

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

★ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di S. Stroppa. Introduzione di P. Cherchi, Torino, Einaudi, 2011

Il commento era già uscito in versione ridotta nel 2005 con prefazione di Carlo Ossola, *Francesco Petrarca pellegrino della memoria* per le edizioni Einaudi-Gruppo Editoriale l'Espresso, ma è ora finalmente proposto nella sua forma compiuta. Il volume si apre con un bel saggio introduttivo di Paolo Cherchi il cui titolo, *Il Canzoniere della luce* (pp. v-xxiv) dà conto della linea tematica lungo la quale è costruito. Segue, della Stroppa, una breve ma importante *Nota al testo* (pp. xxv-xxviii) e una sostanziosa *Nota bibliografica* (pp. xxix-xxxviii) entro la quale spicca la sezione *Testi di Padri e teologi, opere spirituali* che preannuncia la direzione principale dell'impegno interpretativo della studiosa (già autrice, va ricordato, di importanti saggi sulla poesia di Petrarca ed esperta di letteratura religiosa). Seguono infine i testi del *Canzoniere*, come ormai per lo più si conviene di chiamarlo (non dunque *Rime* o *Rime sparse* o, con Contini, *Rerum vulgarium fragmenta*, ch'è senza dubbio il titolo 'vero'), numerati con le cifre arabe introdotte già da Santagata; il commento, che segue ogni singolo componimento, è organizzato secondo lo schema collaudato che prevede un 'cappello' aperto dalle indicazioni di tipo metrico, e le note al testo vere e proprie.

S'è accennato alla *Nota al testo*. In essa la Stroppa dà ragione della sua coraggiosa decisione di allontanarsi dalla fedeltà alle forme del codice Vat. Lat. 3195 osservata da Contini per l'edizione Tallone, nel 1949, che seppur con qualche aggiustamento sin qui s'è imposta come quella di riferimento, e di proporre per contro «una versione ammodernata delle rime petrarchesche». Come mostra un colloquio a più voci sul problema, sollecitato dalla stessa Stroppa (gli 'atti' sono in «Per leggere», IX, 2009, n. 16, pp. 209-36), tale scelta inizialmente non si è presentata facile, sia per la straordinaria autorità del codice, per buona parte autografo di Petrarca e vero e proprio 'monumento' della nostra tradizione, sia per il successo dell'operazione di Contini che aveva affermato una volta per tutte che «all'editore del Canzoniere petrarchesco incombe l'ovvio e nel complesso facile dovere della scrupolosa fedeltà a quel manoscritto», il che comporterebbe anche «una maggior osservanza della sua grafia, non di rado latineggiante, essendo sembrato evidente l'interesse che si ha a conoscere anche fuori della ristretta cerchia degli specialisti, l'uso grafico del primo grande scrittore di lingua volgare, e sommo paradigma letterario, sul quale siamo direttamente informati». Una volta imboccata la via dell'ammodernamento tutto si è però rivelato abbastanza facile, e i cauti e ben meditati interventi sulle grafie non permettono certo di dire che a quella fedeltà la Stroppa sia ora venuta meno. Le forme culturalmente significative, in sostanza quelle latineggianti che danno un colore particolare al testo, sono state mantenute, onde la forma *antiquo*, per esempio, è conservata, mentre *anticho* è riportato a *antico*, come tutti gli altri casi nei quali si abbia la tipica abitudine grafica dell'*h* per rendere la palatale sorda e sonora (*biancho*, *mancho*, *stancho*, *piagha*...). Il lungo tormentone sull'impronunciabile *et* è risolto sempre con *e* (nel caso, con *ed*, che talvolta è dello stes-

so copista), e questa piccola e per nulla onerosa iniziativa da sola già basta a realizzare buona parte del programma «di limare le asperità grafiche più desuete» (in molti casi, a cominciare dal sonetto proemiale, non c'è altro che si debba ritoccare). A questo criterio di eliminazione dei puri grafemi si limita infatti l'intervento della Stroppa, che si dichiara giustamente contraria a una completa 'traduzione' che appiattirebbe e finirebbe per standardizzare la lingua petrarchesca. Senza andare oltre nella casistica, basti, per esempio, che sono eliminate le *h* etimologiche in *herbe*, *humano*, *humil*, *honorato*, *honesto*, *hora*, *inhospite*...; *-ph-* è ricondotto a *-f-* (onde *Zefiro*, *Filomena*); *Karlo* a *Carlo*; *ydea* a *idea*; *Alexandro* ad *Alessandro*; *electi* a *eletti*; *extremo* a *estremo*; *gratie* a *grazie*; *adversario* ad *avversario*, e così naturalmente nei casi analoghi. In conclusione, il punto d'equilibrio da lei raggiunto è opportuno e ragionevole, e sembra assai probabile che d'ora in poi sia destinato ad affermarsi (vd. al proposito quanto si osserverà a proposito dell'edizione di Paola Vecchi Galli), come in passato non è invece riuscito all'edizione, che merita d'essere qui ricordata, curata da Giovanni Ponte (F. Ponte, *Rime sparse*, Milano, Mursia, 1979: vd. in particolare pp. 38-39, per i brevi cenni alla resa grafica del testo), alla quale questa della Stroppa è, sul punto, vicinissima.

Passando al commento, è innanzi tutto evidente che la Stroppa si allontana dal giudizio che comportava una sorta di criterio direttivo dell'interpretazione imposto a suo tempo da Contini che aveva parlato della «fioca potenza speculativa» di Petrarca, e aveva anche precisato che «La poesia è nel Petrarca sprovvista di virtualità teologica o di soprasenso» (nella sua *Letteratura italiana delle origini*, Firenze, Sansoni, 1970, p. 575). Ma dire che se ne allontana è ancora poco. Recuperando infatti le assai fini e suggestive indicazioni di lettura che sono nel commento della Bettarini, che la Stroppa ama in maniera particolare, la studiosa scommette, potremmo dire, proprio sulla direzione contraria, giocando tutta la sua interpretazione sull'ipotesi di uno spessore di significato nella poesia di Petrarca che pur senza farne un 'poeta teologo' la dota senz'altro di «virtualità teologica o di soprasenso», e conferisce ai suoi versi una profondità di pensiero ricchissima di risonanze morali e intellettuali, oltre quanto si fosse sin qui sospettato. Sì che – e questo va subito detto – la radicalità dell'impostazione di lettura esclude dal commento ogni rischio di ripetitività e, per parlar chiaro, di (relativa) inutilità, e ne fa al contrario un punto fisso di riferimento, si sia o no d'accordo: d'ora in poi chi vorrà verificare in Petrarca la nutritiva presenza della Bibbia (del libro di Giobbe, per esempio, assai citato), di Agostino, dei Padri della Chiesa, dovrà rivolgersi al libro della Stroppa. La quale, d'altro lato, sacrifica tranquillamente sia perché già indagati, sia perché non la interessano, i fenomeni di 'intertestualità' poetica e letteraria, presenti in modo ridottissimo nel suo commento. Un esempio tra molti. A proposito della prima canzone, 37, *Si è debile il filo a cui s'attene*, una rapida scorsa al commento di Carducci-Ferrari permette di ricavare una serie assai numerosa di riscontri (nell'ordine Tibullo, Cicerone, Agostino, Dante, Virgilio, Cino da Pistoia, Boezio, Ovidio, Isaia, Lucrezio, Properzio, *l'Intelligenza*, Sennuccio, Guinizzelli, Arnaut de Mareuil..., aggiungendo che molti di questi autori, Dante in ispecie, ricorrono varie volte). Questi riscontri sono tutti, se ho visto bene, anche nel commento di Santagata, il più ricco e per vari aspetti forse il definitivo sull'argomento, che per parte sua aggiunge altri riscontri: Dante ancora, Guittone, Giacomo da Lentini, Boccaccio, Cavalcanti, Lattanzio, il *Cantico dei Cantici*, Dino Frescobaldi, Lapo Gianni, Cecco d'Ascoli... Il panorama dell'intertestualità, insomma, è amplissimo. Ebbene, per tutta la canzone la Stroppa nel 'cappello' rinvia anch'essa a Isaia, e due volte alla seconda lettera ai Corinzi, due volte ad Agostino, dalle *Confessiones* e dal *De civ. Dei*, due volte al Vangelo di Giovanni, mentre nelle note riprende un rinvio a Properzio e accenna, rinviando a Santagata senza

riportare i testi, a Lucrezio e Lattanzio, ‘corretti’, verrebbe voglia di dire, col *Cantico dei Cantici* e col relativo commento di san Bernardo. Null’altro. Vedremo subito qualche altro caso, ma la scelta è da subito piena ed evidente: questo commento bandisce come risaputo ma anche come inessenziale il folto patrimonio dell’intertestualità, e dunque il peso della tradizione squisitamente letteraria, finendo per bandirne persino la nozione, e punta invece su rimandi che siano portatori di senso e aiutino in quanto tali, di là dalla veste formale, a restaurare quanto più possibile della nascosta e complessa e talvolta labirintica pienezza di significato dei versi. Da questo punto di vista, si capisce meglio una modalità che sarebbe interessante indagare per definire una tipologia del commento, cioè la distribuzione dei testi di riferimento tra il ‘cappello’ e le note vere e proprie, ove quelle riservate al ‘cappello’ sono in genere quelle importanti per cogliere le plurime dimensioni culturali e morali dei versi petrarcheschi, mentre quelli, sempre molto contenuti, destinati a illuminarne qualche particolare vibrazione sono riservati alle note, anch’esse tenute entro stretti limiti di economica funzionalità.

Con queste premesse, fermiamoci un attimo sul sonetto 35, *Solo e pensoso i più deserti campi*. In questo caso Carducci-Ferrari sono abbastanza contenuti: Tibullo, Dante con il *Convivio*, Guinizelli e Lapo Gianni e, nella coda alle note, il topico rinvio ai casi di Bellerofonte in Omero via Cicerone, e al *Secretum* di Petrarca medesimo. Santagata incrementa di molto la lista con Properzio, Sordello, Cecco d’Ascoli, Lucano, Tibullo, Virgilio, Claudiano, Giacomo da Lentini, Cino, Pallamide Bellindote, Guinizelli, Sennuccio, Ovidio, e soprattutto Dante allegato quasi a ogni verso. La Stroppa riprende nel ‘cappello’ solo il caso di Bellerofonte e il rinvio al *Secretum*, ma introduce *Job* 30, 28, un «cogitare lento pede» di Riccardo di san Vittore e ricorda come Amore fosse, per i teologi, *bonum diffusivum sui*; nelle note ripete il rinvio a Lucano, VI, 32: «metior terras oculis», e a Dante, *Purg.* XIII 131: «porti gli occhi sciolti». È di nuovo un buon esempio dei criteri seguiti nel commento, che portano a sottolineare con finezza come, con le parole della Stroppa, «tale celarsi della vita (v. 11) non precipita l’io nell’impraticabile ‘incolto’, aprendosi invece a una concezione della solitudine innerzata della *sermocinatio* a sé rivolta, del perpetuo ragionamento d’amore. Nella finale «invenzione di Amore come doppio di sé nel segreto monologo del Libro (*Bettarini*; e cfr. vv. 13-14), la presenza del dio anche nelle vie più “aspre” e “selvagge” – qui quasi quieto compagno di viaggio, ancora coinvolto in quel “noi” del sonetto precedente, ma chiamato alla discussione filosofica e non alla visione – mostra come anche il regno della natura non possa sottrarsi al ‘culturale’ Amore: *bonum diffusivum sui* per i teologi, o forza che tutto permea e impedisce di cadere nell’*inculta* “selva”» (p. 76). Per intendere meglio queste parole e quello che comportano riesce comodo (anticipando qualcosa: vd. la ‘scheda’ che segue) citare l’interpretazione certo più tradizionale della Vecchi Galli che parla di «icastica rappresentazione dell’amante inselvaticito», del «peccato capitale dell’accidia» duramente condannato da *Augustinus* nel *Secretum* proprio là dove si cita il passo omerico, del «*furor* dell’innamorato, con le sue inquiete e dispersive meditazioni» (nel ‘cappello’ al sonetto, pp. 211-12). Si tratta, come si vede, di due letture perfettamente divergenti, dal momento che in esse si contrappone una idea dell’amore quale ‘male’ specifico del quale Petrarca soffre e di cui non sa liberarsi, a una idea affatto diversa secondo la quale Amore finisce per essere precisamente la forza che in quanto *bonum diffusivum sui* accende la «discussione filosofica» del soggetto con se stesso, ed è dunque promotore di coscienza e autoconsapevolezza, e non solo non provoca in Petrarca alcuna caduta, ma addirittura impedisce che egli cada... Si potrebbe subito chiedere, di primo acchito: cosa mai mette il poeta a rischio di ‘cadere’ se non un ‘amore’? un altro e diverso, dunque, rispetto a questo amore assunto come una sor-

ta di incarnazione della ragione umana? (visto anche che per la stessa Stroppa, e giustamente, questa solitudine non è qui «riscattata da una sua funzione cristiana come occasione di ascesi»). Con ciò, l'interpretazione della Stroppa, ripeto, è sottile e convincente, ma lo è se si resta al testo e se ne fa una 'marca' che stacca assai bene Petrarca dal suo modello bellerofonteo. Mi sembra invece che apra una discussione più ampia se la si prende come frammento di una visione complessiva che porti a negare importanza a ogni istanza propriamente amorosa o più semplicemente erotica nella poesia di Petrarca (tutto ciò fa particolarmente rimpiangere che manchi una introduzione generale della Stroppa medesima, ove sarebbero state chiarite alcune opzioni interpretative di fondo che devono invece essere ricavate con qualche fatica e qualche azzardo dal commento che, come forse s'è capito, non è affatto un commento facile). In effetti, questa sembra una deliberata scelta della Stroppa, che concede assai poco e forse nulla alla storia d'amore (il commento non è toccato dal ricorrente tormentone relativo alle date dei componimenti e alla storia interna ed esterna del *Canzoniere*) e all'amore *tout court*, inteso ogni volta come un 'pretesto', o piuttosto un trauma, la cui origine è sprofondata sul passato e che nel presente della scrittura serve solo a innescare l'inesauribile «discussione filosofica» dell'autore con se stesso, su se stesso.

