

## CRONACHE

SIMONE GENGHINI

### *La Commedia di Giorgio Inglese Per un aggiornamento critico dell'antica vulgata a difesa del "Testo Petrocchi"*

Dal riesame dell'ipotesi di Casella si può ricavare perciò, se non c'inganniamo, una duplice prospettiva di lavoro, per ipotesi future sul testo della *Commedia*. La prima consiste nel riconoscimento definitivo della verosimile inesistenza di un archetipo (correlativa alla diffusione «spezzata e graduale» dell'opera); la seconda nell'improbabilità reale, cui consegue la sterilità stemmatica, della consueta bipartizione in  $\alpha$  e  $\beta$  (almeno nella forma giunta sino a noi) della tradizione manoscritta. Rinunciare a questi idoli sarebbe forse un passo avanti nella filologia dantesca.

(M. Veglia, *Sul testo della «Commedia»*)

*«A tutto c'è rimedio fuorché alla contaminazione»*

All'indomani della pubblicazione dell'edizione critica del Poema dantesco ad opera di Federico Sanguineti<sup>1</sup>, frutto, sul piano delle scelte, di una coraggiosa operazione filologica, è ritornato in auge con una forza dirompente, dopo circa trentacinque anni di tregua, il dibattito intorno al testo della *Commedia*; dalla cui circostanza può senz'altro derivare, per il recente editore, l'incontestabile

\* È mio dovere ringraziare gli amici e colleghi Camilla Canonico, Daniele Iozzia, Tommaso Lombardi e Lavinia Mannelli, i cui preziosi suggerimenti hanno accompagnato da vicino il realizzarsi di questo lavoro, e Natascia Tonelli, che, come sempre, ha offerto il suo sostegno con pazienza e generosità.

1 F. Sanguineti (a cura di), *Dantis Alagherii Comedia*, Firenze, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, 2001.

pregio d'aver, se non altro, contribuito incisivamente a un rinnovamento della filologia dantesca. Dalle pagine sapienti degli *Studi e problemi di critica testuale*, Marco Veglia doveva rilevare a tal proposito «un rapporto inversamente proporzionale» fino a quel momento «tra un'esegesi in crescita inarrestabile e una filologia dantesca in repentina discesa», per cui certo allo studioso, titolare di quella edizione, «spetta primariamente il merito di aver avviato quello che si direbbe, nel linguaggio della finanza, un circolo virtuoso»<sup>2</sup>; ignoriamo, del resto, in che modo il momento ermeneutico possa impunemente prescindere dall'esercizio della critica del testo. Tuttavia, occorre pure ricordare come *La Commedia secondo l'antica vulgata* di Giorgio Petrocchi avesse tutt'altre ambizioni che non la cristallizzazione ultima del problema ecdotico entro una prospettiva, per quanto convincente, pur sempre parziale e dunque non esauriente e non esente da imperfezioni metodologiche e criticità, delle quali l'editore era ben consapevole. Infatti, nell'approntare la propria edizione, il Petrocchi si indirizzava verso dei criteri e un programma di lavoro alternativi rispetto alla normale pratica lachmanniana e ai *loci critici* di Barbi, offrendo semmai «la realtà storica di un testo della *Commedia* letto in epoca interchiusa fra la morte del poeta e la stagione del Boccaccio»<sup>3</sup>, là dove

Il testo di Sanguineti è, in qualche misura, metastorico, poiché inserisce Urb in una trama lachmanniana che, di per sé instabile per il suo bifidismo, a non altro giunge che a un archetipo, maculato al solito di errori, senza il merito documentario [che era invece di Petrocchi] di offrire la testimonianza del Dante delibato fra il 1321 e il 1355, e con la pretesa anzi di definire con sicurezza un testo che nemmeno Dante poté limare e definire, addirittura concepire, in forma *ne varietur*<sup>4</sup>.

D'altro canto, a proposito della rinuncia all'archetipo da parte di Petrocchi «a favore di un esemplare storico, come la prima copia integrale del poema»<sup>5</sup>, Saverio Bellomo aveva già annotato:

Il luogo dello stemma a cui mi riferisco [la confluenza di  $\alpha$  con  $\beta$ ] può anche corrispondere al suo apice, purché ci si intenda nel concepire ciò che il Petrocchi designa con O non già come un punto, ma piuttosto come un insieme: l'insieme delle varianti (tra cui le lezioni originali!) che preesistevano alla biforcazione tradizionale. Non importa poi in quale forma si sia realizzato tale insieme, se come un unico individuo collettore di varianti, ovvero più individui contaminati. Importa invece – più per il principio metodologico che per le concrete conseguenze in relazione al testo della *Commedia* – sot-

2 M. Veglia, *Sul testo della «Commedia» (da Casella a Sanguineti)*, «Studi e problemi di critica testuale», LXVI/1 (2003), pp. 65-119 (la citazione a p. 66).

3 Ivi, p. 90.

4 Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 90.

5 Ivi, p. 67.

tolineare che le varianti pretradizionali, per la loro capricciosa diffusione nei rami più diversi della tradizione, non sono in grado di provare alcuna relazione di parentela (mio il corsivo)<sup>6</sup>.

