Siena? In nessuno di questi luoghi. I suoi lavori pascoliani sono nati a Castelvecchio e vi rimangono.

La vicinanza di Nava a Pascoli non ha però nulla della complicità deteriore. Nava non porta il bottino di Castelvecchio in una sua città, in una sua biblioteca, in un suo studio, per trattarlo, per applicargli categorie critiche, modi interpretativi. Nella stanza,



su, a Castelvecchio, non ci sono soltanto i tre famosi tavoli (poesia italiana, poesia latina, esegesi dantesca), ce ne è anche un quarto – è il tavolo di Nava. Nava lo possiamo – come ora – vedere, sentire, addirittura toccare, ma non dobbiamo dimenticare che egli non è tutto, non è tutto qui. Come Elena egli ha lasciato un suo simulacro a Castelvecchio. Generazioni di studiosi e di studiosi entrano ed escono da Castelvecchio. Ma Nava, che li ascolta tutti con interesse, con rispetto, con grande apertura mentale, è sempre lì, mai entrato, mai uscito, nel suo profondo e umile colloquio con Pascoli. Per questo, Nava ci avrà dato, su Pascoli, le cose più importanti, ci avrà detto le cose che non invecchiano e non tramontano. Dovessimo sentire, un giorno, un forte cigolio, converrà sapere che i cancelli di casa Pascoli sono stati chiusi. E per sempre. Sappiamo da chi.

Seconda parte. *Il commento.*

Questa peculiare situazione di Nava nei confronti di Pascoli ha inciso sul suo modo di scrivere.

Un giorno, alla Scuola Normale di Pisa, Luigi Blasucci, presentando Nava che teneva una lezione, disse che eravamo ad ascoltare uno dei maggiori italianisti viventi.

A questo giusto riconoscimento voglio aggiungere un altro: Nava scrive un italiano bellissimo, uno dei più belli che sia dato incontrare. Un italiano molto puro, dal suono puro.

E in una notte come questa... il sonno
non mi voleva. Ché splendeano le stelle
tutte nel cielo, e fresche dal lavacro
veniano su le Pleiadi che al campo
lascian l'aratro e trovano la falce.

A commento di questi versi, e dei seguenti, da *Il poeta degli iloti*, Nava scrive:

Il poeta continua la storia della sua vita, rievocando la notte in cui gli si rivelò, in una miracolosa compenetrazione di universo e soggettività, il dono del canto, un canto cosmico, destinato a produrre la *Teogonia*.

Nella iunctura «universo e soggettività», non certo strana, tutt'altro che strana, e però, al tempo stesso, inedita, possiamo sentire la purezza di suono dell'italiano di Nava. Naturalmente, è un esempio fra tantissimi. Tale purezza, tale bellezza, è direttamente, strettamente collegata all'idea che, attraverso una lunga pratica, Nava si è formato del commento che egli fa e che ci dispiega davanti. È collegata, nel senso che ne dipende.

Il modo di commentare di Nava ha due caratteristiche che lo distinguono dalla stragrande maggioranza degli altri. La prima la si può chiamare equanimità. Ovvero un'attenzione tendenzialmente uniforme, equanime appunto, a tutti i punti e nodi del testo. Sembrerebbe un costume normale, persino banale, e quindi diffuso. Invece non è così. Basta gettare uno sguardo su tanti altri commenti, per vedere una nota lunghissima dedicata a un punto del testo, e, intorno, vuoti e silenzi. Ci muoviamo, camminiamo tra picchi e bassure. Una tale impostazione toglie segretamente al testo la sua centralità, e vi sostituisce quella del commento e del commentatore. Con Nava, possiamo leggere soltanto le note, e l'immagine del testo ci verrebbe restituita limpida e integra.

L'altra caratteristica è l'interesse vero, genuino, di Nava per i realia. Piante, animali, oggetti, attrezzi, attività dell'uomo e non dell'uomo. Si sente subito il piacere di Nava nello spiegarli, nel parlarne. Neanche questo fatto è così comune, come si penserebbe.



In tanti altri commenti sentiamo il *dovere* di spiegarli. Il commentatore non vi si sofferma amorosamente, anzi non vede l'ora, è impaziente di sbarazzarsene, per passare ad altro. Ma che cosa è poi questo 'altro'?

L'equanimità e la passione per i realia convergono in uno sfondo comune. Esso è il piacere di raccontare. Nava è, per dirla alla francese, molto forte nelle trame. La dedica che egli ha fatto, oltre che alla moglie Tullia, al nipotino Matteo, ha un significato che va al di là del semplice affetto. Per chi un po' conosca la vita di Nava, essa richiama, allude alle innumerevoli ore passate con Matteo a ripercorrere le grandi storie, le grandi trame, leggendo e riassumendo, raccontando. Da questo punto di vista, ancor più delle *Myrica* e dei *Canti di Castelvecchio*, i *Poemi conviviali* si sono offerti, in quanto poesia narrativa, al piacere e alla capacità che ha Nava di raccontare. Senza nulla togliere agli altri suoi, questo dei *Conviviali* ha il vantaggio, non tanto di una maturità ormai perfetta, quanto del confluire, testo e commento, nell'orizzonte di una storia, di una trama continua e fondamentale.

Terza parte. *Il pipistrello*.

Il pipistrello non ha a che fare con l'operetta di Strauss né con i pipistrelli delle *Memnonidi*.

Il pipistrello è quello che in due versi di La Fontaine, di una sua favola, dice di sé:

Je suis oiseau, voyez mes ailes (...)
Je suis souris, vivent les rats!

[Io son uccello, vedete le mie ali (...)
io sono sorcio, vivano i topi!]

Questo distico piaceva sia a Barthes sia a Lacan. Da loro citato per indicare, di un comportamento, di una manifestazione umana, l'ambiguità, l'ubiquità, il trasformismo. Se lo ricordo, è perché vorrei chiedere a Pascoli e ai suoi studiosi: «Ma dove sei? Ma chi sei veramente?»

Un giorno ci hai fatto credere, ci avete fatto credere, che eri quello di *Myrica*. Un altro giorno, quello dei *Canti di Castelvecchio*. E poi, l'altro ieri, quello dei *Carmina*. Oggi, quello dei *Poemi conviviali*. E domani, chissà... Lo so, lo so, mi si dirà che la mia domanda è fallace, mal posta, che, a proposito di un autore, il 'vero' non è predicabile, che è una nozione-fantasma. Mi si dirà che il *vero* Pascoli è dovunque, globalmente o trasversalmente, sfericamente o prismaticamente. Eppure, io continuerò a porre la mia vana domanda. Continuerò a farlo, per questo motivo: Pascoli, l'opera pascoliana, costringe, può costringere, alla resa, alla resa incondizionata. Mi spiego con un ricordo.

Dopo aver finito di scrivere la sua lunga introduzione alle *Poesie e prose scelte*, Cesare Garboli mi chiese di leggerla e di esprimere il mio parere. Io gli dissi che nell'ultima parte, quella dedicata alla produzione latina, l'elogio altissimo di tale produzione implicava un abdicare alla sua funzione di critico, sempre altrimenti così forte e così vigile. Naturalmente, non è che la produzione latina di Pascoli non sia meritevole del più alto elogio. Ma io vi ho visto, da parte di Garboli, quella che chiamo la resa incondizionata.

Quarta parte. *La tecnica e il mito*.

La resa incondizionata, a cui Pascoli costringe, può costringere, e la natura di lui pipistrellesca, considerate insieme, hanno un nome: fascismo. È stato detto che Pascoli, con la sua opera, prefigura il fascismo; si è parlato di fascismo, o protofascismo, pascoliano. Anzi, è stato proprio Garboli a fare questo: sottraendo il concetto a precari sche-

mi sociologici, e indirizzandolo verso quell'area meno angusta, da lui stesso chiamata sapere antropologico. Io vorrei approfondire questo tema.

Vorrei dire: Pascoli non è la prefigurazione del fascismo, è il suo adempimento. Se il fascismo è, spiritualmente, il prodotto della congiunzione, dell'unione, dell'intreccio inestricabile di tecnica e mito.

La tecnica e il mito è anche il titolo del secondo capitolo di un bel libro, recentissimo, di Mario Pezzella, intitolato *La memoria del possibile*, capitolo che tratta appunto di questo argomento. Tecnica suprema, inarrivabile, e blocco mitico. I *Poemi conviviali* non sono forse proprio questo? Invece tutta la letteratura del '900 che conta, tutte le arti, dalla pittura al teatro al cinema, alla musica, tutta la critica letteraria, tutta la filosofia che contano (mi limito a ciò che posso capire), sono state una vera e propria critica del mito. Desidererei che nelle nostre scuole, nelle nostre università, questo venisse detto e ripetuto con forza. Che non ci si fermasse soltanto a mostrare che esse hanno giocato col mito. Perché *il gioco* presuppone la critica, senza di cui sarebbe inconsistente. È stato messo inoltre troppo l'accento, a mio parere, sulla critica novecentesca alla tecnica. Essa c'è stata, naturalmente, ma subordinata a quella, di maggiore competenza e pertinenza, al mito. La fusione della critica al mito e della critica alla tecnica, attuata da tanti grandi del '900, è ciò per cui noi siamo oggi spiritualmente, se non forse addirittura fisicamente, vivi, dopo due guerre mondiali e il genocidio. Pascoli sta sull'opposta balza. Di qui anche la sua importanza e la sua triste grandezza. Era necessario che qualcuno stesse sull'opposta balza. Probabilmente Nava non condividerà questo mio ragionamento. E tuttavia si legga – e si rilegga – la mirabile ultima pagina della sua Introduzione. Nava si interroga sulla quasi assenza dei tragici greci fra i modelli pascoliani. E, nel formulare alcune spiegazioni di questo dato di fatto, si sofferma su una ipotesi che pensa essere più sottile. Leggo:

Gli studi novecenteschi concordano nell'indicare nei tragici greci il luogo di fondazione della scelta morale, dell'atto con cui l'individuo si distingue dal fato e dalla collettività e si pone come soggetto etico, sia pure all'interno della polis, assumendo la responsabilità delle sue scelte, anche in conflitto con la legge della città. Ora in nessun altro poeta dell'800, come nel Pascoli, è evidente l'eclisse del soggetto, la sua drastica riduzione a favore delle forze esogene del fisico, del biologico, del sociale, e di quelle endogene della psiche. Forse proprio per questo Montale ha sempre preso le distanze da Pascoli, rimproverandogli la sua indecisione psicologica e formale: il poeta dell'antideterminismo novecentesco, al di là dei rapporti intertestuali, non si riconosceva in quel soggettivismo fatalistico che si era rispecchiato nella greccità arcaica.

