

## CRONACHE

\* Dante Alighieri, *Divina comedia. Edición anotada bilingüe*, a cura di Rossend Arqués Corominas, Chiara Cappuccio, Carlota Cattermole Ordóñez, Raffaele Pinto, Juan Varela-Portas de Orduña e Eduard Vilella Morató, traduzione di Raffaele Pinto, Madrid, Ediciones Akal, 2021.

A coronamento dell'anno dantesco appena trascorso, la monumentale edizione spagnola della *Commedia*, pubblicata nei canonici tre volumi per i tipi di Akal, sancisce definitivamente, rinnovandoli, il fenomeno ed il principio di un dantismo globalizzato e felicemente periferico, rivaleggiando da una posizione di tutto rispetto anche con i più recenti commenti nostrani. Se infatti il glorioso anniversario del 1965 veniva celebrato con la pubblicazione dei primi due volumi dell'edizione critica de *La Commedia secondo l'antica vulgata*, curata da Giorgio Petrocchi nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Dante, non sarebbe certo imprudente, con tutte le dovute proporzioni, tentare di stabilire una qualche forma, anche remota, di parallelismo semantico fra le due operazioni editoriali. Frutto di una vera e propria impresa di dedizione esegetica, che il proliferare indistinto e indiscriminato, nel corso degli ultimi anni, di edizioni, commenti, revisioni del testo, vite e biografie non mette certo in secondo piano, la *Divina comedia*, così nel titolo spagnolo, presta il fianco alle più svariate considerazioni di ordine tecnico, tematico, storico, materiale, grafico e linguistico: segnale appariscente e luminoso della bontà di una iniziativa tutt'altro che ordinaria.

Seguendo le orme tracciate dall'alto magistero di Carlos López Cortezo, l'*équipe* formata dai sei curatori, già attiva attorno alla rivista *Tenzone* e impegnata nell'Asociación Complutense de Dantología che nel 2000 ha dato i natali al periodico, porta a compimento il percorso di quella che a pieno diritto può guadagnarsi l'appellativo di Scuola, trovando il proprio culmine nella maestosa nuova edizione del Poema. Un contributo di notevole importanza agli studi danteschi, dunque, sembra oggi provenire, con forza centrifuga a partire dalla tradizione filologica italiana, da quel fenomeno che ho chiamato "dantismo periferico globalizzato", in una felice diffusione e contaminazione di saperi e culture traguardati da prospettive affatto differenti e, perciò, fra loro interdipendenti. Al pari, per citare solo qualche fortunato esempio, dell'imprescindibile esperienza di studioso del Singleton, in terra anglofona, o di quella di André Pézard, per quanto riguarda il versante francofono del dantismo, la Scuola spagnola che si riconosce nel commento della *Divina comedia* abbraccia, non solo metafori-

camente, il concetto di «funzionalismo globale» teorizzato a suo tempo da Ovidio Capitani, secondo il quale l'orizzonte universalistico e sincretico dell'Alighieri riposa sulla parte che *liberamente soggiace* al tutto, senza alcun tipo di subordinazione o conflitto; tanto più che le barriere linguistiche rappresentate dai diversi usi idiomatici vengono superate con destrezza dalla capacità degli interpreti di farsi latori di una parola universalmente valida, per cui certo il pubblico a cui mira quest'ultima fatica editoriale ed esegetica non è da circoscriversi entro i confini nazionali, all'interno di una specifica comunità di parlanti, ma piuttosto può essere ricercato fra tutti coloro i quali, a prescindere dalla lingua d'uso, abbiano a cuore il progresso della ricerca intorno alla figura del Poeta e alla sua opera.

Come già si avrà avuto modo di osservare, tratto distintivo e peculiare di questa edizione è il carattere collettivo che presiede alla realizzazione del suo ampio e articolato commento, vale a dire un principio metodologico non privo di conseguenze sul piano delle scelte interpretative. Tale principio, già adottato e sperimentato in seno all'edizione del *Libro de las canciones*, pubblicato nel 2014 sempre per Akal, si segnala oramai come vero e proprio marchio di fabbrica della compagine di dantisti iberica, poiché, improntato su irrinunciabili criteri collaborativi, ne determina le caratteristiche precipue e dunque la qualità del lavoro. Inoltre, mi sarà permesso notare come questa scelta di metodo, derogando del tutto alla prescrizione di autorialità inerente al nome di un singolo curatore o commentatore, rappresenti quasi una novità nel campo degli studi danteschi e non solo: un approccio al testo di tipo corale che garantisce di scandagliarne le verità nascoste da più e diverse angolature e che pertanto ci auguriamo possa conoscere maggior fortuna anche in Italia. A tale proposito, Raffaele Pinto, che ringrazio sinceramente per il proficuo scambio di idee, in un suo contributo di prossima pubblicazione in merito alla traduzione spagnola del Poema, della quale è responsabile ultimo, scrive le seguenti parole con le quali ci sentiamo di concordare: «Sono fermamente convinto che il metodo collaborativo presenti notevoli vantaggi rispetto a quello del traduttore che lavora in individuale isolamento, poiché il testo originale viene affrontato a partire da una competenza linguistica molteplice, sia relativamente alla sua comprensione che relativamente alla sua resa nella lingua d'arrivo (...) Credo quindi che la nostra proposta di metodo (una traduzione di gruppo e collaborativa) sia, oltre che abbastanza innovativa, poiché smentisce il principio per il quale un poeta può essere ben tradotto solo da un altro poeta, anche più efficace, sul piano dei risultati». È tuttavia innegabile che un siffatto programma di lavoro incontri, in sede di commento, alcuni ostacoli di ordine ideologico-ermeneutico, ma su questo punto come pure sulla trasposizione linguistica torneremo meglio più avanti.

Si diceva, dunque, del carattere collettivo conferito all'operazione esegetica della *Divina comedia*, prova tangibile ne è l'organizzazione critica delle tre cantiche prima e dei singoli canti poi; vale allora la pena riportare, anche solo sommariamente, la distribuzione delle voci interpretative all'interno del testo, a dar

conto della ricchezza polifonica che percorre tutto l'arco del viaggio ultraterreno dantesco, attraverso una lunga serie di passaggi di testimone ritmata e repentina, scandita da una sinergia di competenze davvero vertiginosa. Per cominciare, il cappello introduttivo all'*Inferno*, di una decina di pagine all'incirca, è curato da Carlota Cattermole Ordóñez, che si occupa inoltre di trattare gli ultimi cinque canti, sempre della prima cantica, e i suoi canti centrali XV, XVI, XVII, XXIV e XXV; i primi undici canti vengono analizzati da Raffaele Pinto, assieme al famigerato canto di Ulisse, il XXVI, e a quello successivo in cui compare Guido da Montefeltro; Juan Varela-Portas de Orduña si incarica del commento ai canti XXI, XXII e XXIII, oltre che di quello al canto XXVIII, destinato alla figura di Bertran de Born, e al XXIX; non si dimentichino i preziosi contributi di Eduard Vilella Morató, fra i quali segnaliamo la trattazione dei fondamentali canti XIX, nel quale assistiamo, come si saprà, alla propagginazione dei papi simoniaci, e XX, luogo di pena riservato agli indovini. Per ciò che riguarda il *Purgatorio*, la sua introduzione tocca stavolta a Raffaele Pinto, ma la principale novità della seconda cantica, più frammentata e ripartita in brevi nuclei di pochi canti per ciascuno degli interpreti, rispetto alla prima, suddivisa in blocchi omogenei e lineari, consiste nel coinvolgimento di altri due sapienti commentatori, vale a dire Rossend Arqués Corominas e Chiara Cappuccio, quest'ultima, in particolare, responsabile del commento ai canti centrali del Paradiso Terrestre, ove si consuma tutta la vicenda storica dell'amore di Dante per Beatrice, nonché ai primi quattro canti e al cruciale ventisettesimo, mentre il primo dei due studiosi è titolare, in special modo, di quella zona della cantica densamente dottrinale in cui sono presenti il discorso di Marco Lombardo sul libero arbitrio e quello virgiliano sull'amore; degno di nota è altresì il contributo di Juan Varela-Portas de Orduña per quanto concerne il canto XXVIII, dedicato al mito di Matelda, e quello successivo che mette in scena la sfilata della mistica processione scritturale. Infine, introduce il *Paradiso* sempre Juan Varela-Portas, che troviamo particolarmente impegnato nel lavoro esegetico intorno alla terza cantica, suoi sono infatti i puntuali affondi nella materia che coinvolge tanto i primi sei canti quanto gli ultimi sette; il Cielo del Sole è invece minuziosamente trattato da Raffaele Pinto, che immediatamente precede e poi segue e quindi di nuovo precede la partecipazione al commento di Rossend Arqués Corominas, il quale si concentra ad analizzare i canti riservati alla figura dell'avo Cacciaguada.