Pertanto, *La Commedia secondo l'antica vulgata*, dovendo far fronte ad una tradizione incerta perché compromessa da contaminazione *ab origine*, con un gesto di profonda onestà intellettuale, non pativa tentennamenti nell'accantonare l'idea di una ricostruzione illusoria di un originale, come la filologia lo concepisce, che, se non inverosimile, risulterebbe ancora oggi quantomeno virtuale; si proponeva piuttosto la documentazione diacronica, circoscritta in un arco temporale ben definito, di «una fase della diffusione del testo di Dante»<sup>7</sup>, predisponendo, né più né meno, una *editio variorum* dall'apparato sterminato e derogando così al principio dell'ultima volontà dell'autore che, nel caso della *Commedia*, rimane a tutti gli effetti una chimera. Ciò che interessava al Petrocchi era, al di là di improvviste soluzioni genealogiche, la verifica della consistenza storica di un testo già vulgato, che sta a significare già contaminato, entro il 1355, spostando l'attenzione dallo scrittoio dell'autore all'occhio del primo lettore o all'orecchio del primo uditore. Che poi tale contaminazione possa derivare da una "pubblicazione" graduale del Poema per fascicoli, a grappoli di canti, è fatto non inverosimile, ma sull'argomento torneremo meglio più avanti.

È in questo delicato contesto, dunque, che si colloca, nell'ambito dell'Edizione Nazionale delle Opere di Dante, il prezioso contributo di Giorgio Inglese alla filologia dantesca<sup>8</sup>. Già impegnato sul fronte esegetico in un ampio commento alle tre cantiche<sup>9</sup>, a partire dal quale la lezione di Petrocchi cominciava a essere discussa ecdoticamente, egli eredita, per via naturale, oltre che l'impostazione anche il ruolo del grande editore dell'*Antica vulgata*, col quale intraprende un serrato dialogo a distanza, ribadendone i principi attraverso l'apporto di alcune significative innovazioni. Un'edizione «misurata e battagliera», nelle parole di Paola Vecchi Galli<sup>10</sup>, dotata di una pungente verve polemica e dallo stile filologico "ellittico", la cui operazione «potrebbe definirsi come una *razionalizzazione* della proposta di Petrocchi»<sup>11</sup>: razionalizzazione, a ben vedere, e non certo semplificazione. Senza giri di parole, Inglese mette subito le cose in chiaro:

L'edizione della *Commedia* che ora si affianca a quella già curata da Giorgio Petrocchi per conto della Società Dantesca Italiana, pubblicata nel 1966-67, si giustifica dalla ne-

6 S. Bellomo (a cura di), *Chiose all'«Inferno»*, Padova, Antenore, 1990, pp. 49-50.

7 Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 92.

8 Inglese (a cura di), *Commedia*, Firenze, Le Lettere, 2021.

9 Inglese (a cura di), *Commedia*, Roma, Carocci, 2007-2016.

10 Bologna, 20 ottobre 2022.

11 S. Bellomo, *Filologia e critica dantesca. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Brescia, Morcelliana, 2020, p. 315.

cessità di prendere in considerazione i cospicui contributi all'esegesi del testo e alla storia della tradizione manoscritta usciti in questi cinquanta e più anni. Era inoltre doveroso tenere conto delle nuove e alternative ipotesi ecdotiche, già messe in atto o in via di attuazione<sup>12</sup>.

Dunque, affiancare e non sostituire. Del resto, a nessuna rivoluzione macro-testuale è mai lecito pensare quando si voglia affrontare il problema di una nuova edizione critica della *Commedia*, sicché davvero la parola di Dante può apparire, a distanza di secoli, «tetragona ai colpi di ventura». La stessa espunzione dal titolo della fortunata espressione «secondo l'antica vulgata» non è da attribuire a una sconfessione del metodo, rilanciato alla luce di una migliore rappresentazione delle parentele fra i testimoni, ma, viceversa, alla sua riconferma. Infatti, se Petrocchi operò una scelta orientata *a priori* sulla sola tradizione manoscritta che si attesta sino al 1355, la quale tuttavia non escludeva affatto ipotesi di lavoro alternative, Inglese ritiene *a posteriori* che la cronologia dell'antica vulgata sia, fino a prova contraria, l'unico criterio valido ai fini della *constitutio textus*: ecco che allora diviene del tutto pleonastico esplicitarne la limitazione. Anche l'apparato, positivo e selettivo, risulta essere di gran lunga più asciutto rispetto a quello del suo predecessore, al quale puntualmente si rimanda. Insomma, così facendo, l'ultimo editore del Poema dantesco vuole riaffermare con forza l'intuizione del Petrocchi, difendendone i fondamenti dai recenti tentativi di sovvertimento: intuizione avvalorata dalla considerazione bene argomentata che, oltre il confine del 1352 segnato da Urb, la tradizione non è in grado di introdurre novità rispetto all'antica vulgata, ripetendo vecchie lezioni che in nulla contribuiscono ai fini dell'allestimento del testo.

A partire dall'analisi dei dati disponibili – leggiamo nell'avvertenza al lettore –, emerge un contesto secondo il quale la tradizione manoscritta della *Commedia* si configurerebbe seguendo quelle che Inglese chiama «tre *lecturae* fondamentali», che in parte superano il consueto bifidismo stemmatico<sup>13</sup> senza tuttavia tracciare contorni ben definiti in regime di contaminazione:

Il testo stabilito da Forese nel 1330-31 (*a*<sup>1</sup>), a noi noto nella collazione Martini e nel ms Trivulziano 1080; una tradizione emiliano-romagnola (*β*), il cui testimone più antico

12 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. IX.