Tutto ciò è perfettamente traducibile, coincidente con quello che ho appena argomentato. Ma Nava ha fatto molto di più. Con il suo commento equanime, tutto spiegato, tutto alla luce del sole, appassionato dei trascorrenti realia, Nava ha salvato la tecnica e il mito di Giovanni Pascoli da se stesso.

Piccola appendice, ovvero la regola-Segre

Un giorno, verso la metà degli anni Novanta, un mio amico, il filologo Letterio Cassata, specialista di Cavalcanti, mi portò da leggere il suo commento al primo canto dell'*Inferno*. Quando ritornò per chiedere il mio parere, io gli dissi: «Ma, Lillo, tu violi costantemente e massicciamente la regola-Segre». Aggruppando le dita nel gesto di chi è ignaro, con la sua simpatica bruschezza, mi domandò: «E che è questa regola-Segre?». Poco tempo prima avevo letto gli atti del convegno di Ascona dedicato al commento dei testi letterari. Nel suo contributo, Cesare Segre enunciava una serie di direttive da seguire in vista di un buon commento. Una di queste diceva che il commentatore deve adibire materiale precedente o contemporaneo al testo commentato,

mai successivo. Dato che questa direttiva più delle altre mi era rimasta impressa, l'avevo fra me e me battezzata la regola-Segre. Ora, il commento di Cassata presentava per molte parole, costrutti, etc., delle miniconcordanze che si spingevano fin nell'Ottocento. Da qui la mia osservazione sulle infrazioni compiute dal mio amico. Non ricordo (non sono andato a rivederlo) se Segre prevedesse qualche eccezione a questa sua regola, e di che tipo. I *Poemi conviviali* sono pubblicati nella collana einaudiana diretta da Segre, e Nava ha avuto un costante dialogo con lui. Non so se Nava, per lettura del contributo sopra ricordato, o proprio in conseguenza delle conversazioni avute con Segre, abbia consapevolmente assunto la regola. In realtà, egli la rispetta e insieme la trasgredisce. In che senso? Nel senso che, se non vado errato, l'unico 'materiale' successivo presente nel commento è quello montaliano. Ma, come abbiamo visto attraverso la citazione dell'ultima pagina dell'Introduzione, Montale è presenza organica all'interno del pensiero e del discorso di Nava. Sicché la sua infrazione conserva la regola ad un livello più alto. [Giacomo Magrini]

* Italo Svevo, *La coscienza di Zeno*, a cura di Beatrice Stasi, Roma («Edizioni di storia e letteratura»), 2008

È il terzo volume, ma il primo in ordine di uscita, dell'«Edizione Nazionale dell'opera omnia di Italo Svevo» ed è 'edizione critica' del capolavoro dello scrittore triestino.

Il testo è quello della *princeps* bolognese (Cappelli, 1923) in quanto unica pubblicata in vita dall'autore, mentre la seconda, uscita postuma presso l'editore Morreale di Milano (1930), fu approntata su un esemplare della prima edizione su cui non furono eseguite correzioni attribuibili a Svevo: tanto che le due correzioni autografe apportate su una delle due copie della Cappelli conservate presso il Museo Sveviano di Trieste non furono poi applicate nella stampa Morreale (cfr. apparato p. 217 e p. 252). La prima edizione era già stata messa a testo in edizione critica da Bruno Maier (Pordenone, Studio Tesi, 1985), correggendone i refusi e poi, indipendentemente, da altri editori moderni. Ma è proprio sulla valutazione del concetto di 'refuso' – come vedremo subito – che trova forza e giustificazione la decisione di intraprendere una nuova (e si crede definitiva) revisione critica della prima edizione.

Il lavoro generale della filologa è improntato da rigore e semplicità: un siglario essenziale dei testi sveviani e delle edizioni di riferimento fa da preambolo ad una sintetica *Introduzione*, dove la curatrice-filologa riesamina ed interpreta con acume e lucidità le poche testimonianze dirette del 'reticente' scrittore non professionista, tutte – ad eccezione di una lettera alla moglie scritta durante l'elaborazione dell'opera – posteriori alla sua pubblicazione e dunque non in presa diretta del processo genetico dell'opera, della quale peraltro non rimangono né autografi né bozze di stampa: queste 'testimonianze', recuperate o verificate direttamente sugli originali conservati presso il Museo Sveviano (molte delle quali inedite), sono poi offerte anche al lettore in un'«Appendice» all'*Introduzione* che le vede progressivamente numerate come «Test.» da 1 a 53, quasi in una sorta di invito a verificare in prima persona la 'bontà' della ricostruzione descritta; e anche la *Nota al testo*, a giustificazione di determinate decisioni ecdotiche, a questi testi ricorre costantemente come puntelli dirimenti del ragionamento presentato. Perché, in fondo, è proprio su un ragionamento di volta in volta fatto ex novo con i pochi dati a disposizione – perché non ci sono formule aprioristicamente stabilite da applicare con sistematicità – che la Stasi costruisce il suo lavoro filologico di interpretazione del processo correttorio (anche quando questo non è at-

tuato), che poi si riflette nella resa del testo: e questo è il maggior insegnamento metodologico che si può trarre dalla nuova edizione.

Nell'altalena di informazioni di regola contraddittorie, se non attribuibili quasi con certezza alla volontà tardiva di costruire una propria personale mitografia dopo il finalmente raggiunto successo, la genesi vera e propria dell'opera maggiore di Svevo viene tuttavia confermata al 1919 in coincidenza colla redenzione di Trieste e colla neo-collaborazione giornalistica al quotidiano «La Nazione» diretto dall'amico Giulio Cesari, estensore poi anche di una breve nota biografica attribuita alla «primavera 1928» (Test. 45) e probabile collaboratore del successivo *Profilo autobiografico* che da questa indubbiamente dipende (Test. 46: cfr. la ricostruzione di Clotilde Bertoni nella sua edizione in I. Svevo, *Racconti e scritti autobiografici*, in *Tutte le opere*, edizione diretta da Mario Lavagetto, Milano, Mondadori, 2004): e sono proprio queste due le principali testimonianze che vengono ad inquinare, con una ricostruzione finalizzata a consolidare la nascente fama dello scrittore, già commerciante di successo, il reale processo del lavoro correttorio che la Stasi è decisa a recuperare anche a costo di sminuire l'alone di sacralità che sempre accompagna colui che è dedito alla Letteratura (ma la vita stessa di Svevo e numerose sue confessioni aiutano abbondantemente questa 'riduzione'). Quanto alla conclusione della composizione, la studiosa propende per il novembre 1922, allorché Svevo si mette alla ricerca di un editore: qui in netta opposizione con la tesi di Giovanni Palmieri (*Schmitz, Svevo, Zeno. Storia di due biblioteche*, Milano, Bompiani, 1994, p. 140), secondo cui una prima stesura del romanzo sarebbe invero già stata completata nel dicembre 1920 con un *Ur-Zeno* non psicoanalitico; redazione poi rifatta in seguito alla lettura del trattato recentemente ristampato di Charles Baudouin, *Suggestion et autosuggestion* (ma per la Stasi il tema psicoanalitico è invece parte del romanzo fin dalla sua origine: in questo perfettamente allineata con la posizione già di Stefano Carrai, *Come nacque la «Coscienza di Zeno»*, «Studi novecenteschi», XXV, 1998, n. 56, pp. 239-56). In ogni caso, già in data 2 dicembre 1922 si ha riscontro del ben attivato rapporto coll'editore Icilio Cappelli, grande estimatore del romanzo ma che tuttavia imporrà assieme ad una ineludibile 'revisione linguistica' (ed inizialmente anche ad alcuni tagli, poi non attuati) anche il revisore: entra così in gioco il giornalista e scrittore Attilio Frescura, la cui parte rilevante nella confezione finale della stampa, e discordemente riconosciuta dai critici sveviani, viene rianalizzata ed inquadrata con un puntiglio ineccepibile sulla base di un testo dello stesso creduto 'incontentabile revisore', edito sempre da Cappelli in quel giro di anni, ovvero il *Diario di un imboscato*. Ne risulta, in realtà, grandemente sminuita la rilevanza della revisione linguistica realizzata nel terzo romanzo sveviano, una volta appurato, cioè, che «alcune delle più frequenti deviazioni – soprattutto ortografiche – presenti nella *Coscienza sono* rintracciabili anche nel *Diario di Frescura*». Addirittura la Stasi attesta una maggior coerenza della *Coscienza* rispetto al *Diario di un imboscato* nell'uso dell'accento (quasi sempre grave, mentre nel *Diario* è presente un maggior numero di accenti acuti ma quasi tutti collocati erroneamente sulla forma verbale è: la nuova edizione riconduce sistematicamente tutti gli accenti alla norma) e, per quanto riguarda per esempio l'accento nel locativo, ancora una volta il testo del revisore si presenta in effetti più trascurato di quello da revisionare (si cita le pp. 11: «qua è la» e 89: «quà»: da cui la decisione di emendare l'erronea forma accentata del locativo nella *Coscienza*); così l'oscillazione della terminazione arcaica in *-a* nella prima persona singolare dell'imperfetto (con netta preponderanza nella *Coscienza* della forma moderna tanto da indurre anche alla normalizzazione delle rare presenze in *-a*, con una eccezione dovuta ad un mar-

gine di dubbio nel giro sintattico della frase, riportata in apparato, p. 33) compare anche nel *Diario* del Frescura: donde la conclusione che sia perciò «perciò lecito avanzare qualche dubbio sull'efficacia del vaglio attraverso il quale è stato fatto passare l'incerto italiano del "incolato" triestino».