Questo ridimensionamento, nel caso del desiderio più che dell'amore, può essere esemplificato con la prima delle sestine, 22, *A qualunque animale alberga in terra*, tradizionalmente considerata, a norma del genere metrico, come un componimento dalla forte carica erotica: ancora la Vecchi Galli scrive che i vv. 31-33: «Con lei foss'io da che si parte il sole, / e non ci vedesser'altri che le stelle, / sol una notte [V. G. nocte], e mai non fosse l'alba» «con la loro repentina accensione erotica, sono fra i più sensuali della nostra lirica antica, degni di Properzio (II 15, 37-40) come degli illustri antecedenti provenzali». Ebbene, la Stroppa, specie nel 'cappello', la analizza benissimo ricorrendo ripetutamente al *Genesi* per l'uomo fatto «de limo terrae» e per una *selva* «che evoca la condizione post-paradisiaca della condanna al 'travaglio'», e sottolinea il finale meccanismo della frustrazione, ma in una pagina tanto ricca il momento del desiderio erotico-amoroso è anche lessicalmente espunto, e solo la nota puntuale al v. 31 cede qualcosa: «per gli antecedenti provenzali e duecenteschi, dello "scatto passionale" che animerebbe la strofe, tipico del genere delle 'albe', cfr. *Santagata*», ove però si osservi l'uso del condizionale e la riduzione di quello *scatto* al genere. Il fatto è che tale espunzione è coerente con la lettura del testo in chiave di una lamentazione biblica che subito oltrepassa le tradizionali apparenze del motivo amoroso per appuntarsi sui temi dell'invalidabile destino e dello scacco finale. Il che insinua nel testo una vibrazione forse più profonda ma, torno a dire, rischia qualcosa. Ai vv. 25-26: «Prima ch'ì torni a voi, lucenti stelle, / o torni giù ne l'amorosa selva» la Stroppa annota: «il distico sembra ripercorrere a ritroso il viaggio dantesco della prima cantica, dal finale "riveder le stelle" alla "selva" dei primi versi: le due parole-rima sono dunque, qui, simbolo dell'ascesa al paradiso (cfr. *Par. IV*, 23-24 "pare tornarsi l'anime a le stelle, / secondo la sentenza di Platone") e della precipitosa caduta [...] verso la *selva infera*». Ma nel 'cappello' aveva giustamente osservato che questa «amorosa selva» è la virgiliana *myrtea silva* degli amanti infelici, echeggiata anche negli «ombrosi mirti» di *Tr. Cup. I*, 150. Ma se è così, come in effetti è, anche quel 'tornare alle stelle' sarà, più che dantesco, platonico e, segnatamente, virgiliano, se si ricordano i famosi e, nel medioevo, commentatissimi versi di *Aen. VI*, 730-734 ove si parla della natura ignea dell'anima umana uguale a quella degli astri («scintilla stellaris essentiae» la definisce Macrobio nel commento al *Somnium Scipionis I*, 14, 1 sgg.) imprigionata nel carcere corporeo dal quale aspira a liberarsi per tornare alle stelle. Quei versi di Virgilio Petrarca li cita anche nel *Secretum*

I, p. 136 e, parzialmente, II, p. 194, ed. Fenzi; in *Fam.* II, 5, 4 (ma vd. anche *Fam.* XV, 4, 13 e *Sen.* VIII, 6, 14); *De remediis*, II *prol.* 35, e LXIV, 4, p. 814 e pp. 550-52 ed. Carraud. Ora, non si dice tutto questo per il gusto di aggiungere qualche *auctoritas*, ma piuttosto per mostrare come la Stroppa possa essere indotta dal suo stesso impegno ad andare un poco più in là rispetto a quello che il testo consente. Nel caso appena visto, il duplice rinvio dantesco è sicuramente suggestivo e formalmente motivato, ma direi che attraverso di esso la Stroppa sovradetermina il testo di Petrarca prestandogli dei sensi, l'«ascesa al paradiso» prima di tutto, che non gli appartengono, e per contro deprimendone la dimensione profana e pagana (ma non era Dante medesimo ad avvertire: «... secondo la sentenza di Platone»?); Ma ancora. Il v. 24: «Io mio fermo desir vien da le stelle» è accompagnato dalla chiosa che inevitabilmente ricorda Arnaldo Daniello e il suo *ferm voler* «ma proiettando la *ratio* di questo *velle* su un influsso celeste che ne determina la *firmitas*». È così, non c'è dubbio, ma il linguaggio è tale da lasciare l'impressione curiosa che non si parli di questo verso e di questa sestina... Forse perché ricorrere alle stelle è una sorta di ultima *ratio* per un fenomeno che tutto è meno che razionale; perché Petrarca parla di *desir*, non di *velle*; perché la *firmitas* sembra implicare un alcunché di virtuoso, mentre qui *fermo* sta per 'immutabile', 'ostinato', 'immedicabile'. Non so bene, ma forse agisce anche qui la spinta della Stroppa a non fare i conti con il fenomeno del desiderio così come esso è – così come tenta impavidamente di spiegarlo Cavalcanti, in *Donna me prega* –, e a farne semmai la chiave d'accesso per un altro discorso, quello appunto della infinita «discussione filosofica» del poeta con se stesso. La cosa, occorre dire, funziona assai bene, e garantisce della compattezza e dell'eccellente qualità del commento, sempre teso e penetrante nell'andare sempre e comunque oltre l'apparente facilità del dato. Petrarca è tuttavia tale poeta e intellettuale da potersi permettere anche qualche tratto più leggero. Si veda, per un esempio ulteriore tratto ancora dalla sestina 22, 31-33, il motivo classico e poi provenzale della *nocte una* («Con lei foss'io [...] sol una notte, e mai non fosse l'alba»): esso è ripreso e variato con scoperta allusione al mito di Endimione, di nuovo in chiusa, nella sestina 237, 31-36 («Deh or foss'io col vago de la luna...»). Per la Stroppa, tuttavia, le analogie tra i due passi sono solo formali, perché qui, accettando l'interpretazione di Zingarelli e Albonico, si tratterebbe di un 'sogno di morte' che stende sui versi un'ombra di funeraria cupezza. Può essere, e in effetti, messi sull'avviso, a ogni rilettura il testo si fa più inquietante e ricco di sfumature (e questo è esattamente l'ambizioso obiettivo che la studiosa si prefigge con successo per tutto il *Canzoniere*). Con ciò, anche la 'superficie' ha i suoi diritti, e nel caso credo vada colto l'implicito botta e risposta con Cicerone, *De officiis* V, 55, il quale aveva scritto che gli sarebbe stato inaccettabile un sonno eterno come quello di Endimione, pur se animato da sogni piacevolissimi (*iocundissimi*): al che Petrarca, appunto, ribatte dichiarando che a lui sì, un tal sonno visitato da una Laura innamorata, piacerebbe, eccome! Ciò non significa che il raffinato gioco letterario attorno a un mito squisitamente erotico come quello di Endimione escluda il risvolto funerario. Tutt'altro: ma si tratterà di mettere i due aspetti in dialettica e di far scaturire i valori del testo proprio dall'urto di siffatti opposti.

Il discorso fatto può applicarsi anche a qualche altro componimento: penso per esempio alla canzone 'frottolata' 105, *Mai non vo' più cantar*; ai madrigali, e soprattutto al primo, 52, *Non al suo amante più Diana piacque*, di un erotismo che non può essere facilmente cancellato dal motivo dello 'scacco' e di un tremore «presago della punizione» (ma assai felice e *pour cause* è il commento al successivo ed enigmatico 54, *Perch'al viso d'amor portava insegna*); ad alcuni sonetti dalle tinte più forti, come quelli che danno corpo al feticismo dei «capei biondi» che confermano Petrarca come un grande *vo-*

yeur, o alla frustrazione del desiderio (56, 202, 256...). E infine alla canzone 360, *Que-l'antiquo mio dolce empio signore*, percorsa a contropelo da una sottile vena ironica che continua a stupire un poco, a questa altezza del *Canzoniere* (del tutto a margine, s'aggiunga che il verso finale messo in bocca a Ragione: «ma più tempo bisogna a tanta lite» può essere chiosato, come non mi pare sia stato detto sin qui, anche con Orazio, *Ars*, 78: «adhuc sub iudice lis», citato a proposito delle eterne dispute che attraversano tutte le arti e tutti i saperi, in *De remediis*, II *prol.* 27).

Queste osservazioni possono forse sembrare un filo sofistiche. Esse ruotano tuttavia attorno a un nodo centrale: lo speciale statuto dell'amore e dell'erotismo nel *Canzoniere*, fortemente e persino provocatoriamente ridimensionato dalla Stroppa in favore di un Petrarca tormentatissimo e inesausto esploratore di sé, al punto che un'altrettanto radicale significativa opzione della studiosa – detto con sincera ammirazione – è quella di tacere di Laura... C'è dunque molto di nuovo e molto di cui discutere, e questo è certo uno dei grandi meriti di un commento compatto e densissimo ch'è riuscito nell'impresa certo non facile di conquistarsi un posto tutto suo, all'altezza dei grandi commenti storici che l'hanno preceduto. [Enrico Fenzi]

★ Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di P. Vecchi Galli. Annotazioni di P. Vecchi Galli e S. Cremonini, Milano, RCS Libri [BUR Classici], 2012

Questa edizione del *Canzoniere*, l'ultima pubblicata in ordine di tempo, presenta una costruzione interna singolare e innovativa. La prima parte comprende l'*Introduzione* (pp. 7-58), la *Nota al testo* (pp. 59-71), la *Bibliografia* (pp. 73-90), le *Avvertenze*, con il ripilogo delle principali 'forme' del *Canzoniere* secondo lo schema fornito a suo tempo da Wilkins. Ma è la lunga parte dedicata ai testi e al loro commento che Paola Vecchi Galli ha rimodellato in maniera affatto particolare, sì da caratterizzare in modo assai forte l'edizione. Forse rifacendosi alle letture zurighese per decenni, promossa da Michelangelo Picone (*Il Canzoniere. Lettura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007), la Vecchi Galli ha diviso il *Canzoniere* in ventinove gruppi di lunghezza assai diversa (la canzone 'frottolata' 105 fa gruppo a sé, mentre il gruppo più numeroso, dal 143 al 190, è di quarantotto componimenti: c'è anche un gruppo di due, 359-360, mentre altri sono di tre, di quattro, di cinque, di sei, ecc. sino ai trentuno del gruppo 74-104), dopo di che ha commentato con cappello e note al testo ogni singolo componimento, aggiungendo alla fine di ogni gruppo una considerazione d'insieme del gruppo stesso che può andare dalle quattro-cinque alle dieci pagine, fornita della relativa bibliografia e arricchita in fine da liriche d'ogni epoca variamente ispirate o in qualche modo collegabili a quelle appartenenti a quella specifica sezione del *Canzoniere*, come segnalano alcune essenziali righe di spiegazione. È importante sottolineare subito che tale scelta non ha nulla a che fare con ciò che si designa solitamente come 'petrarchismo', ma spazia in maniera libera e talvolta geniale in zone assai diverse. Per dare solo qualche esempio, alla fine delle pagine dedicate al primo gruppo (1-10) è riportato il primo sonetto delle *Rime* di Gaspara Stampa, *Voi, ch'ascoltate in queste meste rime*, e *I limoni*, dagli *Ossi di seppia* di Montale, anche in questo caso per il verso d'avvio, «Ascoltami, i poeti laureati»; a quelle del secondo (11-21) alcuni versi dalle *Grazie* del Foscolo, *Inno III*, 144-154 e Montale ancora, con *Tra chiaro e oscuro*, da *Il Diario del '72*, per il motivo del velo; a quelle del terzo (22-30) D'Annunzio e Saba... e poi Shakespeare tradotto da Montale, Lorenzo de' Medici, Poliziano, Luca Conzani, Tasso, Foscolo, Leopardi, Baudelaire, Gozzano, Ungaretti, Luzi, Montale, Saba, Pa-

vese, Zanzotto, ecc., sino a Elsa Morante che conclude il libro dopo l'ultimo gruppo, 361-366 con la sua *Ai personaggi*, da *Alibi* (al proposito, sarebbe stato utile e istruttivo, con la *Tavola metrica* e l'indice dei capoversi del *Canzoniere*, anche un indice di tutte queste liriche). L'idea è molto buona e permette più d'una scoperta, anche se presenta l'inevitabile inconveniente di una certa macchinosità dovuta sia alle 'postfazioni' che per ventinove volte, e dunque per un numero notevole di pagine, interrompono la compattezza del *Canzoniere*, sia alle liriche inframmezzate che spesso sono di tale peso (penso, per esempio, alle canzoni di Leopardi integralmente riportate alla fine dei gruppi 41-52, 264-266 e 267-269) da trasportare il lettore in tutt'altra dimensione. Ma in controtendenza, diremmo, e quasi a mettere rimedio alla frammentazione, proprio la Vecchi Galli s'impegna in una ricostruzione della vicenda amorosa di Petrarca e della composizione del *Canzoniere* tale da fare del suo commento forse la più agevole e cordiale *summa* narrativa oggi a disposizione. In tal senso, quasi per un fortunato gioco delle parti, il commento della Vecchi Galli si distingue profondamente da quello della Stroppa, portata dalla sua stessa linea interpretativa a presentarci un Petrarca 'senza tempo'. Qui invece ogni lirica è addirittura accompagnata dal giorno del simbolico calendario di Petrarca, da un 6 aprile all'altro, «come allusione a un breviario esistenziale e come tramite di corrispondenze testuali: ad esempio quella che collega la canzone 264 al 25 dicembre, Natale di Cristo, inizio della redenzione dell'uomo e primo giorno del nuovo anno petrarchesco» (p. 68): ma di là da questa virtuale scadenza giornaliera, che rischia di generare qualche equivoco presso lettori ingenui, sono soprattutto le pagine dedicate ai gruppi di rime a tradurre le sequenze liriche in racconto, raccordandole tra loro e offrendo un percorso di lettura che l'alta competenza petrarchesca della Vecchi Galli rende tanto affidabile quanto utile anche a fini didattici (tra i suoi tanti lavori su Petrarca vorrei ricordare almeno il suo impegno per la difficile edizione critica delle *Disperse*, che l'ha vista tra l'altro autrice insieme a Emilio Pasquini di un importante studio sul ms. Casanatense 924 delle opere volgari di Petrarca, Modena, Panini, 2006).

Parlando dell'edizione della Stroppa, abbiamo cominciato col dare notizia delle sue scelte grafiche, improntate a un cauto ammodernamento. Anche la Vecchi Galli s'è messa sulla stessa strada, e alcune pagine della sua *Nota al testo* danno conto delle sue scelte che solo in pochi casi divergono da quelle della Stroppa. Non è il caso di entrare nei particolari, ma piuttosto di sottolineare come appaia probabile che dopo tante discussioni questa pratica stia per entrare stabilmente nell'uso, favorita anche dal fatto che ormai gli studiosi che vogliono conoscere gli usi grafici di Petrarca (e del Malpaghini) hanno a disposizione eccellenti riproduzioni dell'autografo. È insomma all'ordine del giorno, piaccia o no, una possibile e in parte nuova divaricazione tra edizioni correnti ed edizioni di tipo scientifico, con gli ammodernamenti grafici che sarebbero solo un aspetto di un diverso assetamento generale: lo stesso che potrebbe prevedere un uso più esteso di quanto sia stato fatto sin qui delle 'traduzioni' di testi letterari antichi in un italiano corrente. Le questioni in gioco sono dunque complesse, perché finiscono per investire aspetti fondamentali del nostro rapporto con la tradizione. Proprio per questo credo siano da accogliere con grande favore iniziative come quelle che abbiamo ora sott'occhio: non perché cedano a uno 'spirito del tempo' che desta più di una preoccupazione, ma piuttosto per il contrario. Per il fatto, cioè, che, nei loro termini così attentamente pensati, iniziative come quelle della Stroppa e della Vecchi Galli si collocano su una linea di sostanziale rispetto della nostra tradizione culturale, meglio difesa da una consapevole e calibrata dose di flessibilità in grado di imporre alcune regole che da una rigidità incapace di tenere sotto controllo i propri territori.

Il commento è preceduto, abbiamo visto, da una *Introduzione* di una cinquantina di pagine. Abbastanza lunga, dunque, per permettere alla Vecchi Galli di tracciare un quadro complessivo dell'esperienza lirica petrarchesca, articolato in brevi capitoli che via via ne affrontano i nodi particolari, a partire dalla straordinaria fortuna europea ai caratteri dell'io-diviso del Soggetto', al rapporto nuovo con il lettore, al 'romanzo lirico' e alla storia interna ed esterna della composizione del 'libro e infine alle sue 'misure formali'. Non è semplice dare conto della ricchezza di tanta materia. Immediatamente, è forse da osservare qualcosa che sembra assai banale ma, almeno a mio parere, non lo è per nulla. Voglio dire che di là dalle competenze della specialista, la Vecchi Galli manifesta e sa comunicare un'ammirazione e un trasporto sinceri verso la grandezza di un personaggio difficile come Petrarca e verso il suo capolavoro, pure oggetto in passato di incomprensioni e giudizi sommari, appuntati soprattutto sulla presunta artificialità del suo linguaggio e delle sue immagini, quando al contrario «la fattura di questi versi è [...] talmente sofferta da risultare commovente» (p. 9). E appunto il fatto di conservare la traccia continua di una tale sacrosanta commozione costituisce un merito particolare di queste pagine, e ne garantisce la piena leggibilità, mentre l'accenno, più avanti sviluppato, alla 'sofferta' composizione è importante perché sgancia il fenomeno della variantistica, tanto importante in Petrarca, da un ambito esclusivamente linguistico-formale, e invece lo riporta ai momenti/movimenti più profondi che innervano il *Canzoniere*.

