

CRONACHE

EDIZIONI E COMMENTI

★ *Poeti del Dolce Stil Novo*, a cura di D. Pirovano, Roma, Salerno Editrice (collana «I Diamanti»), 2012

Partendo dal presupposto che «esclusa l'idea di una "scuola" – essa si veramente inventata dai posteri, – non c'è motivo nemmeno di modificare la tradizione editoriale» (*Introduzione* p. XXXIV), Pirovano offre a specialisti e non l'edizione completa delle poesie che già dal secolo passato vengono unite sotto l'insegna di 'Dolce stil novo': i *corpora* di Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti, Lapo Gianni, Dino Frescobaldi e Cino da Pistoia vi si ritrovano perciò al completo. Pochi cenni sono fatti nell'*Introduzione* (pp. VII-XXV) alle ormai lunghe e travagliate discussioni di cui il concetto storiografico – e non solo relativamente alla nozione di 'scuola' – è stato oggetto nell'ultimo quarantennio; a partire dalle dichiarazioni del cruciale *Purg.* XXIV 55-57 e passando per i luoghi della *Commedia* in cui Dante autocita le sue canzoni (*Purg.* II 112, XXVI 51 e *Par.* VIII 37) si riconosce alla *Vita nova* un ruolo cruciale nella svolta poetica che interesserà la lirica italiana di fine Duecento. Questo, e non solo, serve a Pirovano per giustificare la sua scelta attuata meno sul piano della selezione che dell'onnicomprendività (tratto, quest'ultimo, che rende l'elegante e leggero volume una preziosa risorsa per chi abbia costantemente a che fare con la lirica amorosa stilnovista). Quelli desumibili dalle corrispondenze di argomento letterario coinvolgenti i protagonisti della svolta poetica, sia nell'impegno contro oppositori e critici (su tutti spicca il Cino corrispondente di Onesto da Bologna, con o senza la problematica intercessione, altra volta, dell'ignoto Bernardo), sia all'interno della pur differenziata compagnia, sono gli argomenti principali che la storia della critica duecentesca ha avanzato per sostenere l'unità di fondo che accomuna il fare poetico di certo Dante (la cui esclusione dal volume è di natura editoriale poiché alle rime dantesche sembra verrà destinato un volume autonomo), di Lapo, dell'Alfani, di Frescobaldi, di Cino e dei due Guidi, al lume dell'ispirazione del *dittatore* Amore. Anzi, l'accomunamento nella «*pars destruens* [...] contro i detrattori, della prima e dell'ultima ora» (p. XXVII), il ripiegamento «a un repertorio metrico chiuso» (p. XXXIII) l'adozione dello stile *dulcis*, la quasi esclusività tematica e la selezione del pubblico legittimano, per l'autore, l'utilizzo della terminologia tradizionale – pur se criticamente rivisitata nel senso del rinnovamento dell'attuale panorama lirico (e le *rime* – giusta la citazione purgatoriale – sono affatto *nove*) e della differenzialità con il precedente poetico –. Non ultima, l'esclusione dei rimatori in questione – tranne, però, Guinizzelli e il Dante di *Donne ch'avete* – dai tre canzonieri antichi V, L, P viene chiamata a testimoniare il punto d'irreversibile rottura che la poesia stilnovista rappresenta storicamente (pp. XXXIII-XXXIV).

Per Guido Guinizzelli, Guido Cavalcanti e Cino da Pistoia si dà, prima della trascrizione delle liriche e del relativo commento, in cui spicca la puntualità della parafrasi (che prevale quantitativamente, nelle note, sulla registrazione di puntuali fatti linguistici e metrico-stilistici), una *Nota introduttiva*, dove vengono brevemente riassunte le peculiarità delle singole poetiche – soprattutto nel senso della *novità* di cui s'è det-

to – e una *Nota biografica*, arricchita, quando possibile, con gli ultimi aggiornamenti della ricerca. La *Nota biografica*, però, è assente, anzi integrata alla *Nota introduttiva*, per i tre rimatori ‘minori’, Dino, Lapo Gianni e l’Alfani, la cui subalternità artistica rispetto agli altri è direttamente proporzionale all’assenza di reperti che aiutino nella loro identificazione, per la quale spesso si brancola tra diverse e flebili ipotesi.

Nella *Nota ai testi* (pp. 763–66) alla fine del volume l’autore specifica poi le ragioni della predilezione dell’una o dell’altra edizione come testo di riferimento per le singole sezioni: i *Poeti del Duecento* di Contini (*Poeti del Duecento*, a cura di G. Contini, 2 voll., Milano–Napoli, Ricciardi 1960, da ora *PD*) sono preferiti per le poesie di Guinizzelli, così come per quelle di Lapo Gianni e Gianni Alfani. Ma se per gli ultimi due s’ignorano completamente – perché non se ne fa cenno neanche in nota e non se ne fa menzione neppure nella *Bibliografia* (pp. XXXVII–XLVII), così come accade dell’edizione Cassata (G. Cavalcanti, *Rime*, edizione critica, commento, concordanze, a cura di L. Cassata, Anzio, De Rubeis, 1993) per le rime cavalcantiane – le singole edizioni di Iovine (Lapo Gianni, *Rime*, a cura di F. Iovine, Roma, Bagatto Libri, 1989 e Gianni degli Alfani, *Rime*, a cura di F. Iovine, Roma, Bagatto Libri, 1996), nel caso del Guinizzelli vengono tenute presenti tanto l’edizione sanguinetiana (Guido Guinizzelli, *Poesie*, a cura di E. Sanguineti, Milano, Mondadori, 1986) quanto quella di Rossi (Guido Guinizzelli, *Rime*, a cura di L. Rossi, Torino, Einaudi, 2002), di cui spesso si rende conto nelle note di commento e il cui riflesso diventa palpabile soprattutto nelle aggiunte che Pirovano appone al *corpus* guinizzelliano curato da Avalle per i *PD*. Da un lato vi vengono annessi, infatti, due frammenti attribuiti al poeta bolognese nel *Reggimento e costumi di donna* di Francesco da Barberino, ovvero, nella numerazione di Sanguineti, *XXI Donna, il cantar soave* e *XXII Conoscer sé, a voler esser grande* (erroneamente *XX* e *XXI* nella *Nota ai testi*, p. 763), dall’altro le *Dubbie* sono in sostanza quelle che propone Rossi nella sua edizione e in quest’ordine: *Di fermo sofferire, S’eo trovasse Pietanza, Gentil donzella, di pregio nomata*. Il fatto che poi, il testo della prima sia prelevato dall’edizione Rossi e che quello della seconda canzone sia prelevato dalla sezione di “Re Enzo” curata da C. Calenda per i *Poeti della scuola siciliana* (*I Poeti della Scuola Siciliana*, edizione promossa dal Centro di studi filologici e linguistici siciliani, *I. Giacomo da Lentini*, a cura di R. Antonelli, *II. Poeti della corte di Federico II*, diretta da C. Di Girolamo, *III. Poeti Siculo-toscani*, diretta da R. Coluccia, Milano, Mondadori, 2008) ci informa di come il curatore opti per una scelta editoriale ‘mista’, che vuole proporre al lettore quanto di più aggiornato ci possa essere ecdoticamente. In questa direzione sembra andare la decisione di «seguire Giunta» (Dante Alighieri, *Le Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere*, edizione diretta da M. Santagata, vol. I, a cura di C. Giunta, G. Gorni e M. Tavoni, Milano, Mondadori, 2011, pp. 5–744) non solo nella corrispondenza con Cino, come esplicitamente dichiarato nella *Nota ai testi* (p. 765), ma anche, perlopiù, nella sezione delle dubbie ciniane che, notoriamente, spesso sono contestate con Dante. E ciò sebbene si assumano come valide le discussioni critiche e le ‘didascalie’ dell’edizione derobertisiana alla maggior parte delle dubbie in questione (Dante Alighieri, *Rime*, a cura di D. De Robertis, Ed. Naz., 3 voll., 5 tt., Firenze, Le Lettere, 2002), e sebbene Giunta segua di fatto quel testo, con il correttivo di una semplificazione della veste grafica.