La difficoltà dell'editrice, che elenca i sicuri refusi di natura «inequivocabilmente meccanica» tutti assieme nella nota 25 della sua *Nota al testo* (redigendo una vera e propria *errata corrige* e dando così loro quella scarsa importanza che meritano), sta dunque tutta nello stabilire un confine in qualche modo sicuro tra il refuso vero e proprio e quello dovuto invece all'«idioletto sveviano» forse troppo spesso sfruttato dai precedenti editori a giustificazione delle numerose deviazioni ortografiche dello scrittore italo-tedesco: in questo aiutati dallo «strattagemma» escogitato dall'autore che attribuisce al personaggio narrante una precisa incompetenza linguistica a scrivere in italiano la propria vicenda («[Il dottore...] ignora che cosa significhi scrivere in italiano per noi che parliamo e non sappiamo scrivere il dialetto [...]»), così da giustificare un disagio in realtà tutto suo, per altro ben evidente anche nei suoi due precedenti romanzi. La polemica, discreta e rispettosa, è naturalmente instaurata in particolare ancora con lo studioso Giovanni Palmieri, che attribuisce la «strana e scorretta lingua» in cui è scritto il romanzo ad una volontà sveviana di caratterizzazione del suo personaggio (G. Palmieri, *La lingua di Svevo e quella di Zeno ovvero la grammatica di Narciso* in Id., *Schmitz, Svevo, Zeno* cit.): ma per la Stasi non ci sono dubbi sulla vera natura degli errori ortografici, morfologici e sintattici, ahimè imputabili solo alla scarsa perizia dell'autore nello scrivere nella sua madre lingua un testo letterario [test. 12: «Io non sono un letterato. Più di 30 anni fa tentai di diventarlo e non vi riuscii [...]]. Che sia il mio nonno tedesco che m'impedisca di apparire meglio latino?», la cui assoluta consapevolezza è ragione anche della grande disponibilità ad accogliere le correzioni linguistiche del revisore Frescura, oltre ad uno scarso interesse, del resto già dimostrato nelle stampe dei due precedenti romanzi, per il lavoro redazionale (tanto che le bozze della *Coscienza* vennero corrette durante un viaggio di lavoro a Londra).

Questa precisa presa di posizione determina una continua assunzione di responsabilità nella decisione di emendare o no le forme anomale o scorrette della *princeps* sulla base delle loro 'percentuali di frequenza' all'interno dello stesso romanzo (esempi di forme corrette: *tappezzare* < *tapezare* poiché compare *tappezzata* e *tappezzeria*; *ricchezza* < *ricchezze* poiché compare anche *ricchezze*) o nel confronto con l'uso praticato nei due precedenti (*cruciavo* < *crucivo* ma *crucio* anche in *Senilità*; *granatiere* < *granattiere* ma *granatiere* anche in *Senilità*; fra le forme non corrette, perché l'errore ortografico è ripetuto e non sono state ritrovate attestazioni corrette: *prediliggeva*; *ironata* e *schenale*). Sono anche conservate alcune oscillazioni (plur. delle voci in *-io* atono con *-i* scempia o doppia) o forme disuete (*ubbricato*) sulla base della loro registrazione nel vocabolario di Policarpo Petrocchi (*Novo dizionario universale della lingua italiana*, Milano, Treves, 1887 e 1891), che Svevo cita in un contemporaneo articolo sul quotidiano *La Nazione*. Lo stesso criterio delle 'percentuali' è applicato per lo sporadico emendamento di alcune reggenze preposizionali errate e altri costrutti sintattici non corretti (anche per influsso della lingua tedesca e del sostrato dialettale triestino): ma mentre, per esempio, *privato dalla vita* diventa *privato della vita* perché altrove *privo* e *privato* reggono sempre la preposizione *di*, è rispettato, invece, il costrutto anomalo «il cui padre aveva lavorato all'Argentina» (p. 275). In pratica, – verrebbe quasi da dire – quando possibile la parte non svolta da Frescura viene infine realizzata con grande perizia dalla filologa, ora in veste anche di attrezzato revisore linguistico.

Tanto attrezzata che, per incrementare l'elenco già nutrito dei refusi, imputabili al-

la scorrettezza tipografica dell'edizione Cappelli o alla distratta cura dell'autore, forse troppo fiducioso nel lavoro del revisore, e poter così emendare tranquillamente il testo, la Stasi, prima fra tutti gli editori critici di quest'opera, si appoggia anche alle due traduzioni della *Coscienza* realizzate in parte anche sotto il controllo dello stesso Svevo: la versione francese di Paul Henri Michel (*Zéno*, Paris, Gallimard, 1927) e quella tedesca di Piero Rismondo, pubblicata postuma ma rivista comunque dall'autore (*Zeno Cosini*, Basel-Zürich-Leipzig-Paris-Strassburg, Rhein Verlag, 1929), la cui vicenda redazionale è ampiamente ricostruita e documentata nell'*Introduzione*.

Grazie anche a questi supporti esterni, intelligentemente sfruttati ai fini della restituzione corretta del testo, il risultato è un apparato estremamente esiguo che registra, riportando a piè di pagina la lezione originale della Cappelli, solo 8 casi in cui «l'intervento dell'editore ha comportato una scelta tra più opzioni»: fra questi, mi incuriosisce lo scambio di nomi a p. 219 (il padre di Guido, Francesco, è chiamato col nome del suocero, Giovanni Malfenti) a ulteriore dimostrazione dell'affrettata lettura delle bozze da parte dell'autore; e lo stesso errore mi sembra di poterlo intravedere anche in *Senilità*, mai ancora emendato dai precedenti editori:

Lo scultore lo accolse con una bestemmia brutale [...].

Gli gridava nelle orecchie comicamente minaccioso, ma Emilio fu liberato da ogni dubbio. L'amico, parlandogli d'appoggio, gli aveva dato un buon consiglio, e chi meglio del Balli avrebbe potuto appoggiarlo in quei frangenti? Te ne prego, – supplicò, – avrei un consiglio da chiederti. L'altro si mise a ridere. – Si tratta d'Angioliona, nevero? Non voglio saperne di cose che la concernono! Capito fra noi a dividerci e ci stia, ma non mi secchi altrimenti.

Avrebbe potuto essere più brusco ancora ch'*Emilio* cionondimeno non avrebbe rinunciato ad averne il consiglio [cap. IV, p. 47 dell'edizione Vram]

Anche in quest'ultimo periodo mi sembra ipotizzabile lo scambio del nome di Stefano con Emilio (è infatti più volte sottolineato che è Stefano il brusco: «lo accolse con una bestemmia brutale»; «gli gridava [...] comicamente minaccioso»; mentre Emilio viene supplice a implorare solo un consiglio) e quindi la necessità di correggere, nella nuova edizione critica di *Senilità* prevista come vol. II dell'«Edizione Nazionale», il nome Emilio con Stefano per assecondare la logica del testo.

Un uguale rigoroso trattamento è riservato, infine, al capitolo della 'distratta' punteggiatura sveviana, quando possibile emendata onde agevolare la fisionomia sintattica del periodo, intervenendo anche nel caso di virgole immediatamente dopo il soggetto, benché fenomeno da Catenazzi (*L'italiano di Svevo tra scrittura pubblica e scrittura privata*, Firenze, Olschki, 1994) riconosciuto presente anche negli altri romanzi e investito di una volontà di *mise en relief* a cui la Stasi – mi permetto di dire a buon diritto – non sembra invece credere: in ogni caso anche di tutti questi interventi 'minori' la *Nota al testo* rende puntualmente conto.

Un testo sicuro dunque (anche se mi dispiace segnalare, qui in conclusione, un refuso a p. 264, imputabile questa volta alla nuova edizione: «fra me a Guido» > «fra me e Guido») viene finalmente offerto così non solo alla lettura di un pubblico sempre più largo – ampi brani della *Coscienza* sono ormai già da anni nei programmi del terzo anno della Scuola Secondaria inferiore e richiederebbero, forse, un commento linguistico a piè di pagina che segnalasse agli studenti quelle forme scorrette da non imitarsi – ma anche alla lente meticolosa degli studiosi della lingua italiana. [Isabella Bacherucci]

* Luigi Paglia, *Il grido e l'ultragrido. Lettura di Ungaretti (dal Sentimento del Tempo al Taccuino del Vecchio)*, Le Monnier Università, Firenze 2009.