La Vecchi Galli mette una cura particolare, a tratti esplicita ma sempre presente sotto traccia, nel sottolineare i limiti di una lettura antologica che in passato ha spesso afflitto la lettura del *Canzoniere* e che solo la modernità avrebbe cominciato a superare: «Per secoli (e ancora oggi nelle antologie) il *Canzoniere* è stato letto "per frammenti", ovvero per singole poesie, innumerevoli e varie come gli istanti o gli episodi di una vita, dalla gioventù innamorata alla vecchiaia del personaggio-poeta. La sua novità – una scoperta storica impensabile e ingestibile prima di Petrarca – è invece la coesione, formale e materiale, della "forma-libro", fondata su una successione di rime stabilita dall'autore» (pp. 24-25, ma vd. già p. 8). Così, ha spicco particolare il capitolo *Il romanzo lirico* (pp. 24-32), accompagnato dai due successivi *L'originale, qualche numero, il nome* (pp. 32-35) e il lungo e fitto *Il "codice degli abbozzi". Il libro di rime e le sue forme: "forma Correggio"; "forma Vaticana". Fare il Canzoniere* (pp. 35-48), che ne costituiscono il prolungamento, per dire così, materiale e fattuale. La studiosa mette le mani avanti circa la stringatezza del suo riassunto, ma in verità le sue pagine, alle quali vanno aggiunte, come s'è detto, quelle che caratterizzano i singoli gruppi, sono ricche di dati e perfettamente affidabili sia sul piano del 'romanzo' che su quello della sua costruzione nel tempo, sì da costituire, pur entro gli inevitabili limiti editoriali, un'ottima 'voce' di riferimento per chi desideri un quadro organico del 'libro' *Canzoniere*, non indebolito dalle già lungamente dibattute perplessità sulla sua consistenza finale: «Che si tratti di un libro finito – e perfettamente strutturato nelle sue componenti – è però forse impossibile affermarlo: di certo i tempi lunghi di stesura, la carte rimaste bianche, la discontinuità del lavoro del copista-autore, la revisione continua dei testi trascritti, gli ultimi spostamenti, il fatto stesso che sono poche le opere davvero concluse di Petrarca sono indizi non rassicuranti. Di qui l'eventualità che, alla morte del poeta, l'originale Vaticano non rappresentasse più la "forma libro" definitiva, cristallizzata in un organismo esemplare, ma piuttosto l'ennesimo "progetto" di *Canzoniere*, passibile di ulteriori ritocchi. Se così fosse, anche la cifra di 366 poesie, legata a un simbolico percorso annuale, potrebbe rivelarsi un elemento tutt'altro che irrevocabile del macroteso» (p. 44, e vd. ancora p. 48, ove si parla di un'incompiutezza «dedotta e insieme contraddetta dal

libro»). La Vecchi Galli, insomma, combina due diverse prospettive, perché ricostruisce il percorso complessivo dell'opera *come se* la sua ultima forma, testimoniata dal codice Vaticano, corrisponda alla 'definitiva', ma nello stesso tempo, secondo un'ipotesi aperta a suo tempo da Wilkins e ora esplorata con cura dalla Tonelli (in *Il Canzoniere. Letteratura micro e macrotestuale*, a cura di M. Picone, Ravenna, Longo, 2007, in particolare pp. 815-22), riconosce la possibilità che la morte abbia fermato Petrarca nel suo continuo lavoro di revisione e di incremento dei 'pezzi' dai quali è formata. E almeno per il momento non si può fare di meglio.

Oltre all'attenzione felicemente dedicata alle istanze narrative del testo, l'*Introduzione* ha molti altri spunti di discussione che piacerebbe sviluppare: per esempio, l'affermazione che Petrarca fermamente non volle diventare «un poeta per tutti» (p. 9); che in lui tramonta la cultura medievale e i suoi paradigmi, e nasce per contro il «moralismo laico moderno», e che nuovo è il suo «slancio verso la genuinità del testo» (p. 11), ch'è assai ben detto perché, di nuovo, l'aspetto tecnico-filologico è l'espressione di una passione culturale di straordinaria risonanza che imposta in termini sostanziali di dialogo e di 'possesso per sempre' l'opera di riscoperta e restauro dei classici dell'Umanesimo maturo; il riconoscimento di un forte richiamo alla moralità civile, che non è solo nelle opere latine ma che percorre anche il *Canzoniere*, e la scoperta della bellezza della natura come «valore assoluto» (p. 12); la capacità di dare forma, anche attraverso le proprie nevrosi esistenziali, all'icona dell'intellettuale, di cui Petrarca diventa «il prototipo europeo» (p. 13), e l'insistita, pervasiva rivendicazione della sua modernità... Un'altra affermazione vorrei sottolineare, semplice ma particolarmente importante per intendere meglio dove *non sia* per la Vecchi Galli l'organicità del libro: «sembra troppo leggere nel *Canzoniere* un cammino di fede, anche se il suo linguaggio edificante è innegabile» (p. 18). Il punto è assai delicato, richiedendo che si capisca quali siano i connotati della *fede* di Petrarca: sicuramente essa rappresenta una vitale risorsa dinanzi alla svalutazione del mondo e dei suoi affetti e valori (sotto ogni punto di vista non si può sopravvalutare il sonetto proemiale, capace da solo di 'far canzoniere'), ma con ciò non si è detto molto se non si aggiunge qualcosa almeno circa la 'resurrezione della carne' che sembra essere il grande mito religioso dell'ultimo Petrarca, come la seconda parte del *Canzoniere* e il *Tr. Eternitatis* possono agevolmente dimostrare. Ma di tanto argomento non si può certo parlare in questa sede. Ancora, invece, è da sottolineare l'ottimo capitolo *Gli altri, tutti gli altri* (pp. 19-24), nel quale la Vecchi Galli spiega assai bene quello spostamento dalla *teoria* d'amore di inarrivabile forza intellettuale e propriamente filosofica, com'è in Dante, alla elegia d'amore quale esperienza reale e condivisa che disegna l'orizzonte comune entro il quale stanno l'autore e il lettore (o meglio l'ascoltatore: *Voi ch'ascoltate...*), che diventa l'interlocutore muto (direi appunto muto, non 'inesistente' come scrive la studiosa, mi pare con qualche contraddizione, a p. 22) al quale «spetta il compito di variare e perpetuare questa possibilità [*quella di 'rivivere' il libro*]: come estrema conseguenza del patto istituito fra il poeta e i suoi lettori» (p. 24). Ma non mi convince in questo contesto l'affermazione che il rilievo conferito al personaggio di Laura «nelle ultime righe del *Canzoniere* ha l'unico scopo di rendere meno solitario e introverso il cammino del protagonista» (p. 22). Anche qui il discorso sarebbe lungo: grossolanamente, direi piuttosto il contrario, e cioè che il grande mito poetico dell'amore senile, depurato dal desiderio, e quello di una segreta corrispondenza amorosa che avrebbe dato una particolare vibrazione di verità al rapporto con lei viva attribuiscono a Laura, finalmente e con sublime ma realissimo paradosso, una presenza nuova, capace di rendere tanto commovente e viva la memoria di lei.

Sarebbe da dire del commento. Mi limito a osservare che, come e più rispetto a quello della Stroppa, i rimandi intertestuali sono banditi dalle note al testo, ma che questa caratteristica, in un'edizione piena di cose, non è a tutta prima evidente e in ogni caso non si rimpiange affatto ciò che manca. Ripeto, l'*Introduzione*, i 'cappelli', le abbondanti pagine poste a spiegazione dopo ogni gruppo di rime e la bibliografia particolare che ogni volta le conclude, coprono bene quella mancanza, anche perché la Vecchi Galli le cose che non cita le conosce benissimo, e sa tradurle in risultati con leggibile semplicità. A questo punto si apre però una considerazione più generale: abbiamo tutti assistito e partecipato alla crescita progressiva e in certi casi addirittura abnorme dell'intertestualità, al punto che proprio questo aspetto, oggi facilitato (ma forse non tanto quanto si può pensare), dagli strumenti della ricerca informatica, ha finito per costituire l'obiettivo principale di ogni commento. E ciò porta a chiedersi se per caso questa tendenza non abbia toccato il suo limite, e non possa che ripiegare dinanzi all'esigenza di capire davvero un testo, in quello che dice e significa, e di gustarne la bellezza. C'è stata o no, insomma, una sbornia d'intertestualità che ha finito per allontanare dai testi antichi, consegnati in esclusiva agli specialisti, visto che ogni singolo testo sarebbe fatto con i ritagli di altri mille?

L'ho detta in maniera troppo semplice, ma mi sembra che questa domanda vada fatta, anche perché, implicitamente ma in maniera forte, essa è posta insieme sia dall'edizione della Stroppa che rinuncia all'intertestualità pura in favore di profondi legami di pensiero, sia dall'edizione della Vecchi Galli che vi rinuncia in nome delle condizioni davvero necessarie per una corretta comprensione del testo considerato nella sua globalità e nelle sue singole parti. Naturalmente, le due edizioni sollecitano una tale domanda perché, per parte loro, già hanno risposto, e questa è una delle non piccole ragioni del loro valore. [Enrico Fenzi]

★ Francesco Petrarca, *Mi secreto - Epístolas (Selección)*. Edición bilingüe de R. Arqués Corominas. Traducción de R. Arqués Corominas y A. Saurí, Madrid, Ediciones Cátedra [Letras Universales], 2011

Questa nuova edizione del *Secretum*, con traduzione in lingua spagnola (con la collaborazione, per questa, di Anna Saurí) e testo originale a fronte, si distingue dalle precedenti (tra le quali è da segnalare soprattutto quella, limitata alla sola traduzione, compresa in F. Petrarca, *Obras. I. Prosa*, a cura di F. Rico e altri, Madrid, Alfabeta, 1978, pp. 41-150) per la completezza dell'impianto e l'abbondante e aggiornata annotazione che ne fa un testo al quale da oggi potranno riferirsi non solo gli studiosi spagnoli, ma anche quelli di altre nazionalità, compresi gli italiani. A una lunga *Introduzione* (pp. 9-63) seguono i criteri dell'edizione, la lista delle abbreviazioni, la cronologia della vita di Petrarca, la bibliografia (pp. 65-89), il testo con la traduzione e le note a pie' di pagina con numerazione unica per il prologo e i tre libri (pp. 91-419), e una opportuna appendice di testi, anch'essi in lingua originale e con la traduzione a fronte, tutti assai importanti per le loro multiple relazioni, dirette e indirette, con il *Secretum*: si tratta della famosa *Fam.* IV, 1, che narra dell'ascesa al monte Ventoux; l'*Epystola* in versi I, 6, a Giacomo Colonna, sulla propria vita; la I, 14, *Ad se ipsum*; la *Sen.* XVIII, 1, *Posteritati*; la X, 2, a Guido Sette, *de mutatione temporum*; infine le due canzoni *Rvf* 264, *I' vo pensando*, e 360, *Quel'antiquo mio dolce empio signore* (pp. 420-583).

L'*Introduzione*, suddivisa in capitoli e paragrafi, dà conto delle principali questioni e risultanze critiche maturate attorno al *Secretum*, guardando in particolare, com'era del

resto giusto attendersi, all'opera di Francisco Rico, *Vida u obra de Petrarca. I. Lectura del "Secretum"*, Padova, Antenore, 1974, che tanto peso ha avuto nel definire in termini nuovi l'intera esperienza petrarchesca. Significative sono le dense righe d'apertura, ispirate alla celebre metafora studiata da Blumenberg in *Naufragio con spettatore* (1979: in it., Bologna, il Mulino, 1985), che vale la pena di riferire con larghezza:

Desde el acantilado de rocas firmes, unos ojos expectantes miran, al amparo del oleaje destructor, el naufragio del mundo en un mar impetuoso. Otros ojos, en cambio, se ven a sí mismos y a todo lo que les rodea sobre una nave, velero o cascata de nuez, a merced de las olas, ora suaves ora violentas. ¿La diferencia de perspectiva que separa la segunda mirada de la primera es tan esencial como para dar paso a un «nuevo individuo»? Es muy posible. La imagen de los ojos que se perciben en pleno naufragio representa una visión, tal vez no inédita, pero indicadora de la conciencia de un límite, de una percepción precaria, parcial y, al mismo tiempo, llena de curiosidad, incertidumbre y deseo de lo terrenal, que no excluye – no hay que perderlo de vista – la preocupación por lo absoluto. Ese es el espacio auténticamente humano, el privilegiado y dramático punto de observación adoptado por Petrarca, que, si no presupone un «nuevo individuo» humano, sí representa, tal vez, un punto importante en la larga y compleja historia del individuo occidental: lejos aún del sujeto plural y biopático de Nietzsche, el yo petrarquesco empieza ya a considerar la enfermedad del alma como el estímulo de un pensamiento más complejo y propio del hombre, un pensamiento pasional y enfebrecido. La metafora del naufragio en la obra de Petrarca es central para entender la posición moral y ideológica del sujeto que se autorepresenta en los escritos más autobiográficos del poeta, donde, además de ese cambio de perspectiva, hallamos también un nuevo tipo de narración del yo: la vida construida como obra de arte (pp. 9-10).

Arqués, che accoglie come tutti la cronologia stabilita da Rico il quale fissa al 1353 la redazione ultima dell'opera, cominciata nel 1347, puntualizza rapidamente il contesto di crisi personale e intellettuale entro il quale il *Secretum* va collocato, dopo la grande peste del 1348, a partire dalla quale il pensiero della morte sarà una costante dei suoi scritti; la fondamentale matrice agostiniana, e la dimensione letteraria, che esclude una destinazione effettivamente 'segreta'. È vero che gli amici più cari ne ebbero solo qualche incerta notizia, ma «La alta densidad literaria del libro, que realza el valor de Petrarca como escritor, se contradice con la hipótesis del libro "secreto". Era un libro para ser divulgado, aunque fuese póstumamente» (pp. 13-14). In tal senso, è vero che il titolo non esclude eventuali lettori, ma piuttosto il contrario, dato che è precisamente ad essi che Petrarca intende rivelare la segreta trama dei pensieri che hanno accompagnato come una sorta di controcanto l'impegno dedicato alle opere 'pubbliche', segnatamente quelle ambiziose della prima maturità, l'*Africa* e il *De viris*. Delinea poi il contenuto dell'opera, basata su un dibattito che ha per protagonisti due 'figure' dello stesso personaggio che si sdoppia per meglio rappresentarsi, *Franciscus* e *Augustinus*, dove il secondo, che ha naturalmente i tratti del santo quali emergono soprattutto dalle *Confessiones* (che Petrarca amò moltissimo al punto da portarne sempre una copia con sé), ricopre il ruolo-guida quale rappresentante di uno stoicismo cristiano che può aiutare *Franciscus* a guarire dei suoi mali sia denunciandone con durezza appunto stoica i cedimenti e le debolezze di carattere, sia aprendogli, da cristiano, l'orizzonte della trascendenza entro la quale ridare un ordine e un senso alla propria esperienza terrena. In queste pagine Arqués distingue bene i tre modelli fondamentali presenti a Petrarca nell'organizzare il proprio 'viaggio interiore': quello platonico che attraverso la reminiscenza punta alla Verità; quello stoico che riposa sull'autosufficienza dell'io che va liberato dalle false opinioni e dalle 'affezioni' che legano l'individuo all'inessenziale; quello cristiano, infine, che ha il suo fine nella 'conversione', cioè in un mutamento interiore che equivale alla morte dell'uomo 'vecchio' e alla nascita del 'nuovo'. Petrarca

si muove essenzialmente tra questi due ultimi àmbiti: riconosce con lucidità penetrante le proprie insufficienze e i propri falsi obiettivi, ma di là da ciò non sa e soprattutto non vuole arrivare a una radicale conversione che avrebbe comportato non solo la rinuncia ai valori fondanti della sua vita, ma anche il rifiuto dei frammenti delle esistenziali verità dalle quali la vita – la *sua* vita – è composta e senza le quali essa gli riesce inconcepibile. Come leggiamo:

En este sentido, y dicho en términos generales, *Augustinus* y *Franciscus* [...] representarían esas dos caras de la inquietud interior; *Augustinus*, el modelo cristiano de conversión radical; *Franciscus*, el del filósofo que, aun sabiendo que, como cristiano, debería hacer lo posible para renovar el milagro de la conversión acaecida a san Agustín, en realidad se muestra más ciceronianamente interesado, no tanto por el despertar o el descubrimiento del verdadero yo, cuanto por las técnicas filosóficas de meditación [...] y análisis encaminadas a evidenciar las fluctuaciones de la propia alma en medio de los avatares de la fortuna. Lo importante en el aretino es, por encima de todo, esa reflexión continua al margen de los objetivos finales, ya sean filóficos o cristianos (p. 26).