In ogni caso, i brevi ‘cappelli’ a piè di pagina che precedono le glosse sottolineano puntualmente l’adozione di una diversa edizione rispetto a quella dichiarata nella *Nota ai testi*, offrendo per ogni lirica un epigrammatico sunto dell’argomento trattato. Per Cavalcanti il testo base è, ancora, quello dell’edizione Favati poi edito da De Robertis (Guido Cavalcanti, *Rime, con le rime di Jacopo Cavalcanti*, a cura di D. De Rober-

tis, Torino, Einaudi, 1986), mentre per il Frescobaldi si assume il lavoro di Brugnolo (Dino Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di F. Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984).

La non superficiale attenzione concessa agli studi specifici si riflette anche nell'annessione alla sezione di Lapo Gianni, come dubbia, della canzone *Era 'n quel giorno che l'alta reina*, la quale, sebbene adespota, è possibile far risalire a un ambiente vicino al poeta o comunque ad un epigono della *Vita nova*. Quest'attenzione, però, si riflette soprattutto nell'allargamento delle dubbie ciniane. Su quanto pesi l'assenza di un'edizione critica aggiornata per il poeta che, da solo, occupa più della metà del volume, è inutile spender parole; giustamente Pirovano s'è affidato all'edizione Marti (*Poeti del Dolce stil nuovo*, a cura di M. Marti, Firenze, Le Monnier, 1969) e, considerata la complessità del caso, ne ha ampliato il numero delle dubbie senza «promuovere da dubbie ad autentiche anche quelle poesie che alla luce delle attuali ricognizioni e ricerche sembrano ormai di sicura paternità ciniana» (p. 765). In particolare è degno del massimo rilievo l'aver riportato in tutte le sue parti – nell'edizione Marti viene messa tra le dubbie, se non sbaglio, solo *Infra gli altri difetti del libello* – l'anomala e problematica corrispondenza dei sonetti *anticommedia* e uno dei più peculiari degli scambi ciniani, cioè quello con Tommaso da Faenza e Onesto da Bologna di argomento dichiaratamente politico: si tratta, infatti, di testi che necessitano di più approfonditi studi, che potrebbero portare a considerazioni critiche tutt'altro che irrilevanti sulla posizione del poeta pistoiese: diffonderne la nozione può sicuramente stimolare qualche ricerca particolare, nello stesso tempo in cui si fa testimonianza di una realtà poetica – quella relativa a Cino da Pistoia – piuttosto movimentata.

Infine. Lo sguardo alla quasi totalità delle edizioni disponibili e la propensione a conciliare storia della tradizione editoriale con nuovi spunti e acquisizioni – e, in definitiva, a optare per soluzioni combinatorie che poggiassero sulle assunzioni, magari intorno ad un medesimo oggetto, di diversi studiosi – nonché l'integrazione, nel commento vero e proprio, dell'essenziale *Bibliografia* preposta alle rime con specifici rimandi a studi e saggi, completano il profilo di questo che è un lavoro, in definitiva, complessivo e di generale vantaggio. [Maria Rita Traina]

* Folgóre da San Gimignano, Cenne da la Chitarra, *Sonetti de' mesi*, saggio critico e note di R. Bettarini, postfazione di F. Cardini, Firenze, Polistampa, 2012

Viene proposta una nuova edizione commentata delle corone dei mesi di Folgóre di San Gimignano e di Cenne della Chitarra. Il nuovo commento è l'ultimo frutto delle attenzioni della critica alle due serie di testi, i quali hanno goduto, in precedenza, delle cure editoriali di Marti (*Poeti giocosi del tempo di Dante*, 1956), Vitale (*Rimatori comico-realistici del Due e Trecento*, 1956), Contini (*Poeti del Duecento*, 1965) e Berisso (*Poesia comica del Medioevo italiano*, 2011). Accompagnano i componimenti disegni a matita litografica eseguiti da Sigfrido Bartolini; completano il volume una postfazione di Franco Cardini ed una silloge, realizzata da Alfredo Cattabiani e Orsola Nemi, di curiosità e notizie storiche riguardanti i mesi.