Il volume nasce come naturale sviluppo del filone di ricerca espresso dall'autore nei due precedenti lavori, *L'urlo e lo stupore. Lettura di Ungaretti. L'Allegria e Il viaggio ungarettiano nel tempo e nello spazio*, che costituiscono il punto di partenza e il termine di paragone privilegiato per il proseguimento della riflessione sull'opera di Giuseppe Ungaretti. Come viene ricordato fin dal principio, infatti, il sistema logico-semantico e l'universo archetipico-simbolico dell'*Allegria* ritornano con insistenza nelle raccolte successive, sia che si tratti di un proseguimento fedele di tali schemi, sia che tale organizzazione venga sottoposta a un graduale processo di variazione: a mano a mano che si scorre la produzione poetica ungarettiana si avverte uno slittamento da un panorama ristretto ai rapporti interpersonali a un sistema di riferimento superumano, mitico o relativo al mistero metafisico. Da qui la scelta del titolo del volume: «Come nell'endiadi urlo-stupore sono sintetizzati l'orizzonte tematico e la figurazione metaforica dell'*Allegria*, fluttuanti tra lo strazio della guerra e lo sconfinato inebriamento cosmico, così col binomio grido-ultragrido è proposto il diagramma emotivo e stilistico delle altre opere poetiche ungarettiane, oscillanti dialetticamente tra il dolore della vita e il suo superamento nell'ultragrido metafisico».

Tale equilibrio tra continuità e innovazione costituisce il cuore dell'organizzazione del libro. I primi quattro capitoli si concentrano su una singola opera (rispettivamente *Sentimento del Tempo*, *Il Dolore*, *La Terra Promessa*, *Un grido e paesaggi*), mentre quello finale racchiude le ultime raccolte del poeta (*Il Taccuino del Vecchio*, *Apocalissi*, *Proverbi*, *Dialogo*, *Nuove*, *Croazia segreta*). L'analisi di ogni opera è preceduta da un'introduzione di carattere generale che esamina, con leggere variazioni da capitolo a capitolo, la genesi e le caratteristiche della raccolta, il sistema logico-semantico, l'organismo simbolico-archetipico e le modalità stilistiche; segue una lettura stratigrafica di tutte le poesie (di cui però non viene riprodotto il testo, decisione «determinata dall'esclusivo sfruttamento economico delle opere intellettuali», pratica tristemente di moda oggi in Italia).

Quasi metà del volume è occupata dal primo capitolo, relativo all'analisi di *Sentimento del Tempo*, la cui struttura verrà qui esposta come modello per lo schema interpretativo generale del volume. Un primo paragrafo ricostruisce la genesi e le caratteristiche della raccolta poetica, rintracciando, con notevole perizia, le prime pubblicazioni dei singoli testi e l'evoluzione della loro disposizione all'interno dell'insieme generale. Si tratta di un lavoro filologico essenziale non solo per aiutare il lettore a seguire attentamente la successione di riscritture che ha permesso la riunione di singole poesie in un insieme organico, ma anche perché restituisce uno spaccato della trasmissione culturale italiana e europea nel primo '900 di notevole interesse. Tale percorso iniziale introduce, peraltro, le pagine dedicate alle caratteristiche principali dell'opera. Particolarmente fruttuoso risulta l'accostamento con l'*Allegria*, base di partenza privilegiata per individuare punti di contatto e innovazioni e per osservare da vicino l'evoluzione dell'essere poeta di Ungaretti; scrive Paglia: «Dopo l'*Allegria*, dopo la massima concentrazione verbale affidata alla parola, all'elemento atomico dell'enunciato, e dopo l'espansione e la semantizzazione degli spazi bianchi (che, tuttavia, perdureranno spesso nel *Sentimento*, però spostate dalla verticalità all'orizzontalità nello stacco tra i versi-strofe) non v'era altra via da percorrere per Ungaretti se non quella del silenzio totale, della rinuncia alla parola poetica, o il rovesciamento sull'orlo del vuoto (come un trapezista «acrobata» per non uscire dalla tangente) nel senso della progressiva (tendenziale o dialettica) riagggregazione della articolazioni metriche, sin-



tattiche, letterarie». Poche righe che permettono però di collocare immediatamente e con una certa precisione il *Sentimento del Tempo* all'interno del più ampio flusso creativo ungarettiano, consentendo all'autore di allargare il proprio studio al di là delle coordinate esplicitamente dichiarate nel titolo. Ciò che viene descritto è il tentativo di cercare nuove strade, in equilibrio tra tradizione e innovazione, che siano in grado di allontanare il pericolo di un inaridimento della creazione poetica; tale esperimento viene analizzato attraverso lo studio delle soluzioni metriche, sintattiche, lessicali («rispetto alla parola "scavata" e folgorante dell'*Allegria*, ed alla sua costante rivoluzionaria quotidianità, si realizza il ripristino, o la reviviscenza, di un lessico sontuoso, di grande spessore storico e letterario»), del rapporto con la tradizione e dell'effetto di slittamento dalla soggettivazione dell'*Allegria* all'oggettivazione del *Sentimento* che questi cambiamenti producono.

Un secondo momento della ricerca prende in considerazione il sistema logico-semantico della raccolta, ancora una volta partendo dai presupposti tematici dell'*Allegria*. In questo caso Paglia mette in atto una forma di visualizzazione delle tensioni semantiche interne all'opera che mi sembra particolarmente efficace: l'accostamento di elementi complementari o dialettici è reso facilmente comprensibile attraverso la rappresentazione di una serie di assi orizzontale e verticali che permette un chiaro inquadramento iniziale del *Sentimento*. Partendo da queste coordinate l'autore procede, in un secondo tempo, a ricostruire con precisione una mappa dettagliata del testo, riconoscendo due fasi principali, un momento caratterizzato da un chiaro ritorno al mito, e un secondo edenico o preistorico. È nella distanza che separa queste due porzioni che il lettore può riconoscere con maggiore facilità il significato del titolo della raccolta: l'elemento del tempo costituisce il cuore della narrazione poetica e il suo progresso da circolare a lineare fornisce all'opera un proprio sviluppo drammatico (dal tempo dell'innocenza, al peccato originale, alla caduta, alla morte, fino al riconoscimento dell'«incommensurabile distanza tra l'umano e il divino»). Strettamente legato a questa analisi è anche lo studio dell'organismo simbolico-archetipico che occupa il terzo paragrafo del primo capitolo: ancora una volta al centro dell'attenzione è il rapporto con l'*Allegria* e il tentativo di individuare la strada scelta da Ungaretti tra fedeltà alla propria produzione precedente e desiderio di innovazione. Indicativo, in questo senso, il potenziamento di uno degli elementi già ricorrenti nelle poesie precedenti, quello del sole distruttivo ricollegato alle manifestazioni dell'Estate, che va a rinvigorire la coppia negativa fuoco/aridità (opposta a quella positiva cielo-aria-luce/acqua-terra-ombra). L'ultima parte dello studio delle caratteristiche generali del *Sentimento del Tempo* è dedicata alle modalità stilistiche, con particolare riferimento alla «costellazione ossimorica ed antitetica» che rientra perfettamente nella costruzione dialettica che caratterizza l'intera raccolta e che si riallaccia, ampliandone tuttavia la portata, all'uso tipico dell'*Allegria*. Ampio spazio è dedicato anche alla sintassi, elemento fondamentale per lo studio della poesia di Ungaretti.

Concluso questo ampio lavoro introduttivo, Paglia dà l'avvio all'analisi di ogni singolo componimento compreso nella raccolta. Si tratta di uno studio attento, rigoroso e completo che contribuisce in maniera decisiva a rendere questo volume uno strumento indispensabile non solo per gli studenti alle prese con uno dei maggiori poeti italiani del '900, ma anche per chi si avvicini a Ungaretti in maniera più critica. Lo schema esegetico ripercorso poco sopra per l'introduzione generale viene riproposto in piccolo per ogni poesia, andando a formare una costellazione di analisi testuali puntuali e approfondite che fanno dei rimandi interni e alle opere precedenti uno dei loro principali punti di forza; in questo senso è interessante notare come alcuni testi ven-



gano compattati in un unico movimento interpretativo, soluzione che permette di dare maggior risalto alle caratteristiche della poetica ungarettiana.

La struttura che abbiamo fin qui evidenziato viene successivamente riutilizzata per le altre pubblicazioni del poeta, che occupano grossomodo la seconda porzione del libro. Nonostante l'apparente schematicità di un simile approccio, lungo tutto il corso dello studio è forte la sensazione di essere davanti a un flusso unitario di creazione letteraria: i vari capitoli mantengono separate le singole opere, ma i continui rimandi al resto dell'universo poetico ungarettiano che Paglia dissemina all'interno della sua analisi consentono al lettore di aver sempre presenti alcuni punti di riferimento essenziali, a loro volta stabilmente inseriti in un contesto cronologico preciso. Si raggiunge così un felice equilibrio tra la volontà di scandaglio rigoroso di ogni poesia e il tentativo di restituire al lettore un quadro generale ben definito; ciò che ne deriva è uno strumento imprescindibile per l'esame della produzione di Giuseppe Ungaretti e, risultato forse ancora più pregevole, un modello di organizzazione testuale convincente per chi voglia intraprendere lo studio di un autore attraverso l'analisi della sua produzione poetica. [Federico Andornino]

* Più che una vera e propria scheda al volume delle *Opere scelte* di Ottiero Ottieri uscito nel settembre 2009 nei Meridiani Mondadori, l'occasione suggerisce invece un affettuoso resoconto della bellissima serata (il 25 febbraio 2010, al Gabinetto Vieusseux) in cui il poderoso volume è stato presentato: era una Sala Ferri particolarmente piena (ricordo – ahimè – diversi casi in cui si registrarono le sole presenze, oltre a quelle degli organizzatori e del curatore, di due o tre amici) e calda di entusiasmo e passione quella in cui se ne è, infatti, ufficialmente festeggiata l'uscita al grande pubblico.