In margine agli obiettivi finali sia di tipo filosofico che religioso... È detto bene. Petrarca, infatti, mentre si condanna si difende, e mentre si difende si condanna, sì che, paradossalmente, quando denuncia in maniera implacabile la peggiore delle malattie che gli rovinano la vita, cioè quella particolare forma di depressione ch'egli chiama *acedia* che gli spalanca nel cuore la visione disperata del disvalore assoluto della vita e dei suoi contenuti, di questi deve sopporre la positività, se non altro perché egli 'sente' che di null'altro la sua vita è fatta: ma ciò appunto torna a contrapporlo ad *Augustinus* che, seppure in chiave cristiana, conferma tale disvalore. Il gioco messo in campo da Petrarca, a dispetto dell'apparente semplicità dei suoi singoli 'pezzi', è insomma di disperante e irresolubile complessità, e il finale aperto del dialogo, l'unico in effetti concepibile e coerente a dispetto di ciò che talvolta si è scritto, lo conferma. Arqués mostra bene come lo spazio del *Secretum* sia quello di una *noluntas* che si pone di qua dal mutamento radicale della 'conversione' e come su ciò possa nascere «una nueva literatura que vive y se alimenta de todas las contradictorias fluctuaciones del hombre» (p. 31), e passa dunque agevolmente ad allargare l'orizzonte ai rapporti tra il *Secretum*, i *Rvf* e le *Familiares* (in particolare la IV, 1, che racconta dell'ascesa al Ventoux, e insomma tutti i testi riprodotti, tradotti e annotati nella seconda parte del volume, *Posteritati* compresa). In questo più ampio quadro, che comporta un compresso riesame dell'intero percorso di Petrarca, tornano alcune basilari considerazioni. Per esempio, quella per cui il *Secretum* «no es, pues, un arrebatado de tristeza romántica ante litteram, sino un análisis desapasionado de la enfermedad espiritual que sufre *Franciscus* [...] El tono es más bien el de un sabio analista que conoce las fluctuaciones del corazón humano. Sólo el arte podía aspirar a representar para Petrarca ese puerto tan soñado desde el cual asistir al naufragio de los demás y de sí mismo» (pp. 32-33), e di qui la conclusione che le due canzoni 264 e 360 sono vicine al dialogo: nell'occasione, anche Arqués, con altri, sottolinea come quest'ultima canzone paia costituire una tarda e dunque specialmente significativa difesa sia dell'amore che della gloria letteraria, lasciando dunque aperte le medesime questioni che anche il *Secretum* non risolveva (p. 36).

Molte sono le cose che si dovrebbero mettere in luce, in questa *Introduzione*, ma va finalmente detto che un contributo importante è costituito dalle note al testo, che accompagnano in modo degno presso il lettore spagnolo un'opera precocemente conosciuta e citata proprio in Spagna, negli ultimi decenni del '300, segnatamente da Bernat Metge in *Lo somni* (è un particolare non secondario, opportunamente ricordato da

Arqués medesimo nel capitoletto finale sulla fortuna del *Secretum* in Spagna, che sarà stata pure «escasa y poco conocida», ma forse superiore, per quel poco che si sa, a quella avuta in altri àmbiti). Le note, dunque, sono particolarmente ampie e documentate, sì che si può dire che trascelgano l'essenziale entro una lunga tradizione di studi – Rico in testa –, confermando la centralità di tutta una serie di obbligati rimandi non solo ad Agostino, ma anche a Boezio (e a Cicerone e a Seneca, naturalmente), e, in altro campo, ai rimandi interni che sono numerosi e assai più potrebbero esserlo, dato l'inesausto tornare di Petrarca attorno agli stessi temi in tutte le sue opere, dai *Rvf* al *De remediis*, particolarmente disponibili a larghe raccolte. Arqués trasceglie, abbiamo detto, ma in vari casi arricchisce, specie, direi, nei confronti con il canzoniere. Con ciò, mi si passi qualche minimo esempio di possibili aggiunte a quanto mi sembra sin qui acquisito. Là dove, nella prima parte del primo libro (ed. Arqués, pp. 120 sgg.), Agostino insiste sulla 'responsabilità personale' di chi pecca, in base al principio che ogni peccato è volontario, alle varie *auctoritates* che si sono via via citate può ben allegarsi anche *Rvf* 311, 7: «ch'altri che me non ò di ch'i' mi lagne», oppure *De remediis* II, 15, 10: per tutte le passioni vale ciò che vale per l'avarizia, cioè sono tutte volontarie, e nessuna di esse esercita il suo potere con la violenza ma attraverso l'assenso del soggetto («omnium eadem est ratio quam avaritiae diximus: omnes voluntariae, nulla est violenta»). Senza dire che dietro a tutto ciò, di là dallo stesso Agostino (vd. sul punto *De civ. Dei* XIV, 6), occorre tornare ad Aristotele, *Eth. Nic.* III, 7, 1113b 1114a, per il capitolone nel quale si dimostra che «malicie voluntariae sunt», e cioè che il vizio, come del resto la virtù, è perfettamente volontario. Non è che un esempio, ripeto, limitato a un luogo particolare, che può servire a mostrare come commentare Petrarca, e in particolare un'opera come il *Secretum*, con la sua straordinaria densità di motivi che ricapitolano, si può dire, gran parte della tradizione etica dell'occidente, sia un compito insieme facile e inesauribile, sia che si scenda, per dire così, in verticale, nel caso sino ad Aristotele, sia che ci si allarghi orizzontalmente attraverso l'intera opera di Petrarca medesimo. Sì che, va detto, quello di incrementare i rimandi, nell'un caso e nell'altro, è un gioco che di per sé non ha molto senso se non è orientato a una ricerca che lo richieda, e che non è davvero su questo piano che l'ottimo lavoro di Arqués può essere discusso. Una cosa, però, vorrei osservarla, e cioè un veniale squilibrio o piuttosto un 'taglio' diverso che oppone la maggioranza delle note, in genere ricche ma piuttosto contenute, ad alcune note ove i rimandi intertestuali sono insolitamente soverchiati da folti rinvii alla bibliografia: penso per esempio alla nota 201 del secondo libro, pp. 237-39, relativa all'*acedia*, o alle note del terzo libro, 313, pp. 313-15 sulla 'lettera pitagorica'; 329 e 330, p. 325, rispettivamente sulla citazione di Omero e sul mal d'amore; 333, p. 327, sul ritratto di Laura; 334, p. 329, su Laura/*laurea*... Nulla di male, s'intende, e che non sia il normale portato di un lavoro *in progress*, che nel caso documenta ulteriormente la cura che Arqués ha dedicato a un commento limpido e attento con il quale non si può che consentire (mi limito a osservare ch'è forse troppo sottile la distinzione fatta nella nota 225 del secondo libro, p. 255, tra la condanna dei congiurati che uccisero Cesare e un effettivo giudizio positivo su di lui, che invece a me pare già indubitabile e dunque da riferire al 'ripensamento' di Petrarca, certamente da mettere in conto alle sue esperienze in senso lato politiche; correggerei poi, alla nota 376, p. 355, nel terzo libro, la definizione di 'oligarchia' attribuita al regime signorile dei Visconti). Le caratteristiche di tale commento s'estendono anche ai testi dati nella seconda parte, tutti assai ben introdotti e annotati in maniera un poco più rapida ma sempre funzionale allo scopo, ch'è quello di mostrarne le relazioni, in alcuni casi molto strette, con il *Secretum*. In definitiva, il contributo agli studi di questa edizione è no-

tevole e giustifica pienamente quanto si accennava all'inizio, cioè il fatto che d'ora in poi lo studioso di Petrarca dovrà in ogni caso tenerne conto. [Enrico Fenzi]

* Pétrarque, *Les Triomphes. Traduction française de Simon Bourgouin*. Edition critique, introduction et notes par G. Parussa et E. Suomela Härmä, Genève, Droz [Travaux d'Humanisme et Renaissance, CDXCV], 2012

Dopo vari lavori preparatori, Gabriella Parussa ed Elina Suomela-Härmä hanno pubblicato presso l'editore Droz l'edizione critica della traduzione in francese sin qui inedita dei *Triumphs*, eseguita nei primi anni del '500 da Simon Bourgouin, *valet de chambre* e *bachelier en loix* presso Luigi XII e Francesco I. Dopo un *Avant-propos* (pp. 5-8) che brevemente sottolinea l'importanza dell'opera di Bourgouin nel quadro dei rapporti tra letteratura italiana e francese e, in particolare, della diffusione delle opere di Petrarca, una lunga introduzione (pp. 9-89) fa il punto sui vari aspetti e problemi dell'edizione. La traduzione di Bourgouin, in alessandrini, è la prima in versi, ed è preceduta, allo scorcio del '400, da due traduzioni in prosa, una attribuita a Georges de La Forge e un'altra anonima più lunga edita nel 1514 e più volte ristampata; la seconda traduzione in versi, di Jean Meynier barone d'Oppède, sarà stampata nel 1538. Per quanto riguarda invece i *Rvf*, nel 1533 Clément Marot traduce la canzone 323, *Standomi un giorno solo a la finestra*, e sei anni dopo sei sonetti; successivamente, nel 1547, Jacques Peletier de Mans pubblica la traduzione di altri dodici sonetti. Ma la traduzione dell'intera opera volgare di Petrarca sarà fatta in due tempi da Vasquin Philieul di Carpentras, canonico e giudice in Avignone: prima le 'rime in vita' (Parigi, Gazeau, 1548), poi, nel 1555, insieme alla riproduzione della parte già edita, tutto il resto, cioè le 'rime in morte', quelle politiche e di circostanza e i *Triumphs* (Avignone, Bonhomme).

Di Bourgouin non si sa quasi nulla, ma di lui restano altri impegnativi scritti: un *Traité de l'espionette du jeune prince conquerant le royaume de bonne renommée* (edito a Parigi da Verard nel 1508 e poi da Le Noir nel 1514); una 'moralità' di più di ventimila versi intitolata *L'homme juste et l'homme mondain* che si conclude con un *Jugement de l'ame dévote* accompagnata in paradiso dall'angelo (Parigi, Verard, 1508); alcune traduzioni dal greco attraverso traduzioni latine, come le vite plutarchiane di Pompeo, Cicerone, Scipione e forse altre, e la *Storia vera* di Luciano (Parigi, Galliot du Pré, 1529). Tornando alla traduzione dei *Triumphs* e seguendo l'ordine dei paragrafi dell'*Introduzione*, eccellente risultato delle due studiose è stato quello di trovare entro una tradizione testuale così complicata come quella del poema di Petrarca la 'fonte' esatta sulla quale Bourgouin ha condotto il suo lavoro: si tratta di un incunabolo veneziano stampato da Bartolomeo Zani nel marzo-aprile del 1500, che figura oggi sia nella BnF che nella Bibliothèque municipale di Tours, nel quale le liriche dei *Rvf* sono commentate dal Filelfo e dallo Squarciafico, e i *Triumphs* dall'Illicino (commento, questo, tradotto allora in francese e ben tenuto presente anche da Bourgouin), il tutto rivisto e corretto da Niccolò Peranzone (vd. la scheda in Klaus Ley, *Die Drucke von Petrarca's "Rime" 1470-2000*, Hildesheim-Zürich-New York, Olms, 2002, pp. 63-64). Qui, e dunque nella traduzione, l'ordine dei capitoli è il più diffuso nei mss.: *Tr. Cupidinis*: 1) *Nel tempo*; 2) *Era sì pieno*; 3) *Poscia che mia fortuna*; 4) *Stanco già di mirar*. / *Tr. Pudicitie*: *Quando ad un giogo*. / *Tr. Mortis*: 1) *Quanti già*; 2) *La notte che seguì*; / *Tr. Fame*: 1) *Nel cor pieno*; 2) *Da poi che Morte*; 3) *Pien d'infinita*; 4) *Io non sapea*. / *Tr. Temporis*: *De l'aureo albergo*; / *Tr. Eternitatis*: *Da poi che sotto il ciel*. Facendo riferimento all'edizione di Pacca (Milano, Mondadori, 1996, alla quale si rimanda), si nota, oltre all'ovvia mancanza del capitolo del *Tr.*

Fame, Poi che la bella, scoperto nella sua interezza solo nel 1950 da Roberto Weiss, che il capitolo del *Tr. Cupidinis, Stanco già di mirar*, occupa il quarto e ultimo posto invece del secondo; che al primo capitolo del *Tr. Mortis* sono incorporate all'inizio le sette terzine oggi stampate come frammento a parte (onde per noi l'*incipit* suona: *Quella leggiadra e gloriosa donna*), e che, infine, il *Tr. Fame* ha quattro capitoli invece di tre, perché si apre con quello, anch'esso oggi stampato a parte come rifiutato dall'autore stesso, che comincia *Nel cor pieno*.

A questo punto, fissati gli elementi di base, l'*Introduzione* prosegue, pp. 21-28, con *Les stratégies de Bourgoïn traducteur*; un *Étude linguistique*, pp. 29-60 (s'aggiunga qui che la Parussa è particolarmente esperta di problemi grafici del francese medievale); una breve scheda sul testo italiano, pp. 60-61; la descrizione dei manoscritti, pp. 62-73; la collazione dei manoscritti e la scelta del manoscritto di base, pp. 73-79, seguita da una breve nota sui metodi d'edizione del testo francese e di quello italiano, a sua volta seguita da un elenco di necessarie correzioni a quest'ultimo, pp. 80-84; c'è infine un sintetico riassunto di ogni 'trionfo', pp. 85-89. Prima di considerare, seppur brevemente, alcuni aspetti particolari di queste pagine, soprattutto quelle dedicate alle strategie del traduttore e ai risultati della collazione, è opportuno precisare alcune delle caratteristiche materiali con le quali la traduzione si presenta. Innanzi tutto, è importante dire che l'impaginazione dell'edizione corrisponde abbastanza bene a quella del manoscritto tenuto come base dell'edizione, A (e D, per quanto se ne sa, ma vd. avanti per i singoli mss.), che porta il testo francese lievemente spostato sulla destra del foglio, e riporta in grafia sottile e corsiva il testo italiano sulla sinistra, con i versi spezzati in due per esigenze di spazio (s'aggiunga, a gran lode della Francia, che il bellissimo manoscritto è facilmente consultabile in rete, sul sito *Gallica*). Bourgoïn inoltre fa precedere ogni 'trionfo' da alcuni versi latini e da un *rondeau*, e correda ogni singolo capitolo della traduzione di vari *Sommaires* che lo interrompono dopo un certo numero di versi (il primo capitolo del *Tr. Cupidinis*, per esempio, porta un 'sommario all'inizio, uno tra i vv. 54 e 55, e uno tra i vv. 118 e 119; il *Tr. Pudicitie* oltre quello iniziale ne porta uno tra i vv. 92 e 93, tra i vv. 146 e 147, tra i vv. 216 e 217): tali sommari sono costituiti di cinque e cinque versi dedicati rispettivamente al *Sens historique* e al *Sens moral* sino a tutto il primo capitolo del *Tr. Mortis*, dopo di che, più rari, i sommari sono dedicati al solo senso storico.