Merito, anzitutto, dell'edizione è aver presentato, per la prima volta, i testi dei due autori a fronte, cosicché il lettore è in grado di cogliere il gioco di rimandi ai testi di Folgóre effettuati da Cenne ed al contempo osservare come il tema dei mesi dell'anno venga adottato e sviluppato da Folgóre. Una simile *mise en page* della duplice serie di componimenti – riferisce Simonetta Bartolini sulla scia di Contini

– era già presente in un codice, posseduto dagli accademici folignati Boccolini e Pagliarini e attualmente irreperibile, dove i versi di Cenne e Folgóre si alternavano *verso e recto* (p. 12).

Rosanna Bettarini nel saggio *Zendadi di bella partita e panni rotti* inquadra storicamente Giacomo di Michele da San Gimignano, menzionato per la prima volta in una nota del 25 gennaio 1295 dei *Libri della Biccherna*. Viene poi identificato il destinatario dei sonetti del sangimignanese, ovvero Nicolò di Nisi (o Nigi), commissario alla pace con Volterra nel 1309. Il nome del committente compare per esteso nell'ultimo della serie di sonetti accanto a quello di Folgóre. La firma di quest'ultimo viene indicata come procedimento retorico utilizzato da poeti quali Arnaut Daniel e Giacomo da Lentini (*Meravigliosamente*), esponenti di una tradizione letteraria aulica «tutt'altro che contraddetta dall'adozione 'giuillesca' di Ruggieri Apugliese che in Siena prima dell'Angiolieri 'firma' con il suo nome canzoni e sirventesi» (p. 16). Difatto la firma di Ruggieri non sviscila certo la strategia dell'*autonominatio* – pratica, a onor del vero, che si ritrova anche nel sermone *L'amor di questo mondo è da fugire*: Ruggieri, come è stato dimostrato dagli studi di Gabriella Piccinni nel 2003, era non un giullare bensì un giureconsulto ghibellino attivo a Siena negli anni centrali del Duecento. La Piccinni ha sottolineato come lo stesso Ruggieri non si presenti mai sotto le vesti di un giullare, bensì con la qualifica di *doctor legum* nel sermone (v. 51), mettendoci allo stesso tempo in guardia dalla tentazione di confondere la modalità giuillesca delle rime dell'Apugliese con la sua biografia: a tale tentazione non hanno resistito, purtroppo, gli ultimi studiosi delle rime di Ruggieri, il quale continua a essere considerato un giullare professionista, con ripercussioni notevoli anche sulle modalità di approccio filologico ai suoi testi.

I testi di Folgóre vengono riallacciati al genere occitano del *plazer* e confrontati con i trapianti di quest'ultimo nella Toscana del Duecento. I 'piaceri' di Chiaro, Cavalcanti, Lapo Gianni vedono predominare, a differenza di Folgóre, «il confronto impossibile di ogni cosa bella a vedere e a udire con la bellezza della donna amata» (p. 17), mentre Dante, nel sognante *Guido, i' vorrei*, ribalta la piacevole situazione iniziale accennando ad una «pesanza» assente nei testi nel sangimignanese.

La Bettarini passa poi ad analizzare la collana dei mesi «simmetrica e opposta» (p. 17) di Cenne della Chitarra, giullare professionista aretino citato in documenti del 1321 e 1322. La studiosa mette bene in luce i meccanismi di puntuale ripresa dei versi di Folgóre adottati da Cenne, come il recupero, in ogni sonetto, di almeno una parola in rima, di versi interi che vengono 'rovesciati', oppure di sintagmi interi stravolti. Molto importante è inoltre la constatazione dell'adozione di moduli tipici della poesia italiana 'alta' in contesti comici, come avviene nel verso «resmirando quel so viso adorno» (II b, v. 13), pronunciato da una vecchiaccia «con estemporanea fusione di qualsivoglia Siciliano o Siculo-toscano con Cecco Angiolieri» (p. 18). Questa formula però deve essere adottata con molta cautela, perché un lettore potrebbe dedurne che la poetica di Cecco sia esclusivamente parodica e del tutto estranea alla tradizione classica e cortese a cui la poesia italiana delle origini si richiama. I testi di Cecco, infatti, presentano un buon numero di temi e formule tipiche della poesia elevata modulati in chiave affatto comica. Si pensi, ad esempio, al componimento *I ho poco di grazia 'n Becchina*, dove il poeta, «dal mondo diviso» (v. 14), proclama l'inutilità di medici o medicine al proprio dolore d'amore: il riuso di uno dei massimi *topos* della poesia elegiaca è funzionale ad una situazione tragica, come del resto avviene in autori presenti nella memoria poetica di Cecco, primo fra tutti Monte Andrea, grande esponente di una poetica elegiaca ancora tutta da mettere in luce e valorizzare.

I testi dell'edizione commentata sono quelli fissati da Contini, tranne che al v. 2 del

sonetto II a: laddove Contini congetturava «corte con fuochi ed in salette accese» la Bettarini propone giustamente di leggere «corte con fuochi di salette accese», come già indicato da Berisso, il quale aveva a sua volta usato per la sua edizione il testo critico, tuttora inedito, allestito da Andrea Marchesani. La proposta di Berisso non viene tuttavia citata in nota.

Necessiterebbe però una riflessione in più il v. 6 del sonetto I a («in questo regno Nicolò incorono»). Contini infatti ipotizzava che la preposizione «in» stesse per 'di', eppure *incoronare in regno* vede un'unica occorrenza sulla banca dati dell'OVI, con il significato di 'dotare di regalità' (*Santo Stady*, vv. 768-769: «E poi con mi esser biado / Et in lo mio regno incoronado»): nel commento il significato della preposizione non viene esplicito.

Un'edizione divulgativa richiede note piuttosto circostanziate. Nel commento si nota però una larga propensione alle citazioni di altri autori e allo stesso tempo indicazioni non omogenee di altre occorrenze dei termini. Se, per esempio, nel sonetto VII b il verbo «adacqui» (v. 8) è riportata dalla Bettarini alla forma *adacquare*, presente pure nella *Composizione del mondo* di Restoro d'Arezzo (p. 63, n. 8), manca un riferimento ad altre occorrenze di termini non diffusissimi come «schianze (IV b, v. 11), «lumie» (VII a, v. 9), «cornie» (VII b, v. 10), «guascotta» (VIII b, v. 7). Oppure, la studiosa giustamente riporta che la dittologia «adori e 'nchini» (V a, v. 11) si ritrova da Guido delle Colonne a Petrarca; nessun accenno viene però fatto a locuzioni molto frequenti in lirica come «a bandono» (I a, v. 6), «a la finita» (VIII b, v. 11). In un caso la reminiscenza della forma «inguistare» (VIII a, v. 2) si spinge fino a D'Annunzio (p. 68, n. 2), per cui si ha l'impressione che siano stati selezionati, per il commento, certi termini piuttosto che altri.