Se sono milleseicentosestantasette pagine a riproporre solo sei delle ventinove opere scritte da questo esuberante scrittore (*Donnarumma all'assalto*, *La linea gotica*, *L'irrealità quotidiana*, *Contessa*, *Il poema osceno*, *Cery*) quelle di cui si doveva in qualche modo rendere conto, inaspettatamente e proprio all'inizio della presentazione parte del tempo è stata, invece, consumata dall'amico David Riondino nella lettura quasi integrale del poema *Il palazzo e il pazzo* non incluso nell'antologia (ma Milano, Garzanti, 1993), quasi ad introdurre, prima delle tante interpretazioni critiche e filologiche che hanno accompagnato da subito la pubblicazione delle opere ottieriane, la voce stessa dell'autore, nella sua drammatica e qui insieme ironica e leggera registrazione di un particolare momento della sua vita.

«[...] Scusi la mia tenuta
di poeta. Lei capisce
che solo un poeta
può stare a mezzogiorno in mutande».
«Lei è forse
un poeta maledetto? Allora può capire
la mia tenuta da muratore».
«Io non sono
un poeta maledetto.
La mia vita è maledetta,
ma la scrittura è tardo borghese.
È così difficile essere coerenti
che rimane poco tempo
per essere felici [...]».



Prolusione 'poetica' coll'evidente effetto di introdurre subito il rimpianto di non essersi potuto realizzare un Meridiano omnicomprensivo.

Eppure sulla scelta «critica ma appassionata» dei testi di questo volume, che dovevano «riunire le sue ossessioni in vertici narrativi in lui insuperabili», aveva dato notizia e ragione (*Nota sulla scelta dei testi*) Giuseppe Montesano, autore anche dell'*Introduzione* tutta di taglio psicoanalitico, giusto che ad un eterno paziente delle moderne terapie della psicoanalisi si trattava di preparare il terreno.

Ritorna, tuttavia, con dettagli personali sulla vicenda della confezione del volume proprio Renata Colorni, per l'occasione presente nella sede fiorentina, che dà così anche prova del suo particolare coinvolgimento con questo 'pezzo' fra i circa 200 realizzati durante i suoi tre lustri di direzione alla Mondadori: dapprima presentandosi come la traduttrice di quelle *Opere* di Freud (anni 1973-'79), tanto amate e studiate anche dall'Ottieri – e fu proprio in quei lontani tempi che la stessa aveva sentito parlare per la prima volta dello scrittore da uno degli altri traduttori, lo psicologo Cesare Mussatti allora già primo terapeuta dell'Ottieri e suo compagno di riunioni politiche nella sezione del partito socialista della Pirelli di Milano – a sottolineare subito un'affinità di interessi e una sua particolare capacità di capire le dinamiche psicologiche del narratore; per proseguire ricordando il più recente pomeriggio di discussione sulla scelta dei testi trascorso con Silvana Mauri, figlia del presidente delle Messaggerie Italiane e di Maria Luisa Bompiani, e moglie dell'O. dal 1950, mentre una straordinaria filippina ammansiva dolci e delizie. Viene in tal modo confermato che la dispiaciuta assenza dalla scelta antologica di *Il campo di concentrazione* (1972), per citare una delle tante esclusioni, è stata in fondo riassorbita dalla riedizione di *Contessa* (1975: una sorta di «diario clinico del depresso e scrittore O.O.»), in cui circola la stessa aria, in cui rivivono le stesse dinamiche, come illustrato dal presentatore Marino Biondi. La scelta, si vuol ribadire, è assolutamente rappresentativa del percorso dello scrittore e della sua azione narrativa (ancora con Biondi: «una forma esorcistica della scrittura, attraverso la rappresentazione del male e di come si manifesta nella condizione degli individui»). Un pacchetto, dunque, esemplare che nel caso di questo Meridiano porta anche «lo stigma della scrittura», sempre secondo la Colorni, e proprio a partire dall'*Introduzione*: per una simile opera non potevano essere, infatti, che scrittori o personaggi particolarmente coinvolti a confezionare il vestito giusto. Non per nulla, anche per la tanto importante sezione della *Cronologia* che, secondo le modalità della collana, deve aprire ogni volume, il Meridiano si è avvalso di una collaboratrice d'eccezione, la figlia Maria Pace, già scrittrice di una bella biografia sulla vita del padre che la Colorni aveva molto apprezzato e ragione della sua scelta come co-curatrice del volume: la quale in questa sede è riuscita a conciliare perfettamente il necessario tono oggettivo dell'informazione con quella ricchezza delle notizie e della documentazione senz'altro frutto di un interesse non strettamente professionale (come il poter attingere e render noti squarci dalle lettere alla madre, ancora custodite privatamente). Così la Ottieri, intervenendo per ultima e scherzosamente definendo il lavoro del padre come «opera di un narcisismo assoluto» che tuttavia è riuscita ad inglobare la vita civile e politica nella sua forte passione per la realtà e a cimentarsi con quasi tutte le forme della scrittura, dal romanzo alla saggistica e diaristica, al *prosimetron* (*Poema osceno*) fino alla poesia – anzi, come diceva l'Ottieri stesso per rispetto della poesia 'vera', all'«andare a capo» – traccia infine un ritratto leggero e disincantato dello scrittore nei suoi ultimi anni, in ritiro nell'antico palazzo avito nel centro di Chiusi: dove una folla di vari personaggi, dal sarto al barbiere all'amministratore, venivano ancora convocati dal non più giovin signore, il quale con tutti intrecciava fitte conversazioni assolutamente sempre



non convenzionali (ma si ricordi quella coll'acquirente di un suo terreno ancora ne *Il palazzo e il pazzo*:

Una mattina suonava la campanella
e andai personalmente ad aprire.
«Sono Betti Etrusco, il muratore
che compra metà del suo terreno
di 17.222 mq».
«E l'altra metà?» allarmato dissi.
[...] «Mi scusi. Il mio Amministratore
ha l'ernia del disco.
Mia moglie, pur tra le difficoltà amate, è a Milano.
Sono loro che affrontano
i miei problemi amministrativi.
Ci sono dei narratori che si fan vivi
direttamente col fisco, non io.
Mi sono arreso,
impegnato nell'assalto alla tortura
delle letterarie mura.
Ma dove cazzo
è questo terreno? [...]»).

Eppure il vecchio scrittore era ancora, ed lo era stato fin dalla giovinezza, anzi fin dalla nascita (dapprima «la nevrosi del figlio unico»), «non uno psicotico, ma un nevrotico» e di questa condizione di perenne malato, in perenne cura analitica (comincia – si è detto – con Cesare Musatti nel 1947, per poi passare con Galimberti e proseguire in varie cliniche specializzate anche per problemi di alcolismo), rende conto costantemente nelle sue opere.

Sui segreti delle quali accenna, infine, la curatrice dei testi Cristina Nesi, che da anni si occupa delle Carte Ottieri depositate nel «Fondo Manoscritti di autori moderni e contemporanei» dell'Università di Pavia, voluto da Maria Corti per accogliere e predisporre allo studio i testi autografi degli scrittori dell'Ottocento e del Novecento: e che il lavoro della Nesi sia incominciato dall'origine di questo recente fondo (2002, per donazione della moglie e dei figli: ma già si registrano molte mancanze, probabilmente frutto di regali del generoso autore), prima ancora che si cominciasse a catalogarlo, è dimostrato dalla citazione per esteso di quaderni, lettere e manoscritti (non con una sigla o riferimento numerico d'inventario), come preavvertito all'inizio dell'accuratissime *Notizie sui testi*.

Come per tutti gli altri manoscritti arrivati nel Fondo, e di alcuni dei quali la Corti ha raccontato nel suo romanzo *Ombre dal fondo* (Einuadi, 1997), anche negli scatoloni delle Carte Ottieri sono conservati i «feti», «gli aborti della scrittura sporchi di inchiostro, uccisi dalle cancellature»: quelle «creature abortite, quei personaggi non ancora condotti a compimento e abbandonati ai margini del niente» (*Ombre dal fondo*, p. 9), alcuni tratti delle quali rifluiscono spesso poi nelle opere compiute. È il caso delle quattro grandi sorsate di colonia che Ciai, ricoverato nell'Ospedale di Cery presso Lossanna perché alcolizzato, beve in sostituzione dell'alcool prima della denuncia dell'infermiera e dell'immaginario processo «a porte chiuse» del romanzo *Cery*, che vengono da lontano, ovvero da quell'abbozzo di un altro romanzo, *Note di un alcolizzato dannato: Memorie della demenza*, mai portato a termine, che la Nesi fa rivivere citando dai manoscritti (cfr. *Notizie sui testi*, p. 1752).