13 «Dai 27 codici dell'antica vulgata restituitaci da Petrocchi (...) si passa ora ai sette di Sanguineti. Da un albero mobile (sinuoso, tattile), quasi calzante con la sfaccettata diffusione del poema, tanto realistico da denunciare l'inestricabile groviglio di contaminazione della tradizione in esso rappresentata (pur con inevitabili forzature), ma non tanto da rinunciare a mettere ordine in quella selva selvaggia, si trascorre così a un triangolo nella cui perfezione sta forse il suo stesso limite. Petrocchi dà l'idea, per intenderci, di una mappa, Sanguineti di una carta geografica moderna, quasi di una bussola magnetica dall'infalibile ordigno, nella quale pochi punti fermi dovrebbero bastare all'orientamento del lettore» (Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 116).

(1352) e più puro è il ms Vat. Urbinate 366; una “vulgata” tosco-fiorentina (z), affermata come testo standard nel quarto decennio del sec. XIV (mss Parmense 3285, Landiano 190 e affini) e riprodotta con variazioni e contaminazioni sempre più intricate in centinaia di codici tre e quattrocenteschi: nella zona più antica della “vulgata”, spiccano tuttavia per relativa indipendenza il ms Laur. Ashburnhamiano 828 (1334) e, soprattutto nella seconda cantica, il ms B. L. Egerton 943. Le tre *lecturae* mostrano dipendenza da un comune archetipo, e nondimeno – in virtù di contatti extrastemmatici – ciascuna di esse è in grado di affermare lezioni d’autore che l’esame critico può riconoscere e valorizzare<sup>14</sup>.

Come è possibile evidenziare, a queste tre *lecturae* corrispondono, in estrema sintesi, i tre testimoni in posizione più autorevole, vale a dire Triv Urb Eg, senza naturalmente voler tacere di altri importanti contributi manoscritti.

Tra le *autoritates* poste in esergo alla presente edizione, svolge una funzione di pietra angolare il nome di Gianfranco Folena, il quale, mediante quella splendida similitudine che paragona la tradizione manoscritta della *Commedia* al corso di un fiume<sup>15</sup> e in anticipo persino sul Petrocchi, aveva già chiarito, con precisione chirurgica, i termini salienti della questione:

Così, molteplici spinte sincroniche, orizzontali, contribuiscono a indebolire, talora a obliterare le linee diacroniche, verticali, i rapporti lachmanniani. La determinazione dei rapporti verticali può del resto far leva qui molto raramente (...) sugli elementi di solito più sicuri della classificazione genealogica, cioè sulla presenza di lacune meccaniche evidenti o anche di evidenti interpolazioni (...) Per questi processi organici di contaminazione le costellazioni di varianti si distribuiscono irregolarmente, determinando fra i mss., soprattutto nei piani più alti della tradizione, rapporti variabili<sup>16</sup>.

Quell'*esigenza orizzontale* di cui parlava Folena, la quale si impose sulla *trasmissione verticale* del testo e compromette oggi l'applicazione dei presupposti della stemmatica, non fa che denunciare, per la *Commedia*, oltre che un largo e precocissimo interesse di pubblico, quello che potremmo definire, con Inglese, uno stadio aurorale dell'ecdotica, come vedremo anche più avanti per quanto riguarda il notamento di Forese. Facendo eco alle parole appena riprodotte, prosegue il nostro editore:

14 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. IX.

15 «La tradizione manoscritta della *Commedia* è come un fiume il cui corso più alto (...) non solo ci è ignoto ma appare, dall'analisi delle prime acque attingibili, già carico di confluente che hanno confuso e rimescolato le correnti (...) Una domanda fortissima, la fretta di copisti talora ignoranti (...) un dettato di così forte novità dovettero produrre presto corrotte ed errori (...) e perciò si dovette affermare assai presto *sulla trasmissione verticale l'esigenza orizzontale* della ricerca di esemplari autorevoli e della correzione in base ad essi del testo esemplato (...) Così, tradizioni diverse si incrociano e si mescolano» (G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso Internazionale di Studi danteschi*, Firenze, Sansoni, 1965, pp. 1-78).

16 Ivi, pp. 46-48.

In linea generale, non appare dunque consigliabile affidare la ricostruzione del testo a una qualsiasi “norma di stemma” che non sia attentamente limitata e condizionata, nella misura in cui la tradizione del poema è *ab antiquo* aperta a contaminazione, anzitutto fra la tradizione indipendente delle prime due cantiche (e forse dei primi venti canti del *Paradiso*) e la tradizione “organica” del poema intero<sup>17</sup>.

Il percorso che si è delineato, dunque, conduce a un’asserzione preliminare, sulla quale poggia tutta l’operazione critica della nuova edizione; per obiettare ai «recenti editori “stemmatici” del Poema», infatti, Giorgio Inglese sceglie di tornare alle fondamenta della pratica filologica, allo scopo di registrarne, contro i suoi stessi fautori, l’incompatibilità metodologica con il profilo testuale della *Commedia*:

In una tradizione fortemente contaminata, la nozione di *errore separativo* finisce col perdere consistenza (...) in una tradizione come quella della *Commedia*, qualsiasi errore non correggibile per congettura può essere stato corretto per collazione con altro testimone. Poiché gli “errori separativi” sono necessari a provare l’indipendenza di un testimone dall’altro, e perciò indispensabili alla costituzione di uno *stemma codicum* “rigoroso”, a «recensione meccanica»; e poiché la contaminazione interdice la corretta individuazione di errori separativi; Maas deve concludere che «a tutto c’è rimedio fuorché alla contaminazione»<sup>18</sup>.