Abbiamo visto in che consiste il cosiddetto metodo collaborativo e in che modo viene dispiegato in sede ermeneutica, ma la presente edizione, oltre che per ragioni che afferiscono direttamente al suo commento, si impone all'occhio del lettore e dello studioso anche e soprattutto per aspetti di carattere materiale. Infatti, i tre volumi di grosso formato da una parte contengono, rispetto alle più convenzionali edizioni annotate a piè di pagina, note ai margini di colore rosso a imitazione delle antiche glosse medievali, dall'altra impreziosiscono il proprio apparato con l'inserzione di un corredo illustrativo davvero impareggiabile: non solo Botticelli, Gustave Doré, William Blake e John Flaxman, ma anche, forse in

omaggio alla cultura spagnola, il meno comune Salvador Dalí, che tuttavia non stona affatto accanto alle più classiche raffigurazioni del Poema; senza tacere poi delle immagini, di straordinaria bellezza e rilevanza, tratte dai codici manoscritti della *Commedia*. La veste grafica, pertanto, gioca un ruolo di primaria importanza nell'esposizione argomentativa, acquisendo una dignità pari a quella riservata al piano discorsivo dell'opera e conferendo al commento un taglio e un messaggio del tutto particolari, rappresentando dunque un ingrediente irrinunciabile ai fini della comprensione del testo stesso. Basti pensare, oltre alle riproduzioni dal Ms. Egerton 943 della British Library, al Ms. Urbinate 365 conservato alla Biblioteca Vaticana, in cui compaiono, per quanto riguarda l'apparato illustrativo riferito a *Purgatorio XXVII*, le teste dei poeti Dante, Virgilio e Stazio affioranti dal Muro di fuoco che racchiude il giardino dell'Eden e lo separa dalla cornice dei lussuosi, a sottolineare anche visivamente la sicura importanza di quel passaggio narrativo di transizione nell'economia del viaggio dantesco.

Un altro dato su cui ritengo di dovermi soffermare interessa la natura e l'articolazione interna dell'introduzione generale alle tre cantiche, poiché pensata, ancora una volta, in modo innovativo e distintivo. Organizzata secondo diciotto voci, ordinate alfabeticamente alla maniera enciclopedica, e occupando uno spazio notevole del primo volume (pp. XV-CCXLIV), essa svolge un compito di guida imprescindibile e allo stesso tempo individua, definisce e connota ideologicamente quelli che sono i temi-chiave di questa operazione esegetica tutta spagnola. A beneficio di chi legge, riporto per intero e in lingua originale i titoli delle voci che compongono l'introduzione con i loro relativi curatori: 1. *Alegoría* (Juan Varela-Portas de Orduña); 2. *Amor / Deseo* (Raffaele Pinto); 3. *Arte* (Rossend Arqués Corominas); 4. *Beatriz / Antibeatriz* (Raffaele Pinto); 5. "*Divina comedia*" en España (Rossend Arqués Corominas); 6. *Economía* (Raffaele Pinto e Juan Varela-Portas de Orduña); 7. *Filosofía / Teología* (Juan Varela-Portas de Orduña); 8. *Génesis y primera difusión* (Raffaele Pinto); 9. *Lengua / Estilo* (Rossend Arqués Corominas); 10. *Música* (Chiara Cappuccio); 11. *Narratología* (Juan Varela-Portas de Orduña); 12. *Otras obras* (Rossend Arqués Corominas); 13. *Personajes* (Rossend Arqués Corominas); 14. *Poética* (Chiara Cappuccio); 15. *Política* (Raffaele Pinto); 16. *Tradición clásica* (Eduard Vilella Morató); 17. *Tradición románica* (Eduard Vilella Morató); 18. *Vida de Dante* (Rossend Arqués Corominas). Completano l'opera una bibliografia generale ed un'altra più specifica dedicata, ognuna in coda al suo volume di pertinenza, a ciascuna delle tre cantiche.

Come si è accennato in precedenza, non è senza alcuna difficoltà di ordine esegetico che tale proposta di lavoro ha potuto dare i suoi frutti. Infatti, trovandoci di fronte ad un commento che mette insieme le traiettorie critiche e personali di sei curatori diversi, provenienti per giunta da due ambienti accademici non riducibili l'uno all'altro, quelli di Madrid e Barcellona, il rischio calcolato che si è voluto correre consiste nella possibilità di contraddizione tra le voci che attraversano il Poema. Eppure, la quadratura del cerchio trae origine proprio dalla scelta di voler tradurre in una forma armonica punti di vista affatto diffe-

renti fra loro, evitando però di esporsi a delle incompatibilità di fondo troppo evidenti. Dunque, se trsguardato da questa prospettiva, l'ostacolo si trasforma in un arricchimento inedito, secondo il quale ciascuno dei curatori mantiene intatto e ben saldo il proprio apporto senza invadere tuttavia il campo dell'altro, in una sintesi di intenti che può prendere opportunamente il nome di Scuola. Pertanto, giusto per citare qualche esempio, si osserverà come l'*Inferno*, avvalendosi in special modo dei contributi di Carlota Cattermole Ordóñez e di Raffaele Pinto, goda di un taglio interpretativo specifico, il quale tende, come nelle altre due cantiche, a risaltare la dimensione romanzesca del dettato poetico, rispettandone cioè gli effetti sorpresa, senza tuttavia rinunciare ad una componente del discorso propriamente politica, che risponde dunque a una precisa volontà di spiegazione del testo in chiave "autoctona"; d'altro canto, la materia più eminentemente teologica dei canti del *Paradiso* vede impegnato, più che su altri fronti, l'ingegno critico di Juan Varela-Portas de Orduña, il quale ci offre un saggio del suo acume interpretativo nella sequenza finale di canti in cui prendono forma l'Empireo, la candida rosa dei beati, la visione ultima di Dio e, quindi, «ciò che per l'universo si squaderna». Ma, per render conto di alcuni snodi tematici particolari, abbiamo ascoltato Raffaele Pinto che, nell'introduzione alla sua edizione italiana della *Commedia*, della quale è appena stato pubblicato l'*Inferno*, mette a fuoco gli aspetti preminenti che sorgono dalla sua lettura, valida, in questo caso, anche per la nostra edizione spagnola.

Volendo allora riassumere in poche righe le coordinate principali di questa focalizzazione del commento, che pure rappresenta una costante di non poco valore nell'economia della *Divina comedia*, prenderemo le mosse dalla pronuncia stessa dell'interprete: «Come dimostra la proliferazione di centri di studio danteschi in ogni parte del mondo, il suo messaggio, plasmato nella *Commedia*, fa vibrare la mente ed il cuore dei lettori non italiani esattamente come quelli degli Italiani. Prossimo nel tempo, Dante è quindi prossimo anche nello spazio, nel senso che in ogni parte del mondo la sua parola poetica risuona con uguale intensità. Proprio per tale entusiastica ricezione fuori dai nostri confini, si può ragionevolmente affermare che Dante è proiettato utopicamente verso il futuro più di quanto non sia nostalgicamente ancorato al passato». Oltre che risultare particolarmente calzanti per un commento prodotto al di là delle nostre frontiere linguistiche, da queste parole traspare tutto il peso che il commentatore intende conferire alla modernità del Poeta, riconsegnandocelo quale patrimonio universale. E s'aggiunga pure che tale modernità risulta essere indissolubilmente legata con il concetto di femminilità, poiché si definisce moderno «solo ciò che si esprime in una lingua materna e non artificiale», vale a dire il tanto caro volgare così sapientemente adoperato dall'Alighieri; pertanto, se al consorzio maschile pertiene l'uso della grammatica, cioè il latino, sarà solamente la donna a farsi garante e custode dei valori propri di una lingua biologicamente naturale.