Quasi una vestale della scrittura ottieriana, la filologa fiorentina (pavese solo post laurea) descrive con esattezza, ma anche con entusiasmo, i 19 quadernetti a copertina lucida nera, con le pagine a righe (fobia della pagina bianca!) sfilate di rosso, riempiti da una grafia minuta e precisa, quasi femminile, con le biro dalla punta rotonda preferite alle odiate dalla «punta di lancia», dove Ottieri registrava regolarmente gli accadimenti della sua vita fino agli anni '60: e questa testimonianza privata, tuttora in mano alla Nesi, che sembra conoscerla profondamente e utilizzarla con la disincantata malizia di esperta filologa che sa di non doversi mai fidare completamente delle affermazioni dell'autore (lettera a Vittorini «è dal 43 che scrivo diari [...] nei momenti più difficili li ho messi tutti in bella»), impreziosisce e puntualizza la ricostruzione della storia testuale delle singole opere qui ripresentate, come parimenti getta luce su risvolti meno conosciuti, sfatando credenze invalse senza fondamenti. È il caso della tanto esagerata censura al romanzo di più immediato successo *Donnarumma all'assalto* (terzo dopo *Memorie dell'incoscienza* e *Tempi stretti*), scritto a caldo proprio su quei quadernetti scolastici fra il marzo e il novembre 1955 (come è noto, si tratta del resoconto in forma diaristica dell'esperienza di selezionatore del personale nello Stabilimento Olivetti di Pozzuoli) ma arrivato alla sua versione finale nel 1959 dopo un complesso itinerario di rielaborazione su cui la Nesi fa luce ancora una volta attingendo dai diari, e di cui emblema è anche il continuo cambiamento del titolo: da *La disperazione e la ragione*, poi passato a *Ragione e disperazione: ricordi di fabbrica, Il diario di Pozzuoli, Parole per vivere, Una fabbrica sul mare*, oltre alle numerose varianti scartate e annotate in lunghe liste nei frontespizi dei vari dattiloscritti (*Disperazione e ragione, La scelta, Il castello di vetro, Il sole sulla fabbrica, Un posto al sole, Uno psicologo al mare, L'imbuto, Un castello illuminato, I colloqui, Conversazioni per vivere*) fino al titolo definitivo suggerito all'ultimo minuto dallo zio Valentino Bompiani, poi editore del romanzo (p. 1689). Al di là delle oggettive difficoltà della pubblicazione di un documento di 'denuncia sociale' che poteva danneggiare l'immagine dell'ingegner Adriano Olivetti, principale fra le cause dell'iniziale non incoraggiamento di almeno due fra i primi lettori, Geno Pampaloni e l'ing. Rigo Innocenti, la Nesi ricorda anche quell'assillo costante della scrittura che è ragione delle sue numerose stesure manoscritte: non a caso, proprio per questo romanzo dell'Ottieri, critici come Eco e Baldelli hanno sottolineato la soluzione stilistica originale offerta in pagine «chiare, ritmate in una prosa senza complessi, fatta delle cose stesse di cui parla, di una precisione spesso meccanica, nitida come i processi di montaggio, scandita sui tempi stessi del lavoro in serie» (Eco, citato alla p. 1678). Ma che Ottieri fosse sensibile al problema stilistico lo rivela lui stesso, nella lettera a Pasolini del 5 aprile del 1957 ricordando la sua 'formazione' proprio sullo studio della prosa di Leon Battista Alberti cfr. p. 1678: «[...] e con la tua sollecitazione ho ripreso il vecchio problema stilistico. Dico vecchio perché io mi sono laureato con una tesi di stilistica [Sapegno-Schiaffini] e a questo ero approdato finendo l'università»: la sua tesi di laurea, presentata a 21 anni all'Università degli Studi di Roma «La Sapienza» e diretta da Natalino Sapegno e Alfredo Schiaffini fu appunto su *L'Alberti volgare. Le prose amatorie* (ma non mi risulta pubblicata nemmeno in parte negli Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, come asserisce invece la figlia Maria Pace nella *Cronologia*, confondendo anche il correlatore Schiaffini coll'amico, e semmai compagno di studi, Carlo Salinari, laureatosi in quella stessa sede nel 1941).

Un meridiano da leggere dunque 'appassionatamente', per riprendere un avverbio che ha un altissimo tasso di frequenza nelle pagine scritte di contorno ai testi e nelle parole orali della serata fiorentina, e insieme da studiare con pazienza nei minuziosi apparati, tanto è il lavoro filologico sottostante, tante le attenzioni per il percorso di ogni



singola opera che la ricca documentazione ha permesso alla Nesi di ricostruire nei suoi minimi dettagli. Non sarebbe, tuttavia, inopportuno invitare la studiosa-filologa a redigere ora, se non un bel commento, almeno delle note di appoggio ad alcuni dei testi più 'difficili' dell'Ottieri, anche per i costanti riferimenti a fatti politici e sociali su cui si costruiscono i vari racconti, oltre che alle continue allusioni alla scienza psicoanalitica, che richiedono perentoriamente un aiuto e di cui si sente molto la mancanza proprio *per leggerli*, benché (o proprio perché) la *Bibliografia*, direi oltre che ricca qui anche esaustiva, rinvii ai numerosi studi esegetici fioriti intorno alle opere dell'Ottieri. Si cominci, per citare un caso esemplare, proprio dai versi di quel poemetto *Il palazzo e il pazzo* non incluso nel Meridiano su cui si è aperta la serata fiorentina [penso, fra i tanti frammenti, al bellissimo «Nel mio palazzo d'inverno si gela / d'estate fa fresco, ma con le persiane chiuse [...]»: emblematico della scrittura ottieriana tutta sospesa fra ironia e disperazione], che *Per leggere* sarebbe lieto di poter anticipare. [Isabella Becherucci]

* *Il mito nella letteratura italiana. IV. L'età contemporanea*, a cura di Marinella Cantelmo, Brescia, Morcelliana, 2007, pp. 715.

Il quarto volume de *Il mito nella letteratura italiana* si propone l'ambizioso obiettivo di gettare una luce sul complesso e sfuggente rapporto che il Novecento ha intrecciato con l'imponente eredità culturale derivante dal mondo classico, non solo considerata in se stessa, ma anche nell'infinita gamma di variazioni sul tema con cui la tradizione letteraria italiana si è appropriata del mito e dei personaggi del mito dando vita a figure parzialmente nuove, il cui profilo finisce inevitabilmente per sovrapporsi a quello degli archetipi dilatandone il significato. In bilico fra fascinazione e rifiuto reciso, passando attraverso un ampio ventaglio di posizioni intermedie, la letteratura del Novecento, nonostante le profonde aspirazioni ad un radicale rinnovamento del suo linguaggio e delle sue convenzioni, non può evitare di fare i conti con il proprio illustre passato, magari sottoponendolo ad un processo di abbassamento ironico fino alla distorsione nel prosaico o giocando con le conoscenze mitologiche del lettore allo scopo di depistarlo, guidandolo in un labirinto di reminiscenze che conducono solo ad altrettanti vicoli ciechi.

A mediare l'assimilazione del mito nella letteratura italiana del Novecento si impongono i due 'fratelli nemici' dalle diverse sensibilità (umbratile e ripiegato nell'intimità l'uno, energico e solare l'altro) e dagli opposti ideali etico-estetici: Giovanni Pascoli e Gabriele D'Annunzio. Sono appunto loro i traghettatori nel ventesimo secolo delle figure eterne di Odisseo, Ermete, Icaro, Dioniso, due fari cui poeti e scrittori delle generazioni successive finiranno per guardare per un lungo periodo che si estende almeno fino agli anni del secondo dopoguerra. Marinella Cantelmo, curatrice di questo quarto volume ed autrice del saggio *Frantumazione e resistenza del mito nel Novecento*, nel tracciare la geografia delle diverse declinazioni del rapporto fra autori e mito, identifica un peculiare atteggiamento di rifiuto disgustato, di profonda repulsione, che etichetta con la convincente espressione di 'effetto Maia' per evidenziare quanta parte abbia in esso l'ingombrante esperienza di attraversamento del mito rappresentata dalle *Laudi* di D'Annunzio. Se il Vate immaginifico può ancora abbandonarsi ad un viaggio per mare verso l'Ellade coltivando l'ambiziosa illusione di raccogliere dal «Re di tempeste» Odisseo il testimone di una nuova stagione mitopoietica rivissuta in chiave vitalistica e superomistica, dopo di lui (o a fianco alla sua) si affaccia una generazione disillusa, che



reagisce al fascino della sua dizione coturnata con le armi della parodia, della demitizzazione, dell'abbassamento, della privatizzazione di nomi e lessico afferenti al mito. È rappresentativo di questa linea il torinese Guido Gozzano che, come spiega Alessandro Scarsella nel saggio *Tra Liberty e crepuscolarismo*, riduce il mito a una delle tante «buone cose di pessimo gusto» e si abbandona alla sua irrisione facendo il verso all'ulisside di dannunziana memoria nella beffarda *Ipotesi* (1907): qui la storia dell'eroe enfatico e magniloquente che poteva proclamare «necessario è navigare / vivere non è necessario» viene sottoposta a un processo di diseroicizzazione che lo trasforma in un fedifrago, avventuriero, perseguitato dai debiti in fuga verso l'America. Ma l'effetto comico ha buon gioco solo laddove presuppone la conoscenza di quella tradizione che riappare in controllo proprio nel momento in cui viene negata.

Il tentativo di eludere il repertorio classico per sostituirlo con una nuova mitologia è anche l'ambiziosa scommessa della stagione del migliore Futurismo. Le serate futuriste, secondo Simona Micali, rientrano proprio in questo tentativo di ricreare le condizioni adatte ad una rinascita dell'*epos*, inseguendo l'utopia di un nuovo inizio. E tuttavia i miti della modernità contengono al loro interno tracce evidenti di quelli passati, come nel caso della creatura futurista dell'uomo-macchina che cela in sé l'antica figura del centauro.

