

CRONACHE

ISABELLA BECHERUCCI

Per più di un anniversario nel nome delle Rime

Due sono i nomi che si legano, fra i tanti, al centenario dantesco: quello di Domenico De Robertis, affratellato alle date del suo Autore per le occasioni anniversarie estreme della nascita (Firenze, 18 gennaio 1921), di cui ricorre proprio in quest'anno il centenario, e della morte (Firenze, 17 febbraio 2011), ormai pervenuta al suo primo decennale; e quello di Giuliano Tanturli, scomparso da quasi un lustro (Borgo San Lorenzo, 6 giugno 2016).

Nomi di studiosi illustri dell'Ateneo fiorentino, entrambi legati a Dante, in special modo al Dante lirico, anche se il secondo, per sua esplicita confessione, del tutto a traino del primo. Difatti è imparagonabile l'impegno del grande Maestro rispetto a quello del giovane allievo, accolto nel cantiere avviato già da tempo solo nell'anno accademico 1969-1970. Ma non dissimile l'ardore, ché a quella scuola era difficile per le giovani reclute non infiammarsi¹.

Si chiudeva allora proprio il primo decennio da quando era stata pubblicata la serie delle dieci puntate del «Censimento dei manoscritti delle rime di Dante» sugli *Studi Danteschi* (febbraio 1960) ed erano più o meno i giorni in cui usciva la seconda edizione del *Libro della Vita Nuova* (accresciuto dei due capitoli *Sulle rime* che traevano «materia e motivo dai corsi universitari e dal suo lavoro intorno al testo delle rime e al commento della *Vita Nuova*»²). Il brillante studente poteva beneficiare, al muovere i suoi primi passi, delle coordinate essenziali di quell'avvicinamento alle rime dantesche che per il Maestro fu definitivo, *for ever*, dopo il giovanile primo approccio, per sbieco, tramite l'amico e maestro Cino da Pistoia³.

Da quella data ufficiale del 1960 alla morte, la consuetudine con Dante non s'inter-

- 1 Come studente del seminario sulla «*Vita nova* e la lirica del giovane Dante» (appuntamento 1969-1970) e poi come lettore in anteprima dell'edizione delle *Rime*: G. Tanturli, *Ricordo del maestro*, in *Ricordo di Domenico De Robertis*. Atti delle giornate in memoria, Firenze, Aula Magna del Rettorato, 9-10 febbraio 2012, a cura di C. Molinari e G. Tanturli, Lecce, Pensa MultiMedia, 2013, p. 19 e p. 28.
- 2 D. De Robertis, *Il libro della "Vita Nuova"*, Firenze, Sansoni (*Quaderni degli "Studi danteschi"*), 1970, p. 281.
- 3 D. De Robertis, *Cino da Pistoia e le "imitazioni" di Dante*, «Studi Danteschi», XXIX (1950), pp. 103-77: ma il vero abbrivio al cantiere dantesco tramite Cino è in *Il canzoniere Escorialense e la tradizione 'veneziana' delle rime dello stil novo*, Torino, Loescher-Chiantore, 1954 (Supplemento n. 27 del «Giornale storico della letteratura italiana»).

ruppe mai e trascinò nuove forze altrettanto feconde, quali Guglielmo Gorni allora cooptato come assistente fino alle più giovani reclute, oggi attivissime sul fronte dantesco, Roberto Leporatti, Natascia Tonelli e Giuseppe Marrani. Tutti applicati ai frutti di quel lavoro di una vita che approdò, alla tenera età di 81 anni, alla monumentale (l'aggettivo ormai le è universalmente appiccicato) edizione critica delle *Rime*⁴.

Edizione esemplare a detta di tutti (anche di chi ne discute la rivoluzionaria confezione testuale) per rigore, metodo e dedizione, non per nulla attesa dalla comunità scientifica da più di un cinquantennio, in tre volumi e cinque tomi per un totale di circa 2800 pagine. E c'è chi l'ha anche misurata e pesata: spessore 18 cm e peso 4 chili e 700 grammi⁵.

E solo tre anni dopo, senza soluzione di continuità grazie a una salute di ferro, l'impresa veniva completata col volumone delle fittissime 630 pagine dell'edizione commentata, Dante Alighieri, *Rime*, per i tipi delle Edizioni del Galluzzo⁶. Ancora un risultato anche materialmente rilevante, dato che lo spessore sottile della carta e i caratteri piccoli amati da De Robertis portano comunque ai 4 cm e il peso supera 1 chilo e 200 grammi. Nel frattempo, l'infaticabile studioso aveva raggiunto la venerabile tappa degli 85 anni.

Ma l'approdo definitivo fu allestito solo in forma privata in vista dell'unico appuntamento della vita davvero incancellabile, che giunse dolcemente improvviso quand'egli aveva tagliato da quasi un mese il traguardo dei novant'anni, lasciando sospeso quell'ultimo impegno: era la raccolta di tutti i 'riassunti' delle *Rime* compilati nei lunghi anni del suo doppio lavoro critico-filologico, una sorta di scrittura di servizio per governare l'ampia materia poetica e concentrare in poche parole i capisaldi della sua interpretazione. Un manipolo di carte dattiloscritte già compiutamente riviste e lasciate pronte per la pubblicazione, che i figli amorosamente stamparono presso la Tipografia Vanzi di Colle Val d'Elsa, realizzando un prezioso libriccino postumo di mezzo centimetro di spessore e di pochi grammi di peso⁷.

Ne diede l'annuncio il collaboratore fedele di tante imprese Giuliano Tanturli nell'aprire la giornata commemorativa a un anno dalla sua scomparsa, quando l'opuscolo fu distribuito fresco di stampa ai numerosi convenuti: i termini utilizzati per la sua presentazione furono quelle di «distillato», di «essenzialissime parafrasi, precedute da ancor più complesse e fulminee rubriche», di «un'estrema, lievissima quintessenza in cui la sua filologia, tanto indefessa e strenua, quanto sensibile, doveva sublimarsi in una moderna poetica riformulazione»⁸. Veniva così accennato il doppio binario su cui si facevano transitare queste rime: la resa del testo dantesco difatti è anticipata da rubriche con il tema di ciascun componimento («A ciascun pezzo si aggiungerà, a parte, tra parentesi quadre, con ulteriore compressione, un compendio che ne aiuti, come facevano le antiche rubriche, la riconoscibilità»⁹).

4 Firenze, Edizione Nazionale della Società Dantesca, Le Lettere, 2002: I, *I Documenti* (t. 1, pp. LX + pp. 1-432, t. 2, pp. 434-992); II, *Introduzione* (t. I, pp. 1-722, t. 2, pp. 724-1238); III, vol. III, *I testi* (pp. 596).

5 P. Trovato, *Le Rime di Dante e altro Duecento*, «La rivista dei libri» (febbraio 2003), pp. 19-22.

6 D. Alighieri, *Rime*, Firenze, Fondazione Franceschini, 2005, pp. LI + pp. 630 con cd-room (da ora in poi *Rime* 2005).

7 D. De Robertis, *Dante, le Rime in breve*, Firenze, 17 febbraio 2012 (da ora in poi De Robertis 2012).

8 Tanturli, *Ricordo del maestro* cit., pp. 29-30.

9 De Robertis 2012, p. 5.

Tanturli, quando aveva preparato la sua relazione non aveva ancora visto il libretto stampato, limitandosi a leggere queste parafrasi «in prosa poetica» direttamente sul suo computer. La descrizione della nuova proposta non poteva che essere incompleta, mancando il dato materiale, notoriamente per lui così importante, ovvero il libretto nella sua fisicità¹⁰: che andiamo comunque perdendo una seconda volta nel ristampare queste *Rime* con l'assenso dei figli, a inizio del numero 40 della rivista *Per leggere*, fondata da un gruppetto dei suoi allievi e dedicata ad accogliere edizioni di testi e loro commenti.

D'altronde era stato proprio il commento alla canzone ora inaugurale della raccolta delle *Rime*, *Così nel mio parlar*, ad aprire la rivista, or sono vent'anni (un altro anniversario!), proprio per la firma di Domenico De Robertis, *Cominciare con Dante*: sicché, chiudendo la prima serie di *Per leggere*, niente di più adatto risultava che mettere a disposizione di tutti la forma più alta di commento che è la trasposizione in prosa, che ingloba e supera ogni esegesi precedente e invita a nuove sfide *per leggere* le rime di Dante¹¹.

L'opuscolo in pochi esemplari pare, invece, raccontarci qualcosa in più delle pur pertinenti osservazioni fatte su un file telematico o su una nuova riedizione in rivista: per questo credo che valga la pena descriverlo, perché possa entrare in coppia con la sua pubblicazione in rivista nella bibliografia dantesca.

Sulla copertina celeste, sotto il nome dell'autore Domenico De Robertis, il titolo *Dante, le rime | in breve*. Si tratta senza dubbio di un titolo rivoluzionario per quell'inversione improvvisa delle parti: non Dante autore delle *Rime* e De Robertis curatore della loro edizione, come finora sempre, ma autore De Robertis di una interpretazione non solo della poesia di Dante (ché allora avrebbe potuto intitolarsi "Le rime di Dante"), quanto del Dante appunto poeta, autore di rime: con un'identificazione dei due oggetti presentati, meglio riassunti assieme, considerato che il complemento di modo *in breve* è separato da un a capo. Un titolo che, fra l'altro, annuncia implicitamente la finale emersione di quella vocazione di De Robertis alla poesia pulsante *ab origine*, ma rimandata ai giorni estremi.

Un amore e una passione intuita e condivisa da molti dei suoi allievi che sono stati, e alcuni lo sono tuttora, poeti¹².

L'ultima sua grande lezione difatti si fregia nell'occhietto di un'epigrafe a forte valore

10 Un'attenzione al manufatto congenita: bastino le parole della sua giovanile recensione al *Libro delle Follie* di Edward Lear nella traduzione di Carlo Izzo (Vicenza, «Il Pellicano», 1946), in «Letteratura», 32 (gennaio-febbraio 1947), p. 159-64: 160: «E diciamo subito un bravo a chi ha voluto regalarci un libro così nuovo e giocondo, curandolo con tanto gusto, per formato, nette proporzioni, nitidi fogli, e caratteri appena consunti, perché s'intonassero alle incisioni, e la pagina prendesse colore di cosa antica». Tanto che, quando fu progettata dall'amico Simone Giusti la rivista *Per leggere. I generi della letteratura*, è alla sua sensibilità per l'arte tipografica che fu fatto ricorso e fu proprio lui a disegnarne la fisionomia.

11 Col consenso degli eredi, le rime dantesche di De Robertis sono state pubblicate nel numero 40 di questa rivista (primavera 2021), inaugurata appunto vent'anni fa dall'edizione commentata della canzone che apre la nuova edizione delle *Rime*, *Così nel mio parlar vogli'esser aspro*: D. De Robertis, *Cominciare con Dante*, «Per leggere», I, 1 (autunno 2001), pp. 5-16.

12 Doveroso ricordare, anche perché proprio ancora un'occasione anniversaria, Massimiliano Chiamenti (Firenze, 17 novembre 1967 – Bologna, 3 settembre 2011), poeta, traduttore e filologo dantista.

testamentario: «Agli allievi e agli amici di / Domenico De Robertis / per suo ricordo / e ultimo / dono».