Da una posizione tutta orientata verso l'orizzonte dell'attualità, Pinto concentra i propri sforzi sugli elementi più tipicamente politici ed economici del

discorso dantesco, intuendo brillantemente il discrimine rappresentato, all'interno dello stesso, da una accezione squisitamente monetaria, avendo per giunta alle spalle, non si può non ricordarlo, l'importante saggio di Umberto Carpi del 2014 dal titolo *La realtà del danaro e il modello dell'Impero*, che pone in evidenza temi e problemi ancor troppo trascurati dai dantisti. Ed in effetti, alla teoria politica del Poeta, che faceva tutt'uno con la reprimenda di un certo tipo di economia monetaria, contribuì senza dubbio la vocazione pauperistica degli ordini mendicanti, in ispecie quello francescano, i quali erano pronti a dirimere qualunque contesa di carattere temporale a partire dalla dottrina dell'originaria povertà degli apostoli e di Cristo, come bene saprà argomentare Michele da Cesena. Conseguenza diretta di questo ragionamento è l'idea, lo aveva già notato Justin Steinberg nel suo *Dante e i confini del diritto* (2016), votata a concepire tutta la *Commedia* come grande metafora di un tribunale di giustizia: «Tocchiamo qui una delle ragioni profonde del Poema, forse la sua ispirazione primaria, giacché la *Commedia* viene pensata da Dante come una romanzesca corte di giustizia, cioè un tribunale, in cui l'innocenza e la colpevolezza degli essere umani saranno sanzionate in modo definitivo e inappellabile. L'al di là che il testo descrive, nel suo insieme, è metafora di una giustizia che svolge sul piano della finzione letteraria il compito che la politica non è più in grado di svolgere sul piano del reale». Del resto, per dirla molto alla grossa, davvero il Poema doveva rappresentare l'inoppugnabile prova di innocenza del suo autore prima che del suo personaggio, giacché non ci sarebbe *Commedia* senza esilio.

A questo punto, non possiamo congedarci dalla nostra recensione alla *Divina comedia* senza prima aver speso qualche parola sulla straordinaria traduzione in lingua spagnola. Bisogna anzitutto premettere che il testo utilizzato come originale è quello stabilito da Giorgio Petrocchi, benché, avvertono i curatori, si sia tenuto conto localmente anche delle revisioni più recenti. Nonostante sia Dante stesso, osserva opportunamente Pinto, a sottolineare, in un passo celebre del primo trattato del *Convivio*, che in realtà ogni traduzione poetica è attività vana e impraticabile, quella che è stata approntata per la presente edizione, all'insegna della libertà sul piano delle scelte lessicali, orfana della terza rima ma non dell'endecasillabo, svolge egregiamente la sua funzione "di servizio" e «ciò vuol dire che, rinunciando alla rima, tutto ciò che si guadagna in fedeltà concettuale o di pensiero, lo si perde in densità di associazioni semantiche, la cui ricostruzione, per il lettore, è affidata all'apparato (...) Un apparato che, per altro, in rapporto alle traduzioni spagnole già realizzate, è estremamente articolato e ricco». Altro aspetto interessante messo in rilievo da questa operazione di riscrittura linguistica riguarda la presa di coscienza circa l'ineluttabile bipartizione e quindi sovrapposizione, nel dettato dantesco, di elemento lirico e struttura romanzesca, là dove nel primo caso ci riferiamo al frammento, carico di valenze fonosimboliche e metaforiche, che corrisponde al verso, mentre nel secondo facciamo appello all'unità sintattica della terzina, incaricata di svolgere, attraverso l'incatenamento della rima e lo slancio dell'enjambement, la narrazione degli

eventi. Dal momento che tradurre significa anche, inevitabilmente, tradire, la riproduzione fedele di un tale fenomeno di intersezioni e corrispondenze, in una lingua d'arrivo diversa da quella originale, è negata alla radice; tuttavia, le ristrettezze programmatiche, in cui si trova a dover sopravvivere il traduttore, lo costringono a elaborare sistemi di compensazione in grado di conferire al testo una dignità, se non pari a quella che l'autore ha attribuito alla sua opera, quanto meno esclusiva, per mezzo di un processo che può ricordare lo svezzamento del bambino dal seno della madre. È quanto qui non ci peritiamo di osservare intorno alla traduzione scrupolosamente condotta nelle pagine della *Divina commedia*.

Volendo adesso riannodare le fila del discorso e passare in rassegna tutti gli elementi sin qui toccati, per un'ultima ed esaustiva ricognizione che possa sinteticamente ricapitolarne i tratti salienti, aggiungeremo di straforo soltanto qualche minuta annotazione sinora taciuta, non per questo, tuttavia, meno pregnante. Il metodo collaborativo messo a punto per l'edizione spagnola porta certamente allo scoperto alcune fisiologiche differenze in sede di commento che, senza forzature, riescono però a convivere all'interno di uno stesso spirito di gruppo, mirato ad esaltare, una volta di più e attraverso quelle che crediamo siano acquisizioni di non scarsa rilevanza per gli studi danteschi, la parola dell'autore della *Commedia*, riecheggiata dalla cassa di risonanza di un'operazione innovativa, coraggiosa e unica nel suo genere: per questo ed altri motivi, paghiamo volentieri lo scotto di un'impostazione esegetica forse non troppo omogenea, se in cambio il lettore può tuttavia ritrovarsi tra le mani un oggetto di simile pregio. Da una parte, si dispiega la volontà di portare anche in Spagna, mutuandoli e facendoli propri, idee e concetti che derivano da un orientamento ermeneutico più tradizionale e dominante in Italia, allo scopo di rivolgersi, col piglio del divulgatore, ad un pubblico meno accorto; dall'altra, invece, è innegabile la vocazione di alcuni dei commentatori, i quali hanno cercato di battere una strada differente, tentando di dialogare, anche in senso polemico e, a mio modo di vedere, non senza successo, con le edizioni e le interpretazioni già affermate, da una posizione di pari dignità e, dunque, ben lungi dal provare alcuna forma di timore reverenziale. Tuttavia, ciò non toglie che le due impostazioni possano ritrovarsi bene appaiate sulla pagina, dandosi via via il cambio in una brillante e vorticoso sintesi di intenti.

Pure si è già detto della lettura romanzesca data al Poema, la quale si rende esplicita e s'ottiene tramite un sapiente uso del dispositivo della *suspense*, senza cioè disvelare in anticipo al lettore, che non conosce a priori la fabula del viaggio ultraterreno dantesco, l'identità di taluni personaggi che popolano la narrazione degli eventi: emblematici, in questo senso, sono i casi di Brunetto Latini e di Matelda. Crediamo, a questo proposito, che la scelta di voler mantenere e rispettare l'impianto narrativo dell'opera, che pure nelle intenzioni dell'autore doveva essere ben presente e che noi posteri oggi, affogati in una quantità di informazioni collaterali, tendiamo colpevolmente a dimenticare, contribuisca

con efficacia a restituire la reale natura di un testo di finzione scritto, in primo luogo, per essere letto, nudo e crudo come la pagina ce lo presenta, e che pertanto non consentirebbe in nessun modo di sfuggire alle norme inderogabili che governano la nostra letteratura. Certo, un testo di finzione straordinariamente riuscito, che s'approssima ora alla scrittura enciclopedica e scientifica ora al misticismo devozionale e profetico, ma pur sempre letteratura. Altri elementi degni di nota, validi cioè a contrassegnare un taglio espositivo peculiare, riguardano senz'altro una certa attenzione conferita all'uso delle similitudini, veri e propri strumenti di senso all'interno della *Commedia*, lo studio del rapporto della parola poetica con le arti figurative intese come fonte di significato e, non da ultimo, un'indagine accurata, grazie soprattutto al prezioso contributo di Chiara Cappuccio, intorno alla dimensione acustica del Poema, la quale rende espliciti ed espressivamente intenzionali i suoi paesaggi sonori.