Certi versi avrebbero forse necessitato di maggiori spiegazioni nel commento. Ad esempio, nel sonetto VI b Cenne si augura che i villani facciano alla brigata dono di cipolle porrate e di marroni, «usando in questo gran gavazze e ciance» (v. 11). La Bettarini scrive che il «dono dei marroni, che a maggio non ci sono, potrebbe essere una vanteria del villano, come le arance nel sonetto *Di marzo*, v. 6» (p. 57, n. 10). Non viene tuttavia commentata la locuzione *usare ciance*: il significato di quest'ultima è invece importante per confermare l'ipotesi del dono dei marroni come mero vanto. Infatti *usare ciance* equivale a 'elaborare dicerie': si confronti *Intelligenza*, 127.4: «d'Orlando ciance usaro i cantadori». Ancora, nel sonetto VIII a compagno, tra le cose prelibate che Folgóre desidererebbe che i protagonisti mangiassero, la manza e l'agliata (v. 8). Il commento si limita a indicare che l'agliata è una salsa a base d'aglio (p. 68, n. 8): eppure non sembrerebbe superfluo riferire che l'agliata è appunto una salsa che poteva accompagnare la carne, anche perché altrimenti risulta incomprensibile la correlazione con manza. Numerosi testi di cucina medievale indicano ricette per cucinare l'agliata per carni: si prendano ad esempio le testimonianze del *Liber de coquina* («Per far agliata per carni prendi mandorle pestate, pestate a lungo con spicchi d'aglio e zenzero [...]») o dell'anonimo *Libro di cucina* del sec. XIV («Agliata a ogni carne, toy l'aglio e coxilo sotto la braxa, poi pestalo bene e mitili aglio crudo, e una molena de pan, e specie dolce, e brodo [...]»).

Un punto del commento abbisogna di un approfondimento. Il sonetto XI a auspica che i protagonisti, dopo aver passato una serata a ballare e a bere, il giorno successivo si levino e si lavino «il viso con le mani» (v. 10); la preposizione «con» riveste funzione congiuntiva. Nel commento viene riportato che il lavacro delle mani è una delle cortesie da desco di Bonvesin da la Riva (p. 86, n. 10). A parte il fatto che appunto Bonvesin ricorda solo la buona pratica di lavarsi le mani, l'osservazione della studiosa forse avrebbe dovuto concentrarsi maggiormente sulle fonti mediche: infatti nei

trattati di medicina medievale il lavaggio di mani e viso era molto spesso l'unico ad essere ricordato, e veniva considerato come buona norma per i cavalieri ed i bambini. Il *Libro di buoni costumi* di Paolo da Certaldo, difatti, raccomanda come buona abitudine quella di lavarsi le mani e il viso dopo essersi alzati («Sempre la mattina, quando ti levi, lavati le mani e 'l viso anzi ch'eschi di casa»); allo stesso modo il *Tristano Riccardiano* vede il protagonista, una volta svegliato, lavarsi le mani e il viso con dell'acqua che una donna gli reca appositamente su ordine del «forestiero» («E quando lo giorno fue venuto, e T. si levoe incontanente [...] T. si prese dell'agua dela damisciella e lavossi le mani e 'l viso»).

L'edizione infine, non essendo rivolta esclusivamente a un pubblico di specialisti, avrebbe forse dovuto fornire le spiegazioni di termini non usuali come «mignatte» (IV b, v. 3), «bistorti» (X b, v. 4), «rabuffati» (XIII b, v. 13). Tuttavia va a merito della compianta studiosa l'aver richiamato, come ultima fatica, nuovamente l'attenzione sui testi di Folgore e Cenne: pur avendo goduto di molta fortuna critica, essi non cessano di richiedere sforzi esegetici e ad interrogarci sempre sul loro senso. [Lucia Cuomo]

★ Enrico Fenzi, *Errata-corrige con autocritica*

A metà dell'anno scorso è uscito per le Edizioni della Scuola Normale di Pisa un volume: *Reliquiarum servator. Il manoscritto Parigino latino 5690 e la storia di Roma nel Livio dei Colonna e di Francesco Petrarca*, a cura di Marcello Ciccutto, Giuliana Crevatin, Enrico Fenzi. Qui, pp. 205-546, ho pubblicato le postille apposte da Petrarca sui margini del testo di Livio (nn. 1-1190). Con mal riposta fiducia ho pubblicato i testi dalla prima trascrizione senza ulteriori controlli, e per di più ho poi corretto in modo superficiale le bozze: cosa tanto più grave in un lavoro così delicato e rischioso com'è un'edizione di questo tipo. Ho dunque l'intera colpa dei numerosi errori e delle altrettante numerose sbadataggini che guastano un testo degno di una cura ben altrimenti attenta. In seguito Michael D. Reeve, il grande studioso del testo di Livio, di sua iniziativa ha minuziosamente controllato le mie trascrizioni e con una generosità e una gentilezza davvero straordinarie mi ha comunicato a più riprese i suoi risultati, mentre io, allarmato dalle sue prime comunicazioni, andavo a mia volta rivedendo il testo stampato. Ora, è probabile che restino altre mende che richiederanno altri più minuti interventi, ma intanto mi premeva comunicare una *Errata-corrige* che riportasse il testo se non alla perfezione, almeno a una accettabile normalità. Sono sconfortato e non riesco a darmi pace: ma ormai è solo affar mio, e non serve a molto. Per il momento non ho altro da aggiungere, ma devo in ogni caso fare le mie scuse a chi mi ha fatto credito e se ne vede così mal ripagato: in particolare, a Marco Petoletti, al quale sono ricorso proprio all'inizio del lavoro; a Marcello Ciccutto e a Giuliana Crevatin che mi hanno associato all'impresa e ai quali devo – specie a Giuliana – se il lavoro non è peggiore di quello che è; a Francisco Rico, infine, che con tanta intelligenza e simpatia ha corredato il volume della sua bella *Introduzione*. Concludo, infine, ringraziando ancora Michael D. Reeve per la signorile disponibilità con la quale mi ha messo a parte del suo sapere.