Dicevamo: che poi tale contaminazione possa derivare da una “pubblicazione” graduale del Poema per fascicoli, a grappoli di canti, è fatto non inverosimile. Volendo ripercorrere lo schema tracciato a suo tempo da Giorgio Padoan, proposto per avvalorare la tesi di una diffusione per sezioni minori delle prime due cantiche<sup>19</sup>, tenteremo una sintesi delle sue tappe principali: 1) 1308 – *Inf.* I-VII; 2) 1311 – *Inf.* VIII-XVI; 3) 1314 – a Ravenna, tutta la prima cantica; 4) 1315-16 – *Purg.* I-V + *Purg.* VI-XIII + *Purg.* XIV-XX; 5) 1316 – diffusione integrale del *Purgatorio*. Che si vogliano o meno accogliere i netti confini cronologici stabiliti dal Padoan, per giunta vecchi di trent’anni, ciò che più deve interessare al filologo oggi è l’impostazione di quel ragionamento, la cui validità sembra trovare ulteriore conferma nella impossibilità, fino a prova contraria, di pervenire alla ricostruzione del testo seguendo i criteri della stemmatica, interdetti da una riproduzione manoscritta che, verosimilmente, non ha avuto origine da un modello soltanto. Incrociando ora i dati fin qui raccolti con una verifica intrapresa dal Petrocchi a proposito dei *Gruppi del Cento e Vaticano*:

17 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. LIV.

18 Ivi, p. LV.

19 G. Padoan, *Il lungo cammino del «poema sacro»*. *Studi danteschi*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 3-123.

Per tornare a Ga [capostipite del gruppo del Cento], si dovrà dire, inizialmente, che Francesco di ser Nardo, a distanza di dieci anni dal 1337, aveva perduto la possibilità di esemplare un testimone antico quale fu quello usato per Triv, e *compì la propria opera sopra una di quelle copie fiorentine che cominciavano a patire*, sia pur in forma ancora modesta, *il processo di contaminazione* (...) Coevo e conterraneo di Vat, come questo Ga testimonia alcune varianti diffuse in quel periodo e in quell'ambiente, e che saranno poi i casi di coincidenza del gruppo vaticano con quello del Cento (...) Non che si tratti di varianti d'alta qualificazione ai fini della trasmissione, *ma colpisce la circostanza che tante convergenze* [Petrocchi elenca 16 casi] *vengano a cadere sulla seconda parte della seconda cantica*<sup>20</sup>.

Possiamo concludere, con Veglia<sup>21</sup>, che tali convergenze non siano da imputare a «un comune cambio di antografo», la cui possibilità fatichiamo davvero a immaginare, quanto piuttosto a «un fascicolo di canti (altrettanto comune) con tradizione autonoma, associato poi al rimanente del poema»: fascicolo di canti che, facendo un passo in avanti, potrebbe forse coincidere, per aggregazione, con «una di quelle copie fiorentine che cominciavano a patire il processo di contaminazione», da cui Francesco di ser Nardo trasse Ga. Quali che possano essere stati i primi simultanei canali di trasmissione, originari dei modelli di Triv Urb Eg, la situazione che viene configurandosi sotto i nostri occhi è compromessa a tal punto da suggerirci di parlare, per la *Commedia*, non di una tradizione sola ma di una tradizione di tradizioni, secondo la quale gruppi di canti, copie integrali delle singole cantiche e poi del poema intero hanno convissuto in una fase pretradizionale, tale da determinare successivamente la formazione di codici come risultato di una attività di assemblaggio di porzioni di testo fra loro disomogenee.

#### *Classificazione dei testi e "zone di addensamento"*

Fatte dunque le dovute premesse, possiamo a questo punto addentrarci nel vivo della questione e dell'edizione al centro del nostro interesse. Schedato e accuratamente analizzato da Sandro Bertelli, che ne fornisce una completa descrizione «per tutti gli elementi codicologici, grafici e di contenuto», il testimoniale su cui riposa il nuovo assetto del Poema si riduce, in ultima analisi, a sette esemplari, «tutti cronologicamente ascrivibili alla cosiddetta "antica vulgata", vale a dire entro il 1355, anno in cui, secondo il giudizio di Giorgio Petrocchi, si deve collocare l'inizio dell'attività di copia e di divulgazione della *Commedia* da parte di Giovanni Boccaccio»<sup>22</sup>:

20 G. Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata. Introduzione*, Firenze, Le Lettere, 1994, pp. 292-93.

21 Veglia, *Sul testo della «Commedia»* cit., p. 79.

22 S. Bertelli, *Il testimoniale selezionato*, in Inglese (a cura di), *Commedia* cit., pp. LIX-XCIII.

- Ash** Firenze, B. Medicea Laurenziana, Ashburnham 828 (Pisa, 1334);  
**Eg** London, British Library, Egerton 943 (Italia settentrionale, seconda metà degli anni '30);  
**La** Piacenza, B. Comunale Passerini-Landi, Ms 190 (Genova, 1336);  
**Parm** Parma, B. Palatina, Parmense 3285 (Firenze, forse inizi degli anni '30);  
**Rb** Firenze, B. Riccardiana, Ms 1005 + Milano, B. Nazionale Braidense, AG XII 2 (Bologna, inizi degli anni '40);  
**Triv** Milano, B. dell'Archivio storico civico e Trivulziana, Ms 1080 (Firenze, 1337);  
**Urb** Città del Vaticano, B. Apostolica Vaticana, Urbinatino latino 366 (Emilia-Romagna, 1352).