Abbiamo accennato alle strategie del traduttore, alle quali è dedicato un bel capitolo. La prima osservazione riguarda lo scarto tra le terzine dell'originale e l'alessandrino francese che rima AA, BB... ecc.; la seconda mostra come il traduttore non si preoccupi di rispettare la concisione dell'originale, ma sia per l'esigenza di chiarire molti passaggi e sciogliere i nodi fortemente scorciati dell'erudizione petrarchesca, sia per gusto proprio (per esempio, per la 'dilatazione sinonimica', che gli piace molto), dilata il testo che, capitolo per capitolo, oscilla tra un 32% e un 72% in più. Ciò comporta che normalmente non c'è esatta corrispondenza tra i due testi, e che, per fare il caso forse più comune, si ha un processo di amplificazione ogni volta che il traduttore aggiunge interi emistichi per 'spiegare' attraverso vere e proprie informazioni supplementari, per lo più tratte dal commento dell'Illicino, quanto Petrarca scrive a proposito dei tanti personaggi che popolano i numerosi elenchi dell'opera. Ma non sempre è così, perché risultati analoghi si hanno con i numerosi *hémistiche de remplissage*, cioè sequenze semanticamente anodine che devono fornire la parola adatta alla rima. Con tutto ciò, la sostanza del testo italiano non subisce alterazioni significative, e avviene anzi che il traduttore calchi i toni per dare più evidenza ai giudizi petrarcheschi. Insomma, attraverso vari esempi, è ben spiegato che «Bourgoïn ne partage pas la réticence de Pétrarque à indiquer tous les personnages cités par leur nom propre: sur ce

point-là, leurs principes esthétiques ne s'accordent pas: Pétrarque affiche un certain mépris pour le 'ignorants' et n'écrit que pour ceux qui connaissent les auteurs antiques aussi bien que lui. Bourguoin est moins sélectif; comme il a lui-même eu du mal à saisir les allusions de Pétrarque, il divulgue généreusement au lecteur les informations glanées dans le commentaire d'Illicino ou ailleurs» (p. 25). Un buon esempio portato dalle studioso (che qui modifico leggermente) dei criteri seguiti da Bourguoin lo si trova ai vv. 140-147 della traduzione del primo capitolo del *Tr. Cupidinis*, corrispondenti ai vv. 104-147 dell'originale:

L'un est Denys *ayant tirranicque façon*,
 Et l'autre Alexandre est, *qui de mal nom herite*.
 Mais l'un a de sa crainxte effect digne *et merite*.
 Et l'autre, qui la mort de Creusa tant plora
 Soubz le rochier Antandre, *où les dieux implora*,
c'est le fort Eneas surpris de lascivie,
 lo quel tollut l'amour à Turnus, qui la vie
 au filz de Evandre osta pour Lavinie avoir;

(l'uno è Dyonisio et l'altro è Alexandro,
 ma quel del suo temer ha degno effecto.
 L'altro è colui che pianse sotto Antandro
 La morte di Creusa, e 'l suo amor tolse
 A que che 'l suo figliol tolse ad Evandro).

Se si eliminano le parole in corsivo, aggiunte da Bourguoin, si avrà una traduzione in prosa che in buona parte rispetta alla lettera il testo italiano. Si osservi in particolare che la prima aggiunta serve a spiegare che *Denys* è il tiranno Dionigi di Siracusa, mentre l'ultima, *où [...] lascivie* mette in chiaro l'allusione di Petrarca spiegando che appunto Enea ('L'altro') è soggetto tanto di 'pianse' (la morte della moglie Creusa) quanto del primo 'tolse'. E i due ultimi versi suonano quasi una glossa che chiarisce il senso effettivo del duro dettato di Petrarca ('Enea sottrasse Lavinia a Turno che aveva ucciso Pallante, figlio di Evandro'). In tutto ciò ha certo pesato il commento dell'Illicino, che così commenta questi versi (cito la traduzione francese dal ms. Fr. 594 della Bnf, probabilmente composto a richiesta del cardinale d'Amboise per Luigi XII, f. 24r, corsivi miei): «Cestuy Eneas se partit de Troye avec Anchises son pere et son filz Ascanius et tant nagerent quilz arriverent en Ytalie ou et assez tost apres icelluy Eneas *tolut et osta* la dame et amoureuse de Turnus, cestoit Lavina, fille de latin roy des Latins, et Turnus *tolut et osta la vie* a Palas filz de Evander [...] En ce lieu pour plus clere notice des vers precedens devons sçavoir que quant Eneas fut parti de Troye et venu en la mer Egee entre les isles de Chio et de Thenedon en la partie dextre ou il y avoit une montaigne ou *Pierre* appallee Atander en la quelle aucunes fois reposoient les navigateurs, en quel lieu celebra le dit Enee les obseques de Creusa, sa femme morte en la ruine de Troye». Ma proprio l'impegno a dare le necessarie informazioni abbinato alla ricerca della rima porta qui il traduttore a una sostanziale infedeltà a Petrarca, perché la specificazione che riguarda Enea, *surpris de lascivie*, non può che alludere al *coup de foudre* che spinge Enea nelle braccia di Didone, nella grotta dove entrambi si erano rifugiati per fuggire dalla tempesta, e riecheggiare in ispecie il «turpi [...] cupidine captos» di Virgilio, *Aen.* IV, 194, che avrà di mira soprattutto Enea, visto che, a differenza di lui, Didone lo amava per davvero: ma appunto, l'aggiunta, ironia del caso, suona impropria perché, come si sa, Petrarca per ragioni di cronologia non crede affatto che Enea e Didone ab-

biano mai potuto incontrarsi. La sosta è stata forse un po' lunga, ma il caso illustra bene le modalità di questa traduzione, che ancora si caratterizza, come ci viene spiegato, per i suoi numerosi italianismi, in qualche caso tali da far dubitare che potessero essere facilmente intesi, e per i numerosi casi nei quali Bourgouin, per esigenze di chiarezza e leggibilità, corregge mediante l'aggiunta del verbo la propensione di Petrarca per lo stile nominale, fomentata dalla meccanicità di tanti elenchi.

Poche parole, infine, per la costituzione del testo, sin qui inedito (a parte l'insoddisfacente edizione del *Tr. Mortis* e del *Tr. Cupidinis*, approntata rispettivamente nel 2001 e nel 2004 da Marc Duperray: vd. p. 7, note 6 e 7). I manoscritti fondamentali sono tre: A = Bnf 12423, al quale abbiamo già accennato, che ha il testo italiano affiancato alla traduzione. È ornato da belle miniature attribuite insieme al Maître des Entrées de Paris e a Etienne Poncher, che lo fanno datare al primo decennio del secolo; B = Bnf 2500-2501: si tratta in verità di due manoscritti concepiti unitariamente dei quali il n° 2501 contiene il *Tr. Pudicitie* e il *Tr. Mortis*; il n° 2500 quelli che seguono. Manca dunque, a completare l'opera, il primo, dedicato al *Tr. Cupidinis*. Mancano qui i *rondeaux*, e il testo italiano è trascritto *vis-à-vis* della traduzione, sul verso del foglio; C = Bibl. de l' Arsenal 6480. Non ha il testo italiano, e aggiunge in fine, ff. 128-131, una serie di *rondeaux* attribuibili a Bourgouin. È arricchito da splendide miniature attribuite a Goffredo il Batavo e databili, secondo gli esperti, agli anni 1522 oppure 1524-1526, e si pensa si tratti di una copia destinata a Francesco I. A questi vanno aggiunti i manoscritti D ed E, per ragioni diverse di relativa utilità. Il primo non si sa per ora in quale collezione privata si trovi, e occorre dunque accontentarsi della descrizione fatta nel 1997 da Eberhard König (vd. pp. 70-71), dalla quale risulta una certa affinità con A (porta in corsiva minuscola il testo italiano, ma disposto ai lati esterni dei fogli, mentre in A era sempre alla sinistra della colonna della traduzione). Il secondo, Yale, Beinecke Library, 875, che sembra più tardo degli altri, non porta il testo italiano e s'interrompe a metà del secondo capitolo del *Tr. Mortis*. La collazione dei testimoni ha evidenziato due cose che paiono sicure: A conserva la traduzione nella sua forma primitiva, mentre B e C mostrano evidenti segni di essere stati sottoposti a ritocchi limitati che spesso riguardano l'ordine delle parole riportato all'uso francese, e in qualche caso migliorativi nei riguardi della fedeltà verso il testo italiano. Sembra anche di poter dire che C rappresenti la forma finale, sì che le combinazioni che effettivamente si danno nella maggioranza dei casi di A *vs* BC, oppure AB *vs* C sono perfettamente spiegabili: nel primo caso le correzioni di B sono accolte in C; nel secondo C corregge ulteriormente di suo. E questa è l'ipotesi delle curatrici (vd. la conclusione a p. 76), complicata però dal fatto che in vari casi si ha l'accordo AC *vs* B, difficile da spiegare. Ecco un esempio che riguarda precisamente la diffusa fenomenologia dell'ordine delle parole ch'è tipica di C: in *Tr. Fame* II, 129 (il numero del verso è sempre quello della traduzione), all'italiano «Appio conobbi» corrisponde in AC, letteralmente, *Appius je congneuz*, mentre nel solo B si legge *Je congneuz Appius*, che proprio in C ci aspetteremmo di trovare confermato. In senso opposto, ecco due esempi nei quali AC sono fedeli all'italiano mentre B se ne allontana. *Tr. Fame* I, 132: «buon senato»: AC *bon senat*; B *tout le senat*; *Tr. Fame* III, 190: «nostro triumpho»: AC *triumphe rommain*; B *l'empire romain*. Occorrerebbero delle tavole complete per valutare meglio la cosa, ma tutto sommato la soluzione qui prospettata (vd. p. 74) appare la più ragionevole: Bourgouin (se di lui veramente si tratta) ha corretto qualcosa rispetto ad A una prima volta (onde B) senza far tesoro degli interventi, e a distanza di anni, in occasione dell'allestimento della copia per il re, è tornato a correggere ripartendo da A, onde l'accordo di massima BC, ma pure una limitata serie di lezioni di B

non più riprese. In questo quadro il contributo di E è assai incerto, accordandosi talvolta con A, talvolta con B e talvolta con C, onde le curatrici pensano che «peut-être est-il issu d'une collation de deux manuscrits ou d'un original d'auteur portant des corrections suscrites ou marginales» (p. 77). Insomma, il quadro che ci si presenta lascia qualche perplessità e ancora se ne potrà discutere, e anche per questo credo si sia scelto di mantenere A come testo-base (l'altra alternativa possibile era quella di rifarsi a C, l'altro manoscritto completo, quale testimone della volontà ultima di Bourgoinguin, ma, di là da tutto, non si può essere certi che le correzioni risalgano a lui). Un'ultima osservazione, del tutto marginale. Mi sembra di cogliere una incongruenza tra quanto detto a proposito di *Tr. Cupidinis* II, 216 a p. 78 («di sue bellezze e di mie spoglie altera»), ove si elenca la versione, sbagliata, di A: *sa despouille avec et sa beauté haultaine*, quella radrizzata ma dubbia di C: *de sa beauté avec et ma despouille certaine*, e infine quella di E che suona come la più fedele e corretta: *de sa beauté avec ma despouille haultaine*, e che infatti si commenta: «Dans le cas suivant, la leçon du manuscrit E a servi à corriger le texte, car il offrait une meilleure version par rapport à A et C». Se invece andiamo al testo e all'apparato, leggiamo il verso in questa forma: *de sa beauté avec ma despouille certaine*, e in apparato troviamo la lezione di A con la dichiarazione: «nous corrigeons pour le sens d'après C». Ciò significa che il contributo di E è stato quello di far eliminare quel fastidioso *et*? Ma che dire dell'alternativa caratterizzante tra il fedele *haultaine* («altera») del testo-base A, e *certaine*?

Per finire, una serie di fitte e preziose note (pp. 213-61) provvede a chiarire molte questioni, per esempio là dove gli errori del testo italiano dello Zani hanno indotto in errore Bourgoinguin (oppure dove costui sbaglia di suo, ingannato dalle difficoltà del testo), e un abbondante *Glossario* (pp. 263-97) chiude utilmente il volume, prima dell'indice dei nomi e della bibliografia. Ripeto: c'è ancora qualcosa da discutere, specie a proposito della costituzione del testo, ma ciò è possibile proprio per la qualità di questa edizione e per l'interesse del materiale messo a disposizione degli studiosi. In altri termini, la storia controversa e a tratti schizofrenica del petrarchismo francese al giro di boa dei primi anni del '500 non può più ignorare, come ha fatto sin qui, questo testo (forse gravato dal peccato originale di essere troppo sbilanciato verso Petrarca e l'Italia? quando la ricezione di Petrarca in Francia, anche nei momenti più alti, non fu mai incondizionata, ma fu accompagnata, sempre e *pour cause*, e quasi corretta da una forte vena polemica), che si pone al centro della svolta poiché è un anello essenziale della catena che parte dalle opere latine, il *De remediis* soprattutto, passa per i *Triumphs* e solo alla fine approda al *Canzoniere*. La fortuna dei *Trionfi*, in Francia come altrove, precede infatti quella del *Canzoniere*, per il loro carattere di ricchissimo repertorio storico-letterario in volgare che assorbiva le tradizionali strutture enciclopediche e le superava e ne faceva qualcosa di 'classico', innervandole sul felice schema iconografico del 'corteo trionfale', che si prestava a una infinita serie di applicazioni e trasferimenti nel campo delle arti figurative. Naturalmente, questo schema di massima, che vede vincente l'accoppiata: opere latine-*Trionfi* e in qualche modo rinvia il successo pieno del *Canzoniere*, va preso con discrezione e ulteriormente precisato, ma nella sostanza sembra indubitabile. Ed è appunto un'opera come questa, così meritoriamente edita e illustrata dalla Parussa e dalla Suomela-Härmä, che può insegnarci ancora molte cose. [Enrico Fenzi]

* S. Carrai - S. Cracolici - M. Marchi, *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, Pisa, ETS, 2009
D. Borghesi, *Orazioni*, a cura di C. Caruso, Pisa, ETS, 2009

M. Pieri, *Lo Strascino da Siena e la sua opera poetica e teatrale*, Pisa, ETS, 2010

La «Biblioteca Senese», collana delle Edizioni ETS di Pisa, tra il 2009 e il 2010 ha pubblicato tre volumi riguardanti le diverse forme letterarie che si svilupparono a Siena a cavallo tra il XV e XVI secolo. La collana è curata da Stefano Carrai, Roberto Guerrieri e Marzia Pieri.