La nota introduttiva, concisa e sintatticamente complessa secondo il suo stile critico, ancora non sembra far presagire la spregiudicatezza dell'operazione, se non fosse per certe parole che tradiscono anche un'intenzione poetica *a parte subiecti*: mettere in luce l'«individualità» / «riconoscibilità» del testo e insieme la «diversità» delle proposte, pur nei legami fra alcune di loro. In altre parole, rispettare l'essenza di ciascun componimento, mutandone il sistema di comunicazione («Quello che non si conserverà sarà, inevitabilmente, la lingua di Dante, che domanda un più diretto, vitale, approccio»): ma di che cosa si nutre la poesia, se non di lingua? È ormai evidente che si tratta dunque di un poeta che interpreta un poeta.

Difatti, se in generale la prosa con cui De Robertis restituisce il messaggio dantesco mira a riprendere il precedente commento alle *Rime*, fissandolo una volta per tutte nella sua definitiva interpretazione, spesso l'esegesi originaria è del tutto superata e la nuova riformulazione va oltre il dettato dantesco, aprendosi una via personale: si veda già in incipit alla canzone 1, *Così nel mio parlar*, addirittura nella parte più oggettiva costituita dalla rubrica «Replicare alla durezza di lei, accettando lo scontro, in un rapporto agonistico che si conclude in un perduto abbraccio», dove il sintagma finale è interpretazione poetica del desiderio del lunghissimo accoppiamento parafrasato nel commento, «dal sorgere alla fine del giorno [...] qui è come se dicesse 'perdutamente'»¹³. E il medesimo avverbio, che indica la violenza della passione erotica, De Robertis d'altronde riutilizza subito alla canzone 2, *Voi che 'ntendendo*, laddove Dante confessa l'insorgere di un nuovo amore di cui la sua anima si sente «perdutamente attratta». Insomma, la direzione è quella che va dalla puntuale annotazione, magari fatta molto indietro nel tempo, a lapis con la sua calligrafia minutissima in margine alla sua edizione di riferimento, alla riformulazione poetica.

La libertà, per non dire la modernità, della nuova proposta trapela un po' ovunque, ma è particolarmente evidente in alcune espressioni che forzano leggermente o rincarano il dettato dantesco. Sono sufficienti due esempi, fra i tanti che affiorano in ciascuno dei pezzi: ancora dalla canzone 1, strofe 2, vv. 18-21, dove si perde nella parafrasi la metafora della nave che procede in piena bonaccia, non scalfendo la superficie del mare, per rappresentare l'indifferenza dell'amata, sostituita con l'immagine di una donna che dalla cima dei suoi pensieri (alla lettera: «così della mia mente tien la cima») 'si fa beffe' del suo «inenarrabile tormento» ('inenarrabile' per «no 'l potrebbe adeguar rima»). «Si fa beffe» è in realtà più forte di 'non curarsi' («Cotanto del mio mal par che si prezzi / quanto legno di mar che non lieva onda») ed è giustificato interpretando il «prezzarsi» al v. 18 con 'inorgogliersi', 'vantarsi' suggeriti a suo tempo da Mario Martelli¹⁴.

Altra espressione che colpisce di questa nuovissima interpretazione è alla penultima strofe della sestina *Al poco giorno* (7), dove i vv. 34-35 «(...) che mi torrei dormire in pietra / tutto 'l mio tempo / sol per veder du' suoi panni fanno ombra» sono resi con un verbo 'accucciarsi' terribilmente realistico che colpisce per lo scarto dal codice alto originario: «Ma è impossibile che un legno verde prenda fuoco per chi, come me, sce-

13 *Rime* 2005, p. 15.

14 *Rime* 2005, p. 8.

glierebbe di restare *accucciato* ai suoi piedi, pur di vivere alla sua ombra»¹⁵. E numerosi sono i casi che si potrebbero citare e che, a chi abbia avuto la fortuna di frequentarli, ricordano le introduzioni orali ai singoli pezzi durante i suoi seminari danteschi.

Ma anche a livello macrotestuale l'inedito opuscolo si pone su un fronte del tutto nuovo nella produzione critica del suo autore.

I cinquant'anni di studi filologici sono di colpo schiacciati nel sottofondo: niente li dichiara, se non quella seriazione diversa dei pezzi rispetto alla vulgata, che è il risultato più importante di tutto il suo lavoro.

Le quindici canzoni, che già nella tradizione si erano contese lo status di *Libro*, si snodano infatti nell'ordine dell'edizione critica e come in quella sono subito seguite dalla sedicesima, *Lo doloroso amor che mi conduce*. Un preciso rispecchiamento dei risultati originari, di contro al passo in avanti introdotto dal volume del commento, dove la canzone 15 (la "montanina") è tenuta separata dalla 16 per mezzo della pubblicazione a testo, quasi pezzo poetico come gli altri, dell'epistola al marchese della Malaspina¹⁶.

Nell'ultimo contributo si torna, dunque, indietro rispetto alla proposta, da lui tenuta tutta implicita ma subito portata in luce dagli allievi, di un *Libro delle Canzoni* contrapposto alle "rime estravaganti"¹⁷.

Infatti, come nell'edizione critica la canzone 16 era stampata a partire dalla pagina pari (236 col cappello introduttivo) senza soluzione di continuità dalla conclusione della 15 sulla prima metà della p. 235 (ultimi quattro versi della sirma e congedo), così nel libriccino di De Robertis questa tiene immediatamente dietro alle quattro righe del congedo della 15 che aprono la p. 24, implicando ancora una volta che qui non si vogliono rilevare partizioni. D'altronde le pagine piene sciorinano a prima vista i pezzi l'uno

15 *Rime* 2005, p. 14 [il corsivo è mio].

16 Corpo, carattere, impaginazione identici a quella delle poesie, malgrado nel cappello De Robertis affermi di non considerarla sullo stesso piano («Pubblicando la canzone col congedo *O montanina mia canzon* che la tradizione, un solo codice eccettuato gli anette, si ha difficoltà a collocare l'epistola sullo stesso piano. Già comunque aveva provveduto a riunire i testi Gorni nella lettura più sotto citata»: *Rime* 2005, p. 199, nota 2): con una delle contraddizioni che spesso si trovano nelle 'due' anime dello studioso. Anche nella sezione delle estravaganti, nella corrispondenza fra Cino e Dante (103-104) in 'appendice' è pubblicata l'epistola di Dante a ulteriore chiarificazione del suo ragionamento.

17 Prendono posizione decisa nei confronti del *Libro delle rime* soprattutto Giuliano Tantarli e Natascia Tonelli: G. Tantarli, *L'edizione critica delle rime e il libro delle canzoni di Dante*, «Studi danteschi», 68 (2003), pp. 251-69; N. Tonelli, *Rileggendo le Rime di Dante secondo l'edizione e il commento di Domenico De Robertis: il libro delle Canzoni*, «Studi e problemi di critica testuale», 73 (ottobre 2006), pp. 9-59; G. Tantarli, *Premessa a Le Quindici Canzoni lette da diversi*, I (1-7), Lecce, Pensa MultiMedia («Quaderni Per Leggere»), 2009, pp. 7-8; G. Tantarli, *Come si forma il libro delle canzoni?*, in *Le rime di Dante* (Gargnano del Garda, 25-27 settembre 2008), a cura di C. Berra, P. Borsa, Milano, Cisalpino Istituto Editoriale, 2010, pp. 117-34; N. Tonelli, *Le rime*, «Critica del testo», XIV/1, 2011 (*Dante, oggi / 1*), pp. 207-32; Ead., *15. Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*, in *Le Quindici Canzoni lette da diversi* cit., II (8-15), 2012, pp. 254-83. Importanti sono comunque anche i rilievi sulla nuova costruzione ecdotica che rispecchierebbe una volontà d'autore nella coincidenza seriale testimoniata dalla tradizione delle canzoni destinate al *Convivio* espressi poco dopo l'uscita da L. Leonardi, *Nota sull'edizione critica delle «Rime» di Dante a cura di Domenico De Robertis*, «Medioevo Romanzo», XXVIII (2004), pp. 63-113, ripresi e rilette all'interno del progetto del nuovo libro da R. Leporatti, *4. Le dolci rime d'amor ch'io soleva*, in *Le Quindici Canzoni lette da diversi*, I (1-7) cit., pp. 89-117.

dopo l'altro, separando semmai da ultimo per mezzo di un ampio spazio bianco la sezione delle *Rime di dubbia attribuzione* (a partire dalla metà della p. 60), che si distingue anche per l'assenza delle rubriche.

Tuttavia, l'impaginazione del libretto ha fatto sì che l'anomala canzone 18, conosciuta come *Discordo* e da De Robertis introdotta alla stregua delle altre rime, sia stata stampata a inizio della p. 25, dando così l'impressione d'inaugurare un nuovo capitolo: la serie delle vere e proprie 'estraganti' premesse dall'esperimento trilingue e articolate nei generi minori delle ballate, dei sonetti, delle rime di corrispondenza.

Diversamente da tutte le attestazioni della tradizione portate in luce dal tenace filologo, rispetto alla ormai da alcune parti ben accettata distinzione del *Libro delle Canzoni* (1-15) dalle altre poesie, un nuovo agglomerato parrebbe suggerito ad arricchire quella prima antica sezione attraverso l'inedito recupero, a cui è restituita la piena parità con le altre canzoni, dell'*incipit* della perduta *Traggemi de la mente Amor la stiva*: quasi un soffio estremo di quella voce di Dante autocitata nel *Dve* (II xi 5) risuonante nella trasposizione di De Robertis «Amore regge l'aratro che lavora la mia mente...». Sono proprio i tre puntini di sospensione a dare l'intonazione nuova di un sospiro profondo dell'anima, svincolati come si presentano dal loro valore ecdotico significante il testo perduto, come di consuetudine quando richiusi tra quadre (e come, appunto, nell'edizione critica e nel commento).

La 'prima serie', ora costituita dalle canzoni 1-17 del libriccino inedito, sembrerebbe arenarsi, dunque, in questo finale sospeso subito dopo l'approdo di un primo complesso percorso che porta l'io narrante al dialogo finale con la Morte, direttamente apostrofata nel congedo della canzone 16, *Lo doloroso amor*, vv. 43-50: «Morte, che ·fai piacer a questa donna / per pietà, inanzi che ·ttu mi discigli / va' da ·lle, fatti dire / perché m'avien che la luce di quegli / che mi fan tristo mi sia così tolta. / Se per altrui ella fosse ricolta, / fa' ·lmi sentire, e trarra' mi d'errore, / e assai finirò con men dolore».

Forse una resa incondizionata dopo il rovesciamento del nome di Beatrice «nel più forte ossimoro costruito sul nome di *lei*» («Per quella moro, c'ha nome di Beatrice», commentato nella prosa derobertisiana con «Sono alla fine; e il nome di 'colei-che-dà-beatitudine' è diventato di 'colei-che-dà-morte'»)? Leggo il congedo nella parafrasi derobertisiana:

Morte, che sei ai comandi di costei, chiedile perché gli *occhi suoi* non *brillano* più per me. Se per altri, che io lo sappia e cessi d'illudermi: la morte sarà meno dolorosa¹⁸.