Sebbene, dunque, la contaminazione cronica di cui soffre la tradizione della *Commedia*, come abbiamo visto, interdica puntualmente l'applicazione dei criteri generali della stemmatica, l'editore deve comunque concludere che «un tentativo di classificazione dei testimoni *non potrebbe non muovere* dalla individuazione di corrottele comuni»<sup>23</sup>. Il nodo è delicato, poiché in gioco vi è il compromesso tra l'inefficacia del metodo e l'esigenza del testo, coscienti che qualsiasi iniziativa estranea ad una pratica seria e rigorosa, che non tenga in giusta considerazione tanto gli acquisti della critica quanto le peculiarità della fattispecie, non sia da incoraggiare. Ecco che allora, di fronte alle recenti derive, Giorgio Inglese ha ritenuto valido individuare quel compromesso nella proposta, oggi ridefinita e meglio formalizzata, che già fu del Petrocchi: «Verificatosi pressoché inefficace, nelle condizioni obiettive, lo strumento critico dell'errore separativo, *la cronologia rimane il principale criterio orientativo nelle questioni di dipendenza*, con tutte le incertezze e le approssimazioni che ciò comporta»<sup>24</sup>. Pertanto, verrà privilegiato il nucleo testimoniale più vetusto, rappresentato, fermo restando il limite invalicabile del 1352 segnato da Urb, da una sessantina di codici all'incirca, con una tendenza a valorizzare il quarto decennio del

(la citazione a p. LXIII). Ma si legga a riguardo Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., pp. 18-19: «Sebbene anche questi due codici boccacceschi [To Ri] siano stati tenuti presenti, non s'è reso necessario, come si vedrà, l'analitico raffronto con Chig, il quale si impone sugli altri con la qualifica di edizione ultima e definitiva del testo dantesco: ed è questa la finalità che ci si propone per liberare il terreno da eventuali perplessità lasciate dalla dimostrazione che nell'*Antica tradizione* veniva condotta in base all'istanza di reperire il minor indice di errabilità e la tanto maggiore compattezza testuale dell'antica vulgata rispetto ai codici seriori, e come sostanzialmente non esistessero lezioni affermabili e affermate dalla critica fuori della tradizione 1322-1355, e cioè avanti la scrittura di To, che in ogni caso non può essere anteriore al 1357-1359».

23 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. XCV.

24 *Ibid.*



Trecento. In regime di contaminazione, dunque, «la classificazione degli errori non promette di approdare a uno *stemma codicum* rigoroso. Si registrano tuttavia alcune zone di addensamento delle corrotte, interpretabile come tratto di affinità»<sup>25</sup>. Questo, a me pare, è l'aspetto più rilevante dell'intera operazione critica che soggiace alla presente edizione, vale a dire una prassi filologica che, procedendo per concentrazioni distinte, riconosce «l'improbabilità reale della consueta bipartizione in  $\alpha$  e  $\beta$  della tradizione manoscritta» e, allo stesso tempo, non rinuncia, superando in parte l'*impasse* che tale improbabilità ha posto di fronte agli editori nel corso del tempo, ad una *constitutio textus* filologicamente fondata. Si riportano di seguito le tre zone di addensamento rintracciate da Inglese:

1. Una prima area riguarda il testo del Poema allestito dal fiorentino Forese tra l'ottobre del 1330 e il gennaio del 1331 per Giovanni Bonaccorsi (*f*), un manoscritto oramai perduto ma da noi leggibile nella collazione del 1548 di Luca Martini (Mart); molto prezioso, in particolare, è il famoso notamento posto in chiusura del codice foresiano e integralmente trascritto in Mart, poiché in grado di attestare, già per quell'altezza cronologica, contatti extrastemmatici: «Defectu et imperitia vulgarium scriptorum, liber lapsus est quam plurimum in verborum alteratione et mendacitate. Ego autem, *ex diversis aliis [libris]* respuendo que falsa et colligendo que vera vel sensui videbantur concinna, in hunc, quam sobrius potui, fideliter exemplando redegei». In effetti, dichiarando apertamente la propria contaminazione *ex diversis libris*, il codice altro non fa che certificare un vero e proprio stadio aurorale della moderna ecdotica. La stretta parentela tra Mart e Triv, quest'ultimo più tardo di sei anni rispetto ad *f*, viene ammessa da tutti gli studiosi, come testimoni discendenti del subarchetipo *a*. Tuttavia, se Petrocchi (1966), e dopo di lui anche Sanguineti, faceva dipendere Triv direttamente da *a* e Vandelli (1922) lo legava piuttosto ad *f*, Inglese introduce lo sdoppiamento di *a*, identificato come il verosimile codice domestico di Forese, in uno stato anteriore alla correzione e in uno posteriore (*a*<sup>1</sup>), dal quale ultimo Triv e *f* dipenderebbero; sicché, «le differenze tra *f* (Mart) e Triv troverebbero naturale spiegazione nella stratigrafia di *a* → *a*<sup>1</sup> (→ Triv). In qualche punto Forese avrà trascurato di aggiornare *a*; in qualche altro, Triv (o un suo antecedente) avrà omesso di riprendere una var. interlineare o marginale»<sup>26</sup>.