L'altro grande momento di attraversamento e reinvenzione del mito è quello rappresentato dall'inquieta riflessione poetica di Giovanni Pascoli. Il suo è un percorso sofferto ed interiorizzato che conduce in una direzione diametralmente opposta a quella di D'Annunzio, e il cui esito è un sentimento di perdita; una strada meno esibita, che non per questo mancherà di influenzare, in modo più sottile ma profondo, i versi di tanti poeti del primo Novecento, tra cui si annovera anche Arturo Onofri. Nelle *Conclusioni provvisorie*, il saggio che chiude il viaggio sulle tracce del mito nel mondo contemporaneo, Pietro Gibellini parla per il poeta di Castelvecchio di «cabotaggio interiore», riferendosi alla rivisitazione del mito di Ulisse che costituisce l'oggetto di un lungo testo poetico incluso nei *Poemi conviviali* (1904), *L'ultimo viaggio*. La misteriosa profezia di Tiresia, cui allude il titolo, offre a Pascoli il pretesto per immaginare un percorso a ritroso dell'eroe ormai anziano e stanco alla ricerca delle tracce di un passato nel quale rispecchiarsi e ritrovarsi. Si tratta di un viaggio che non risponde più al desiderio di fare esperienza del mondo, ma al bisogno di interrogarsi sul senso della propria vicenda umana e che approderà all'angosciosa e desolante constatazione del vuoto: nei luoghi del mito tutto è semplicemente quello che è e nessuna avventura è più possibile. Sull'orlo dell'abisso, un'ultima volta il lacero re di Itaca urlerà all'indirizzo delle Sirene l'angosciosa domanda: «Ditemi almeno chi sono io! chi ero!»: se il mito si esaurisce, ciò avviene non senza che esso si sia prestato ancora nella funzione di alfabeto e scandaglio delle inquietudini dell'uomo contemporaneo.

La triade poetica del Novecento, Eugenio Montale, Giuseppe Ungaretti, Umberto Saba, riutilizza in modo ancora diverso i materiali della tradizione. Nella prima raccolta del poeta ligure si ravvisano le ceneri del fuoco poetico dannunziano: Ermete cede il posto all'antieroe della «razza di chi rimane a terra», circondato da «uomini che non si voltano». L'operazione di riduzione del mito procede curiosamente con le raccolte più tarde, da *Satura* a *Quaderno di quattro anni*, in cui il sarcasmo corrode e travolge qualsiasi oggetto che aspiri ad assurgere a valore emblematico, compreso lo stesso passato poetico dell'autore. Tuttavia Tiziana Piras, nel saggio *Eugenio Montale. Ossi di mito*, ci guida all'interno di *Ossi di seppia* rivelando come nella profonda suggestione del paesaggio immobile immerso nella calura, abbacinato, come fuori del tempo si produca anche un'attesa del mito, in cui la speranza di un 'varco' è ancora possibile. Nel-



le raccolte della maturità, da *Le occasioni* alla *Bufera e altro*, domina il mito femminile di Clizia, che esibisce sin dal nome il suo legame con la classicità senza esaurire in esso il suo significato. All'immagine della donna salvifica sullo sfondo della tragedia della guerra mondiale si sovrappongono infatti le figure della tradizione giudaico-cristiana: quelle degli angeli, del Dio misericordioso che assolve i peccati, dello stesso Cristo sofferente che sacrifica se stesso per riscattare gli uomini dalla colpa.

Giuseppe Ungaretti esclude esplicitamente ogni possibilità di ricorso ai materiali della tradizione nella ricerca di essenzialità della nuda parola poetica che è alla base dell'*Allegria*. Tuttavia, anche in questa prima stagione è possibile ravvisare le tracce del mito: un mito criptato, rimosso, da riportare alla luce e liberare. Come nel caso de *Il Porto Sepolto*, cui solo il poeta può giungere per restituire alla gioia del giorno i suoi canti, ripercorrendo le orme impresse da Orfeo nel suo viaggio di sprofondamento fino al regno di Plutone per ridare alla vita l'amata Euridice. Riguardo a *Sentimento del tempo*, la raccolta che segna una sorta di ritorno all'ordine, è lo stesso Ungaretti che parla di «un ricorso quasi sistematico alla mitologia»: ma in che forma? Non più il mito nascosto, da svelare, ma quello esibito, riusato senza parsimonia e proprio per questo ridotto a vocabolario desueto. Un mito – insomma – lessicalizzato, sradicato da qualsiasi coscienza mitica. Riccardo Drusi, nel saggio *La morte di Crono e il grido di Enea*, la definisce una «lingua morta con cui ricomporre in ordine lacerti esistenziali propri dell'autore e dell'intera umanità» e mette in correlazione tale perdita di polisemia con il tema della perdita d'eternità causata dal tempo, attorno a cui si addensa il motivo centrale della raccolta poetica.

Umberto Saba si rivolge al mito in modo sistematico soprattutto negli anni 1945-46 rispondendo così a un bisogno di chiarezza interiore in un momento biografico particolarmente difficile, in cui appariva necessario tirare un bilancio delle ragioni della propria esistenza e del mondo. È il saggio *Io sono il matricida Oreste* di Alessandro Cinquegrani che ci spiega come l'avvicinamento alle favole dell'antichità sia filtrato attraverso gli insegnamenti e le suggestioni delle teorie freudiane: Dioniso, Ulisse, Oreste, Telemaco diventerebbero dunque per Saba degli strumenti di autoanalisi, di comprensione e interpretazione di sé, ma anche di proiezione dell'io in un mondo eroico, dove dolore, solitudine, malattia possono trovare una propria collocazione e un senso.

Il teatro di Pirandello partecipa al mito facendovi ricorso in chiave antifrastica e in funzione umoristica: così può accadere che la sua Medea non corrisponda nel benché minimo dettaglio al suo archetipo, e ciò per creare nel lettore una rete di attese destinate a definire ancor più, per contrasto, la consistenza del nuovo personaggio; salvo poi costruire una zia Michelina come una Fedra alla rovescia, pronta al sacrificio personale pur di non cedere a un incesto cui tutti la inducono.

Nella seconda metà del secolo, e in modo via via più marcato, il mito cessa di essere oggetto di un processo di attualizzazione, perde i suoi contorni di racconto e, attraverso una lunga stagione di frantumazione e dispersione in esigui frammenti, schegge, barbagli, resiste in forme sempre più polverizzate al trionfante incalzare del nostro tempo. [Stefano D'Ambrosio]

* *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano (e la Scuola del secolo XXI)* – Udine, 8-10 Aprile 2010

In ambito scolastico la trattazione del Settecento letterario patisce fatalmente gli effetti di un'oggettiva difficoltà di comunicazione: la linea contenutistica è sempre ne-



cessariamente essenziale, non sono molte le possibilità di approfondimento effettivamente permesse, pochi i testi che possono essere affrontati e forse da ultimo è tutto sommato oggettivamente esiguo anche l'elenco dei nomi, delle opere e delle informazioni che possono venire efficacemente trasmesse. L'illusione spesso è che il Settecento italiano si riduca davvero ai soli nomi di Goldoni, Parini e Alfieri. È opinione comune (e l'opinione è qui figlia dell'esperienza diretta di chi insegna o apprende) che questo limite sia dovuto in primo luogo alla difficile congiuntura che tradizionalmente relega la presentazione del secolo XVIII in fondo al calendario didattico del penultimo anno della secondaria superiore. Presentato troppo in coda rispetto a un programma già impegnativo per quantità e varietà di contenuti, l'argomento resta di fatto irrecuperabile anche nell'anno successivo, in cui la storia della letteratura è stretta all'ombra di corone più riconoscibili o comunque meglio celebrate dal canone, ed è tutta senz'altro orientata verso una prospettiva smaccatamente 'teleologica', impegnata a rincorrere l'ultima parte di una diacronia ormai troppo prossima al traguardo della contemporaneità per guardarsi alle spalle, e più spesso semplicemente *tranchant* per via di un'immediata urgenza pratica: è con lo scoccare dell'Ottocento che si inaugura la stagione che diventerà poi argomento d'esame; tutto quello che viene prima resterà solo, nella migliore delle ipotesi, beneficio privato della memoria.

Isolato come argomento di studio ed osservato anche da una prospettiva critica e di storia della cultura il Settecento letterario rivela comunque alcune caratteristiche che permettono di spostare il fuoco di questa constatazione ben oltre le sole considerazioni dovute al contesto. Un occhio attento a problematiche quali il dubbio sull'attualità dell'argomento letterario o, in una prospettiva anche più ampia, sulla legittimazione dello studio della letteratura nella formazione scolastica – l'occhio di chi è abituato a misurarsi direttamente col mondo della Scuola e dell'Università e con i limiti e le urgenze che questi manifestano – lascia spazio anche al dubbio che possa davvero sussistere una sorta di resistenza effettiva dell'argomento, conseguenza in primo luogo della particolare *epistème* di quell'epoca, tanto distante e complicata a definirsi quanto necessaria da afferrare per cogliere poi tutte le altre specificità del secolo. Un capitolo insomma forse più di altri effettivamente difficile da spiegare.

L'Università degli studi di Udine ha promosso ed ospitato un congresso internazionale sul Settecento letterario intitolato *La Repubblica delle Lettere, il Settecento italiano e la Scuola del secolo XXI*. In questa prestigiosa occasione di riflessione (la cui organizzazione è stata coordinata scientificamente dalla guida di Claudio Griggio, già direttore della sede friulana della Scuola di Specializzazione per l'Insegnamento Superiore), il nodo dell'insegnamento scolastico si è incrociato alle istanze della ricerca e dello studio universitario, inserendosi nell'alveo di numerose iniziative di ambizione analoga promosse attorno alla Sezione Didattica dell'ADI (l'Associazione degli Italianisti Italiani). Le due anime chiamate in causa sono state trattate frontalmente in sessioni di lavoro specifiche e le fasi conclusive delle giornate di studio hanno funzionato esattamente da correlativo di questo controllo parallelo attivo su due fronti, dedicandosi l'una alla presentazione di progetti di ricerca aperti dall'ateneo udinese e non solo (i maggiori per ambizione sono i lavori di recensione ed edizione delle epistole di Pietro Metastasio, delle lettere di Giovanni Conti, dei manoscritti filosofici di Giuseppe Toaldo), e spendendosi l'altra esclusivamente sul punto della comunicazione scolastica, costituendosi interamente di relazioni tenute da insegnanti delle medie superiori interessati a strategie di approccio aggiornate, utili in primo luogo a tener fronte alla difficoltà comunicativa di cui sopra, complicata adesso dai sacrifici iscritti in questa che giustamente è stata definita una «stagione infinita di riforme».