Difatti, malgrado lo stile parattico e lo sforzo di una resa tonale chiara e sliricizzata, volutamente assecondante il dettato dantesco e sempre a servizio della sua interpretazione, proprio in questo passo si tradisce anche la passione poetica che, sotto la scorza dell'impegno scientifico, regge tutta l'operazione, in quell'improvviso emergere di un'altra voce amatissima e altrettanto studiata: «A te la speme / Nego, mi disse, anche la speme; e d'altro / Non *brillin gli occhi tuoi* se non di pianto»¹⁹.

Eppure, quel senso di sconfitta che l'amante confessa per mezzo della presenza dominante del sentimento della morte è come superato e trasceso dalla dichiarazione, qui

18 De Robertis 2012, p. 24 [il corsivo è mio].

19 G. Leopardi, *Canti*, *La sera del dì di festa*, vv. 14-16 [il corsivo è mio].

appunto posta a chiusura di questa 'prima parte' della raccolta delle poesie dantesche, di un totale assoggettamento dell'io lirico ad Amore, che è il coltivatore e il nutritore della sua mente.

Il traguardo di questo compatto viaggio intellettuale disegnato dalle canzoni sembra infatti materializzarsi d'improvviso in quell'endecasillabo su cui tanto si è discusso e che per il suo ultimo interprete risulta invece chiarissimo: «La mia volontà è diretta e governata da Amore, il vero aratore della vita umana»²⁰.

Qui non pare più Dante a parlarci, ma il novantenne lettore di poesia (infine poeta lui stesso), che fa i conti con la propria vita.

Sono suggerimenti e ipotesi di lettura che solo un libro di poesie può regalare: davvero l'ultimo dono di Domenico De Robertis.

20 E già il cappello alla canz. 14 aveva sposato la tesi di un uso metaforico di Barbara Spaggiari (in quel «propendere per una più esplicita significazione morale»: *Rime* 2005, pp. 220-21).

EDIZIONI E COMMENTI

* Roberto Rea, *Dante: guida alla Vita Nuova*, Roma, Carocci, 2021.

La guida alla *Vita Nuova*, scritta da Roberto Rea ed edita per Carocci nell'aprile del 2021, costituisce uno strumento agile da fruire, estremamente ben progettato nella sua struttura. Vera e propria "bussola" per il lettore che voglia avviarsi all'esplorazione dei vari livelli di contenuto stratificati nel capolavoro della gioventù poetica di Dante Alighieri, il lavoro di Rea si è posto l'obiettivo di riorganizzare le complesse e molteplici questioni elaborate dai più importanti studi dedicati al libello dal Novecento ad oggi – avviando la sua bibliografia con i contributi di Barbi per arrivare a quelli della generazione di studiosi e studiosi cui appartiene lo stesso autore – nella forma sintetica, semplice e scorrevole, di pagine scritte con finalità primariamente didattiche (cfr. a tal proposito l'*Introduzione* dell'autore, pp. 7-10).

Calibrato con accurata precisione in ognuno dei sei capitoli che lo costituiscono, questo libro riesce a coniugare la sua prevalente componente didattica con preziose incursioni che si addentrano, in maniera illuminante, nella profondità dei problemi ermeneutici più complessi relativi al libello. A fianco del discorso che si snoda attorno ad aspetti introduttivi alla *Vita Nuova* – dall'analisi delle varie ipotesi sulla sua cronologia, fino ai preziosi cenni sulla sua storia ecdotica cui è dedicato il capitolo conclusivo –, lo studioso riesce a ritagliarsi all'interno del piccolo spazio di questo libretto-guida anche i margini per affrontare il testo nei suoi nodi maggiormente discussi al livello del dibattito critico; dando così forma ad un viatico alla lettura dell'opera che integra il già menzionato tono divulgativo con la profondità di uno sguardo sul significato del *libello* affinato da una pluridecennale attività di studio e ricerca.

Nei primi cinque capitoli della guida, volti a illuminare il contenuto della *Vita Nuova* da una serie molteplice di prospettive, Rea istituisce un rapporto con il testo che capitolo dopo capitolo si fa più serrato, tracciando un disegno critico che si sviluppa percorrendo più volte da cima a fondo l'opera, secondo percorsi di lettura che si integrano a vicenda con lo scopo di esplorarne aspetti via via sempre più complessi e puntuali. Così, se il primo capitolo «*Il libro della mia memoria*» (cfr. pp. 11-30) contiene informazioni essenziali sulla *facies* strutturale del *prosimetro*, offre una sintesi aggiornata del dibattito sulla datazione dell'opera all'interno della biografia letteraria di Dante Alighieri e sul suo rapporto con probabili fonti e modelli, per poi concludersi con un lucido ed asciutto riassunto della trama della «*storia narrata*» (cfr. pp. 24-30); a partire dal capitolo successivo Rea comincia a condurre il lettore per i molti fili che attraversano la trama del libello, seguendo a ritroso la traccia che Dante stesso ha voluto lasciare, all'altezza del *Purgatorio*, rispondendo a chi lo interrogava sul ruolo giocato dalla sua opera nella storia del fare poesia: «*Ma di s'i veggio qui colui che fore / trasse le nove rime, cominciando / Donne ch'avete intelletto d'amore*». Il secondo capitolo segue quindi lo sviluppo narrativo della *Vita Nuova*, concentrandosi sulla sua dimensione di «*autobiografia poetica*» che si evolve attraversando i «*vari snodi ideologici della poesia d'amore delle origini*» per approdare al «*rivoluzionario ideale amoroso e linguistico della poesia della lode*» (p. 32).

Rea, facendo tesoro anche di numerose osservazioni di una tradizione critica ormai ben consolidata, ripercorre la trama dell'opera evidenziandone il suo fondamento strut-

turante nel racconto da parte dell'Io lirico delle varie tappe della sua progressiva evoluzione poetica: partendo dall'esordio costruito attorno al motivo già trobadorico-cortese dell'esperienza amorosa vissuta all'interno del determinato schema sociale che trova nella richiesta di un *guiderdone* il cardine del rapporto tra il poeta amante e la donna amata (motivo che nella *Vita Nuova* è declinato in tutti gli episodi legati al saluto di Beatrice), attraversando poi il «paradigma cavalcantiano» della rappresentazione della «dinamiche psicologiche» che ossessionano l'io in preda al sentimento amoroso non corrisposto (cfr. pp. 37-40), Dante perviene alla scoperta della «poetica della lode», rielaborando alcuni motivi già presenti nella tradizione siculo-toscana e nella poesia di Guinizelli, dando però forma ad un'idea di amore che Rea pone gran cura ad evidenziare come «senza precedenti» (cfr. pp. 40-47); «poetica della lode» che resterà il riferimento dominante per l'ispirazione del poeta anche in seguito alla morte di Beatrice, trasformandosi nella definitiva «poetica della memoria», dopo aver attraversato la breve parentesi dei componimenti dedicati al personaggio della donna pietosa, tutti intrisi di reminiscenze della precedente esperienza cavalcantiana (cfr. pp. 47-52).

Complementare a questo primo livello di analisi nel quale Rea ricostruisce lo sviluppo narrativo dell'opera come una successione di macro-sequenze connesse tra loro da una serie di snodi narrativi decisivi come l'episodio del gabbo o il dialogo, dai risvolti maieutici, con le *donne* dotate d'*intelletto d'amore*, questa *guida alla Vita Nuova* offre sin da subito una raffinata attenzione alle sfumature stilistiche insite nel disegno della trama, alle tensioni interne alla macro-struttura dell'opera che travalicano i confini tra le varie «tappe poetiche». Già nella filigrana delle prime esperienze liriche raccontate nel libello, orientate verso orizzonti ormai esaustivamente esplorati dalla tradizione lirica precedente, lo studioso sa evidenziare la presenza dei germi della novità che la giovanile poesia di Dante costituisce rispetto al retroterra culturale con cui si pone in tensione dialettica.

La scoperta delle «nove rime» non avviene ex abrupto. Sin dal racconto degli esordi influenzati dai paradigmi cortesi, servendosi anche delle legature della prosa per ricalibrare il senso di quelle esperienze, l'autore della *Vita Nuova* – e lo studio di Rea risulta molto efficace nell'evidenziarlo – presenta la sua storia, piuttosto che nella forma di una giustapposizione di fasi, come sviluppo di una ricerca continua: già nella prima parte della narrazione, che segue il solco della «strada *sin troppo battuta*» (cfr. p. 32) della *quête del guiderdone*, del *saluto* di Beatrice, Dante reinterpreta lo schema tradizionale della *fin'amor* «sublimando di fatto l'originario joy cortese in un'esperienza interiore dichiaratamente miracolosa» (cit. da p. 33). Siamo così nuovamente ricondotti da Rea all'inizio del percorso di «conquista di una nuova concezione dell'amore» (p. 53), che non può essere compreso fino in fondo se separato dalla ricerca che si sviluppa parallelamente ad esso del «nuovo linguaggio (...) che verrà consegnato alla posterità con il nome di “dolce stil novo”» (p. 53).

Centrale, in questa ricerca del linguaggio adatto ad esprimere la scoperta rivoluzionaria della propria poesia, è il ruolo di Guido Cavalcanti: primo amico, interlocutore privilegiato, secondo Rea vero e proprio destinatario della *Vita Nuova*. Qui lo studioso comincia ad addentrarsi in un campo di indagine che ha contribuito significativamente a definire con i risultati delle proprie ricerche e apre la strada alla sua linea di lettura forse più personale tra le moltissime di cui si compone questa ricca guida. Anticipando alcuni temi del quinto capitolo, interamente dedicato alla definizione del ruolo di Cavalcanti nell'auto-biografia poetica di Dante, ancora nel densissimo capitolo secondo, il debito contratto dall'esperienza lirica raccontata nella *Vita Nuova* con quella di chi *salò*

il sangue al suo autore è misurato sul piano del confronto linguistico. La poesia di Guido, al quale deve andare il merito di «aver rinnovato per primo e dall'interno la lingua della poesia aulica in volgare, interiorizzando il discorso lirico e rigenerandone i significati di fondo» (cit. da p. 55), viene rilevata da Rea come presenza costante all'interno dell'opera. Anche nelle tappe del percorso poetico raccontato nella *Vita Nuova* che si presentano esplicitamente come deviazioni dalla «strada senza uscita» (p. 32) tracciata dall'esperienza lirica cavalcantiana, è sempre tra i frammenti di quella esperienza che Dante individua i suoi ipotesti decisivi.

Così, all'interno della sequenza narrativa centrale del *libello*, dedicata al racconto della scoperta della poetica della lode con la stesura della canzone *Donne che avete intelletto d'Amore* – canzone che Rea illumina collocandola a contrasto con precedenti dei poeti siculo-toscani e di Guinizelli, dai quali riprende il motivo del dialogo paradisiaco, depurandolo, però, da ogni velo di ironico scetticismo e rigenerando logorate risorse retoriche come il parossismo e l'iperbole, ora rifunzionalizzate per esprimere «agnizioni di un superiore ordine di valori etici e spirituali» (p. 42) –, nella serie successiva dei sonetti scaturiti da quella scoperta, di marca di fatto anti-cavalcantiana, Dante non può fare a meno di appoggiarsi ancora su un modello lirico del suo *primo amico*, per operare nel sonetto *Negli occhi porta la mia donna amore*, rispetto al suo evidente ipotesto costituito dal cavalcantiano *Chi è questa che vèn*, uno «spostamento dell'attenzione dal soggetto (l'io lirico) all'oggetto d'amore (la donna che ispira il sentimento)» (p. 43). Se Guido Cavalcanti, lungo il corso della sua esperienza poetica, aveva vissuto il problema dell'inconcepibilità della vera natura dell'oggetto del proprio desiderio nei termini negativi del dramma angoscioso, Dante rielabora il medesimo problema concettuale nei termini positivi di «un'euforica dichiarazione di ineffabilità» (p. 44), sulla quale si fonda la sua «rinnovata fiducia nel discorso lirico» (*ibid.*).