Insomma, vista nel suo insieme, l'edizione curata dal sodalizio spagnolo ci appare come il risultato di un'esperienza di condivisione dal portato critico e intellettuale di non comune impegno, nella quale esperienza è possibile rintracciare la singolarità delle voci così come la loro tenace armonia. Il fatto poi che un contributo di tale importanza, che crediamo cioè sia destinato ad acquistare fortuna negli anni a venire e ad incidere significativamente nel proprio ambito, provenga, per una volta, da un'area geografica e culturale non dominante, per quel che riguarda gli studi sull'Alighieri, è segnale di una maturità di competenze, di un rispetto reciproco tra gli attori in campo e di un arricchimento di prospettive che lasciano ben sperare per il futuro. Considerazioni di ordine materiale (veste grafica, apparato illustrativo, formato e impaginazione), insieme ad una speciale attenzione alla resa linguistica, devono convivere, in un giudizio che voglia essere chiaro e pertinente, con le caratteristiche più propriamente esegetiche di un'opera commentata, poiché è indubbio che, trovandoci di fronte a un'edizione siffatta del Poema dantesco, le categorie con le quali si usa solitamente valutare un testo di tal genere non sembrano essere sufficienti, debbono altresì retrocedere e, semmai, nella tensione del lettore avido e smaliziato, accompagnare una riflessione il più possibile ispirata, che sappia rievocare fedelmente le bellezze intessute dal Poeta nella trama fitta della *Divina comedia*.

[Simone Genghini]

\* Dante Alighieri, *Monarchia* [sobre la monarquía universal], a cura di Raffaele Pinto, Madrid, Catedra Letras Universales, 2021.

La traduzione spagnola della *Monarchia* curata, insieme a un commento organizzato in puntuali note al testo, da Raffaele Pinto, si presenta accompagnata da un corredo assai ricco di apparati. Allargando l'orizzonte del proprio interesse di studi danteschi – in altri suoi lavori, spesso rivolto all'analisi delle dinamiche del desiderio erotico sottese alla produzione lirica del poeta –, in questa sede lo studioso mette a frutto i risultati raccolti in un ulteriore campo di indagine dedicato al pensiero politico-economico elaborato da Dante nel corso della sua biografia intellettuale; area di interesse, quest'ultima, recentemente fatta oggetto di un rinnovato fervore di studi, tra i quali hanno avuto importanza primaria lavori dello stesso Pinto, e dei quali si offre un disegno ben ragionato nell'esautiva *Bibliografía* qui radunata alle pp. 69–80. Muovendo da premesse metodologiche rese ben chiare nell'ampia *Introducción* (pp. 9–68), che fornisce al lettore le chiavi necessarie per accedere alla lettura del trattato con occhi attenti a collocarlo nella sua posizione estremamente significativa sia all'interno della biografia letteraria di Dante Alighieri, sia nel corso della storia del pensiero politico occidentale osservato secondo una prospettiva di lunga durata, il lavoro esegetico di Pinto non vuole limitarsi alla ricerca delle fonti puntuali del testo, né alla definizione di altrettanto puntuali nodi di aggancio tra l'opera e le contingenze, quasi cronachistiche, dei fatti politici che la influenzarono. Quanto interessa allo studioso è, piuttosto, di illuminare «la extraordinaria profundidad y originalidad del pensamiento de Dante, tan vivo y actual como su poesía, y proyectado como esta, en la larga duración de la modernidad europea» (cit. da p. 31). Preparando, dunque, il piano di appoggio che farà da sostegno alla sua interpretazione dell'opera, poi distesa nell'apparato delle *Notas* poste in calce al testo (pp. 285–385), nella sua introduzione Pinto tratteggia un quadro estremamente elaborato – e al contempo chiaro – delle tappe della biografia politica ed intellettuale dell'autore che furono decisive per la formazione del sistema di pensiero confluito nella stesura della *Monarchia*.

L'idea di Dante che emerge da queste dense pagine introduttive è quella di un autore caratterizzato da un vero e proprio «entusiasmo speculativo» (cfr. p. 9), da una straordinaria capacità di reagire sul piano della rielaborazione intellettuale ai mutamenti interni al suo sistema di relazioni con i vari organi di potere che agivano – via via che il poeta attraversava le fasi del suo impegno civile fiorentino e poi del suo esilio – sulla scena del comune, delle corti dei signori feudali dell'appenino tosco-romagnolo e della pianura padana o nel teatro europeo dello scontro tra gli interessi della monarchia francese e del papato con le riaccese aspirazioni imperiali di Enrico VII. Con un'acutissima capacità di sintesi, nonché di dar forma quasi plastica allo sviluppo di un pensiero caratterizzato spesso da ricalibrature delle proprie posizioni, lo studioso colloca la stesura del trattato al culmine della storia tracciata da quella particolare sezione della pro-

duzione dantesca centrata sui problemi etici e politici più urgenti nei vari contesti all'interno dei quali il poeta si trovò ad operare nelle diverse fasi della sua vita. Radunando, forse per la prima volta nella sede del commento ad un'opera, acquisizioni offerte da una ricca stagione di studi sull'evoluzione del pensiero politico di Dante (tra i quali per l'impostazione qui data alla questione è doveroso il rimando almeno ai lavori di Umberto Carpi), Pinto ricostruisce le varie tappe attraverso cui si snoda questa storia: dal suo avviarsi, conclusa la fase della *Vita Nuova*, con il discorso critico portato avanti dal poeta contro alle degenerazioni ideologiche e comportamentali degli appartenenti alle classi nobiliari del comune all'altezza delle canzoni politico-dottrinali *Le dolci rime* e *Poscia ch'amor del tutto m'ha lasciato*; per arrivare fino al trattato giuridico-politico in latino, scritto a difesa della tesi della «legittimidad ontologica» (p. 41) dell'istituzione laica dell'impero universale, nonché della sua necessità storica per la realizzazione della vocazione alla felicità terrena connaturata all'*universitas hominum*. Nel trattato – ci invita a notare il commentatore, estremamente acuto nell'individuare le linee di sviluppo e i nodi di tensioni interne del sistema di pensiero dantesco – alcuni degli stessi problemi affrontati in chiave assolutamente anti-feudale durante la prima fase dell'impegno fiorentino saranno adesso tralasciati da una prospettiva significativamente mutata: ora orientata verso la riabilitazione di determinati assunti dell'ideologia imperiale e anti-municipale, tra i quali l'idea di una nobiltà che può legittimarsi anche per motivi genealogici e di sangue.

Quanto Pinto invita a scorgere nella distanza che intercorre tra le canzoni politico-dottrinali rivolte ad un pubblico comunale e l'imperiale *Monarchia* è un capovolgimento quasi radicale nelle concezioni antropologiche di Dante: se all'altezza delle canzoni, ma poi anche del *Convivio* e poi su su fino al XVI del *Purgatorio*, il poeta trovava il fondamento dei valori civilizzatori nelle virtù personali e nel corretto utilizzo del libero arbitrio; all'altezza del trattato e della cantica del *Paradiso* (opere che per il commentatore occuparono in parallelo lo scrittoio del poeta) un diverso modo di intendere il rapporto tra l'uomo e la storia muove Dante a spostare il fuoco della sua riflessione dal valore dell'etica individuale a quello dell'organizzazione politica nella quale l'individuo si trova ad agire (per tutto questo discorso si rimanda almeno alla nota *ad locum* per *Monarchia* II III 3, di p. 336).