Il primo volume è un insieme di saggi che svolge un ragionamento compiuto e tendenzialmente complessivo sulla letteratura senese nel Quattrocento. Tra i vari contributi alcuni, all'interno di una ricostruzione delle linee portanti della evoluzione della poesia senese, propongono anche l'edizione di brevi testi inediti, come quelli fatti conoscere da Carrai: cioè una coroncina di cinque sonetti dedicata a Pio II da Bernardo Illicino e un commento di Iacopo Fiorino dei Buoninsegni ad un sonetto di Benedetto da Cingoli rivolto, come pure la chiosa, alla gentildonna senese Caterina Orlandi, in cui è interessante seguire il piegarsi del discorso alle esigenze di quest'ultima con la spiegazione dei costrutti sintattici o la traduzione in volgare delle citazioni latine. Stesso discorso vale per il *Somnium* dell'Illicino edito da Cracolici, prosimetro caratterizzato dall'accumulo di forme e matrici culturali. Degno di particolare interesse per il filologo e il biografo anche il saggio di Monica Marchi, che affronta il problema attributivo del novelliere senese comunemente attribuito a un Gentile Sermini, dimostrando che tale autore non risulta essere mai esistito e che l'opera era adespota nel Quattrocento.

Il secondo volume della collana è costituito dall'edizione, ad opera di Carlo Caruso, delle orazioni accademiche di Diomede Borghesi (1539-1598), che tenne la cattedra di «tosca favella» dal 1588 al 1598 presso lo Studio di Siena. La riforma dello Studio senese del 1589, tra le altre cose, prevedeva che il lettore di «tosca favella» e di «umanità» (latino e greco) pronunciasse l'orazione di apertura dell'anno accademico ad anni alterni. Il volume raccoglie perciò la prolusione dell'anno accademico 1589-1590 (tenuta alla Sapienza nel novembre 1589), le prolusioni degli anni accademici 1590-1591 e 1592-1593 (tenute a San Domenico), l'orazione in occasione della visita di Virginio Orsini (tenuta alla Sapienza).

Nell'introduzione Caruso affronta la fortuna del Borghesi nella storia linguistica italiana, sino a considerare i più recenti studi di storia della lingua di Maraschio, Poggi Salani, Cappagli, in cui le dottrine linguistiche del Borghesi sono esaminate tramite il confronto con quelle del successore Celso Cittadini. Diomede Borghesi viene dunque descritto come «un buon grammatico normativo, con uno spiccato interesse per il lessico e la sintassi del verbo dei primi secoli (oltre che per la prosodia), Borghesi non fu né etimologo né dialettologo: competenza che costituiscono invece i capisaldi della dottrina linguistica, e se si vuole anche della “modernità”, del Cittadini, tutto volto all'esame del complesso rapporto tra latino e volgare, con speciale considerazione per la lingua parlata. [...] Dunque la lingua toscana apprezzata e studiata dal Borghesi è essenzialmente quella ricavabile da un certo numero di autori due-trecenteschi approvati, e da alcuni (pochi) moderni» (pp. 17-18). Grazie anche agli studi di Teresa Poggi Salani, Caruso affronta il tema del canone linguistico del Borghesi, dai poeti ai prosatori, dimostrando la considerazione, oltre che per le Tre Corone, per rimatori come Gianni Alfani, Dante da Maiano, Fazio degli Uberti, ma soprattutto per i poeti a lui più vicini, come Giusto de' Conti, Bembo, Guidiccioni e Della Casa (per Borghesi il maggior rimatore del suo secolo). Tra i prosatori allegati spiccano il Boccaccio del *Decameron* e del *Corbaccio*, Giovanni Villani, Brunetto Latini, il *Novellino*, Passavanti, Fra Giordano da Pisa e altri. Caruso infine sottolinea come il recupero del lessico trecen-

tesco avviene attraverso lo spoglio di testi escussi dal Salviati: «al punto che la lingua vagheggiata dal Borghesi potrebbe dirsi, per molti versi, lingua di Crusca» (p. 23).

Insieme all'approfondita introduzione, il volume si segnala per le note di commento, le quali mirano innanzitutto ad illustrare la lingua delle orazioni, esplicitandone le fonti (classiche e contemporanee). La scelta di un criterio conservativo rispetto alle stampe antiche è motivata nella *Nota al testo*, nella quale si mettono in relazione i profili ortografici e tipografici con il rapporto tra grafia e pronuncia del volgare, una questione molto presente nella Siena intellettuale del XVI secolo. Sempre nella *Nota al testo* l'autore dà analiticamente conto dei (pochi) interventi effettuati a causa delle oscillazioni tipografiche. Interessante anche l'atteggiamento moderatamente conservativo dell'interpunzione, se non quando (soprattutto nel caso della virgola) il segno avesse intenti retorici oltre che logici e dunque fosse utile sostituirlo con un segno che meglio logicamente scandisse le parti del discorso (dunque la virgola può divenire punto e virgola o doppio punto). Alla base dell'atteggiamento dell'editore c'è il riconoscimento di un coerente ed organizzato sistema «frutto di una sorta di compromesso tra le esigenze dell'ascolto e quelle della lettura, dunque obbediente a criteri sia retorici sia logici, ma con prevalenza dei primi, dal momento che si tratta pur sempre di testi recitati dinanzi ad un uditorio. [...] Il sistema interpuntivo delle orazioni borghesiane corrisponde a quello classico cinquecentesco dei sei segni (punto, punto e virgola, doppio punto, virgola, punto interrogativo e parentesi)» (p. 35). Utili poi l'indice delle voci annotate e l'indice dei nomi.

Il terzo volume, firmato da Marzia Pieri, affronta l'opera poetica e teatrale di Niccolò Campani da Siena detto lo Strascino (1478-1523). Dopo una densa introduzione, sono riediti e commentati i testi delle opere superstiti dello Strascino, con un'attenta cronologia, una puntuale nota al testo e indice dei nomi. *L'Introduzione* contestualizza nell'Italia tra il XV e il XVI secolo l'attività performativa dello Strascino, una maschera teatrale del Campani che si identificherà appunto col personaggio più fortunato del suo repertorio, come in seguito sarà per Beolco-Ruzante e per i comici della commedia dell'Arte.

Il primo dei testi editi è *L'egloga bellissima alla martorella intitolata Strascino*, la più antica opera a stampa del Campani, apparsa a Siena nel 1511 (nel cappello introduttivo alla poesia si legge 1512, ma è un refuso, invece correttamente 1511 nell'*Introduzione*). Si tratta di un componimento di 247 endecasillabi in distici a rima alternata organizzati in strofe di varia lunghezza coincidenti con le battute dei personaggi. La conclusione è affidata ad un ballo in tondo cantato su una frottola in ottonari. La storia è quella di quattro fratelli contadini, tra cui Strascino, che rappresentano «quattro varianti anagrafiche e caratteriali del villano» (p. 40).

Successivamente l'autrice propone il *Magrino*, scritta a Roma e stampata a Siena nel 1514, si tratta di 693 endecasillabi in terzine, con due sonetti e una barzelletta finale in ottonari da cantarsi. Il testo è preceduto da un prologo della dea Cerere. La storia ruota attorno ad una giovane sedotta da un amante cittadino di nome Lattanzio, che prima l'abbandona e poi si pente. Sulla scena compare la figura del servo mediatore, Magrino.

Un altro testo edito è il *Coltellino*, stampato a Siena nel 1521 (circolante manoscritto col titolo di *Berna*, che è il villano protagonista). La scena è ambientata in «un'Arcadia campagnola» in cui un contadino, Berna (spalleggiato da un altro contadino, Tafano) si innamora della ritrosa Togna, la cui ritrosia lo porta ripetutamente a tentare di suicidarsi, ovviamente con «comica surrealtà», come commenta Pieri.

Il *Lamento* è l'unica opera stampa sorvegliata dal Campani stesso (pubblicata a Venezia nel 1521), a conclusione di un lungo processo compositivo e performativo. Si

tratta di un componimento di 168 ottave, che «reca tracce vistose di una originaria matrice recitativa e musicale, rivolgendosi alternativamente a dei lettori e a degli ascoltatori. Questa parte metaletteraria è fra le più interessanti per la lucida consapevolezza che rivela della profonda differenza fra i due codici comunicativi; lungi dall'esibire quella *noluntas auctoris* che per secoli gli uomini di teatro ostentano nei loro libri, come uno stucchevole *topos* [...], per ripararsi dai rischi dell'operazione, Strascino non ha paura di ammettere che nella tradizione scritta molto è andato inevitabilmente guasto e perduto; e che nondimeno ha giudicato necessario correre il rischio» (p. 42).

Seguono otto capitoli rusticali, alcune stanze carnascialesche e una canzone (i testimoni sono antologie manoscritte o a stampa postume). [Giuseppe Emiliano Bonura]

★ Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di R. Rea e G. Inglese, Roma, Carocci, 2011

Ad aprire le danze della nuova collezione dei “Classici italiani” proposta dalla casa editrice Carocci sono due poeti molto significativi nel panorama letterario della nostra penisola: «il primo grande autore, in volgari italici, cui si addica una sommaria, ma autentica, biografia [...] e [...] l'ultimo campione della *continuità* di una tradizione letteraria “italiana” costituitasi come tale a metà del Duecento» (sono le parole di G. Inglese, nella breve *Premessa* di p. 11): in altre parole, Cavalcanti e Carducci (di cui è stato pubblicato *Rime e Ritmi*, a cura di Marco Veglia, Roma, Carocci, 2011). La morfologia del volume a cura di Roberto Rea (per le *Rime d'amore e di corrispondenza*) e di Giorgio Inglese (per *Donna me prega*) deve molto alle esplicite – ed esplicitate – finalità della collana, prima tra le quali aprire le porte della letteratura “classica” anche ad un pubblico di non specialisti, che valichi gli angusti spazi del mondo universitario e di quelle *élites* di filologi e critici che tradizionalmente sono stati auditorio prediletto per simili testi. Le conseguenze di quest'impostazione traspaiono nelle due linee che sembrano reggere il lavoro: presentare Cavalcanti come singola personalità poetica, con le peculiarità che lo rendono ancor oggi godibile ed evidenziarne gli aspetti innovativi e caratteristici nello stesso tempo in cui – in maniera complementare alla prima linea – si vuole proporre al lettore un testo quanto più possibile chiaro con l'aiuto di chiose – inevitabili trattandosi di poesia medievale – lontane dall'estremo dettaglio cui ci hanno abituato, anche in virtù di una documentazione che con i *database* ed *internet* è cresciuta esponenzialmente, le più recenti edizioni critiche di poesia medievale.

Entrambi gli obiettivi sono pienamente raggiunti dal lavoro, dove i curatori aggirano la difficoltà intrinseca del «rendere accessibile» ai più (così come dichiarato in seconda di copertina) una poesia lontana da quello cui il lettore contemporaneo è abituato, affidandosi a un commento completo, senza eccessi, per evitare i quali sembra sia stata fatta qualche piccolissima rinuncia. Infatti, pur nella loro complementarità, tanto l'*Introduzione* (pp. 13-32) quanto il commento con i *Testi* (pp. 41-300) si soffermano – col fine evidente di avvertire proprio questa “novità” poetica – su un confronto abbastanza serrato tra Guido e la tradizione a lui precedente, dal poeta rinnovata nel senso di una rifunzionalizzazione – specialmente semantica – del lessico lirico ereditato, la quale gli permette di superare, insieme ad una visione dell'amore che deriva da solide basi filosofiche, la casistica tradizionale dell'amore cortese, proveniente d'oltralpe (pp. 22-25). È così che nelle chiose si privilegiano due tipi di riferimenti intertestuali: quelli con la tradizione passata e quelli col modello biblico, fonte primaria di rinnovamento formale per la poesia di Cavalcanti (Rea porta a completo compimento un'intuizione ch'era già stata di De Robertis), alla quale fornisce in aggiunta anche

gli strumenti per incanalare quella dimensione di coralità (caratteristica di molta poesia stilnovista) che è richiesta di compatimento per le proprie pene nello stesso tempo in cui permette un'universale identificazione dell'auditorio all'evento descritto (pp. 27-29): Rea inquadra il poeta dalla prospettiva già inaugurata – con risultati magistrali per la critica cavalcantiana – nei suoi due saggi recenti (*Stilnovismo cavalcantiano e tradizione cortese*, [Roma, Bagatto, 2007] e *Guido Cavalcanti. Uno studio sul lessico lirico* [Roma, Nuova Cultura, 2008]). Se tanto nell'apparato quanto nell'*Introduzione* l'attenzione del critico si focalizza sulla tradizione precedente per rilevare le 'novità' cavalcantiane, ciò è tanto più evidente quando, nel discorso introduttivo, passa in rassegna i modelli di Guido, i quali in realtà (ai provenzali è, in effetti, dedicata una menzione, un cenno ad Arnaut Daniel) vengono riassunti tutti in un nome: Guido Guinizelli. È pacificamente riconosciuto, infatti, come Cavalcanti debba molte delle sue intuizioni al bolognese, così come pure all'influenza di quello sono da riferire temi e motivi, soluzioni lessicali, sintattiche e retoriche che poi si ritroveranno in questo; ma dal modo in cui il primo Guido è presentato nell'*Introduzione* (pp. 16-17) sembra proprio che la sua influenza lambisca ogni verso del fiorentino, il quale – suppone Rea – non si limita a ricevere tutta la tradizione precedente *attraverso* Guinizelli (così come Dante conoscerebbe Guinizelli *attraverso* Cavalcanti, aggiunge il curatore) ma ne farebbe modello da imitare anche più da vicino, perfino quando si tratta di stratonare poeticamente Guittone. Tant'è vero che i moniti a lui rivolti in *Da più a uno face un sollegismo* (la cui coincidenza con quelli rivoltigli nel *De vulgari eloquentia* e nella *Commedia* dantesca viene riconosciuta da Rea) sarebbero per Rea un ripercorrimiento cavalcantiano di *O caro padre meo*, testo inviato a Guittone dal bolognese, da leggere in chiave sarcastica: da lì procederebbero la «cruciale scelta di campo [...] e l'attitudine di scherno verso l'aretino» (p. 18) presenti nel sonetto di Guido. Fa da contraltare all'abbondante presenza dei predecessori il riferimento, invece ridotto all'essenzialità, a Dante, a Cino e ai poststilnovisti, specialmente nelle chiose. Si tratta di un'essenzialità programmaticamente perseguita dall'allegatore del volume, il quale la giustifica (nella *Nota al testo* [pp. 33-39], p. 34) sia con la volontà – condivisibile perché in linea con le caratteristiche fondamentali della collana cui il volume appartiene – di non appesantire l'apparato con troppi esempi, sia con il rinvio alle note delle edizioni di Cassata (G. Cavalcanti, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze, a cura di L. Cassata, Azio, De Rubeis, 1993) e di De Robertis (G. Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, Torino, Einaudi, 1986; lavoro ancora esemplare, recentemente uscito, in ristampa anastatica con Postfazione e Nota filologica curate da Giuseppe Marrani e Nataschia Tonelli, nella collana Letteraria reprint per i tipi di Ledizioni [G. Cavalcanti, *Rime, con le rime di Iacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Robertis, con una Postfazione di G. Marrani e N. Tonelli, Milano, Ledizioni, 2012]).

Stando così le cose può solo far piacere che Rea eviti di ripetere il noto per concentrarsi – concisamente ma competentemente – sugli aspetti di più recente indagine riguardo la lirica cavalcantiana. L'unica perplessità che potrebbe sorgere riguarda proprio la ricezione della poesia da parte di quel lettore “non specialista” – la cui presenza viene costantemente chiamata in causa nelle pagine introduttive – in quanto questi necessiterebbe (solo se ne avesse voglia) di carpire altrove gli elementi necessari per avere una visione completa della poesia di Guido. Le rime di corrispondenza, però, aiutano in parte ad aggirare l'ostacolo; e su queste si concentra Rea quando vuole indagare il rapporto tra Dante e Cavalcanti. Senza esimersi dal riferire una propria opinione, ausiliaria al lettore per un inquadramento storiografico dei testi, il curatore propone comunque un'ottima bibliografia in nota per chi avesse voglia di cimentarsi in

questa impresa audace, poiché spesso l'intervento su un singolo testo sfocia in questioni interpretative di più globale respiro.