Prestando un'accurata attenzione al rapporto, spesso caratterizzato – come ben si sa grazie a una consolidata tradizione di studio – da una complementarità di difficile definizione, tra la parti in prosa e le parti in versi, nel terzo capitolo della sua *Guida* (pp. 57-71), Rea apre un'ulteriore pista di lettura dell'opera, volta ad indagare il processo di costruzione dell'«impalcatura ideologica» (p. 59) che la sorregge. Costruzione che, a ben vedere, Dante affida in maniera principale alla stesura della prosa, convocata ad «attenare», in alcuni casi proprio a «forzare», il significato originario dei testi antologizzati.

In tal senso, risultano preziose nell'illuminare la questione del complesso rapporto tra prosa e poesia instaurato nel *libello* le limpide osservazioni offerte da Rea a margine di questo capitolo, dedicato all'analisi della portata culturalmente rivoluzionaria della «conquista di un amore intimamente razionale» (p. 57) che viene narrata nella *Vita Nuova*: «la prosa tende a ricondurre le drammatizzazioni liriche sotto il controllo di una superiore capacità di analisi dei fatti interni, dando al lettore l'impressione che il protagonista, seppure al momento non in grado di superare tale stato di angoscia, comunque riesce a riconoscerne lucidamente le dinamiche, evitando ulteriori derive» (p. 63). Mentre permette al lettore di addentrarsi in profondità nel significato culturale del libro, l'operazione di scavo condotta dallo studioso attraverso gli stratificati riferimenti teologici e filosofici rimodellati da Dante per dare forma al mito di un amore che, rompendo con tutti gli assunti di una precedente tradizione secolare vastissima – che con la poesia e la filosofia naturale abbracciava la trattatistica medica – non aliena il suo soggetto dal «fedel consiglio de la ragione».

Riuscendo, inoltre, ad approfondire in maniera significativa anche alcuni risultati

degli studi esegetici più importanti sul libello, come quelli condotti da Domenico De Robertis a partire dagli anni Settanta del secolo scorso, Rea individua i possibili modelli antropologici di questa rivoluzionaria ideologia amorosa, piuttosto che nella concezione ciceroniana e poi cristiana dell'*amicitia*, in alcune formulazioni della complementarità di *amor* e *ratio* prodotte dagli ambienti della teologia cistercense – su tutte il *tractatus de natura et dignitatis Amoris* di Guillaume de Saint Thierry (p. 67). Per quanto riguarda, invece, l'interpretazione puntuale di uno degli episodi centrali nel processo di formazione da parte di Dante di un sentimento amoroso così ben calibrato da non porsi come incompatibile con il corretto funzionamento della ragione, la visione di Amore che si presenta rimproverando Dante in sogno: «ego tamquam centrum circuli, cui simili modo se habent circumferentie partes; tu autem non sic» (VN XII 4) – forse tra gli episodi più enigmatici del racconto – viene rischiarata dallo studioso tramite l'individuazione di uno dei suoi modelli fondamentali nell'alveo di una tradizione di matrice stoica, che faceva della figura geometrica del cerchio il simbolo dell'autosufficienza di un'esistenza mantenuta, in ogni sua parte, «rationi consonans» (pp. 61-62). È riappropriandosi di tale immagine per sostituire “amor” a “ratio” nel ruolo di centro ordinante della propria ispirazione che Dante elabora il suo «nuovo», rivoluzionario, «modello etico e sentimentale cui tendere» (cit. da p. 62). Modello che, nutrendosi anche dei ben noti riferimenti cristologici su cui Rea si sofferma, in maniera sintetica e brillante, nel quarto capitolo di questa “Bussola” (pp. 73-82), segna – già lo si era anticipato ripercorrendo le linee essenziali del secondo capitolo – un «netto distacco rispetto alla concezione dell'amore» (p. 90) del suo *primo amico*.

Prima di offrire una veloce sintesi delle questioni ecdotiche e di critica testuale elaborate dalla tradizione di studi filologici dedicati alla *Vita Nuova* (cfr. pp. 97-100), la *Guida* di Rea – che per la ricchezza delle molteplici vie di lettura aperte sul testo può essere avvicinata significativamente al genere del commento – riannoda i fili delle questioni esegetiche messe in campo nel compatto spazio delle sue cento pagine, dedicando un quinto capitolo alla definizione della vera portata del distacco appena menzionato tra Dante e Cavalcanti, eventualmente consumatosi all'altezza della *Vita Nuova* (cfr. pp. 83-95). Lo studioso, difendendo una tesi intorno alla quale il dibattito è destinato a rimanere inesauribile, invita qui il lettore ad abbracciare l'idea di un Dante «con Cavalcanti, anche oltre Cavalcanti», alieno dal voler «rivendicare il proprio primato in maniera capziosa» (p. 95) nei confronti dell'amico attraverso la costruzione del mito di una Beatrice-Cristo, superamento della Giovanna-Primavera di Cavalcanti. I riferimenti all'opera del primo amico, il quale, secondo Rea, quando Dante si dedicava alla stesura della *Vita Nuova* aveva ormai abbandonato completamente la via della poesia per dedicarsi agli interessi filosofici, sarebbero, allora, da leggere, piuttosto che nel segno di una accesa polemica tra due concezioni contrastanti dell'amore, sotto la luce dell'omaggio di un allievo mosso da riconoscente affetto nei confronti del maestro con cui si colloca in una posizione di successore. E a questa dedica – sempre limitandoci a riportare la tesi ben illustrata da Rea – secondo lo studioso è più credibile che il maestro abbia risposto con la disincantata ironia di un breve sonetto dai toni di *P' vegno 'l giorno a te infinite volte*, piuttosto che con un testo incredibilmente impegnativo come la canzone *Donna me prega*; canzone che questa assai esauriente *Guida alla Vita Nuova*, intervenendo anche sul problema della cronologia interna ai rapporti tra Dante e le esperienze poetiche a lui più vicine, tende a collocare ad un'altezza di tempo precedente alla stesura del *libello*.

[Tommaso Lombardi]

- * Dante Alighieri, *Rime della Vita Nuova e altre Rime del tempo della Vita Nuova*, a cura di Marco Grimaldi, in Id., *Le Opere*, vol. 1, tomo 1, *Vita Nuova; Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2015; Dante Alighieri, *Le Rime della Maturità e dell'esilio*, a cura di Marco Grimaldi in Id., *Le Opere*, vol. 1, tomo 2, *Vita Nuova; Rime*, a cura di Donato Pirovano e Marco Grimaldi, introduzione di Enrico Malato, Roma, Salerno Editrice, 2019.

Nella monumentale edizione in due tomi curata da Marco Grimaldi la pratica del commento alle *Rime*, a tutte le rime, intese, secondo i criteri stabiliti dal comitato scientifico della NECOD, come la raccolta della totalità delle poesie in volgare «tradizionalmente definite liriche» scritte dal poeta nel corso della sua carriera letteraria – confluite o meno che siano in un libro o in un progetto di esso, restando naturalmente a parte la *Commedia* – è tesa a tracciare alcune delle linee evolutive della poetica dantesca da una prospettiva affacciata su un campo estremamente ampio.

Piuttosto che di ripartire da Contini, che nel suo ormai classico commento per le *Rime* Einaudi aveva voluto sottolineare che la questione fosse di componimenti dispersi, nati dal «furore dell'esercizio», cose diverse e quindi da leggersi sotto altra luce rispetto a quanto raccolto nel disegno organico di un libro (da qui la sua scelta strutturalmente decisiva di escludere rispetto all'edizione Barbi sia i testi confluiti nella *Vita Nuova*, che le canzoni commentate nel *Convivio*) per Grimaldi si è dunque trattato di ritornare all'impostazione barbiana dell'Edizione Nazionale del '21, certo facendo tesoro delle numerose acquisizioni offerte dall'immenso lavoro filologico condotto, per la sua edizione critica nazionale del 2002, da Domenico De Robertis sul piano testuale, qui spesso sottoposte ad un'ulteriore discussione, soprattutto per quanto riguarda la classificazione delle «dubbe». Mentre da quello stesso lavoro non è adottata la scelta di un ordinamento «filologico» (del quale tuttavia Grimaldi tiene a sottolineare la legittimità) ricostruito sulla base della tradizione manoscritta che, come «era normale nei canzonieri lirici due-trecenteschi non solo italiani» – così mette in rilievo, nella sede della *Nota introduttiva* al primo tomo (ma valida per l'intero volume), il commentatore, molto attento a situare l'esperienza individuale di Dante all'interno di una nutrita tradizione trobadorico-romanza e mediolatina – presentava al primo posto «canzoni e ballate».

Il curatore della recente edizione uscita per Salerno Editrice in seno al progetto della NECOD vede nell'edizione critica del 2002 l'applicazione di un criterio «filologico», cui si affianca con pari legittimità il criterio da lui scelto, «tendenzialmente cronologico», già barbiano (cfr. p. 319). L'invito di Grimaldi, che sembra implicito nelle pagine della *Nota introduttiva* al suo lavoro di edizione e commento, è a guardare al di là (o se si preferisce al di qua) della questione dei rapporti gerarchici tra i testi: quali inserire all'interno di un discorso macro-strutturale che ad essi imporrebbe un di più di significato? Quali leggere come satelliti di opere, affini ad alcuni tasselli confluiti nel progetto di un libro ma da esso strategicamente scartati? Quali, invece, lasciare dispersi nella «suberba collezione di stravaganti» di continiana memoria?

La scelta ecdotica della NECOD che sta a monte del lavoro esegetico di Grimaldi porta, piuttosto, a riconsiderare ogni componimento nella sua singolarità, nato all'interno di una storia poetica dove si possono intravedere con prudenza delle linee di sviluppo scandite dalle fasi della vita del suo autore, dai libri certamente da lui messi in cantiere in queste fasi («Tra *Vita Nuova* e *De Vulgari* si verifica una graduale espansione dello spazio poetico») (cit. da p. 300) e dai diversi ambienti che costituirono l'orizzonte di

pubblico verso il quale si trovò a scrivere – dai fedeli d’amore della fase fiorentina ricucita intorno alla *Vita Nuova*, fino alle corti signorili dove videro la luce i primi testi dell’esilio. Mentre poi, allargando il campo dell’indagine condotta in sede di commento alla questione delle fonti, il lettore delle *Rime* di Dante è invitato a scorgere il dialogo strutturale con un’ampia tradizione poetica più o meno precedente – dai classici latini e dalla poesia medio-latina alla tradizione trobadorica, spesso filtrata dai maggiori poeti del Duecento – che si scopre sotteso alla quasi totalità dei componimenti lirici.