Per Pinto, inoltre, con l'occasione della discesa italiana di Enrico VII (1308-1310), che comportò per Dante una trasformazione della sua visione dell'impero da «abstracta utopia» a «concretissima possibilitad de intervencion en el presente» (cit. da p. 25), oltre alle prospettive politiche – rese significativamente più ampie nella stesura degli ultimi canti del *Purgatorio* e di tutto il *Paradiso* rispetto ad un *Inferno* ancora ben radicato su problematiche di respiro municipale – mutano nell'autore anche alcuni dei riferimenti filosofici fondamentali per la sua concezione del libero arbitrio e del rapporto tra soggetto individuale a attività razionale. Riabilitando alcuni punti della linea lettura che fu portata avanti da Bruno Nardi (cfr. p. 41), per lo studioso attivo a Barcellona, l'autore,

nel suo muoversi in parallelo sui cantieri del trattato e dell'ultima cantica, avrebbe radicalmente mutato le sue concezioni sulla natura dell'intelletto possibile, avvicinandosi maggiormente alle tesi averroiste e dell'aristotelismo radicale rispetto alle convinzioni tomistiche, di segno più ortodosso, sottese alla sua produzione precedente. Su questa questione, probabilmente, molti vorranno continuare a muoversi con una prudenza maggiore rispetto a Pinto: potrebbe non bastare a tutti l'argomento della controversa beatitudine di Sigieri di Brabante per convincersi ad abbracciare la tesi di una conversione intellettuale all'averroismo da parte di un Dante a quest'altezza teorico dell'idea laica della separazione tra potere religioso e potere secolare e poeta del *Paradiso* (si rimanda almeno al capitolo *El Averroismo* alle pp. 41-56 dell'*Introduccion*); cantica dove, tra l'altro, è ancora evidentemente centrale il motivo narrativo dell'incontro tra l'*agens* e le anime individuali dei beati – ancora coerentemente, quindi, con la tesi, assolutamente anti-averroista, dell'eternità dell'anima individuale. Apparirà, invece, difficilmente ridimensionabile la portata del ripensamento profondo messo in luce dallo studioso che, all'altezza della *Monarchia*, conduce Dante a modificare la propria prospettiva di analisi su questioni che erano state centrali per la sua opera almeno sin dalle sopracitate canzoni fiorentine a vocazione dottrinale; questioni che abbracciano un vasto nucleo di temi etici, politici e filosofici: dalle degenerazioni civili provocate dalle storture di determinate pratiche economiche (che Pinto non esita a definire di matrice proto-capitalista), alla legittimità dell'istituzione imperiale col senso della sua storia, per arrivare fino al problema delle possibilità della conoscenza e del fine ultimo, quindi della felicità, dell'uomo. La prospettiva critica sottesa all'ultima opera dell'impegno teorico-politico di Dante si impernia sul concetto, qui sì di chiara matrice averroista, dell'intelletto possibile; concetto che nella *Monarchia* sembrerebbe in realtà inteso come la funzione razionale-conoscitiva dell'uomo che può realizzarsi a pieno solo attraverso l'attività congiunta dei membri una comunità politica universale (non quindi all'interno della razionalità di ogni singolo individuo isolato, come avrebbe voluto la tesi più ortodossa di San Tommaso d'Aquino, né limitandosi alla solo comunità scientifica dei filosofi, come volevano dal canto loro i rappresentanti dell'aristotelismo più radicale, cfr. il commento a *Monarchia* I III 7-8, pp. 296-97). Estremamente significativo è dunque lo spostamento, sul quale questo nuovo commento insiste in maniera molto innovativa e convincente, dell'angolo di osservazione da cui Dante dà forma alla sua teoria politica. Senza che la ridefinizione del rapporto tra i termini di una riflessione sviluppata dall'autore nel corso di quasi tutta la sua opera debba indurci per forza a tratteggiarci sopra le linee di una vera e propria conversione intellettuale da parte di Dante (ci pare questo uno dei pochi punti del brillante e rigoroso disegno ermeneutico offerto da Pinto dove i tratti potrebbero rischiare di apparire eccessivamente netti e marcati) la stesura della *Monarchia* comporta, soprattutto rispetto a quanto effettivamente scritto nel *Convivio* e ai canti centrali del *Purgatorio* sul tema del libero arbitrio, un vero e proprio capovolgimento

dell'ordine tra i vari livelli in cui si organizza la visione dantesca di determinati problemi riguardanti l'etica, la politica e la conoscenza.

Già messa in evidenza la portata innovativa propria della definizione del soggetto conoscitivo come entità collettiva e non più come singolo individuo isolato, anche la subordinazione dell'attività filosofica alla dimensione politica della storia e poi del valore dell'azione etica dell'individuo a quello dell'organizzazione comunitaria in cui questo agisce, implicano una notevole revisione da parte di Dante di alcuni dei principi teorici sottesi alla riflessione politico-dottrinali che trovarono forma nel trattato del *Convivio* o nel discorso di Marco Lombardo, all'altezza del XVI del *Purgatorio*.

Al lettore di questa nuova guida al trattato è offerta così l'occasione di penetrare nelle dinamiche interne al processo di riorganizzazione degli elementi cardinali del proprio pensiero condotto dal poeta all'altezza della *Monarchia*, nonché di scorgere le linee che hanno orientato la rielaborazione di una determinata serie di strumenti teorici messi a punto dalla tradizione di pensiero metafisico e teologico, o dalla riflessione giuridica romana e poi medievale (citando solo alcuni degli strati che compongono il vastissimo retroterra culturale dell'opera), ora da Dante genialmente rifunzionalizzati al servizio del suo progetto ideologico. È, infatti, rifunzionalizzando il metodo di lettura "semiotico" e "teologico" della storia approntato dall'Agostino del *De Civitate Dei* che l'autore del trattato re-intreccia le trame della storia evangelica con quelle della storia romana per leggerci, in chiave assolutamente anti-agostiniana e rivoluzionaria, una linea del tempo intrinsecamente orientata verso la felicità terrena (cfr. l'ampia nota di commento a *Mn* I II 2, pp. 289-90); mentre, sempre seguendo la guida esegetica di Pinto nel suo gettare luce sulla profonda originalità di pensiero con la quale Dante fa uso dei concetti elaborati dalla vastissima tradizione filosofica con cui dialoga, si può notare come la *Monarchia* imprima una «torsión politica» (cit. da p.286) a problemi che erano stati originariamente impostati in termini metafisici da Aristotele e dal seguito dei suoi studiosi e commentatori medievali.

Nel trattato si compone, in questo modo, un vero e proprio «programa político» (cit. da p. 297) costruito su una serie di tessere concettuali offerte dalla tradizione del pensiero metafisico (tale spostamento di piani attirò, tra l'altro, le prime critiche dei suoi lettori contemporanei, come ci informa la stessa nota di commento citata sopra): il disegno gerarchico dell'utopia dantesca trasporta la visione emanatista dell'universo dipinta dalla metafisica di matrice platonico-aristotelica sul piano della teoria politica militante attraverso la teorizzazione dell'istituzione della monarchia universale nella quale si condensano, secondo un complesso processo di sintesi che Pinto pone gran cura a valorizzare, argomenti di ordine giuridico con argomenti di ordine economico. Al vertice della gerarchia, come ben si sa, si colloca la figura dell'imperatore, il quale, avendo la giurisdizione su tutto il *genus humanum* e su tutta la terra ed essendo quindi libero da ogni forma di cupidigia, è chiamato a disinnescare dall'alto i conflitti generati dagli sfrenati desideri di potere e possesso che muovono gli uomini e

le diverse comunità locali a contrastarsi tra di loro. Solo l'istituzione dell'impero universale può generare, così, le condizioni di pace necessarie all'umanità per il perseguimento del fine della felicità cui è naturalmente ordinata.

Se il lavoro esegetico di Pinto risulta estremante illuminante – come si è cercato qui di suggerire ripercorrendo in maniera cursoria solo alcune delle sue molteplici linee – per quanto riguarda la dimensione originale del pensiero politico dantesco, che viene osservato in tutta la sua complessità e messo in risonanza, con una coscienza storica magistralmente lucida, con le urgenze giuridiche, politiche ed economiche che agitavano il suo contesto storico; il lettore di questa nuova edizione tradotta e commentata della *Monarchia* potrebbe incontrare, invece, alcune piccole ragioni di criticità in quei luoghi del suo commento in cui lo studioso, tralasciando, a volte anche programmaticamente, l'indagine sulle fonti puntuali del testo, rischia di marcare eccessivamente i tratti innovativi del profilo del Dante pensatore politico. Chi scrive, a dire il vero, troverebbe il motivo per un'osservazione di tal genere soltanto nel punto – nota di commento a *Mn* I XII 11-12, p. 318 – che vede nell'idea della natura ministeriale del potere («Non enim cives propter cosules, nec gens propter regem, sed e converso cosules propter cives et rex propter gentem») un ulteriore elemento, «tan subversivo!» (cit. p. 318), di profonda originalità innovativa della teoria politica elaborata da Dante. Il motivo poteva già trovarsi, in realtà, nella tradizione dei trattati politici elaborati dalla corrente culturale della predicazione clericale (su tutti il *De eruditione principum* di Guglielmo Peraldo, autore ben noto a Dante) e avrà eco lunga almeno fino al *De Casibus* boccacciano. Ciò che però segna indiscutibilmente la novità della prospettiva politica elaborata da Dante – qui indagata da Pinto a un livello tale di profondità da dover far passare in secondo piano eventuali lacune su questioni inesauribili come quelle delle fonti – è il suo orientamento assolutamente laico. Dovendo dunque in fondo riaccordarci con il commento che vi legge i segni della portata innovativa, è in senso laico che nella *Monarchia* dantesca vengono sempre declinati argomenti anche di origine clericale e predicatoria come quello menzionato sopra, secondo un orientamento filosofico e militante che fa di questa opera – opera che il brillante commento di Pinto invita a rileggere con occhi freschi e rinnovati – uno dei testi fondamentali del pensiero politico moderno.