Anche nei rapporti con Cino si pongono problemi non indifferenti, considerando che il sonetto da lui inviato a Cavalcanti (non necessariamente un responsivo) *Qua' son le cose vostre ch'io vi tolgo?* è ancora di discussa interpretazione, eccetto per un punto inequivocabile: il suo evidente contrasto con altre occasioni (anche qui di corrispondenza poetica) in cui Cino sembra allinearsi a Guido e difenderlo. Certo, a parte l'inequivocabile chiusa del sonetto di Onesto a Cino, *Siete voi messer Cin*, in cui il riferimento a Dante a Guido è letterale, anche quei passi *pro Guidone* citati da Rea sono oggetto di differenti intendimenti: non tanto *Amor che vien per le più dolci porte*, dove Cino parla a nome di un *nui* non meglio specificato e che non è detto comprenda anche il secondo Guido, quanto piuttosto *Bernardo quel dell'arco di Diamasco* 1-4 «Bernardo, quel dell'arco del Diamasco / potrebbe ben aver miglior discenti / di quei che sogna e fa spirti dolenti, / ché non si può trar buon vin di reo fiasco» (cit. a p. 20) dove la critica è incerta nel vedere in quest'arciere siriano Cavalcanti o Amore, cambiando sostanzialmente il senso della difesa ciniana e quindi le sue implicazioni nel rapporto tra i due.

La centralità tematica di un amore essenzialmente negativo, i cui effetti distruttivi si riversano tanto sull'anima quanto sul corpo dell'io poetico, il quale mette costantemente in scena gli elementi del proprio soffrire – egoticamente, quasi – trova la sua giustificazione nel sostrato dottrinale di Guido, che è – il curatore non ha dubbi a riguardo – averroistico. In quest'ostentata teatralizzazione del fenomeno amoroso solo Amore *in figura umana* può in qualche modo dare o togliere all'amante, mentre la donna rimane astratta sullo sfondo come catalizzatore del processo (fenomenologico e poetico assieme). Così, rispetto all'edizione De Robertis e in linea col suo studio sul lessico cavalcantiano, Rea aumenta sensibilmente nella resa testuale le personificazioni di enti astratti, veri e propri protagonisti sulla scena: è il caso di *Chi è questa che ven* 11 «e la Beltate per sua dea la mostra» e *Li mie' foll'occhi* 7-8 «per che Sospiri e Dolor mi pigliaro, / vedendo che Temenza avea lo core» (con implicazioni sostanziali nell'interpretazione del passo). Ciò non toglie che, per Cavalcanti, non si debba parlare di monotematicità: le parentesi dedicate puntualmente nell'*Introduzione* al gruppo di testi XXII-XXVI e I-III, caratterizzati dall'esaltazione degli aspetti positivi del sentimento, rendono ragione di questo movimento tonale, confermato indubbiamente anche dal confronto tra il resto delle liriche e la canzone dottrinale (pp. 25-27).

Se sulle peculiarità poetiche di Cavalcanti viene in ogni caso fatta luce pienamente, anche il proposito di fornire un testo chiaro ed accessibile risulta raggiunto con puntualità. Le poesie seguono il testo De Robertis, che a sua volta si avvaleva della lezione fissata da Favati (Guido Cavalcanti, *Rime*, a cura di G. Favati, Milano-Napoli, Ricciardi, 1957; le difformità, non molte, sono riportate alle pp. 37-39, eccezion fatta per *Donna me prega*) ed anche la numerazione, eccetto che per l'*Appendice*, ricalca quella dell'edizione dell'86. I testi sono preceduti da un cappello che delucida i motivi contenuti nella lirica, che integrano perfettamente i rimandi specifici delle note, dove quasi sempre viene fornita anche la parafrasi dei versi, prima di procedere a una più particolareggiata analisi dei vari aspetti linguistici, stilistici, retorici. Precisi risultano poi i rimandi interni al *corpus* cavalcantiano.

Sulla scelta di differenziare l'*Appendice* (pp. 280-300) rispetto all'edizione di riferimento, l'editore esprime tutte le sue motivazioni (pp. 36-37). Ne risulta una prima sezione – esclusi ovviamente i due testi di Iacopo presenti nell'ed. De Robertis – che riporta le due ballate *I vidi donne co la donna mia* (I. i), di cui non è detto si tratti di un "lavoro a quattro mani" tra Guido e Iacopo e *Sol per pietà ti prego, Giovanezza* (I. ii), in

cui dubbio è l'intervento cavalcantiano e una seconda sezione, che abbraccia componimenti rivolti a Guido, ma in cui non è chiara la bontà del rapporto di corrispondenza o di cui non ci sono pervenute le risposte. Qui si trovano: *Ecci venuto Guido [n] Compostello* (II. i) di Niccola da Muscia (in De Robertis seguiva XXXb *Era in pensier d'amor*), *Onde si move, e donde nasce amore?* (II. ii) dell'Orlandi, messo in *Appendice* perché non necessariamente causativo è considerato il suo rapporto con *Donna me prega*, la risposta apparentemente ironica di Lupo degli Uberti (II. iii) a *In un boschetto trova pasturella* (XLVI, che nell'ed. De Robertis la seguiva), Dino Compagni, *Se mia laude scusasse te sovente* (II. iv) ed infine l'ambiguo sonetto di Cino succitato (II. v). A questi si aggiunge, in maniera inedita, *Con sicurtà dirò poi ch'io son vosso* (II. vi), in cui vengono presuntivamente prese in giro – in analogia con alcuni dei sonetti inviati da Onesto da Bologna a Cino da Pistoia – «le più tipiche rappresentazioni cavalcantiane» dell'amore, proprio da Bonagiunta Orbicciani (p. 299). Dall'*Appendice* e dal volume vengono invece esclusi il sonetto di Nuccio Sanese *I mie' sospir dolenti m'hanno stanco, l' mi' senti' svegliar dentro a lo core* e *Amore e monna Lagia e Guido ed io*, questi ultimi due non a causa dei problemi attribuzionistici che li circondano, ma perché «recentemente riediti e commentati da diversi editori» (p. 37, dove vengono richiamati gli ultimi e più importanti interventi). Il valore dell'*Appendice* è notevole, perché i singoli cappelli, pur seguendo lo stesso schema portato avanti finora, segnalano tutti i più recenti studi che hanno interessato testi così difficili, fornendo un confronto tra interpretazioni e allo stesso tempo presentandosi come utile strumento di “prima informazione” per chiunque volesse avvicinarvisi.

Il tenore della *Bibliografia* (pp. 310-16) è tale da confermarsi «strettamente funzionale» (p. 310) alle esigenze dell'edizione in quanto, pur senza rinunce, si attiene per lo più agli interventi recenti maggiormente significativi, privilegiando in particolar modo gli ultimi vent'anni di studio. Rare eccezioni a queste predilezioni si registrano invece nella scelta delle edizioni di riferimento: per l'“Amico di Dante” è la sezione continiana (G. Contini, *Poeti del Ducento*: II, pp. 693-779, cit. da ora come *PD*) che acquista priorità sull'edizione più recente di Maffia Scariati (I. Maffia Scariati, *La corona di casistica amorosa e il cosiddetto “Amico di Dante”*, Roma-Padova, Antenore, 2002), per Cino, del quale manca ancora un'edizione critica aggiornata, si ricorre a una soluzione “mista”, che riprende sia i *Poeti del Dolce stil nuovo* (M. Marti, *Poeti del Dolce stil nuovo*, Firenze, 1969, pp. 431-923) sia *PD*, II, pp. 692-90; infine, lo stesso *PD* (t. I, p. 354-56) viene inspiegabilmente messo da parte quando si tratta di citare Paolo Lanfranchi, i cui testi vengono prelevati dall'antica edizione a cura di Zaccagnini e Parducci (*Rimatori siculo-toscani del Dugento. Pistoiesi, Lucchesi, Pisani*, a cura di G. Zaccagnini e A. Parducci, Bari, Laterza, 1915, pp. 28-31).

Un ultimo appunto a proposito di *Donna me prega* (pp. 147-61), a cura di G. Inglese, che ripropone il testo già edito in «Critica del Testo» (G. Inglese, *Dubbi d'amore*, «Critica del testo», IV, 2001, I, pp. 141-54, la poesia alle pp. 152-54), il quale si differenzia dall'edizione Favati in tre punti che però sono sostanziali per le ripercussioni interpretative che hanno sul testo: il v. 19 «Elli è creato – da sensato; – nom'è» (v/s Favati «Elli è creato – da sensato – nome»), forse il più discutibile quanto alla sua giustificazione – il principio della *καλοκαγαθία* assurgendo a scelta metodologica – per cui «la connessione *sensato nome* è aberrante» (p. 154); il v. 24 (Inglese, ma a suo tempo anche Cassata: *posanza v/s Favati: possanza*) e il v. 51 «e vol ch'om miri – in un formato loco» (v/s «e vol ch'om miri – 'n non formato loco») dove si appoggia la lezione di Barbi, rispetto alle difficoltà interpretative dei moderni commentatori, che scelgono la lezione di Favati.

Nel cappello, dopo qualche cenno sugli aspetti formali della poesia, il curatore dichiara di seguire il filone interpretativo che da Nardi a Savona intravede nell'amore di cui parla la canzone, che *viene da Marte* e che distoglie, coi suoi effetti distruttivi, l'uomo dal raggiungimento del *buon perfetto* (inteso come la contemplazione filosofica, i. e. la *felicitas* somma dell'uomo) proprio quella passione che viene dall'anima sensitiva (*perfectio* dell'individuo umano), così come solo un averroista poteva intenderla. Dopo aver espresso le sue perplessità circa una possibile datazione per *Donna me prega*, I. offre la parafrasi del testo, la quale comunque deve molto alle premesse interpretative ora esposte. Le chiose puntualizzano stanza per stanza la giustificazione filosofica dell'esegesi avviata, mentre gli aspetti linguistici o semantici passano leggermente in secondo piano, con buona pace del lettore che forse si troverà un po' disorientato tra il dover tenere d'occhio costantemente la parafrasi che precede il testo e le note, sotto, che si concentrano sulla spiegazione filosofica dei passi. Magari continuando ad ignorare, una volta chiuso il libro, che il *sicuramente* del v. 71 possa avere un diverso senso rispetto a quello da lui utilizzato quotidianamente. [Maria Rita Traina]

★ Matteo Bandello, *Novelle*, a cura di E. Menetti, Milano, Rizzoli, 2011

Una scelta di 45 novelle e delle rispettive 45 lettere dedicatorie tratte dalle *Novelle* di Matteo Bandello è appena uscita, per i tipi della Rizzoli, nella collana BUR dei «Classici italiani» a cura di Elisabetta Menetti. È un'iniziativa davvero meritevole che un testo così importante per la novellistica cinquecentesca venga finalmente ripubblicato, sebbene non in forma integrale, e riproposto in un'edizione divulgativa – corredata da semplici, essenziali e stringate note esplicative – rivolta al grande pubblico, garantita dalla curatela di una brava studiosa e avallata dall'«Associazione degli italianisti» che collabora con la casa editrice nella scelta dei testi destinati alla collana «BUR-Adi» e che propone validi curatori per i volumi.

Le edizioni bandelliane sono di difficile reperibilità e ormai fuori commercio, se si esclude, e solo parzialmente, l'edizione curata da Delmo Maestri pubblicata in quattro tomi per le edizioni dell'Orso tra il 1992 e il 1997, che comprende esclusivamente la prima, seconda e quarta parte delle *Novelle*, ma che vede disponibili oramai solo il primo tomo (*Prima parte delle novelle*) e il quarto tomo (*Quarta parte delle novelle*), mentre il secondo e il terzo (*Seconda parte delle novelle*) risultano esauriti.

Il volume della BUR si presenta come una scelta antologica: dodici novelle delle cinquantanove della prima parte, tredici delle cinquantanove della seconda, dieci delle sessantotto della terza e dieci delle ventotto della quarta; in più sono giustamente proposte le quattro prefazioni di Bandello ai «candidi ed umani lettori» (I, p. 80). Il testo è preceduto da un'ampia introduzione, dalla bibliografia essenziale e da una brevissima nota al testo, ed è seguito da un'appendice biografica sull'autore, da concise notizie sui narratori e i dedicatari delle *Novelle* e da un indice dei nomi.

Sebbene il criterio di scelta dei testi pubblicati non è esplicitato nell'edizione, la curatrice ha inteso dare uno spettro ampio e comprensivo del «grande affresco del mondo delle corti» (p. 11), espresso in diverse tipologie narrative, rappresentative della «molteplicità dei casi umani» e del «mutevole susseguirsi di situazioni sempre diverse» (p. 11): sono proposte alcune delle novelle in cui la passione amorosa la fa da padrona ed innesca situazioni drammatiche (ad esempio I, 42; I, 50; II, 24 etc.), altre in cui è segnatamente la gelosia, forza impetuosa e distruttiva, che muove la vicenda e la indirizza verso una fine tragica (I, 9; III, 64 etc.) o positiva (III, 1 etc.); vi sono poi no-

velle in cui sono protagonisti personaggi storici e ben noti, magari vittime di una burla (I, 58; II, 10 etc.), e altre comiche, in cui si raccontano episodi divertenti (I, 29 etc.) o beffe o motti (II, 11; II, 30 etc.).

La Menetti, nell'introduzione, punta i riflettori sull'assenza della cornice, o meglio, sulla sua frantumazione; è inevitabile che, analizzando uno qualsiasi dei novellieri post-boccacciani, si debba necessariamente metterli in rapporto con il loro modello: il *Decameron*. Nelle *Novelle* di Bandello, come già era avvenuto per le raccolte novelistiche quattrocentesche, Boccaccio è presente, è presente quale modello amato e ben conosciuto, ma dal quale prendere le distanze. Così, non può esistere una lieta brigata determinata e definita – cimelio di un'antica società da preservare e tutelare – che indirizzi la narrazione delle cento novelle in dieci giornate, ma può esistere soltanto una variegata e indefinita brigata cortese, specchio della nuova società «ancora tutta drammaticamente da realizzare» (p. 22), formata da una proliferazione esponenziale dei narratori boccacciani, che raccontano novelle che «si muovono tra l'irrealtà stilizzata della corte umanistica e la realtà caotica e conflittuale che svela l'aspetto mutevole, imprevedibile ed ambiguo di un mondo pluricentrico e instabile» (p. 21), messo in crisi e frantumato dall'imperversare delle guerre d'Italia. Per quanto riguarda le *Novelle* del Bandello, la studiosa parla di 214 micro-cornici che, insieme alla narrazione della novella, vanno a costituire 214 dittici i quali, a loro volta, formano un «polimero narrativo, composto da una catena di 214 coppie di testi, variegata nel contenuto ma ripetitive nella *dispositio*»; in più, la Menetti, individua l'idea bandelliana dei dittici nella novella in volgare del *Seleuco, Antioco e Stratonica* di Leonardo Bruni, nella quale si narra di una brigata di gentiluomini e gentildonne che si raduna in un praticello di una bella residenza di campagna; il proprietario della villa propone la lettura del *Decameron* e, alla fine dell'esposizione, un anonimo umanista propone il racconto di un'altra novella, uguale e contraria alla novella appena letta e commentata di Tancredi e Ghismonda (cfr. G. Boccaccio, *Decameron* IV, 1), il cui tema sia quindi l'amore paterno: prende avvio la narrazione della storia esemplare di Antioco, Seleuco e Stratonica. Così come nel testo bruniano, anche nei dittici del Bandello le lettere di dedica rappresentano lo spazio della riflessione; qui l'autore ha modo di ambientare il momento della narrazione e di introdurre la vicenda, commentandola e collegandola a fatti reali o recenti.