Nell'elenco che segue al numero che la postilla ha nell'edizione segue la lettura giusta e, tra parentesi, quella sbagliata che si trova nel testo.

- 3 sancta (*sacra*)
 4 principium (*principio*)
 5 aspectum (*aspectus*)
 6 lenociniis ... ipsa (*lenocinii ... ipse*)
 16 filius (*filius*)
 26 mortem (*morte*)
 36 triumpharat (*triumphaverat*)
 53 post decemviros (*pro decemviri*)
 54 populum Romanum (*populus Romanus*)
 66 hec tamen illi (*huic tamen illa*)
 67-68 *invertire l'ordine*
 78 principium (*principio*)
 84 pro (*per*)
 98 e 99 rursus (*nursus*)
 109 quod (*quid*)
 124 quiddam (*quoddam*)
 125 in inficias (*imo inficias*)
 141 curati (*curata*)
 145 e 212 dictatura (*dictaturam*)
 146 compressio (*compassio*)
 148 md (*ms*)
 154 Volumni (*Volumni*)
 165 154r (154v)
 201 *nella nota per 'laccessivere' (per 'laccessere')*
 204 imperator (*imperium*)
 209 163v ms (*ms*)
 228 carthaginiensi (*carthaginiense*)
 236 acetum (*acetus*)
 258; 407; 704; 863; 1154 carthaginiensium
 (-*giniens-*)
 266 Siciliam (*Sicilia*)
 271 inefficax (*inefficax*)
 273 fluvii (*fluvii*)
 288 *nel testo clamor (clamorum)*
 300 e 337 nequicquam (*nequicquam*)
 301 iussus (*missus*)
 307 exempla (*excellencia*)
 328 prudentissimi (*pruentissimi*)
 334 hec colloquia (*huius c.*)
 337 tentatur (*tentaturus*)
 339 enervatus (*enervaturus*)
 342 infra eodem (*infra est*)
 344 magis etiam (*magis et*)
 347 tantum (*tam*); ostensa (*onerosa*)
 348 propter (*proprie*)
 376 Nota (*Numero*)
 390 prospere (*pospere*); Hansicoram (*Hansicoran*)
 391-392-393 md (*ms*)
 400 utrinque (*utrunque*)
 405 verius (*veri*)
 422 *nel testo ad (ed)*
 425 Fabium (*Fabius*)
 426 ideo (*imo*)
 432 IX et X, sequentes semel
 (*IX et X sequentes, semel*)
 443 imo et ... addita (*uno et ... addicta*)
 451 M. Marcellus (*Marcellus*)
 467 208v (208)
 491 ipsius (*impius*)
 494 reliquiarum (*reliquarum*)
 495 fuit id (*fiat idem*)
 539 detrectat (*de .. certat*)
 564 xliiii sub (*xliiii earum sub*)
 567 Fulvii (*Fulvi*)
 570 arcis ... Capue (*arcis ... Capua*)
 585 repetitur (*repetitum*)
 587 transfuge (*transfuge*)
 588 Virrii (*Virri*)
 589 Vivii/ (*Virrii/*)
 592 *P. per svista capano (= campano)*
 604 Marcellus (*Marcello*)
 605 assuerit (*affuerit*)
 612 /no (*/nus*)
 619 adversus (*adversum*)
 622 Mannus (*Manus*)
 626 pulcre (*preclare*)
 635 hinc illinc (*hic illic*); /.../ (<...>)
 637 fingeretur (*ingere*)
 658 perfidiam (*perfidia*)
 662 Syphace (*Siphace*)
 672 Volso (*Vulso*)
 717 l. 30 (*l. iii*)
 719 romanarum (*romanorum*)
 723 cui deo (*cui*)
 734 regii (*regi*)
 737 Elim a Romanis (*Elim Romanis*)
 738 quam quia (*quam quod*)
 741 pene (*penes*)
 743 asperandam (*asperandam: anche nel testo di*
De viris XX citato in nota)
 755 nequicquam (*nequaquam*)
 752 etiam non (*et non*)
 757 243v (243rv)
 772 ubi nichil (*ubi melius*)
 774 Romanis et cesus (*Romanis cesus*)
 830 *P. per svista Hasdubal (= Hasdrubal)*
 830 Gadium? (*Gadis: ma vd. 822 Gadium*).
 852 Nausica (*Nasica*)
 856 manserant (*manserunt*)
 858 Pyrrhi (*Pyrrhi*)
 866 Me/ (*Ma/*)
 868 Baza (*Baga*)
 881 *molto probabilmente non è di Petrarca*
 883 *anche nel testo Scipioni (Scipionis)*
 904 Hanibalis abitus (*Hanibal abiit*)
 921 principium (*principio*)
 927 decade (*decadis*)
 931 Han/ (*Hann/*)
 956 Plinius (*Plinium*)

981 Affricanus (<i>Africanus</i>)	1097 pugna (<i>pugnam</i>)
989 principium (<i>principio</i>)	1103 Pyrrhi regia (<i>Pyrrhi regi</i>)
1031 tangerentur (<i>tamen gerentur</i>)	1129 auctores (<i>auctorem</i>)
1043 <i>non sua, come quelle precedute da ·/·, del copista o di un vicino del copista, altrove rifiutate</i>	1132 <i>dubbia</i>
1057 ms (<i>md</i>)	1141 Volsonis (<i>Volsi</i>)
1066 legatus / De (<i>legatus. De</i>)	1167 patri (<i>petenti</i>)
1074 <i>non sua, come una simile, rifiutata, a 337r md</i>	1172 excessere (<i>excesserunt</i>)
1076 petit (<i>p/rofectus</i>)	1188 etiam amicis (<i>et amicis</i>)
1077 facere (<i>faceret</i>)	1190 Demetrii (<i>Demetri</i>)
	c. 367 <i>nota d'acquisto</i> 1351 (1352)

* Leon Battista Alberti, *De pictura* (redazione volgare), a cura di L. Bertolini, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011 (Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti, II. Trattatistica d'arte, 1.1)

Dopo i latini *Pontifex* e *Trivium senatoria* (pubblicati da Andrea Piccardi e Stefano Car-tei), l'Edizione Nazionale delle opere di Leon Battista Alberti, presieduta da Roberto Cardini, si arricchisce del primo scritto italiano, affidato alla sapiente cura di uno dei massimi specialisti del grande e atipico letterato-architetto.