[Tommaso Lombardi]

\* Dino Frescobaldi, *Rime*, a cura di Gabriele Baldassari, Milano, Mimesis, 2021.

Nell'edizione delle *Rime* di Dino Frescobaldi curata da Gabriele Baldassari è innanzitutto da riscontrare un interessante tentativo di riorganizzazione e commento del *corpus* rimico di questo esponente della poetica stilnovista. Il poeta è difatti cronologicamente collocato sulla linea temporale che precede e si interseca all'esperienza dantesca e a quella di Cino da Pistoia.

Il volume è aperto da un'agile introduzione nella quale il curatore si premura di enunciare i criteri che hanno guidato l'analisi e il commento, ed espone alcuni nodi critici. Uno dei principali trattati è la *quaestio* dell'ordinamento.

Baldassari sceglie di disporre le singole liriche operando alcuni mutamenti rispetto alla precedente proposta ordinativa avanzata da Brugnolo (cit. dall'introduzione in D. Frescobaldi, *Canzoni e sonetti*, a cura di F. Brugnolo, Torino, Einaudi, 1984). Se confrontata alla precedente edizione si nota, infatti, la modifica dell'ubicazione della tenzone, che risulta inglobata all'interno della sequenza dei sonetti. Dunque, per rendere più evidente la propria linea interpretativa, Baldassari privilegia per il dittico un posizionamento congiunto ai sonetti non canonici.

Il mutamento dislocativo può essere accostato a un analogo *modus operandi* già impiegato da altri studiosi, per quanto concerne la rimeria dello stilnovo, come si può evincere in alcuni casi: per le quindici canzoni distese di Dante a opera di Domenico De Robertis; per il riconoscimento di una sequenza unitaria di sonetti in Cavalcanti; o per l'organizzazione delle *Rime* di Lapo Gianni. Si tratta di vicende ordinarie ricordate dallo studioso medesimo.

In una connessione più serrata con il modello De Robertis, si nota come l'assetto che si intende ricostituire e presentare al lettore segua le ragioni della filologia. In particolare, la propria *origo* è da riconoscere nelle concordanze dei due principali esemplari manoscritti, nei quali la trama delle rime di Frescobaldi è tradita: il Chigiano LVIII 305 (recante anche la tradizione delle quindici distese e le rime minori di Dante) e il Trivulziano 1058.

Un altro elemento di congiunzione e di continuità rispetto a questo *exemplum* consiste nella scelta di presentare *in incipit* la serie delle cinque canzoni attribuite a Dino Frescobaldi (mediante la riproposizione della configurazione tipica di un canzoniere del tempo); mentre, solo in una seconda sezione, viene collocata la restante rimeria minore (si tratta di un manipolo di sedici sonetti e due sonetti rinterzati).

Si persegue tendenzialmente, dunque, la via derobertisiana già tracciata per il caso del *corpus* lirico dantesco.

Nonostante le connessioni che si possono rintracciare con la proposta dantesca di De Robertis, un elemento di originalità nel caso di Frescobaldi consiste nel fatto che Baldassari individui delle vere e proprie microsequenze poetiche interne alle rime. Si tratta di un elemento riconosciuto, in generale, come ri-

corrente nella produzione tardo duecentesca: era stato Marrani ad aver notato come, anche per un autore di rilevanza come Cino da Pistoia, «si fosse finito per trascurare l'interpretazione organica e coerente dei singoli testi del pistoiese, preferendo l'estrazione di singoli luoghi e tessere da utilizzare a vantaggio di più vasti profili critici di storia letteraria due-trecentesca» (G. Marrani, *Cino da Pistoia: profilo di un lussurioso*, «Per leggere», IX, 17 (2009), pp. 33-53). Lo studioso propone una interessante lettura congiunta di due sonetti del *corpus* ciniano, la medesima linea viene riproposta fruttuosamente anche per il caso di Frescobaldi.

I sonetti, difatti, vengono ripartiti in quattro raggruppamenti formati da tre componimenti ciascuno. Le singole strutture della rimeria minore trattano con *variatio* la tematica amorosa, sulla quale si impernia la raccolta e l'ispirazione poetica dell'autore. Il *τόπος* tradizionale viene reso mediante una continua oscillazione tra euforia e disforia.

Nella parte introduttiva alle sequenze individuate da Baldassari, egli indugia nel ricercare e nel tratteggiare le linee di tangenza formali, metriche e tematiche, per avvalorare la tesi della ricostruzione di una effettiva configurazione strutturale che proceda per triadi.

Una simile struttura permetterebbe al lettore di «avvertire un reticolo di connessioni, rispondenze e richiami tra i componimenti che aggiungono spessore al corpus di Frescobaldi» (p. xx), il quale, in quanto personalità poetica, non sarebbe riducibile a mero epigono della linea poetica prima guinizelliana e poi dantesca. La figura di Dino Frescobaldi, in questo modo, emergerebbe in quanto dotata di una propria pregnante individualità.

La modalità di presentazione e organizzazione del *corpus* proposta dal critico permetterebbe poi di contemplare la possibilità, soltanto prospettata ma non avallata, di un apporto autoriale nella strutturazione della serie rime. Questa volontà poetica di Frescobaldi si paleserebbe non solo nella creazione, ma anche nell'ordinamento medesimo dei frammenti poetici: entrambi i fenomeni seguirebbero una *ratio* specifica, volta a una forma di teleologia espressiva (analoga a quella proposta per il caso di Dante).

Le linee di tendenza esplorate per l'analisi e i riscontri dei modelli si imperniano sulla riflessione intorno all'apporto dantesco che si può riconoscere e cogliere nella produzione di Frescobaldi: «la poesia di Dino Frescobaldi nasce fondamentalmente dalla convergenza e, credo, dall'idea di una continuità tra lo stilnovismo di marca cavalcantiana e il Dante "petroso". (...) appare chiaro che Dino opera una scelta di campo, che lo pone da un lato oltre la *Vita nova*, entro la nuova esperienza delle "petrose", e dall'altro al di qua di *Donne ch'avete*, con tutto ciò che questo comporta ritornando sul problema di cosa sia lo "stil novo"» (p. XIX).

L'accostamento a Dante è ripercorso nel proprio essere *in fieri*, con un'attenzione specifica declinata su più fasi della produzione dantesca: quella comprendente la *Vita nova* (e il processo di selezione e ricomposizione dei materiali

poetici); la raccolta delle *Rime*; e con un accostamento fino alla *Commedia* medesima.

Il poema dantesco viene richiamato per quanto concerne, in particolare, i primi sette canti infernali; a tale riferimento ha contribuito la mediazione della fonte boccaccesca del *Trattatello*, secondo la quale Dino avrebbe avuto modo di leggere parte della cantica e poi di presentare un commento a una delle canzoni, la III, *Voi che piangete nello stato amaro*. L'episodio assume una notevole importanza per una ricostruzione tangibile della personalità storica di Frescobaldi.

Baldassari intende anche esplorare quest'ultima prospettiva in un contesto sociale, culturale e cittadino duttile e denso di sommovimenti più o meno carsici, che si esplica in una produzione caratterizzata da una spiccata fiorentinità. È su questa marcata dimensione urbana che si costruisce il concetto stesso di *stilnovo* (ancora privo di una definizione univoca in quanto caratterizzato da numerosi punti oscuri) e le sue declinazioni.