La studiosa dimostra come la «*dispositio* degli argomenti tra lettera e novella presenta un ampliamento dello schema tripartito della epistolografia classica e della retorica antica, che prevedeva un *exordium*, la *narratio* e una conclusione» (p. 13). A questi tre piani propri della lettera di dedica, vanno ad aggiungersi i due piani propri della novella: il proemio del narratore e, infine, la narrazione delle vicende della novella vera e propria.

Bandello adotta questa tecnica compositiva per raccogliere insieme i «casi mirabili» degni di memoria e oggetto di diletto, assemblandoli senza alcun ordine. Questo è ciò che dichiara esplicitamente nella prefazione alla prima parte della sua raccolta dove sostiene che, sollecitato da alcuni amici, decide di raccogliere quelle novelle che già aveva scritte e che già si erano diffuse: «non avendo io servato ordine veruno, secondo che a le mani venute mi sono, le ho messe insieme» (I, p. 80). La curatrice, altrove assai attenta alle fonti del testo (si vedano, ad esempio, tutte le fonti citate in I, 29), avrebbe forse potuto rimandare alle parole di un'altra lettera dedicataria, quella contenuta nelle *Novelle* dello Pseudo-Sermini¹, nella quale, allo stesso modo del Bandello, l'autore aveva dichiarato di essere stato sollecitato da un amico a raccogliere i suoi

scritti, e di averlo fatto, senza ordine, così come il caso gli aveva suggerito: «Dilecto et caro fratello, ricevetti una tua lettera contenente che trovandoti tu al Bagno a Petriolo sentiste, et in rime et in prose, dire alcune cosette di mio, le quali per tua cortesia dici che molto ti piacquero et in essa mi preghi che di quelle quant'io posso ti mandi la copia. Di che, non havendole in iscrittura per ordine ma per scartabelli et squarciafogli, quali per le casse et quali altrove, datomi a ritrovarle, et sì come colui che una sua insalatella vuole a uno suo amico mandare, preso el paneruzo e 'l coltellino l'orticello suo tutto ricerca e come l'herbe trova così nel paneretto le mette, senza alcuno assortimento, mescolatamente, né altrimenti a me è convenuto di fare» (*Pseudo-Sermini, Lettera dedicatoria*)².

Anche a proposito di una delle novelle, quella di Pandolfo del Nero che è costretto ad essere seppellito vivo insieme alla sua innamorata, più che il generico riferimento boccaccesco ad Andreuccio da Perugia, si sarebbero invece potute citare le numerose affinità con la prima novella del novelliere pseudo-serminiano, quella che vede come protagonisti la bella Montanina, il geloso marito Andreuccio e il giovane Vannino da Perugia il quale, così come Pandolfo, viene nascosto in una cassa nella camera della donna, trasportato alla sepoltura insieme al suo corpo, tra le battute e i sagaci commenti della gente, e che, infine, riesce a liberarsi dalla sua 'prigione' grazie al tentativo di furto del contenuto misterioso della cassa. Non si dimentichi poi che, nella stessa novella, Montanina, per poter fuggire insieme all'amato, assume un medicamento portentoso che la fa apparire morta, così come accadrà anche alla Giulietta della novella bandelliana (II, 9).

Inoltre, a volte, nelle note mancano alcuni riferimenti, in certi casi anche piuttosto celebri; a proposito del passo nella novella 42 della prima parte: «Io credo che siano pochi giorni ne l'anno nei quali gli uomini non facciano qualche beffa a le donne e che altresì le donne non ingannino gli uomini, e parmi che la cosa stia bene quando quale dà l'asino ne la parete tal riceve», la curatrice avrebbe potuto rimandare ai passi del *Decameron* in cui il proverbio ricorre nello stesso significato (cfr. G. Boccaccio, *Decameron* II, 9,6; V, 10,64 e VIII, 8,3). E ancora, nella novella I, 1 si narra dell'omicidio in cui perde la vita Buondelmonte de' Buondelmonti, omicidio che dà l'avvio alla lotta intestina fiorentina tra Guelfi e Ghibellini; il Bandello racconta che il cavaliere «dai congiurati fu assalito, e per molte ferite a piè del ponte, sotto una statua che v'era di Marte, gettato da cavallo e crudelissimamente ucciso». Qui si sarebbe potuto chiarire che il ponte in cui si consuma il delitto è il Ponte Vecchio, dove la tradizione vuole che, sino all'alluvione del 1333, si fosse trovata la statua del dio della guerra Marte, 'protettore' della città sino a quando, con l'avvento del Cristianesimo, non venne sostituito da san Giovanni Battista, e magari rimandare ai versi danteschi in cui si allude proprio a questa statua (cfr. Dante, *Inf.* XIII 143-150).

Per quanto riguarda la scelta del testo da riproporre, nella *Nota al testo* la studiosa rivela che esso «tiene conto delle edizioni recenti», tra le quali quella di Francesco Flora (1934-1935) e quella di Delmo Maestri (1992-1997), senza però specificare se, come testo di base, abbia utilizzato una di queste o se, invece, le *princeps* pubblicate da Busdrago (*La prima, seconda, terza parte*, Lucca, 1554) e da Marsilii (*La quarta parte*, Lione, 1573); né si fa cenno ai criteri grafici adottati o alle peculiarità linguistiche di questa raccolta, tanto più che la lingua del lombardo Bandello, come giustamente afferma la stessa Menetti, si discosta consapevolmente dal toscano e si oppone fieramente alla prassi linguistica bembiana che si era appena affermata e che si stava diffondendo con tanto successo.

L'edizione intende essere un'edizione divulgativa, per questo le note sono essenziali e circoscritte; ma proprio perché intende raggiungere un pubblico ampio, talvolta, ci sarebbe bisogno di annotare qualche parola che potrebbe risultare oscura per il lettore moderno, si prenda a mo' di esempio «continova» (II, 24, p. 376), «non è guari di tempo» e «tralignato» (II, 24, p. 380) o «s'appiattasse» (III, 1, p. 493). Ed infine, dispiace constatare i numerosi errori di stampa e sviste, sia nel testo, sia nei rimandi delle note (e nelle note stesse), sia negli apparati. Per quanto riguarda il testo si veda, in II, 24 a p. 382, «di lasciò» in luogo di «si lasciò»; per le note si vedano solo alcuni esempi: in I, 1 a p. 98 nota 114: «correre a furia», mentre a testo è «a furia fosse da correre»; in I, 29 a p. 158 nota 62: «questo... frate» ma a testo: «Questo... predicatore»; in II, 10 a p. 340 nota 45: «venero Verona alcuni signori» e a p. 343 nota 68: «i due beffatori fanno a credere a Calandrino di essere gravido»; in I, 50 p. 220 nota 16: «la canocchia e il fuso» ma riferito a: «la canocchia ed il fuso e per avventura l'ago»; in II, 24 la nota si trova in apice a «Democrito» mentre si dovrebbe trovare più oltre a «beffarsene», così come indicato dal rimando della stessa nota: «Democrito... beffarsene». Infine, certe sviste si possono rintracciare anche negli apparati: nell'introduzione abbiamo «Nella riformare l'antologia» (p. 21), nella vita del Bandello «Manova» per «Mantova», nell'appendice biografica «roma» (p. 676) oppure «Si ricorda un poemetto in ottave, scritta nel 1537» (p. 678).

L'uscita di questo volume ci allietta: si auspica che la pubblicazione di uno dei novellieri di cui la tradizione della letteratura italiana è ricca sia solo l'inizio e che presto possano trovare una loro collocazione editoriale anche le altre numerosissime raccolte di novelle; ci si augura inoltre che queste pubblicazioni possano rappresentare il primo passo verso la rinascita di un interesse nei confronti della novella che, purtroppo, rimane un genere ancora troppo poco studiato. [Monica Marchi]

* Eugenio Montale, *Le Occasioni*, a cura di T. de Rogatis, con un saggio di L. Blasucci e uno scritto di V. Sereni, Milano, Mondadori, 2011

Questa edizione commentata della seconda raccolta montaliana si chiude con la recensione alle *Occasioni* che Vittorio Sereni pubblicò nell'agosto del 1940. Si è dell'idea che sia stato un bene riproporla, e forse merita riportarne qui l'*incipit*: «Una larga seppure indiretta pietà, un'acuta chiarezza esercitata sui fatti della vita, tale da superare desolatamente gli oggetti ma spesso arrendevole alla loro possibilità d'esistere, così da diventare un'amorosa veggenza: in questo sembra consistere il dono delle *Occasioni*».

A distanza di tempo le parole dell'appena ventisettenne Sereni, con una precisione pari alla sua generosità, sanno ancora dirci tanto, bene e in breve della raccolta di Montale. Ci ricordano quel «filo di pietà» che nell'ultimo verso di *Notizie dall'Amiata* chiude in sospenso il libro, ma che si riverbera in tutte le liriche. Pietà accostata nell'unico

¹ Per la dimostrazione della falsa attribuzione a Gentile Sermini della raccolta senese di *Novelle*, cfr. M. Marchi, *Un paneretto d'insalatella in rime e in prose: il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini*, «Per leggere», a. XI, n. 21, autunno 2011, pp. 57-116; Ead., *Emulare Boccaccio senza la cornice*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana», vol. CLXXXVIII, a. CXXVIII, Fasc. 621, 1° trimestre 2011, pp. 44-59 e Ead., *Il novelliere senese attribuito a Gentile Sermini*, in *La letteratura a Siena nel Quattrocento*, a cura di S. Carrai, Stefano Cracolici e M. Marchi, Pisa, Ets, 2009, pp. 9-30.

² Il testo è tratto dall'edizione delle *Novelle* dello Pseudo-Sermini che presto uscirà a mia cura.

modo che sembra essere possibile, nell'Europa degli anni Trenta come in quella di oggi, e cioè di riflesso e per 'emanazione', per interposti accadimenti, persone, ricordi o racconti. Essa porta con sé non una salvezza individuale, no di certo, ma forse la speranza di un'esperienza piena che, in qualche modo, possa riguardare anche gli altri.

E riconosciamo che molto nella poesia delle *Occasioni* vive della reciprocità fra uno sguardo che trapassa senza conforto i fatti e gli oggetti quotidiani mutandoli in segni, e una forma di vista-visione che coincide con un lucido sentire del cuore, capace di posarsi sugli eventi e sulle cose cogliendoli nella loro possibilità inerme di esserci e di parlarsi. La difficoltà della poesia di Montale non è altro allora che la naturale opacità della materia che costituisce i fatti della vita, l'opacità tutta umana di una poesia «fedele alle proprie origini terrestri, alle difficoltà che l'hanno condizionata, alle *occasioni* che l'hanno favorita», come indica Sereni. In nome di questa fedeltà, che è etica prima ancora di essere poetica, le liriche del secondo libro montaliano sono composte da scampoli di racconti e soprattutto da oggetti, quelli usuali con cui si ha a che fare nella vita: Montale «è il primo poeta nostro che abbia saputo rivelare, attraverso la propria intima problematicità, tutte le risorse di poesia che il nostro mondo moderno racchiude [...] addirittura il nostro mondo fisico moderno», leggiamo nel passaggio finale.

A una parte della generazione di poeti cui Sereni apparteneva, la lettura della raccolta del '39 lascia dunque in consegna due testimonianze fondanti: la necessità di sciogliere un elemento narrativo nel tessuto delle liriche e una «quasi prepotente presa di possesso degli oggetti visibili» (così si esprimeva il poeta di Luino nel 1975). E di fatto, a tutt'oggi, la nostra poesia è ancora debitrice di queste due componenti, che da testimonianze si sono fatte coordinate sostanziali: narrazione, ma per forza di cose spuria, di secondo grado e come puntiforme; e insieme presenza degli oggetti ordinari della nostra esistenza – presenza che, si badi bene, non indica altro che la disponibilità etica della poesia alla 'prosa' del mondo che viviamo ogni giorno e che ci accomuna.

Su questa linea oggettuale, nel saggio introduttivo di Blasucci (del 1998 e quindi raccolto nel suo volume di saggi montaliani del 2002) vengono per l'appunto analizzate, da una prospettiva di storia della lingua poetica italiana, le tappe di quella speciale impresa linguistica messa in atto dall'autore delle *Occasioni*, grazie alla quale gli «oggetti» che popolano «la nostra quotidianità di moderni», siano essi «artigianali, meccanici o tecnologici», guadagnano per la prima volta una piena «dicibilità poetica». Su tutt'altro piano, qualcosa di simile era stato compiuto da alcuni poeti crepuscolari, ma gli oggetti avevano accesso nelle loro poesie come semplice addendo nell'operazione di dissacrazione dei toni lirici. In Montale l'oggettualità incarna di contro una vera e propria poetica, diviene traliccio portante del sistema delle *occasioni*; gli oggetti quotidiani acquistano il carattere di fenomeni su cui si possono sedimentare esperienze e frammenti di storia che a distanza di tempo, attraverso le rifrazioni della memoria (secondo un processo che accomuna il poeta ligure a figure come Joyce, Proust e Virginia Woolf), tornano in qualche modo a rivelarsi.

E secondo un'accorta continuità di intenti e di angolazioni di lettura che questa edizione dimostra, anche il commento ai testi si pone su un versante oggettuale e concreto. Il bel lavoro compiuto da Tiziana de Rogatis vuole essere, come è messo subito in chiaro nella nota introduttiva, soprattutto «divulgativo» poiché «pensato per un lettore non necessariamente specialistico» e mira soprattutto a «fornire informazioni sostanziali» per la comprensione dei testi. Ma certo realizza qualcosa di più di tutto questo, e l'eccesso di modestia nasconde un commento ricco e capillare: in sostanza il lavoro risulta schiettamente utile a qualunque tipo di lettore, specialistico o meno. Emerge quindi un altro genere di prerogative rispetto al commento einaudiano del 1996 di

Dante Isella, da cui la curatrice ha tratto, leggiamo, «sostegno e confronto» e con cui ha dovuto fronteggiare «talvolta lo scontro»: se Isella propendeva a commentare Montale attraverso Montale da una nitida panoramica intertestuale come anche attraverso i puntuali rimandi alle fonti della tradizione letteraria, qui siamo davanti a un commento che sceglie di sobbarcarsi il compito di una meticolosa spiegazione letterale del testo, affiancandovi spesso dati e notizie extratestuali, cruciali per un libro 'personale' come le *Occasioni*, e ponendo poi una buona dose di attenzione ai fatti di stile, di metrica e di lingua.

Il lavoro della curatrice ha poi anche questo di buono: con coerenza e sano buon-senso, viene chiamata a raccolta nell'introduzione, nei cappelli a ogni singola lirica e nei commenti a piè di pagina un'ampia gamma di letture della critica montaliana, da quelle ormai classiche fino a quelle più recenti di giovani studiosi (la calibrata e utile bibliografia lo testimonia). Il pericolo di una sorta di *déjà vu* esegetico è presto scansato, poiché i materiali sono armonizzati e intersecati al meglio, con una certa autorevolezza e con alcune nuove proposte di lettura. L'unico cruccio forse (simile a quello che Umberto Carpi nel terzo numero di questa rivista esprimeva per l'edizione nella stessa collana degli *Ossi di seppia*) si può indicare nel senso di assieppamento dati nelle note a commento; ma, per le intenzioni dichiarate già in partenza dalla curatrice, è un fenomeno quasi fisiologico, ed è forse giusto che ad affrontare la complessità di un libro come le *Occasioni* ci sia, per dir così, tanta abbondanza. Alla fine dei conti, le liriche montaliane reagiscono in proporzione al carico di commenti esplicativi e, come attraverso una particolare spinta archimedea, riemergono alla semplice lettura anche in tutta la loro vitalità. [Carlo Mathieu]