L'edizione, la prima «rigorosamente critica» (p. 164) del capitale trattato di tecnica pittorica albertiano, è il risultato, di grande pregio, di una rigorosa indagine scandita nel tempo da importanti studi preliminari, fra i quali, è noto, la dimostrazione della precedenza del testo volgare sulla redazione latina: germinato dai «brevissimi ricordi» di tipo geometrico-matematico degli *Elementa picture* volgari, che, verosimilmente negli anni della formazione veneziano-padovana e bolognese, per il «designatore» concepì «chi forse per sé non sa» ancora «designare» (L.B. Alberti, *Opere volgari*, a cura di C. Grayson, Bari, Laterza, III, 1973, p. 111), esso fu scritto «da pittore per i pittori» (p. 46) nella stessa stagione fiorentina della *Familia* e della *Grammatichetta*, analoghi, e interconnessi, «prodotti di un'alta ed impegnata divulgazione», rivolta in questo caso a un pubblico rispettivamente di mercanti e di locutori toscani (pp. 40-41); ultimato, in redazione ancora provvisoria, già nell'agosto del 1435, come attesta la nota autografa del Marciano Lat. XI 67, fu poi dedicato al Brunelleschi con il celebre *prologus* a «Pippo architetto» soltanto nella stesura più rifinita, datata al luglio 1436, in occasione dell'ormai prossimo completamento della prodigiosa cupola di Santa Maria del Fiore, «struttura sì grande, erta sopra e cieli, ampia da coprire con sua ombra tutti e popoli toscani, fatta senza alcuno aiuto di travamenti o di copia di legname» (Prol. 8).

A differenza della più fortunata versione in latino, trādita da una ventina di manoscritti, il testo volgare è trasmesso da tre codici soltanto, la cui particolareggiata descrizione (pp. 61-71) ha il corredo di un puntuale esame linguistico: F¹ (Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II. iv. 38), che – autorevole silloge di opere volgari albertiane, con correzioni e aggiunte di pugno dell'umanista, in prevalenza trascritta, anche nella sezione che comprende il *De pictura*, dal sodale fiorentino Lorenzo Vettori – è l'unico testimone dell'epistola proemiale; e i cinquecenteschi P (il Parigino it. 1692 della Bibliothèque Nationale de France), linguisticamente localizzabile in «una zona mediana, probabilmente la Toscana sud-orientale», e V (Biblioteca Capitolare di Verona, CCLXXIII), di mano settentrionale.

Lo *stemma codicum* disegnato sulla base degli errori, che rappresenta la discendenza di

F¹ e α , antografo comune di PV, da un archetipo X, individuato da sporadici guasti condivisi, variamente congiuntivi, non è per l'editrice del tutto soddisfacente: il riconoscimento – a partire dalla registrazione in F¹ di varianti alternative depositate nel margine, introdotte nell'interlinea o incorporate nel testo assieme alla lezione originaria – di una copiosa messe di varianti d'autore, che la Bertolini vaglia con sensibilità e sottigliezza entro le categorie delle inversioni nell'ordine delle parole, delle varianti lessicali e sintattiche, e delle assenze, porta infatti la curatrice a far risalire tutta la tradizione del *De pictura* a un originale in movimento, cui addebitare i pochi errori comuni rintracciati nei tre testimoni. In sintonia con la prassi scrittoria dell'Alberti, consistente, così come ormai appurato sulla scorta degli autografi di *Familia*, *Momus* e *Musca*, in un lungo ma discontinuo e imperfetto *labor limae* stilistico e linguistico condotto su una bozza stesa velocemente in genere tramite dettatura, il trattatello percorrerebbe dunque un *iter* redazionale che, secondo la direttrice del raffinamento e dell'estensione della materia testuale, orientata verso l'esplicitazione, la ricerca dell'esattezza e della trasparenza, cui tende anche la transizione dal *De pictura* volgare a quello latino, procede da V, testimone di uno stadio elaborativo ancora incompleto (O), attraverso P, latore della fase compositiva intermedia (O¹), sino a F¹, che trascrive in pulito la stesura definitiva (O²), punto di approdo della scrittura in volgare e insieme di abbrivio della riscrittura in latino; con PV che derivano indipendentemente, dato il divario cronologico attraverso *interpositi*, dallo 'scartafaccio' albertiano non ancora emendato degli errori che li apparentano da una più minuziosa revisione autoriale. Ricostruito con estrema perizia l'articolato movimento variantistico, nella restituzione formale di F¹, convincentemente corretto di ulteriori mende rispetto alle precedenti edizioni di Luigi Mallè (1950) e, soprattutto, Cecil Grayson (1973, 1975), la Bertolini opta, fra altri interventi ampiamente discussi, per una calibrata riduzione all'uso moderno delle spesseggianti grafie culte.

Al testo critico, accompagnato da un apparato diviso in tre fasce, che registrano le varianti redazionali e di tradizione, nonché le fonti «più o meno» esplicite (p. 165), segue poi il ricchissimo commento linguistico, che, volto *in primis* a sciogliere difficoltà e incertezze esegetiche, si addentra nelle pieghe, principalmente sintattiche e lessicali, della complessa prosa albertiana, intessuta di costrutti ricalcati sul latino (in concomitanza con movenze del parlato e moduli schiettamente medievali come il rispetto della legge Tobler-Mussafia) e d'innovata terminologia tecnico-scientifica: una miriade di tratti, anche fonomorfolgici, dottamente analizzati nelle note *ad loca* e sistematizzati nel prezioso *Indice linguistico* finale.