2. Il testo standard (*z*) prevede, nel disegno di Inglese, tre sezioni che si discostano a vario titolo l'una dall'altra: la sezione pisana *b* (Ash Ham), la sezione *c* (La Parm e affini) e il caso tutto particolare di Eg. Ma se Petrocchi non presupponeva l'esistenza dell'antigrafo comune *z* postulato più tardi da Sanguineti, collocando sullo stesso piano, in dipendenza del subarchetipo  $\alpha$ , le fonti *a* (Mart

25 Ivi, p. CIX.

26 Ivi, p. CXI.

Triv), *b* (Ash Ham) e *c* (La Parm + Eg), l'ultimo editore della *Commedia* recepisce l'innovazione apportata sullo stemma dell'*Antica vulgata*, potendo in questo modo distinguere Mart Triv (*a*<sup>1</sup>) da Ash Ham La Parm Eg (*z*), due zone di addensamento separate ma dipendenti entrambe dal subarchetipo  $\alpha$ . Sanguineti, tuttavia, arriva ad escludere *c*, compreso Eg, dal suo stemma, derogando così al criterio orientativo della cronologia messo a punto dal Petrocchi. Dunque, per quanto riguarda la sezione *b*, si assumono solamente le lezioni di Ash, poiché la parentela con Ham, posteriore di tredici anni, è sicura per il segmento *Purg.* XVIII – *Par.* VI, mentre, da *Par.* VII in avanti, Ham si lega piuttosto a La Parm: «Il dato conferma, nel caso particolare, una tendenza generale: già nel corso del quinto decennio le identità di sezione vanno diluendosi»<sup>27</sup>. Altra importante acquisizione da attribuire a Sanguineti (2001) è il superamento dell'ipotesi di Petrocchi secondo cui La occupava una posizione intermedia fra *c* e il subarchetipo  $\beta$ : il codice è stato ricondotto dallo studioso a uno stretto nesso con Parm, salvo poi, come già anticipato, liquidarli entrambi dal proprio stemma. In ultima istanza: «L'utilità ecdotica di questi "affini" è modestissima: con rare eccezioni, la "voce" di *c* sarà dunque sufficientemente rappresentata in apparato dai soli La Parm»<sup>28</sup>.

Veniamo ora ad Eg. Il quadro è dei più intricati e per risolverlo Inglese discrimina, ai fini di una corretta collocazione del testimone, le lezioni originarie di una fase *ante correctionem* (Eg<sup>ac</sup>) da quelle «addebitabili a una revisione (Eg<sup>pc</sup>) palesemente condotta a riscontro di un ms affine a La Parm (contaminato esso stesso)». In questo modo, è possibile dissociare Eg<sup>ac</sup> dal gruppo *c*, anche perché «gli indizi di una specifica "consanguineità" fra Eg e La Parm non sono numerosi», là dove Sanguineti insiste a collocare il testimone nella medesima sezione di La Parm utilizzando due errori "congiuntivi" (*Purg.* II 93 e *Purg.* XXIV 125) che si debbono al correttore di Eg<sup>pc</sup>. Per la seconda cantica poi, si può notare come il fenomeno di discostamento di Eg<sup>ac</sup> da *c* e da *b* assuma proporzioni macroscopiche e ciò viene spiegato da Inglese in questi termini: «Ritengo più probabile che gli allestitori di Eg siano ricorsi per il *Purgatorio* a una fonte migliore di quella che tenevano come base, migliore ma non esterna al perimetro di *z* (la indico nello stemma come *z*<sup>0</sup>) (...) Si rammenti la constatazione dei pochi errori rimasti a indicare, per *Inferno* e *Paradiso*, una parentela specifica fra Eg e *c*, la cui fonte comune denomino *e*»<sup>29</sup>.

La fonte di errori comuni ad *a*<sup>1</sup> (Mart Triv) e a *z* (Ash Ham La Parm Eg), allargando il campo a quei casi in cui Rb si accorda con i medesimi contro Urb, si identifica con il subarchetipo  $\alpha$ .

27 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. CXIII.

28 Ivi, p. CXV.

29 Ivi, p. CXVIII.

3. Infine, il subarchetipo  $\beta$  raccoglie gli errori di Urb, unico rappresentante “puro” di questo ramo della tradizione, e gli errori in cui Rb si unisce a Urb contro  $a^1$  e  $z$ ; ma occorre rilevare che la condizione di unicità di cui gode Urb non costituisce di per sé un elemento di valore rispetto ai discendenti di  $\alpha$ , poiché, proprio a causa del suo isolamento, una possibile e non dichiarata contaminazione risulterebbe comunque impercettibile. Per ciò che riguarda la difficile collocazione di Rb, per il quale si registra «una irrimediabile contraddittorietà dei dati», il nostro editore decide di applicare una soluzione intermedia fra quelle, opposte e discordanti, operate da Petrocchi, che poneva il codice tutto in  $\beta$ , e da Sanguineti, che invece lo colloca addirittura sotto  $z$ : è lecito pensare che «in Rb confluiscono due correnti tradizionali, l'una affine al testo “standard”, l'altra a  $\beta$  (...) Così situato, Rb riduce il proprio contributo ecdotico alla conferma di Urb quale testimone di  $\beta$  (certo più rassicurante, in questa funzione, del tardo Florio) e, in una misura da verificare caso per caso, alla definizione di  $c$  in *Inferno* e *Paradiso*: mentre la buona qualità del suo *Purgatorio* viene riassorbita nella relazione con  $\beta$ »<sup>30</sup>.