Ma di cosa trattano le *Rime*? E cosa significa leggerle? Per Grimaldi, più che al frutto del «furore dell’esercizio» di continiana memoria, si tratta di avvicinarsi ad un *corpus* di componimenti lirici variegati per temi e strutture metriche, all’interno del quale – sempre con Barbi – si possono individuare dei sottogruppi di testi avvicinabili per affinità tematiche e stilistiche. Condividendo alcuni degli assunti che hanno guidato il commento alle *Rime* (lì intese come il corpus canonizzato da Contini) curato da Claudio Giunta per l’edizione delle *Opere* di Dante pubblicata da Mondadori nel 2011, dove lo studioso si proponeva di descrivere la posizione di ciascun testo «non all’interno del libro delle *Rime*, che non esiste, o della carriera poetica di Dante, la cui cronologia è così aleatoria, ma all’interno della tradizione letteraria» (citando dall’introduzione di Giunta alla sua curatela: Dante Alighieri, *Rime*, a cura di C. Giunta, in Dante Alighieri, *Opere*, ed. diretta da M. Santagata, vol. I, a cura di C. Giunta *et alii*, Mondadori, Milano, 2011. Cit. da p. 16), il commento di Grimaldi getta lo sguardo sul retroterra culturale e letterario della produzione lirica di Dante da una visuale forse ancora più ampia, volendo, esplicitamente, anche correre il rischio di rimuovere il crisma dell’originalità innovativa da alcuni frammenti dell’esperienza lirica dantesca – a volte, a suo parere, ritenuto il frutto di un giudizio eccessivo sull’effettivo portata del «superamento» della precedente tradizione romanza costituito dall’esperienza lirica dantesca.

In maniera coerente con la scelta dell’ordinamento – non è qui l’occasione di discuterla a fondo – ogni componimento è presentato come testo a se stante da amplissimi cappelli introduttivi, che riescono a dar conto delle principali linee interpretative costruite attorno ad esso all’interno di una bibliografia assai vasta e dominata magistralmente dal curatore, per l’indiscutibile beneficio di qualsiasi futuro approccio ad ogni singolo tassello del *corpus*. La ricchezza di riferimenti ai codici, alle formule, ai temi e alle problematiche della tradizione lirica romanza (e non solo) con cui Grimaldi colloca in tensione, non sempre poi così dialettica, le *Rime* di Dante fa dello strumento del suo commento anche un prezioso spaccato, una vera e propria miniera quasi inesauribile, sui modelli culturali di cui si è nutrita la poesia dantesca. Talvolta alcune criticità insite ad una tale impostazione sembrano collocarsi proprio nella faccia opposta della sua stessa ricchezza. Se da un lato il commentatore ha tenuto a valorizzare uno degli aspetti centrali dell’ordinamento tendenzialmente cronologico adottato, cercando di tracciare le linee dell’evoluzione della poesia di Dante (in *primis* della sua concezione dell’amore che si evolve profondamente nel corso della sua carriera letteraria: dalla scoperta dello stile della lode, risolutiva del paradosso insito alla concezione del desiderio trobadorica dell’impossibile soddisfacimento della passione amorosa, fino a all’idea racchiusa nella canzone *Amor che muovi*, del tutto innovativa per la tradizione cortese, di un amore «non più generato dalla visione della donna e slegato dalle ‘intermittenze del cuore’» – si cita dalla nota *ad locum* di *Amor che muovi*, p. 982 – che muove i suoi soggetti alla virtù), dall’altro lato la rigorosa, quasi sovrabbondante, attenzione, alle fonti e ai modelli, più o meno espliciti, che si possono riscontrare nella filigrana dei componimenti lirici dante-

schì potrebbe rischiare di porre un numero eccessivo di filtri tra il lettore e l'intelligenza dello sviluppo della poesia di Dante nella sua specificità storica. Muovendosi in questa prospettiva così concentrata sul problema del rapporto delle *Rime* con la tradizione e con i generi letterari, il commento di Grimaldi, rischia, insomma, di lasciare eccessivamente in ombra la significatività del rapporto tra i testi e il loro autore; aspetto per il quale saranno ancora insostituibili commenti impostati su una più serrata attenzione ai legami tra singolo testo e la poetica dantesca come i classici di Contini e poi di De Robertis.

Eppure, per dare un'idea del monumentale lavoro di scavo esegetico condotto da Grimaldi più adeguata ai suoi meriti, è proprio facendosi strada attraverso una ricca messe di riferimenti a fonti, codici e modelli, nonché di interpretazioni di altri studiosi sottoposte a discussione, che il suo approccio riesce ad aprirsi uno spazio verso acquisizioni interpretative sui singoli testi, a volte anche notevolmente innovative.

Pare sicuramente questo il caso, tra gli altri, della canzone *Tre Donne*, dove si suggerisce di ricondurre l'invenzione delle tre figure femminili radunate intorno al cuore del poeta – la prima sicura allegoria della giustizia, le altre presentate come sua figlia e sua nipote – ad un testo aristotelico che qui Dante starebbe probabilmente seguendo da vicino. NelV dell'*Etica Nicomachea*, infatti, – fa notare in maniera del tutto inedita Grimaldi – vengono analizzati due tipi di giustizia, il secondo diviso in due sottocategorie: una giustizia ideale che corrisponde alla totalità della virtù ed una parziale che si divide nella due specie di distributiva e commutativa, costituendo una «triade potenzialmente sovrapponibile a quella di *Tre Donne*» (cit. dal commento *ad locum*, p. 1127). Ed è ancora dall'alto della sua prospettiva affacciata su un ampio orizzonte culturale, che il commentatore trova un elemento decisivo a corroborare la sua ipotesi interpretativa nella rappresentazione degli *Effetti del Buon Governo*, affrescati nel palazzo pubblico di Siena, dove Ambrogio Lorenzetti scelse di dare forma all'idea della giustizia nella figura di una donna in trono sormontata da una bilancia a due piatti che sorreggono due figure alate sopra le quali si leggono, rispettivamente, proprio le scritte «distributiva» e «commutativa» (cfr. pp. 1127-28). Ancora all'iconografia ricorre Grimaldi – continuando a dar conto della vasta portata dei riferimenti alla storia culturale del Medioevo che si trovano dispiegati nel suo lavoro di commento – per meglio definire lo sfondo ideologico della canzone «dottrinale» *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*. Attraverso l'istituzione di un suggestivo parallelo tra l'operazione didattica compiuta da Dante nel solco di una lunga tradizione di stampo cortese-cavalleresco degli «insegnamenti al cavaliere» e l'operazione di critica sociale, parimenti laica, che può essere letta nel ciclo di affreschi giotteschi per la cappella degli Scrovegni, lo studioso preferisce allontanare la sua lettura della canzone dalla ricerca di un suo preciso scopo politico che sia strettamente connesso alle contingenti tensioni tra gruppi di potere interne al comune fiorentino di allora, per concentrarsi sul suo significato, dalla portata più generale, di tentativo di dimostrazione della possibilità della conciliazione dell'esercizio della virtù con il godimento dei piaceri di una vita condotta con stile sinceramente cortese e cavalleresco (per tutto questo discorso cfr. il cappello *ad locum*, pp. 929-36).

L'idea della poesia di Dante che sembra emergere soprattutto dal secondo tomo di questa nuova edizione delle *Rime* curata da Grimaldi è, dunque, quella di un'esperienza lirica all'interno della quale sono ancora estremamente ben presenti e riconoscibili motivi ideologici e schemi retorici elaborati dalla precedente tradizione romanza, particolarmente in ambienti cortesi. Sia che affrontino il tema del sentimento erotico,

dipingendo il comportamento del perfetto poeta d'amore cortese che accetta come segno di virtù l'atteggiamento ritroso della donna amata, chiusa in se stessa nell'orgogliosa, positivamente narcisistica, contemplazione del proprio 'pregio' (cfr. ad esempio il cappello di commento a LXXX *Voi che savete ragionar d'amore*, pp. 859-863), sia che affrontino i temi politico-morali della corretta definizione della *gentilezza* e della *leggiadria* cui sono dedicate le canzoni LXXXII e LXXXI, le *Rime* di Dante – invita a notare lo studioso – sono costantemente attraversate da idee derivanti dalla tradizione cortese: *dall'ensenhamen d'honor* di Sordello da Goito, ai *planh* di Giraut de Borneil sulla decadenza del presente rispetto ai perduti tempi antichi dove il fondamento della nobiltà era costituito dal merito personale, fino alla tenzone sulla *gentileza* tra i trovatori Perdigo e Dalfi d'Alverne (citando solo una porzione veramente minima degli amplissimi riferimenti offerti da Grimaldi per i quali cfr. almeno pp. 887-902), vastissima è, insomma, la base di modelli della tradizione poetica in lingua d'oc che questo commento invita a scorgere quasi come archetipi fondamentali delle *Rime*, offrendo tuttavia alla coscienza storica del lettore alcune preziose osservazioni su alcuni degli adattamenti subiti da questa tradizione durante il suo passaggio in Italia nel corso del Duecento, come la scomparsa della «scenografia» e degli «attori secondari» (cfr. p. 1002). Ed è su questo fondamento trobadorico-cortese che, per come lo studioso ricostruisce la stratificazione dei riferimenti culturali della poesia di Dante, si innestano progressivamente le sue nuove adesioni, che spaziano dai poeti classici e dall'*Etica* di Aristotele, per arrivare fino all'insegnamento retorico e morale di Brunetto Latini, comprendendo molti poeti del Duecento, tra i quali anche alcuni nomi spesso tenuti lontani dall'esperienza dantesca come Guittone d'Arezzo e Monte Andrea. Può risultare, inoltre, preziosissimo per orientarsi in questa vera e propria miniera di riferimenti a fonti e a modelli impliciti, l'*Indice analitico dei nomi delle cose notevoli* (pp. 1434-539) curato da Valentina Rovere, scorrendo il quale può giovare, ad esempio, soffermarsi su alcuni riferimenti a personalità attive in ambienti come quelli della predicazione religiosa, non sempre poi così considerati dalla tradizione dei commentatori delle *Rime* di Dante.

Partendo dal nome di Giordano da Pisa, limitandoci a menzionare un solo caso emblematico, si è condotti al contenuto di alcune sue prediche, dove, riprendendo il motivo veterotestamentario dell'opposizione tra *cor lapideum* e *cor carneum*, viene modellata l'immagine della pietrificazione della «terra dell'anima», resa incapace di produrre buoni frutti a causa del peccato: il commentatore offre così l'occasione di rileggere con sguardo in parte rinnovato l'intera esperienza delle liriche qui raccolte sotto il nome di *Rime per la donna pietra* (pp. 1056-1066). Non del tutto convincente, però, potrà parere ad alcuni uno degli spunti interpretativi prudentemente proposto qui da Grimaldi, che suggerirebbe la possibilità di leggere le “petrose” come una sorta di *exemplum* negativo, costruito a tavolino da un Dante già poeta della rettitudine – come vorrà dirsi all'altezza del *De Vulgari Eloquentia* – per mostrare gli effetti nefasti di una tipologia di amore che non deve essere seguito (cfr. p. 1060). Una tesi di questo segno necessiterebbe, forse, un approccio più serrato ai problemi della cronologia interna dell'opera dantesca, volto a determinare meglio la natura del rapporto che lega singoli testi, opere e progetti tra di loro e non vuole essere questo, programmaticamente, l'obiettivo primario del lavoro dello studioso. Il cuore di questo commento sembra doversi cercare, invece – come qui si è cercato di mostrare attraverso alcune minime incursioni nel suo contenuto estremamente sostanzioso – nella ricchissima serie di linee tracciate per mettere in relazione la poesia di Dante con la cultura del suo tempo. Facendo attenzione a non trascurare affatto anche

le numerose nuove acquisizioni sul piano dell'interpretazione puntuale del significato di alcune esperienze liriche dantesche offerte da Grimaldi (estremamente interessante in tal senso pare la lettura qui proposta dello scambio a tema amoroso tra Dante e Cino che ne approfondisce la dimensione storico-politica, per la quale cfr. pp. 1214-39), lo studioso-lettore di questo commento potrebbe trovare soprattutto nella ricchezza dell'analisi del rapporto con le fonti e i modelli la ragione per farne un nuovo strumento quasi imprescindibile per lo studio delle *Rime* di Dante, nonché di estrema utilità anche per l'approfondimento di molte questioni inerenti alla cultura romanza, o anche generalmente medievale, qui osservata – e, grazie all'immenso lavoro di Grimaldi, osservabile – da una prospettiva di rarissima ampiezza.