Chiude l'esemplare volume, destinato a servire d'indispensabile sussidio ai prossimi curatori dell'Alberti volgare, l'appendice costituita dall'edizione critica dell'esercizio geometrico che i tre codici riportano in calce al *De pictura* (con accluso disegno illustrativo in F¹), intitolato, su proposta di Filippo Camerota, cui si debbono il commento scientifico e la ricostruzione grafica, *Dimostrazione dell'operare congiunto della distanza e del raggio centrico*. [Alberto Martelli]

★ Pietro Gibellini, *Verga, Pirandello e altri siciliani*, Lecce, Milella, 2011 («Per un'ermeneutica militante», 1)

«Per un'ermeneutica militante» è il titolo di una nuova collana saggistica aperta dall'editore leccese Milella con un volume di Pietro Gibellini che dirige la serie con Paolo Leoncini: un'accoppiata che nel 2005 fondò la rivista *Ermeneutica Letteraria* che trova ora il suo ideale complemento in questa collana di saggi.

Questa volta il critico raccoglie scritti su Verga, Pirandello e altri siciliani senza però seguire un taglio regionalistico come fece negli anni Ottanta quando, sul modello critico geo-storico impostato da Dionisotti, diresse con Gianni Oliva la serie di volumi *Culture regionali d'Italia* (Bulzoni) e poi l'antologia *Letteratura delle regioni d'Italia* (La Scuola).

Se è pur vero che la Sicilia si caratterizza per la sua forte coscienza identitaria e autonoma, e che molta bibliografia su Verga e Pirandello è proprio firmata da studiosi siciliani, Gibellini tenta nel suo volume il collegamento con il 'continente', come ancora i siciliani si riferiscono alla penisola italiana, dove Verga e Pirandello, cui sono dedicate le prime due sezioni del libro, si formarono non solo scoprendo la letteratura europea ma anche ri-vedendo con altri occhi la loro isola nativa. Lo studioso poi, per proprietà transitiva, nella terza parte riattraversa lo stretto e torna in Sicilia per riscoprire le voci locali di Lucio Piccolo e dei dialettali Salvatore Di Pietro, Mario Grasso e Nino De Vita.

La prima sezione, quella dedicata a Verga, si apre con il saggio *Tre coltellate per compare Turiddu*. La domanda che si pone il critico è se compare Alfio e Turiddu si battono per Lola o per due diversi sistemi di valori. Al quesito, posto anche alla base della lettura antropologica della novella *Cavalleria rusticana*, lo studioso risponde optando per la seconda risposta: le tre coltellate con cui Alfio uccide Turiddu, la prima silenziosa, le altre due accompagnate da un commento vocale, corrispondono a tre livelli di realtà su cui i due si battono: quello della forza fisica, da rustici cavalieri a duello; quello del torto da vendicare (l'adulterio, commentato con le stesse parole con cui Alfio l'aveva appreso: «Questa è per la casa che tu m'hai adornato»); la terza corrisponde all'ideale scontro di due mondi morali: infatti il riferimento alla madre che ora «lascerà stare le galline» richiama la ragione addotta da Turiddu per battersi anziché pagare con la vita l'oltraggio fatto ad Alfio: ha visto piangere la madre, scesa a salutarlo con il pretesto di rigovernare il pollaio, e non vuole più far piangere la sua vecchierella. Lungi dal limitarsi a una crudele invettiva contro gli ascendenti del rivale, l'ultima frase di Alfio è la violenta contestazione della legge delle Madri, fondata sul culto degli affetti e della vita, che Turiddu ha contrapposto alla legge di «santo diavolone», basata sull'onore e sulla roba. Valorizzando particolari testuali, rete di dettagli nascosti ma coerenti, lo studioso mostra che il particolare verismo verghiano apre verso la modernità l'antichissima *Weltanschauung* omerica, misteriosamente sopravvissuta nella cultura popolare, per cui allo scontro terreno fra gli uomini corrisponde la guerra fra i numi tutelari dei due avversari. E se la critica verghiana degli ultimi vent'anni sembra concorde nell'insistere sul post-verismo e pre-pirandellismo di Verga, va ricordato che lo scritto esaminato apparve pioniericamente su *Strumenti critici* nel lontano 1993.

Il secondo saggio, *Il vino dei vinti*, conduce una serie di confronti intertestuali con il romanzo di Manzoni, il principale modello ammirato e contestato da Verga: seguito come portatore di istanze realistiche anche in senso linguistico, ma contestato per la visione cattolico-liberale cui lo scrittore siciliano contrappone la sua visione materialistica e disincantata; di qui la diversa sorte riservata a due personaggi: Renzo Tramaglino, smaltita la sbronza di vino e di idee rivoluzionarie, diventa savio padre di famiglia e piccolo imprenditore, mentre 'Ntoni Malavoglia, che ha visto naufragare la barca sarcasticamente chiamata *Provvidenza* e carica di lupini (legume malaugurante, secondo fonti folcloriche meridionali che Gibellini indica e che la critica verghiana non sembra aver colto), vede naufragare anche la propria esistenza sulla china dell'alcolismo. Anche in questo caso quindi, se l'istanza veristica è misurabile nella precisione agro-economica che accompagna la menzione dei vigneti e in quella fisiologica con

cui sono descritti gli effetti del bere, Verga non manca di trasformare il vino in un filo rosso tematico cui affidare la propria sconsolata visione: giusto il contrario del sotteso simbolismo dei *Promessi sposi*, dove pane e vino sarebbero, a giudizio del critico, anche segni dissimulati del mistero eucaristico.

Sul rapporto tra il 'romanesco' ma europeo Belli e Verga, il critico dedica i due successivi saggi. In *Notizie su Belli e Verga*, l'autore mostra l'incidenza che i sonetti romaneschi, letti dallo scrittore siciliano nell'antologia allestita da Luigi Morandi nel 1870, esercitarono su di lui; nel secondo "*Flash*" su un duello rusticano, dopo aver sottolineato il comune interesse dei due scrittori 'realisti' per il nuovo strumento della fotografia, vengono segnalati vari contatti testuali, specialmente fra il sonetto *Chi cerca trova* e la succitata novella *Cavalleria rusticana*, scritture parimenti incentrate sul motivo del duello fra popolani.