Nei lavori del convegno la letteratura del secolo diciottesimo è stata osservata anche attraverso la lente tradizionale di un aggiornamento sugli studi relativi ad autori maggiori (un'intera sessione è stata dedicata a «Questioni alfieriane» – dibattute da nomi illustri quali Arnaldo Di Benedetto, Giuseppe Antonio Camerino e Angelo Fabrizi – e, a debito onore della sede geografica dell'incontro, molti sono stati i consuntivi anticipati sulle ricerche in corso attorno alla figura dell'abate Conti in una seduta apposita), ma anche la visuale offerta da questa prospettiva è stata inserita in una postura generale di tipo diverso, problematizzata proprio nel senso della disponibilità della materia (dell'alfieriana in modo particolare) a porsi anche in sede di comunicazione didattica. A tale proposito l'esito più interessante del convegno si è tuttavia reperito altrove, dal momento che il contatto tra la realtà accademica e quella scolastica più che solo incoraggiato dagli intenti si è di fatto presto manifestato come corollario diretto dell'oggetto di studio, emanazione spontanea della storia del Settecento e di quel rifugio culturale, di quell'«istituto della mente» che ben ne ha sintetizzato lo spirito: la Repubblica delle Lettere.

Il primo dato da registrare quando si analizza il Settecento dal punto di vista della ricezione è come il vocabolario di riferimento di questo segmento di storia della cultura individui figure, generi ed interpretazioni del canone che ormai sono tradizionalmente associate a quella temperie quasi con l'automatismo del luogo comune o del *cliché* (si pensi solo all'immagine dell'«erudito settecentesco», figura completamente assorbita alle spalle di un'etichetta che è ormai allegoria/stigma di tutto un secolo). La considerazione di simili specificità risulta senz'altro utile per gestire la periodizzazione (soprattutto in sede didattica e manualistica), ma è stato significativo poter appurare grazie al confronto offerto dal convegno che è proprio entro questi stessi termini e lungo una loro declinazione approfondita, condotta lungo una chiave scientifica appena più attenta ed aggiornata, che è possibile ammettere una penetrazione reale ed efficace dello spirito culturale dell'epoca; anzi già in questi paraggi si rivelano i segni della particolare disponibilità di quest'oggetto di studio a sovrapporsi a riflessioni d'ordine squisitamente didattico. L'idea della condivisione dei saperi e quella dell'attenzione particolare al dato della loro comunicazione sono stati segnalati come termini entro i quali è possibile esaurire la ricerca di una definizione primaria delle specificità epistemologiche del Settecento. Si è rivelata perfettamente funzionale ed efficace a tale proposito la scelta di distinguere nella programmazione dei lavori intere sessioni dedicate ai generi letterari più tipici. Una seduta è stata riservata all'epistolografia, una al genere nuovo della saggistica periodica; entrambe inoltre sono state primariamente inquadrare anche da un'angolazione più teorica, votata ad una definizione tipologica dei generi e alle forme e proporzioni del loro impiego (vanno menzionate a questo titolo la relazione sugli epistolari proposta da Corrado Viola e quella di Gino Ruozzi, che è intervenuto sui periodici della Repubblica delle Lettere a partire dal caso esemplare del «Caffè»). Per la costante attenzione rispetto all'esito comunicativo delle sue ricerche, il Settecento è stato quindi restituito come il secolo dei generi didascalici: dei carteggi appunto che arricchiscono e spesso, ben più concretamente, portano a effettivo compimento l'esposizione ufficiale dei trattati (aggirando i limiti della censura e dell'autocensura), delle riviste culturali quali il «Giornale de' Letterati d'Italia» o il «Caffè», veicoli originari del commercio di idee e quindi strumenti di un'inedita mobilità sociale (entro certi limiti 'democratica') della cultura; ma anche della prosa saggistica *tout court* ricercata nell'impostazione canonica del trattato o 'messa in posa' nella forma dell'epistola fittizia, del racconto filosofico o perfino – a celebrazione quasi paradossale di quel sincretismo che smette di separare letterarietà da istanza scientifica – deviata nel-

la sua struttura primaria per finire in versi e diventare poema didascalico, in un reale connubio di utilità e di *dulcedo*. Settecento letto quindi principalmente come secolo di studi, ma anche come secolo in cui la visione del mondo e del consesso della conoscenza trova espressione nelle grandi compilazioni manualistiche erudite: nascono qui la *Storia della letteratura italiana* di Girolamo Tiraboschi e gli *Scrittori d'Italia* di Gian Maria Mazzucchelli, titoli noti alla bibliografia di ogni italianista interessato all'epoca antica già per il contributo scientifico che forniscono dal punto di vista informativo, e dei quali al congresso si sono potuti riconoscere i valori oggettivi in una prospettiva di riflessione assai interessante – anche in senso didattico – legata alla storia del canone (e sono da ricordare in primo luogo la relazione di Fabio Danelon e quella di respiro critico ancora più esteso e problematico offerto da Cesare De Michelis). Appena un passo in più in questa direzione è bastato per arrivare a parlare in quest'ottica anche dell'enciclopedia, dove l'ambizione compilativa e la *ratio* classificatoria che definiscono il genere sono da intendere come i riflessi più immediati e chiari dell'ecumenismo culturale di tutto il secolo. Ne risultano quindi superati i confini tra i settori scientifici non meno di quanto non siano stati abbattuti, nell'ambizione comune, quelli geografici tra le nazionalità d'appartenenza degli studiosi e tra le loro provenienze sociali. Quest'apertura delle frontiere è stata più volte chiamata a paragone della contemporanea circolazione globale dell'informazione (o almeno del suo lato meno deteriore) dove a comunicare sono in primo luogo i campi d'interesse e dove le informazioni possono attraversare tutti i gradi della fruibilità. Una lettura contrastiva così impostata tra la logica scientifica del passato e quella del presente, che chiami a paragone, con tutta la cautela del caso, un accostamento tra la postura dell'*encyclopédie* e quella del supermercato globale dell'informazione, è stata presentata come un buona angolazione attraverso cui osservare la specificità culturale del secolo, ma è stata anche riconosciuta come un interessante corridoio attraverso cui introdurre in sede didattica una presentazione efficace del Settecento come argomento di studi. Lungo questa strada l'*épistème* del secolo XVIII, il dato di come questa sia tanto coerentemente e realisticamente espressa in letteratura e la considerazione della militanza culturale in cui ogni personaggio di rilievo era come naturalmente ingaggiato, sono emersi come i tratti di un profilo che fa del Settecento la fucina di un'impostazione scientifica ormai del tutto moderna, intesa nel senso di un'apertura al contatto tra i saperi e di una disponibilità a una loro diversa forma di divulgazione, sempre volutamente letteraria al di là della disciplina specifica trattata. La figura del cittadino della Repubblica delle Lettere, del *letterato* (dicitura qui significativamente rilanciata nella sua dialetticità rispetto al profilo estensivo ottocentesco di quella dell'*intellettuale*), si è dovuta necessariamente definire proprio a partire *in primis* dall'eterogeneità del campo d'applicazione del suo interesse. Nel convegno si sono trovate a sfilare, a render ragione a questa componente dello *Zeitgeist* del secolo, la medicina di Antonio Vallisnieri, le scienze fisiche e astronomiche di Francesco Maria Zanotti e Giuseppe Toaldo, la storiografia e i già citati esempi di storiografia letteraria (col passaggio obbligato attraverso i nomi di Apostolo Zeno o di Scipione Maffei, letterati di professione difficili da etichettare diversamente, e per questo anche più rappresentativi), fino ad arrivare alla teoria economica di Giuseppe Maria Galanti o all'analisi della scienza legislativa di Gaetano Filangeri: discipline 'dure' e scienze umane affiancate nel *pantheon* dei saperi senza soluzione di continuità, tutte trattate a pari dignità e tutte parimenti elette ad argomento letterario. Emerge da sé, già solo dalla ricchezza e dalla densità della panoramica ora accennata, come oltre al serrato approfondimento critico proposto in quest'occasione di confronto (dispiegato principalmente nell'attenzione riservata dalla maggior parte dei

contributi appunto sul piano dell'epistemologia, della filosofia della Repubblica delle Lettere e della continuità tra questa e l'esito letterario) resti comunque da ultimo come ingente e preziosissimo anche l'apporto di informazioni e risposte più strettamente legate ai contenuti delle singole indagini; tutti elementi dei quali si attende senz'altro ulteriore e più compiuto riscontro dalla pubblicazione degli atti.

Postura didascalica, scientificità, letterarietà ma anche fiducia in una stretta compromissione tra conoscenza ed impegno etico si impongono da ultimo come termini che permettono tanto di inquadrare il secolo in oggetto quanto di tornare al problema dell'istruzione e dell'istituzione formativa nei nostri giorni, indicandone alcuni termini e segnalandone forse anche alcune prospettive di miglioramento, in un percorso efficacemente anticipato in questo senso già dalla prolusione inaugurale di Marco Fumaroli, mossa a cavallo tra considerazioni sulla legittimazione dello studio delle *humanities* (in una prospettiva non solo italiana: ma già la Repubblica delle Lettere era stata un esempio di grande *civitas* sovranazionale e non monolingue) e l'auspicio di una sovrapposibilità più piena tra le istanze di quella Repubblica delle Lettere che qui si è voluta felicemente eleggere a oggetto di riflessione e le istanze del mondo degli studi – scolastici e accademici insieme – che di questo percorso conoscitivo dovrebbe continuare a riconoscersi come soggetto attivo. [Alessio Milani]