[Tommaso Lombardi]

- * Dante Alighieri, *Inferno*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021; Id., *Purgatorio*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021; Id., *Paradiso*, a cura di Roberto Mercuri, Torino, Einaudi, 2021.

È alla passione e all'interesse di ogni lettore, più o meno specialista che sia, che si rivolgono i tre volumi pubblicati contemporaneamente da Einaudi, nella veste compatta che caratterizza i suoi classici tascabili, con le edizioni commentate delle tre cantiche della *Commedia* curate da Roberto Mercuri. Senza rinunciare in alcun modo al patrimonio di conoscenze accumulato da una lunghissima tradizione di studio, all'interno della quale è significativamente importante il ruolo svolto in prima persona dal curatore di questa edizione – anche se qui non può passare inosservata la nota stonata emessa dall'assenza di una bibliografia a corredo delle tre edizioni (assenza quasi senza dubbio riconducibile a non dichiarate scelte editoriali) –, senza dover svestire, insomma, i panni dello studioso specialista, Mercuri interpreta la pratica del commento all'opera letteraria nella forma di una sorta di mediazione culturale tra l'opera e i lettori. È dunque programmatico per lo studioso l'intento di allargare le possibilità di fruizione della «complessità semantica» del testo della *Commedia* da parte di lettori odierni, anche non specialisti, facendo dei cappelli introduttivi e delle puntuali note al testo di cui si compone il suo lavoro uno spazio di mediazione che aiuti a penetrare nel sistema di riferimenti culturali e di pensiero sotteso al capolavoro dantesco (per tutto questo discorso si rimanda alla *Nota al testo* che introduce ciascuna delle tre edizioni, pp. XX-XXI).

Rischiando di lasciare un po' troppo in ombra la dimensione storico-politica di un'opera nella quale un numero sempre maggiore di contributi importanti ha saputo leggere i segni delle reazioni alle drammatiche contingenze che influenzarono la vita e il pensiero dell'autore in seguito alla vicenda del suo esilio – segni spesso celati, anche in misura microscopica, nella selva dei nomi inafferrabili delle persone e delle famiglie via via incontrate dall'*agens* nel corso del poema –, Mercuri vuole privilegiarne la dimensione, in senso lato, letteraria.

Con una capacità magistrale di coniugare l'analisi della struttura del singolo canto con un'accurata attenzione al sistema dei rapporti intratestuali che sorreggono la macrostruttura del poema, lo studioso offre al lettore numerose chiavi di lettura per accedere alla *Commedia*, soprattutto da un punto di vista retorico e stilistico.

Seguire il viaggio del Dante-personaggio facendo tesoro della guida di questo nuovo

commento può consentire di osservare da vicino la «strategia di scrittura» (cit. da p. XXI) elaborata dall'*actor* nella costruzione dell'ordito linguistico che lega le pagine della sua opera. Sin dai primi canti dell'*Inferno* si è invitati, infatti, a scorgere le tracce di «dorsali semantiche» e di immagini metaforiche che, ricorrendo all'artificio retorico della *transumptio*, vengono impiegate da Dante come sostegno al suo itinerario creativo fino all'Empireo (per questo discorso si rimanda al paragrafo *Lingua e stile* dell'*Introduzione* che accompagna ciascuno dei tre volumi, pp. XVI-XIX).

È in primo luogo sulla spiccata pregnanza semantica di cui sono dotati alcuni moduli espressivi cardinali per la struttura narrativa della *Commedia* che il lavoro esegetico di Mercuri getta una luce profonda. Volendo qui limitarci a menzionare, soltanto in maniera cursoria, alcuni dei fili delle immagini e delle espressioni che il commento permette di ripercorrere lungo l'intero corso del poema, piace subito riportare, ad esempio, come intorno alla metafora venatoria del volo del falcone – immagine assai densa di significato per tutta la cultura due-trecentesca come ben rendono avvertiti le puntuali note al testo – venga istituito un illuminante e suggestivo parallelismo che oppone, dalla distanza che intercorre tra *Inferno* XVII e *Purgatorio* XIX, la figura di Gerione a quella del Dante *agens*. Il primo, che nel suo viaggio di accompagnamento di Dante e Virgilio verso Malebolge discende come *'l falcon disdegnoso e fello* che riatterra dopo non esser riuscito a catturare alcuna preda, mostrandosi poi ritroso nei confronti del *suo maestro*, sarà, infatti, richiamato come figura antitetica del secondo, ora impegnato nella sua scalata verso l'Eden, quando, dopo aver sconfitto, anche grazie all'intervento della sua saggia guida, «l'inconscia produzione del suo desiderio» (cit. dal cappello introduttivo di *Purgatorio* XIX, p. 212) costituito dal fantasma della femmina balba, rivolgerà gli occhi verso il *logoro/ che gira lo rege eterno con le rote magne*, obbedendo al richiamo di un *disio* ora ben orientato verso la direzione dell'ascesa.

O ancora – a ulteriore dimostrazione di quanto il lavoro di Mercuri voglia favorire per il lettore la possibilità di formarsi un'idea unitaria dell'intero poema – un'altra immagine di impianto venatorio può essere ripercorsa nel suo progressivo espandersi dal primo canto dell'*Inferno*, con la profezia del *veltro* che caccerà la lupa rappresentante lo sfrenato desiderio di ricchezza e potere degli uomini, fino all'altezza del Cielo di Marte, con l'incontro tra l'*agens* e il suo avo Cacciaguida; *nomen*, quest'ultimo, nel quale il cappello introduttivo al canto XVII del *Paradiso* invita a leggere un *omen* estremamente significativo per l'intreccio del poema: «il nome Cacciaguida significa capocaccia e si iscrive a tutto titolo nel campo semantico-venatorio fondamentale nell'impianto del poema» (cit. dal commento a *Paradiso* XVII, p. 218). Mentre è prestando, inoltre, una particolare attenzione all'«attanza» dei personaggi della *Commedia*, da una prospettiva quasi narratologica, che sempre l'incontro con il nobile *miles christi* può essere letto da Mercuri come lo scioglimento positivo della *quête* romanzesca che muove Dante, spinto dalla necessità dell'«elaborazione di quella particolare forma di lutto rappresentata dall'esilio» (cit. dal commento a *Paradiso* XXXI, p. 413), alla ricerca della definizione di una sua identità e di una sua missione di scrittore.

Il curatore di queste nuove edizioni commentate delle tre cantiche procede a spiegare il significato profondo dei vari episodi, dei progressivi incontri di cui si compone il viaggio di Dante, facendo leva soprattutto sul sistema dei rimandi interni al macrotesto della *Commedia*. Partendo ancora dall'altezza dei canti di Cacciaguida, la «metafora arborea» impiegata dal cavaliere crociato per definirsi la *radice* di cui il poeta è *fronda*, viene messa in dissonante contrasto dal commentatore con l'amara analisi storica pronunciata

dall'anima purgante di Ugo Capeto – *radice de la mala pianta* – sulla degradazione morale della dinastia dei monarchi francesi (cfr. il commento a *Paradiso* XV, pp. 187-88), permettendo al lettore di riannodare, così, il filo di un discorso etico, politico e genealogico che nel poema si costruisce almeno a partire dall'incontro infernale tra l'*agens* e Brunetto Latini, dove veniva rievocata la leggenda sulle origini di Firenze per spiegare le ragioni della discordia dilagante in città nella violenta contrapposizione tra la «sementa santa» dei Romani che ne furono i primi abitatori e i discendenti delle «bestie firolane» che poi vi furono accolte, destinati a farsi perseguitrici dei pochi virtuosi superstiti all'altezza di tempo in cui è ambientata la *fabula* della *Commedia* (si vedano a tal proposito i cappelli a *Inferno* XV, pp. 183-85, e a *Purgatorio* XX, pp. 223-27).

Risulta, inoltre, assai prezioso, per il lettore che voglia cogliere alcuni elementi delle fondamenta strutturali del poema, il costante riferimento offerto dai cappelli introduttivi e dalle puntuali note al testo ai miti classici, dai quali Dante attinge una sorta di repertorio di situazioni esistenziali che possano offrire di volta in volta i termini per un'analogia o per un confronto contrastivo con le esperienze narrate nel corso delle cantiche. In tal senso, è molto suggestiva una delle tante osservazioni, di carattere quasi meta-letterario, che Mercuri dissemina in forma di digressione nei cappelli ai canti, qui suggerendo di cogliere nell'opera dantesca le tracce di una sensibilità quasi già umanistica: «Stabilire correlazioni tra mito classico e contemporaneità significa per Dante la ricerca di costanti nelle esperienze degli individui, atte a offrire chiavi di lettura che illuminino il senso della storia e i meccanismi sentimentali e psicologici degli uomini» (cit. dal commento a *Inferno* XXVII, p. 326). Volendo qui continuare a dar conto di alcune delle linee esegetiche che si dipanano da canti centrali come quelli del trittico dedicato agli spiriti militanti, nella filigrana del tessuto verbale che descrive il movimento della luce di Cacciaguida nel suo farsi incontro all'*agens* («*quale per li seren tranquilli e puri/* discorre ad ora ad or subito foco») Mercuri invita a scorgere l'allusione al mito della caduta di Fetonte nel racconto che ne fa Ovidio nelle *Metamorfosi* («*ut interdum de caelo stella sereno, | etsi non cecidit, potuit cecidisse videri*»); individuandovi così le ulteriori tracce della presenza, quasi ossessiva, della duplice idea del volo mal guidato e dell'ansia di conoscere la propria vera identità che «lega momenti e temi nodali del poema» (cit. dal commento a *Paradiso* XV, p. 187): dalla terrificante discesa verso Malebolge sul dorso di Gerione (*Inferno* XVII), alla stupefacente bellezza del carro, detto più bello di quello del sole, condotto dal grifone subito prima dell'apparizione di Beatrice nel Paradiso Terrestre (*Purgatorio* XXIX 118-120), su su fino alla contemplazione della candida rosa che si infiamma come il sole – *Il temo/ che mal guidò Fetonte* (*Paradiso* XXXI 127) – sorgente all'alba, passando prima per il sentimento dubbioso sul proprio futuro da esule che porta l'*agens* a identificarsi proprio col figlio di Climené mentre si appresta a cercare ansiosamente conferme sul proprio destino dalla parola profetica del nobile antenato Cacciaguida (cfr. *Paradiso* XVII 1-6, col commento *ad locum*, p. 219).