Dal Belli, possibile maestro di Verga, si passa ad un discepolo fugace e subito ribelle: Gabriele D'Annunzio. In *Verismo e verghismo nel D'Annunzio novelliere* Gibellini mette a confronto lo speciale verismo di *Vita dei campi* con quello che definisce «naturismo» di *Terra vergine* e poi con il «naturismo» delle *Novelle della Pescara*. Mostra, attraverso rilievi stilistici (l'uso dell'indiretto libero) e tematici (il sistema delle metafore animali, basate in Verga su bestie nostrane, in D'Annunzio su fiere esotiche), come la Sicilia di Verga rappresenti un mondo arretrato ma inserito nella storia, con le sue dure dinamiche sociali ed economiche; al contrario, l'Abruzzo del giovane Gabriele appare un'esotica «terra vergine» in cui l'uomo obbedisce a pulsioni primarie, etologiche, osservate dal narratore con un ammirato distacco, mentre con la seconda fase novellistica (dal *San Pantaleone* in poi) entra in gioco una prospettiva sociologica, sicché l'autore tratta di quel mondo popolare con un misto di morbosa curiosità e di aristocratico distacco.

Si giunge così alla seconda parte del libro centrata sull'altro grande siciliano, Luigi Pirandello, cui sono dedicati quattro studi. Nel titolo del primo, *Mattia Pirandello fu Pascal*, il critico sembra giocare a sviare il lettore ma alla fine di esso l'enigma è sciolto, e il titolo appare il giusto compendio alla tesi critico-interpretativa: Mattia sotto l'apparenza della stravagante finzione, è un doppio dell'autore, che risulta in qualche modo orfano di un padre ideale, Blaise Pascal (non dunque l'esoterico Théophile Pascal che pure poté influire nella scelta del cognome del protagonista) e anzi il romanzo stesso sarebbe un'ideale risposta del «libertino» cui il grande moralista francese del XVII secolo aveva indirizzato i suoi *Pensieri*. Un'ipotesi, questa, certamente ardita, ma comunque argomentata con eleganza e aderenza a molti particolari del testo.

Assai originale è anche la lettura delle *Novelle per un anno* proposta nel saggio *Le novelle o il sentimento del tempo*. Muovendo dall'*Avvertimento* che Pirandello premise all'edizione definitiva della raccolta, l'autore parte dal progetto organico che lo scrittore intendeva attuare: concepita come opera unitaria, la raccolta doveva contenersi in un unico volume di 365 pezzi come i giorni dell'anno (mole non raggiunta, ma sfiorata, se si escludono dal computo le domeniche) o, nella palese impossibilità editoriale di confezionare un libro di tal mole, articolarsi in dodici tomi, come i mesi dell'anno, oppure in ventiquattro, come le ore del giorno: intenti confermati dal carteggio con l'editore Bemporad, emerso dall'archivio Giunti (l'editore fiorentino che aveva rilevato la Bemporad-Marzocco) quando Gibellini nel 1994 introduceva la prima edizione integralmente commentata delle novelle pirandelliane. Lo scritto si concentra sulle novelle che danno il titolo ai quindici tomi (tale fu il numero alla fine concordato con l'editore) alle quali Pirandello ha dunque voluto conferire un rilievo speciale. Il critico segue il filo rosso di questi testi esemplari, rilevando, come motivo condut-

tore, lo spiazzamento di ruolo che caratterizza protagonisti o situazioni. Basti scorrere i titoli dei paragrafi che il critico dedica a ciascun testo per rendersene conto: «*Scialle nero*» o *la madre-sorella*; «*La vita nuda*» o *la fidanzata-vedova*; «*La rallegrata*» o *dei cavalli sapienti*; «*L'uomo solo*» o *il vedovo bianco*; «*La mosca*» o *delle nozze funebri*; «*In silenzio*» o *il ragazzo-padre*; «*Tutt'e tre*» o *della poligamia mentale*; «*Dal naso al cielo*» o *dei massimi sistemi*; «*Donna Mimma*» o *delle due culture*; «*Il vecchio Dio*» o *dell'ambiguità*; «*La giara*» o *dell'auto-beffa*; «*Il viaggio*» o *la vedova-amante*; «*Candelora*» o *la nuova Boule-de-suif*; «*Berecche e la guerra*» o *di se stesso*. L'ultima novella analizzata, «*Una giornata*» o *del tempo perduto*, descrizione onirica di una giornata vissuta a velocità folle in cui il protagonista, neonato all'alba, si ritrova la sera vecchio sul letto di morte, compendia lo sgomentato sentimento del tempo dello scrittore che, lungi dal negare il mistero, si interroga seppur vanamente sul senso o nonsenso della vita.

La sezione pirandelliana si completa con alcuni contributi più circoscritti. Il primo, steso a quattro mani con Marisa Strada, propone un confronto fra il *Mattia Pascal* e *La cattura* e verte ancora una volta sulla violazione del consueto e l'apertura e la scoperta di nuove dimensioni umane e metafisiche (*Lo strappo nel cielo di carta*). Il secondo, *Pirandello e D'Annunzio: autoritratti in controluce*, offre un confronto con lo scrittore abruzzese, centrato sulla breve autobiografia senile del Girgentino interpretata come ironica risposta al *Libro segreto*, la recente auto-agiografia del vate.

La terza sezione, che segna il ritorno in Sicilia, è costituita da brevi interventi o prefazioni a poeti siciliani del Novecento, due in lingua (Lucio Piccolo e Mario Grasso) e due in dialetto (Salvatore di Pietro, da Pachino, e Nino De Vita, di Marsala): una riproposta postuma di un poeta affermato ancorché per *happy few* (Piccolo), e tre prefazioni a libri nuovi, dunque in spirito di militanza culturale.

Ma può definirsi militante, come suona la dicitura della collana, la riproposta in volume di saggi tutti già usciti tra il 1980 e il 2006? Se è vero che il libro ha in questo senso un valore retrospettivo, la sua militanza sta nel verificare la tenuta dei risultati conseguiti, allora certamente innovativi, e la maggiore o minore vitalità dei metodi interpretativi impiegati. Gli approcci messi in atto da Gibellini privilegiano volta per volta, e spesso congiuntamente, la filologia, l'analisi stilistica, il confronto intertestuale e l'immagologia, in una prospettiva ermeneutica che cerca nella scrittura il senso di un'avventura conoscitiva. In piena linea, dunque, con il programma della collana e della rivista cui essa fa, come dicevamo, da ideale continuazione. [Nicola di Nino]