Per quanto concerne il *corpus*, viene ricostituito un insieme di XXI liriche attribuite con certezza e una canzone dubbia, alla quale tuttavia si dedica una sezione separata e ampio spazio (con un'analisi simile a quella proposta da De Robertis per il manipolo delle 19 rime non certe collocate nell'edizione del 2005).

Nell'introduzione a quest'ultima lirica viene riepilogata in maniera esaustiva la *quaestio* attributiva: si tratta, difatti, di una rima contesa tra Frescobaldi e Cino da Pistoia.

La scelta di pubblicare e di analizzare anche il caso adespoto rappresenta un'ulteriore innovazione rispetto alla precedente decisione di Brugnolo. Egli aveva evitato di affrontare il caso problematico che, tuttavia, dona alla discussione intorno al *corpus* di Frescobaldi una notevole plasticità e contribuisce a segnare le linee di tangenza prospettate ed evidenziate con autori a lui prossimi.

Un ulteriore elemento che arricchisce la rete di connessioni che interessa l'autore è il caso della tenzone. La coppia di sonetti che la costituisce mostra, come accade nel caso di Dante e dei destinatari attivi del dialogo lirico (la tenzone con Forese, i sonetti di corrispondenza con Cino da Pistoia o con Cecco Angiolieri), tutta una élite culturale che viene evocata e presentata nella propria dinamicità.

Per quanto concerne l'organizzazione dell'edizione, tutti i componimenti di Frescobaldi, considerati nella loro precipua individualità, presentano un cappello introduttivo diviso in due sezioni: nella prima vengono fornite informazioni di *summa*, concernenti i *τόποι* e le isotopie esistenti in relazione a testi coevi (mediante riprese puntuali dal testo medesimo); successivamente viene analizzata la componente metrico-prosodica con un approfondimento sulle peculiarità formali.

La scelta di Baldassari di predisporre un'introduzione singola per ogni componimento, assente nell'edizione di Brugnolo, ha il pregio di permettere un più agevole orientamento e una trattazione più specifica dei vari tratti caratteristici che ogni lirica analizzata presenta.

Viene poi fornito il testo (i criteri di resa sono esplicitati in una concisa ma esaustiva nota al testo), corredato da un ricco apparato di note.

Il critico si serve di questa sezione, collocata dopo il testo, per richiamare il processo ragionato che lo conduce a discostarsi o accettare le proposte della precedente edizione delle rime di Brugnolo, instaurando un fruttuoso dialogo critico tra le due scelte di resa interpretativa del medesimo manipolo poetico.

Una simile attitudine consente di ripercorrere continuamente la trama del dibattito e dei singoli contributi, e si offre al lettore del *corpus* una prospettiva sulle vicende critiche quanto più ampia possibile.

Le note contengono anche i riferimenti più puntuali alla tradizione e ai *loci similes* che congiungono l'opera di Frescobaldi alle altre liriche (sia di autori anteriori o contemporanei sia posteriori; numerosi sono, difatti, i riferimenti alla produzione petrarchesca).

Ciò mostra l'apporto che la poesia di Dino ha avuto nella dimensione poetica coeva e il ruolo che il poeta esercitò per le successive generazioni.

È segno di notevole completezza che i richiami testuali alle fonti siano sempre riportati distesamente. In questo modo viene agevolato il confronto tra passi e brani citati, dal momento che viene addotta l'analisi di una produzione eterogenea (lirica e prosastica), con continui e intessuti rimandi reciproci.

Dai riscontri presentati si nota l'intento di ricostruire le tangenze che connettono la poetica di Frescobaldi, secondo traiettorie privilegiate, principalmente a quella dantesca. Dalla trattazione di queste tendenze si può evincere come persistano «l'attenzione continua e costante di Dino per la poesia di Dante (...) e il rapporto sottilmente dialettico» (p. 25). Anche se questi rilievi sono riferiti nello specifico alla canzone III, il *modus operandi* può essere traslato ed esteso all'intero *corpus* di *Rime* di Frescobaldi.

Dall'indagine inaugurata da Baldassari si diramano alcuni percorsi esplorabili: si tratta dunque di una ricerca avviata su una situazione lirica magmatica, portatrice delle possibilità di uno sviluppo ancora *in fieri*.

Si potrebbe, in questo senso, estendere la comparazione dei componimenti danteschi in maniera più pervasiva anche all'insieme dei sonetti esterni alla *Vita Nuova* o a una visione della produzione delle canzoni distese considerata nella sua completezza. Si può notare come per la canzone V, *Morte avversara, poi ch'io son contento*, vi siano numerosi riferimenti, puntualmente segnalati, a Dante autore di *Rime* (soprattutto delle petrose e della canzone *E' m' incresce di me*). A questi si potrebbero accostare anche delle intersezioni riscontrabili con la canzone *Amor, da che convien pur ch'io mi doglia*: si tratta di riprese tematiche (l'imperversare della morte; la sua serena accettazione da parte dell'amante, e quasi la sua invocazione; la consapevolezza e il dolore per la distruzione della capacità ragionativa; la spietatezza della donna e la sua crudeltà) e lessicali come si evince dal confronto tra i due passi: *Morte avversara, poi ch'io son contento/di tua venuta, vieni* (V, 1-2) e *Tu vo' ch'io muoia, e io ne son contento* (15, 7). Vi sono anche riprese desinenziali o di parola in sede di rima (la più interessante è l'identità di parola rima *morto-torto* in V, 69-70 e 15, 40-5).

Si riscontra poi il continuo indugio sulle questioni formali, relative in maniera precipua alla prosodia delle singole unità versali, per le quali viene perseguito il tentativo di declinare un'esegesi stilistica dei singoli componimenti. Vengono sempre segnalate le configurazioni anomale o con *ictus* marcati dell'endecasillabo, come il *pattern* di 4-7, o peculiari combinazioni di accenti ribattuti.

Nelle note trova spazio anche la discussione di alcune cardinali *quaestiones* filologiche, in una sintesi nella quale si contemperano, in maniera equilibrata, dissertazioni sulla forma e sulla semantica della singola unità lirica.

Il contributo di Baldassari si dimostra sostanziale nell'intessere una trama di riferimenti eterogenei, volti a conferire un'idea complessiva e completa della rimeria di Frescobaldi e rappresenta, in relazione anche a questi aspetti evidenziati, una guida chiara ed esaustiva.

[Sara Eretta]

\* Elisabetta Menetti, *Gianni Celati e i classici italiani. Narrazioni e riscritture, Premessa* di Giancarlo Alfano, Milano, Franco Angeli, 2020.

I confini della letteratura e i suoi stessi capolavori sono in continuo movimento, soggetti a fecondi processi di ibridazione e di trasformazione ai quali contribuisce il lavoro di riscrittura a cui vengono sottoposti i classici di ogni tempo. È proprio grazie all'opera di mediazione svolta dai tanti autori e autrici di riscritture che – come sostiene il teorico della letteratura André Levefer (Traduzione e riscrittura. *La manipolazione della fama letteraria*, trad. di Silvia Campanini, Torino, UTET, 1998, ed. or. 1992) – sono assicurati la ricezione e il successo delle opere letterarie presso i lettori non specialisti, i quali nella globalità della nostra cultura costituiscono la grande maggioranza dei fruitori. Tuttavia, ancora oggi, nonostante il rinnovato interesse per le traduzioni endolinguistiche delle opere della letteratura manifestato dagli studi comparatistici (per una sintesi si rinvia a Irene Fantappiè, *Riscritture*, in *Letterature comparate*, a cura di Francesco de Cristofaro, Roma, Carocci, 2021) e dagli studi pedagogici (Lorenzo Cantatore, *Le riscritture dei classici nella letteratura per l'infanzia*, in *Letteratura per l'infanzia. Forme, temi e simboli del contemporaneo*, a cura di Susanna Barsotti e Lorenzo Cantatore, Roma, Carocci, 2019, pp. 247-65), le riscritture sono spesso considerate prodotti editoriali deteriori e la riscrittura una pratica poco dignitosa, che di rado merita l'attenzione di studiose e studiosi.