Già segnalato, tra i moltissimi su cui varrebbe soffermarsi, un caso di intertestualità classica – sempre scorta e analizzata in maniera assolutamente magistrale dal curatore di queste edizioni – si vorrebbe far qui menzione anche dell'interessantissima strategia con cui l'esegeta affronta il problema delle fonti della *Commedia* appartenenti ad un retroterra culturale in senso lato medievale. Oltre al riferimento puntuale ad alcuni testi che veicolano idee fondamentali per comprendere il pensiero dantesco (tra i quali qui sembrano particolarmente preziosi alcuni rimandi al *Polycraticus* di Giovanni di Salisbury, opera dalla quale si ricava l'idea – fondamentale per comprendere tutto l'impianto del poema – della

maggiore efficacia dell'esempio letterario nella comunicazione del sapere rispetto alla precettistica filosofica, cfr. il commento a *Paradiso* XVII 140-142, p. 228); oltre ad utilizzare il metodo, tradizionale per la pratica del commento, della citazione riportata direttamente dalla possibile fonte, lo studioso, soprattutto nei lunghi cappelli introduttivi, preferisce talvolta farsi carico di un prezioso lavoro di sintesi delle varie correnti di pensiero e delle varie tradizioni culturali con cui Dante dialoga nella sua *Commedia*. Il lettore del *Paradiso*, così, piuttosto che dover frammentare la sua lettura nell'inseguimento dei molteplici rivoli di testi filosofici, mistici e teologici sui quali è costruita l'ultima parte del poema (intorno ai quali potrebbero dare ben conto altri commenti dal taglio più scientifico-specialistico tra i moltissimi che oggi sono offerti da una tradizione esegetica plurisecolare), è portato a concentrarsi sulle idee centrali che permettono di inquadrare l'intero sviluppo della cantica come un progressivo integrarsi di diverse componenti: quella teologico-filosofica, di cui si fa carico principalmente il personaggio di Beatrice; quella dell'impegno sul fronte politico di stampo predicatorio e profetico; e la definitiva componente mistico-visionaria che permette a Dante di accedere alla visione finale della Trinità. Ed è ancora suggestiva – e ulteriormente efficacissima nell'aiutare il lettore ad abbracciare con lo sguardo la complessità del percorso dell'*agens* nella sua interezza – quella linea tratteggiata dal commento che dalle altezze più misticheggianti del *Paradiso* attraversa l'intero testo del poema evidenziandovi le orme del cammino esistenziale compiuto da Dante-personaggio dallo scampato pericolo della stagnazione delle acque del suo cuore (*la paura che nel lago del cor era dura*) al «lavacro purificatore» del *Purgatorio* «per esperire la metamorfosi del ghiaccio in acqua che scorre, fino a raggiungere, in *Paradiso*, il fluido movimento della luce governato da Dio» (cit. dal commento a *Inferno* XXXIV, p. 408).

Se l'analisi esegetica compiuta da Mercuri a livello dell'intratestualità riesce sempre a convincere, offrendo molto spesso preziosissime suggestioni alla lettura, alcuni piccoli, ma a volte significativi, motivi di disaccordo, potrebbero invece prodursi all'esame delle osservazioni che il suo ricchissimo commento offre al livello dell'indagine intertestuale, volta dunque a definire la natura del rapporto che intercorre non tra singole parti tutte interne all'opera, bensì tra la *Commedia* e testi diversi da essa, sia danteschi che di altri autori, con i quali il poema può instaurare un dialogo a distanza tramite allusioni, citazioni o rifacimenti. All'interno della fitta rete di riferimenti ed allusioni che si scopre sottesa alla *Commedia*, potrebbero non convincere a pieno il giudizio degli studiosi soprattutto determinati rimandi atti a definire la presenza dell'esperienza lirica di Cavalcanti nella filigrana di alcuni canti centrali del poema. Certamente, quella di Guido è, come ben annota l'esegeta, una produzione poetica che deve essere tenuta estremamente vicina al canto V dell'*Inferno* e ai vari canti del *Purgatorio* (soprattutto dal XXVI fino all'apparizione di Beatrice) e del *Paradiso* (il nono su tutti) centrati sul problema del desiderio erotico. Sembrano, tuttavia, piuttosto forzate certe osservazioni offerte da Mercuri che vorrebbero leggere, ad esempio, la «storia d'amore e morte» tra Paolo e Francesca come una vicenda che «sarebbe potuta uscire» da una penna solitamente poco incline allo sviluppo di un intreccio narrativo tra dei personaggi esteriori all'io lirico come quella del *primo amico* di Dante (cfr. il commento a *Inferno* V, p. 63). E ugualmente non troppo ben calibrata potrebbe apparire la scelta effettuata dal commentatore, ancora nel cappello introduttivo a *Inferno* V, per indicare nel sonetto *Guido, i' vorrei* un luogo della produzione lirica dantesca avvicinabile all'esperienza infernale dei lussuriosi, tralasciando

di menzionare invece componimenti che mostrerebbero un'aria di famiglia ben più evidente con il canto di *coloro che la ragione sommettono al talento*, come, ad esempio, il ciclo delle *petrose* o la canzone "montanina" (questa sì di evidente matrice cavalcantiana), *Amor da che convien pur ch'io mi doglia*; canzone dove l'Io lirico dipinge dentro di sé una tempesta dalla natura simile a quella nella quale si dimenano, tra gli altri, gli spiriti di Didone, Paolo e Francesca: «*e quale argomento di ragion raffrena / ove tanta tempesta in me si gira*».

Non è invece questa la sede per poter discutere a fondo una delle linee di lettura principali che compongono il commento di Mercuri, dedicata ad indagare il processo di rifunzionalizzazione del linguaggio della lirica cortese e stilnovistica che viene portato avanti dalla poesia della *Commedia* soprattutto nei canti finali del *Purgatorio* e del *Paradiso*.

Probabilmente, alcuni lettori continueranno a voler leggere un grado maggiore di tensioni interne nel processo di evoluzione poetica tratteggiato dalla *Commedia* all'interno del macrotesto dantesco, che l'esegeta propone di interpretare – a onor del vero con gran dovizia di argomenti – nella chiave del superamento da parte di Dante della dimensione cortese di un'ispirazione amorosa legata alle dinamiche terrene del desiderio per abbracciare la nuova visione dell'«amore-caritas» (per questo discorso si deve rimandare almeno al commento a *Inferno* V, pp. 62-67, e a *Purgatorio* XXVI, pp. 300-304); tuttavia chiudere soffermandosi in maniera eccessiva sui singoli punti che potrebbero essere oggetto di interpretazioni discordanti da parte di altri studiosi del poema non renderebbe affatto giustizia alla ricchezza di questo commento, che si caratterizza per una capacità magistrale di condurre il lettore nella profondità del significato quasi di ogni singola espressione del poema con un linguaggio semplice e chiaro, senza rinunciare per questo alla raffinatezza di preziosissime osservazioni meta-letterarie, nonché di affinatissime analisi di carattere metrico-stilistico. Nelle maneggevoli vesti di queste cantiche tascabili al lettore viene offerta, insomma, oltre che un'affidabile nuova guida interpretativa, anche l'occasione per riattivare l'attenzione alle suggestioni di suono e di immagini che attraversano i versi della *Commedia*.

[Tommaso Lombardi]

* Bernardino Daniello, *Dante con l'esposizione*, a cura di Calogero Giorgio Priolo, Roma, Salerno Editrice, 2020.

L'edizione del commento di Bernardino Daniello, *Dante con l'esposizione*, a cura di Calogero Giorgio Priolo, pubblicata nel 2020 per la collana dell'edizione nazionale dei commenti danteschi della Salerno Editrice, è la prima edizione interpretativa del *Dante* di Daniello.

Il lavoro di Priolo, sviluppato su tre tomi (*Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*), si apre con un'esaustiva introduzione volta a ripercorrere ed ampliare il poco noto della biografia di Daniello, a presentare e descrivere il suo commento (confrontandolo con le fonti a cui attinse e approfondendone gli aspetti esegetici) e ad illustrare il *modus operandi* critico e filologico posto nella cura di quest'edizione.

I dati biografici certi su Daniello sono pochi: nacque a Lucca in una data incerta tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento, si trasferì a Venezia intorno agli anni '20 e si inserì perfettamente nell'ambiente culturale di questa città frequentando le lezioni di Trifon Gabriele e divenendone discepolo grato e fedele per tutta la vita. Tra le sue

opere, oltre al commento alla *Commedia*, figurano un trattato sulla poesia intitolato *La poetica* e dedicato ad Andrea Corner (del quale fu al servizio), alcune *Rime*, due traduzioni virgiliane (il libro XI dell'*Eneide* e le *Georgiche*), e un commento a Petrarca pubblicato nel 1541.

Priolo nel trattare la biografia di Daniello fornisce alcuni dati inediti o mai evidenziati da nessuno, che contribuiscono a gettare un po' di luce sulla nebbia che avvolge la vita del commentatore. Le notizie aggiuntive provengono dalla lettura del suo epistolario: in una lettera datata 1538 e inviata a Varchi da Verona, Daniello certifica l'invio al destinatario di un manoscritto definito "delle acque"; in un'altra missiva del 1539 inviata ad Alessandro Corvino, egli mostra di continuare a mantenere un atteggiamento reverenziale nei confronti del suo ex signore (Corner), pur essendo al servizio di qualcun altro. Queste missive sebbene non aggiungano dati rilevanti alla ricostruzione degli aspetti più strettamente biografici (fornendo motivazioni sugli spostamenti o informazioni precise sui suoi viaggi), contribuiscono a dare concretezza alla figura dell'autore, le cui notizie sono sempre più sporadiche dagli anni '40 in poi, e infine hanno il merito di garantire la completezza dell'epistolario.

Il *Dante* di Daniello non fu pubblicato vivente l'autore, ma uscì postumo nel 1568. La mancata pubblicazione dell'opera e la lenta stesura che la videro protagonista, sono analizzate in un paragrafo sulla composizione del commento (1.4.2 *Difficoltà storico-materiali? La composizione del 'Dante'*); qui la spiegazione semplicistica di possibili impedimenti materiali come interferenze nella pubblicazione, è esaminata e superata, come anche la spiegazione che vedrebbe Daniello legato a personaggi implicati nella diffusione del protestantesimo a Lucca. Non si hanno infatti prove circa un possibile coinvolgimento di Daniello in attività di questo tipo e Priolo esprime riserve nell'ipotesi che il commentatore potesse aver deciso di non pubblicare il *Dante* per via dei legami che poteva avere con possibili indiziati.

Tra le motivazioni più plausibili dello scarso interesse dell'editoria, egli annovera il carattere di non finito del testo danielliano, in quanto mancava di una revisione definitiva; Priolo propone infine una spiegazione "semplice" della questione: la morte improvvisa dell'autore. Tramite una precisa disamina delle fonti a disposizione ipotizza una retrodatazione della morte di Daniello, dal 1565 ad una data incerta entro il 1559 (tra il 1552 e il 1557 o il 1559), riducendo in questo modo la quantità di anni che avrebbe dedicato alla stesura dell'*esposizione*.