«Il riconoscimento definitivo della verosimile inesistenza di un archetipo» si traduceva, nello stemma dell'*Antica vulgata* disegnato da Petrocchi, nella congiunzione diretta di  $\alpha$  con  $\beta$  in O, senza immettere alcuna mediazione tra i due subarchetipi e l'ipotetico originale, della cui natura si è già detto («purché ci si intenda nel concepire ciò che il Petrocchi designa con O non già come un punto, ma piuttosto come un insieme»). Inglese, tuttavia, riabilita l'archetipo: una differenza apparentemente sostanziale ma che nel concreto non contraddice l'impostazione del Petrocchi. Il suo archetipo, infatti, svolge – potremmo dire – una mera funzione “di servizio”, senza intraprenderne una ricostruzione che riuscirebbe quanto mai indimostrata: «Mi servo del celebre termine lachmanniano per nominare la fonte delle corrottele comuni ad  $\alpha$  e a  $\beta$  (...) Nello stemma e in apparato, il simbolo  $\omega$  rappresenta la fonte primaria (“verticale”) o almeno la congruenza dei testi Mart Triv Ash Eg La Parm Rb Urb»<sup>31</sup>. Uno l'errore d'archetipo sicuro, presente cioè anche in Urb, vale a dire *Lefecto* di *Par.* XXXII 1 in luogo di *Affetto*, ma a *Par.* XXVIII 136 leggiamo *tanto secreto ver*, lezione originale attestata da Eg Parm e affini, dove Urb riproduce piuttosto *tanto seuro* che Inglese riconduce all'archetipo («errore esemplarmente monogenetico, nella misura in cui presuppone un guasto individuale, forse materiale»). Prosegue poco più avanti l'editore:

Quanto al recupero da parte di Eg Parm e affini, fra l'ipotesi di una restituzione *ope ingenii* e quella dell'accesso a una fonte alternativa, opto decisamente per la seconda. Poi-

30 Ivi, p. CXXVI.

31 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., pp. CXXVIII-CXXXI.

ché il luogo in questione appartiene alla sezione del testo reperita e edita da Iacopo Alighieri solo dopo la morte del padre, *la corruttela individua uno scarto fra l'archetipo stemmatico, portatore dell'errore, e un prototipo, indispensabile fonte della correzione*<sup>32</sup>.

Sofferamoci per un momento su questo passaggio. L'intuizione è delle più brillanti: a partire da questo caso particolarissimo, viene introdotta una divaricazione sostanziale tra l'archetipo vero e proprio, generatore di tutta la tradizione conosciuta, e un prototipo esterno al perimetro di  $\alpha$  e  $\beta$ , che coinciderebbe con il testo di Iacopo. Si tratterebbe, dunque, di una fonte pretradizionale con la quale tuttavia alcuni rappresentanti di  $\alpha$  (e dei più autorevoli) sono entrati in contatto già a partire dalla fine del terzo decennio, e in virtù della quale hanno potuto correggere errori tramandati dall'archetipo. Ciò a convalidare quei rapporti extrastemmatici che Forese, nel suo notamento, denuncia a chiarissime lettere: *ex diversis aliis*.

Dunque, ricapitolando: «L'analisi degli errori ha permesso di identificare tre principali tipi di testo costituitisi nel primo decennio di circolazione del Poema come opera compiuta:

(1) il testo standard: Ash Eg La Parm ecc., e, in parte, Rb; per la seconda cantica, Eg riferisce uno stadio testuale ( $z^0$ ) meno corrotto rispetto alla fonte di  $b$  e  $c$  ( $z$ );

(2) l'*editio* compilata da Forese nel 1330-31 ( $a$ ): Mart Triv;

(3) una tradizione "bolognese" ( $\beta$ ) rappresentata da Urb (e parzialmente da Rb), la quale in un certo numero di luoghi oppone lezioni originali a errori comuni  $a + z$  ( $= \alpha$ ).

(...) Non potendosi infatti escludere che le divergenze fra  $a$ ,  $z$  e  $\beta$  (comprese le lezioni di Urb che si oppongono a errori in  $\alpha$ ) riflettano variazioni e stratificazioni dell'archetipo, *a tutti e tre i tipi di testo va riconosciuto il rango di "portatori di varianti"*<sup>33</sup>. Eccoci allora alla resa dei conti.

Lo scrutinio delle varianti ammissibili alla pari, «anche incidenti sulla parafraasi», procede seguendo uno "schema probabilistico" che si articola secondo quattro gradi di selezione: 1) L'accordo fra Triv ( $a^1$ ) e Urb ( $\beta$ ) contro  $z$  (Petrocchi indicava 155 casi di concordanza fra i due testimoni) costituisce «la base sostanziale dell'edizione»; accanto a tale accordo, saranno promosse anche le lezioni in cui  $z$  si accorda con Urb isolando Triv; 2) «Quando l'opposizione si dia fra i due presunti subarchetipi  $\alpha$  e  $\beta$ , non resta che ricorrere a una dislocazione convenzionale, fra testo e apparato, delle varianti parimente ammissibili (...) *Colloco dunque nel testo la lezione di  $\alpha$ , perché la convenzione alternativa, enunciata da Petrocchi*<sup>34</sup> e radicalizzata da Sanguineti, *mi pare sconsigliata dall'isolamento di Urb*

32 Ivi, p. CXXIX.

33 Ivi, p. CXLI.

34 Per un utile raffronto tra i due procedimenti, riproduco qui in nota il passo corri-

(...) La preferenza data, quando sia possibile, alla lezione di Triv consente inoltre di limitare le deroghe al principio del testo-base nella definizione della *facies linguistica*<sup>35</sup>; 3) Talvolta la testimonianza  $z$  si divide, accordandosi gli uni con  $a$  e gli altri con Urb. In questi casi, «l'identificazione della presumibile lezione  $\alpha$  postula la restituzione probabilistica di  $z$ . Per giungere alla quale occorre valutare caso per caso quale sia la diramazione monogenetica, da  $\alpha$  ai testimoni conservati, e quale invece il sottoinsieme che per poligenesi (o contaminazione) riecheggia, entro  $\alpha$ , la lezione di  $\beta$ »<sup>36</sup>; 4) Infine, «dove la restituzione probabilistica di  $z$  fallisce, la fisionomia di  $\alpha$  rimane incerta: *adotto un mero criterio di omogeneità testuale privilegiando la combinazione di testi che include Triv*»<sup>37</sup>.