A questo libro di Elisabetta Menetti, interamente dedicato allo studio della poetica del narratore Celati e all'interpretazione di alcune sue fondamentali riscritture, ritengo opportuno riconoscere, insieme all'originalità e alla profondità di analisi, un valore generativo, in quanto capace di suscitare nuove ipotesi di lavoro negli ambiti della didattica, della critica e della teoria della letteratura.

Il volume, articolato in quattro parti, si apre con una premessa di Giancarlo Alfano, il quale mette subito in evidenza come l'autrice, volendo indagare il rapporto di Celati con i classici italiani, abbia opportunamente scelto di circoscriverlo intorno ai due grandi poli del cavalleresco e della novella, «perché per Celati questi sembrano gli assi che strutturano la tradizione narrativa 'italiana' al di là del suo costituirsi come 'letteratura', ossia come patrimonio scritto (per *litteras*)» (p. 9). E infatti il concetto di *fantasticazione*, un neologismo celatiano alla cui analisi Menetti dedica la prima sezione del volume, ci porta subito nel dominio dell'oralità, in uno spazio relazionale che nasce e si alimenta attraverso la condivisione di storie. La parola, che lo stesso autore fa derivare dal concetto di *phantasia* così come è proposto da Aristotele nel *De anima*, si riferisce a un'azione o un agire fantasticante, fondato sulla fantasia, ovvero su un processo che tiene insieme la percezione sensoriale, la memoria in quanto immaginario individuale e collettivo, e quelle operazioni immaginative e intellettive che producono – se stimulate da un pubblico, da un uditorio – nuove storie (fabulazioni), dando vita a quella che Menetti definisce, sulla scorta delle riflessioni di Celati, «una comunità fantasticante, formata da chi racconta e chi ascolta» (p.

26). Ecco dunque spiegato, con le parole dello stesso autore, il motivo per cui si rivolge proprio alla tradizione cavalleresca: «La letteratura stessa a me sembra non un prodotto di autori separati ma di popolazioni, di bande di sognatori, tra cui avviene quell'ascolto e quella visitazione fantastica che hai detto. Per questo la letteratura cavalleresca è la tradizione narrativa italiana che più mi attira e che bisognerebbe rimettersi a studiare. Perché non si parla di individui separati nella loro cosiddetta psicologia, non parla dell'individuo moderno chiuso nel proprio guscio, ma sempre della vita come un fenomeno vegetativo generale, dove tutto è collegato e tutto è animato. E parla di popolazioni di sognatori passionali e sbandati, puramente esposti alla fatalità del destino, come Don Chisciotte» (da un'intervista citata da Menetti alle pp. 23-24). Scrivere dunque, come narrare o leggere ad alta voce, è un lavoro comunitario, poiché, afferma Menetti, «lo scrittore va in cerca di una popolazione a cui associarsi "fantasticamente"» (p. 23) e ancora, più avanti, a sottolineare la dimensione relazionale della narrazione, «Se la fantastizzazione consiste nella ricerca e nella raccolta delle visioni, la fabulazione è la resa verbale di queste immagini con cui un narratore deve essere capace di fare immaginare a chi ascolta, anche solo "barbagli di immagini"» (p. 35). La tradizione narrativa antica, la novellistica (in prosa) e la letteratura cavalleresca (in versi), dunque, «non resta nella sua memoria [di Celati] come un reperto archeologico inerte ma attiva una nuova energia interiore alla ricerca di una intelligenza collettiva che si crea e si ricrea tramite il raccontare» (p. 24).

La novella, dunque, è intesa da Celati non come un resoconto di fatti veri o realistici, ma come azione narrativa, la condivisione di determinati fatti, con l'accento messo sull'atto del novellare – il conversare, il raccontar novelle, l'affabulare – anziché sulle caratteristiche testuali del genere in questione. La novella antica, in particolare, fornirebbe un modello di comportamento, uno stile di vita basato sulla condivisione di storie, sull'immaginare insieme. E mentre con il romanzo realista (*novel*) le storie tendono a chiudersi «entro i margini del testo» – metafora usata da Celati e citata da Menetti a p. 31, – e quindi sarebbero non riscrivibili, le novelle antiche sembrerebbero chiedere o reclamare la riscrittura, il rimaneggiamento, il riuso. Tutte pratiche che vedono l'autore/riscrittore in un ruolo apparentemente diminuito o, meglio, dissolto o disciolto nella comunità che, mettendosi in ascolto, è parte integrante del processo creativo.

Difficile sintetizzare il lavoro di ricostruzione del panorama culturale degli anni Settanta, dominato dalla figura e dalla poetica di Calvino – messe puntualmente a confronto con l'opera critica e letteraria di Celati – e caratterizzato da un grande interesse per il fantastico, per l'immaginazione e per quei processi creativi che, come testimoniato dalla *Grammatica della fantasia* di Gianni Rodari, possono avvalersi delle nuove scoperte della critica e della teoria letteraria, così come delle risorse culturali messe a disposizione dalla tradizione letteraria. Dopo aver evidenziato il ruolo di *Anatomia della critica* di Frye e dei lavori di Caillois, Propp, Jauss, Le Goff, Eco, Rodari, Munari e soprattutto di Calvino, nella seconda parte del volume Menetti contestualizza la poetica fantasticante di Celati e la

sua pratica riscrittoria nel quadro della più generale rivalutazione e “rimediazione” della letteratura cavalleresca tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, che dà origine a «un genere neo-cavalleresco medievale/rinascimentale che prende diverse strade ma che incontra il favore del pubblico italiano popolare e d'élite» (p. 55). L'accostamento, tra le altre, a opere come *L'armata Brancaleone* (1966), il film di Mario Monicelli scritto da Agenore Incrocci e Furio Scarpelli e *l'Orlando furioso* di Luca Ronconi ed Edoardo Sanguineti messo in scena a Spoleto nel 1969 e portato in televisione nel 1975, contribuisce a ricostruire il clima in cui Celati – e prima di lui almeno Calvino, Manganelli, Giuliani – ha sviluppato la sua personale poetica di riscrittore/traduttore, e dà occasione a Menetti di individuare la peculiarità delle scelte del suo autore, connotate da una predilezione per i “classici bizzarri” (il *Morgante* di Pulci, sintetizzato e letto per la radio da Manganelli, il *Baldus* di Teofilo Folengo, parzialmente riscritto dallo stesso Celati), per i volgari padani, e in particolare per la lingua (e i paesaggi) d'origine, e per i personaggi stralunati.

La terza parte del libro è interamente dedicata alla descrizione e all'interpretazione di *L'Orlando innamorato raccontato in prosa*, presentato da Menetti come un ibrido, che «si può definire, in modo generico, una riscrittura ma è anche una traduzione dalla lingua ‘emiliana’ del Quattrocento all'italiano contemporaneo e un adattamento da un sistema letterario antico, influenzato dalla tradizione canterina e dal romanzo in ottava rima, a un sistema letterario contemporaneo, dominato dal romanzo in prosa e dalla ibridazione dei generi narrativi tra romanzo, racconto, novella» (pp. 81-82). Il contrappunto di analisi micro e macrotestuale e il confronto tra riflessioni sulla riscrittura e sulla traduzione mettono in luce la ricchezza, la profondità e la coerenza delle soluzioni individuate da Celati, che meriterebbero di essere approfondite anche in sede di critica e teoria della traduzione.

Si legge nella quarta e ultima parte del libro, intitolata *Lo spirito della novella*, che «due sono le caratteristiche del novellare antico che Celati lega ad un suo progetto di scrittura sociale e naturale: lo stile conversativo e la dimensione collettiva del racconto» (p. 124). Le riscritture di alcune novelle, tra cui *Ser Ciappelletto*, accompagnate da un'interpretazione delle ultime opere dell'autore, rappresentano l'occasione per tirare le fila su quest'idea socievole e tutt'altro che accondiscendente di letteratura che sembra caratterizzare la produzione narrativa di Celati per il quale, sono ancora parole di Menetti, «Riscrivere una storia già conosciuta o scritta da qualcun altro è una sorta di antidoto contro l'autoreferenzialità, contro il falso sentimentalismo e contro ogni pretesa di rappresentare la verità del mondo» (124).

[Simone Giusti]