Prima della pubblicazione del *Dante* di Daniello, nel panorama dei commenti danteschi primeggiava quello di Cristoforo Landino, pubblicato nel 1481. Successivamente, nel 1544, Alessandro Vellutello, anch'egli oriundo lucchese in territorio veneto, diede alle stampe la sua *Nova esposizione* della *Commedia*, dopo aver commentato, ottenendo un largo successo di pubblico, il *Canzoniere* di Petrarca. Furono queste e le *Annotazioni* di Trifon Gabriele, i riferimenti con cui Daniello dovette confrontarsi più strettamente.

Il commento di Daniello fu considerato a lungo quale trascrizione delle *Annotazioni*, ma tramite un'attenta analisi comparativa tra i commenti danteschi disponibili entro il 1568, Priolo permette di valutare in maniera più corretta l'entità di questi apporti, determinandone il giusto peso. Egli chiarisce che la lettura del Gabriele fu spunto e confronto dal quale Daniello prese le distanze quando non concorde, come fece con le altre sue fonti, in particolare Landino e Vellutello. Se in alcuni casi le citazioni presenti nel *Dante* sono una ripresa delle stesse citazioni dai commenti precedenti, Priolo dimostra che nel caso del commento del Nibia la consultazione avvenne in maniera autonoma,

senza mediazioni. Lo studioso riesce a valutare criticamente i limiti e i punti di forza delle chiose danielliane, caratterizzate da una parafrasi letterale della *Commedia*, da minime spiegazione simboliche e da una predilezione per le digressioni di carattere tecnico-scientifico.

L'edizione interpretativa di Priolo si basa su una stampa del 1568 conservata presso la Biblioteca Nazionale Braidese di Milano, poiché il *Dante* manca completamente di una tradizione manoscritta. La *princeps* del 1568 pubblicata da Pietro Da Fino è, come si è detto, postuma, e vi sono interventi arbitrari dell'editore che in alcuni casi sono facilmente individuabili perché conclamati nel paratesto, come la lettera dedicatoria a Giovanni Da Fino e una *Vita del poeta* (tratta dall'edizione Morando del 1554, a sua volta una ripresa dall'edizione Rovillio del 1551); in altri casi gli interventi dello stampatore sono più difficili da individuare perché riguardano le divergenze tra il testo che Daniello leggeva commentando la *Commedia* e il testo che venne infine posto nell'edizione. Il primo intervento di Daniello è costituito dall'«Introduzione Universale» anteposta alla prima cantica, dove sono forniti dati tecnici circa le misure dell'inferno che tuttavia contrastano con singole note *ad cantum*; ciò è causato dalla mancanza di una revisione finale dell'opera che ha portato inevitabilmente alla presenza di incongruenze ed errori che non furono emendati né dall'autore né dall'editore.

Priolo ragionando sui testi che Daniello ebbe sottomano individua come probabile testo base (mostrando una certa cautela nell'ipotesi) una stampa del '500 del Vellutello, mentre tra i testi di controllo ipotizza un incunabolo del Quattrocento di Landino. Viene messo in luce inoltre, un uso limitato di manoscritti; tuttavia la ricostruzione di una fase elaborativa chiara è resa vana dall'assenza di un metodo critico lineare unitario nel lucchese, tipico comunque del modo di far filologia nel Cinquecento.

Il lavoro di *recensio* dello studioso ha individuato 218 copie e per 189 di esse è stata verificata l'effettiva presenza in archivi e biblioteche, ma per l'edizione ha seguito la tradizione interpretativa di una sola stampa depauperata dai refusi tipografici e dai difetti formali. Dopo *l'Introduzione, il prospetto delle sigle e la bibliografia* vi è una *Nota al testo* dove sono presentate le caratteristiche fisiche dell'esemplare di riferimento e sono catalogate le edizioni precedenti. Il *Dante* del Daniello non ebbe ristampe dopo la *princeps* e fu l'ultimo commento integrale alla *Commedia* nel Cinquecento.

Prima della pubblicazione di Priolo, nel 1989 fu pubblicata *L'Esposizione di Bernardino Daniello da Lucca sopra la 'Comedia' di Dante* da R. Hollander e J. Schnapp, con K. Brownlee e N. Vickers. Questo lavoro si inquadra nelle pubblicazioni per il progetto del Dartmouth Dante Project, un sito web che racchiude la trascrizione dei commenti alla *Commedia*. *L'Esposizione* non è caratterizzata da scrupolo filologico ma è fondata su una trascrizione para-diplomatica della stampa del '500, della quale mantiene la grafia e la punteggiatura. Mancano infine la lettera dedicatoria e la biografia del Dante anteposte da Da Fino.

Il *Dante* di Priolo non considera gli apporti dell'*Esposizione* ma si fonda direttamente sulla *princeps*. È costituito da due apparati, uno di carattere filologico e l'altro esegetico che rendono trasparente le scelte emendatorie e correttorie e migliorano la comprensione del testo aiutando il lettore a districarsi nell'esegesi danielliana.

[Gemma Sabella]

* Patrizia Gabrielli, *Se verrà la guerra chi ci salverà? Lo sguardo dei bambini sulla guerra totale*, Bologna, il Mulino, 2021.

Se verrà la guerra chi ci salverà? Lo sguardo dei bambini sulla guerra totale è il più recente volume di Patrizia Gabrielli, docente di Storia contemporanea presso l'Università degli Studi di Siena, nel quale, compiendo un lavoro di elevato valore storico, la studiosa ricostruisce una parte significativa della Seconda guerra mondiale relativa all'esperienza di guerra dei minori.

A partire dai diari e dalle memorie custodite nell'Archivio Nazionale dei diari di Pieve Santo Stefano, Gabrielli fornisce una lettura inedita delle scritture bambine intersecando a esse interpretazioni e letture nuove e originali, caratterizzate da articolati piani di riflessione capaci di tener conto tanto delle problematicità interne ai quadri storiografici quanto di differenti prospettive, problematizzando un tema quanto mai attuale per la storiografia quale, appunto, quello degli scritti autobiografici di bambini e adolescenti in tempo di guerra. In tal senso, dunque, le parole di Aldo, Teresa, Francesco, Antonietta, Ruggero e degli altri assumono un'importanza eccezionale all'interno del discorso, rappresentano il fulcro attorno al quale ruota l'intero volume. Come l'autrice scrive, infatti, tale patrimonio archivistico «può svelare sfumature diverse; ridonare tessere di esperienze, aiutare a cogliere aspetti frequentemente opachi in altre fonti» (p. 14). I diari, le memorie e le autobiografie, «data la loro intrinseca attitudine a svelare il narratore e la sua soggettività» (p. 14), hanno la capacità di arricchire la ricerca ed è dunque per questo motivo che Gabrielli li ha resi protagonisti di questo percorso di ricostruzione storiografica. Pur nella varietà che li contraddistingue sia sul piano temporale sia su quello relativo, più precisamente, alle singole esperienze, gli autori e le autrici degli scritti fanno tutti parte della «generazione del tempo di guerra» (p. 16). Il fatto di essere nati tra il 1927 e il 1941 rappresenta, all'interno del ragionamento, un valore aggiunto: sono proprio i differenti punti di vista, l'età e i diversi livelli di consapevolezza e di partecipazione a fornire variegati piani di lettura e di interpretazione del contesto.

In quest'ottica plurifocale, caratterizzata dall'osservazione della medesima realtà da più prospettive, alte, basse, consapevoli e meno, ciò che emerge da *Se verrà la guerra chi ci salverà?* è la centralità degli eventi bellici nella vita di questi bambini; quanto, dunque, la realtà vissuta ha avuto la capacità di imprimersi in modo forte e «indelebile» nelle loro esistenze: «Da bambina mi trovai adulta» scrive Fidalma Gatto.

Dopo una significativa Introduzione (*Residui di guerra, schegge di memoria*) nella quale si chiariscono preliminarmente l'approccio metodologico e il *fil rouge* che collega i numerosi documenti analizzati – circa cento –, il volume si apre con il capitolo *Il Duce, la Nazione, l'Impero*. È il 10 giugno del 1940 quando gli italiani apprendono di essere in guerra e, immediatamente, le reazioni sono diverse: da una parte ci sono gli entusiasti, convinti della grandezza dell'Italia; dall'altro gli scettici; dall'altro ancora, infine, gli antifascisti. È in questo contesto di incertezza e spaesamento di fronte alla novità che i giovanissimi Teresa Pacetti, Paola Oliva Bertelli, Mirella R., Rosalia Chessa e gli altri raccontano nei diari e nelle memorie l'accaduto, ognuno dalla propria personale prospettiva: Teresa, per esempio, «è felice, nutre solamente il piccolo rammarico di non essere tra la folla in Piazza Venezia» (p. 39). Diversa, contrapposta è invece la posizione di Paola, che, nonostante la sua giovane età, comprende e condivide sin dai primi momenti l'antifascismo della famiglia. Simile la posizione di Mirella, che assume però consapevolezza della situazione solo dopo il primo bombardamento degli aerei francesi.

Se però la dichiarazione di guerra alla Francia e alla Gran Bretagna può suscitare in molti, bambini e adulti, una iniziale euforia, sarà la quotidianità a ricondurre gli animi verso la «guerra vera» (p. 51), fatta di privazioni, perdite, rinunce e sacrifici, come scrive Gabrielli nel secondo capitolo «*Allora capii cosa era la guerra*», dalle parole di uno dei giovanissimi protagonisti.

I corpi dei minori patiscono dunque il freddo, la fame, sono più predisposti a malattie. Ma la guerra nasconde anche pericoli di altro tipo, come a voler sottolineare, anche nel contesto bellico, differenze di genere: «Il corpo femminile alle soglie dei undici-dodici anni [...] è esposto alla violenza, quella sessuale, di cui molte percepiscono, seppur confusamente, il pericolo» (p. 71), riflette Gabrielli ancora nel secondo capitolo, all'interno di significative e importanti pagine dedicate specificamente al tema della violenza, a ricordare le conseguenze più nascoste e meno dirette della guerra sui minori «strappati dall'innocenza» (p. 75).

Nelle pagine dei diari e delle memorie dei giovani autori e delle giovani autrici vi sono dunque racconti di sofferenze: c'è «il mostro con le bombe» che dà il titolo al terzo capitolo e trascina via con sé i giorni spensierati lontani dalla guerra; ci sono gli alleati, a sottolineare l'inevitabile posizionamento *Da una parte o dall'altra* di cui si parla nel quarto capitolo.

Come gli eventi tragici delle violenze e delle perdite, nelle pagine studiate da Gabrielli ci sono anche i racconti legati alla fine del conflitto bellico: all'interno del quinto capitolo, l'ultimo – *Gioie, speranze, traumi* – ci sono i roboanti titoli di diario di Almo, come «16 luglio 1944 l'indimenticabile giornata della nostra Resurrezione» e l'annesso disegno di un sole che sorge da dietro una collina. C'è la felicità di Elda e di Ettore; ci sono gli occhi di Wilma che a soli cinque anni assiste alla sfilata dei partigiani e non può che ricordare, al tempo stesso, il padre ucciso dai fascisti.

[Cecilia Spaziani]