Tanto per la definizione degli errori quanto nella selezione delle varianti da promuovere a testo, Inglese fa ampio ricorso ad una attenta e ragionata *interpretatio critica*, specialmente là dove le regole della stemmatica non sono in grado di fornire risposte meccaniche; tale procedimento egli chiama, con una felice espressione evocativa, “formalizzazione degli argomenti”, vale a dire un processo che, nei casi sopra citati, privilegia una lezione piuttosto che un'altra in funzione del suo contesto (questioni metriche o di senso).

### *Le note linguistiche*

«La presentazione formale di un testo critico, in particolare quando si tratti di un'opera come la *Commedia*, deve temperare tre esigenze in sé e per sé contrastanti: *leggibilità, plausibilità (storico-linguistica), obiettività (del procedimento)*. L'esito non potrà che risultare compromissorio e mai pienamente soddisfacente»<sup>38</sup>. Facendo proprie le prescrizioni di Varvaro<sup>39</sup>, l'editore assume come testo-base, per

spondente: «Le norme d'edizione consigliano dunque che, coincidendo i testimoni dell'antica tradizione fiorentina con quelli del subarchetipo padano, la relativa lezione debba sempre essere prescelta, a meno che l'esegesi non la dimostri sicuramente viziata di una anche parziale corruzione. *In caso di parità perfetta d'esito testuale, non potendosi per vie esterne o per forza di ragionamento ravvisare una preminenza, la lezione di  $\beta$  deve essere preferita a quella di  $\alpha$ , tanto più se confortata dall'appoggio dell'intermedio La*» (Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., p. 406).

35 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., pp. CXLV-CXLVI.

36 *Ibid.*

37 *Ivi*, p. CXLVII.

38 *Ivi*, p. CXLIX.

39 «Non è giustificata nessuna ricostruzione dell'assetto linguistico di un testo in base alla distribuzione stemmatica delle forme, è opportuno rispettare al massimo, salvo prova contraria, le anomalie presenti nel manoscritto che lo scrutinio della tradizione ci ha indotto ragionevolmente a prescegliere come testo-base per l'assetto linguistico» (A.Varvaro, *Autografi non letterari e lingua dei testi*, in *La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro* (Atti del Convegno di Lecce, 22-26 ottobre 1984), Roma, Sa-

fonetica e morfologia, il ms Trivulziano 1080, il quale viene privilegiato per la sua prossimità temporale e spaziale alla lingua dell'autore. «I tratti più personali della lingua di Francesco di ser Nardo [allestitore di Triv] – avverte Inglese – possono essere individuati ed eventualmente emarginati a riscontro del ms Parmense 3285, l'altro importante codice fiorentino del quarto decennio del Trecento»<sup>40</sup>. Benché anche il Petrocchi qualificasse Triv come testo-base, la patina linguistica dell'*Antica vulgata* risulta essere decisamente meno omogenea rispetto al testo che ci viene restituito da Inglese, il quale viceversa si attiene costantemente alle forme del Trivulziano. A tale riguardo, vale davvero la pena leggere per intero alcuni brani illuminanti tratti dall'*Introduzione alla Commedia secondo l'antica vulgata*:

L'editore dovrà scegliere quell'amanuense che possa offrire garanzie di una notevole abilità trascrittoria: essere, in coerenza col canone prescelto e con tutte le considerazioni supplementari connotate a questo proposito, portatore di una tradizione antica; essere un uomo di buona cultura, senza le pericolose reazioni del dotto e dell'indotto; essere, infine, fiorentino. *Tutte queste caratteristiche appaiono presenti in Francesco di ser Nardo, e in particolar modo nella sua più antica e omogenea fatica: Triv, anche se la consultazione di Triv non dovrà mai essere rigida ed esclusivistica, ma arricchirsi del conforto più ampio di altre testimonianze.*

*Il Trivulziano, infatti, è di salda base linguistica fiorentina, ma tutt'altro che restio ad accogliere fenomeni della fascia mediana ovvero, più sovente, dell'area padana. Ci sembra che egli rispecchi, nonostante le inevitabili contraddizioni ed eccezioni, quello che dovrà essere fondamentalmente l'abito linguistico dantesco: profondamente radicato nella cultura e nel gusto espressivo della Toscana letteraria, e pure aperto ad accogliere suggerimenti e modi da altri ambienti e da altre parlate. Ma tutto ciò non dovrà mai significare supina osservanza del colorito linguistico di Triv contro chiarimenti e documenti che possono venirci da testi anche lontanissimi.*

Dare fiducia a Francesco di ser Nardo o, in ipotesi teorica, seguire un certo manoscritto non dovrà significare che la sua forma avrà sempre un valore incontrovertibile. È probabile che Francesco, ad esempio, tenda a trascrivere nella forma toscana, o più diffusa in Toscana, nomi propri, toponimi, vocaboli in genere caratteristici di altre zone o addirittura localizzati espressamente in Romagna o nella «Lombardia» dantesca; eppure, *in taluni casi Triv dà prova di osservanza all'ascendente anche quando solitamente i confratelli toscani intervengono.*

Partendo da questi presupposti, i quali concedono a Triv una fiducia sempre “critica” e ragguagliata al vario comportamento degli altri testi, dirò che *il poema presenta un assieme assai ricco d'alternanze e impone che, tra un'ipotesi di intervento normalizzante al massimo e l'acquiescenza al caso per caso, si reperisca una norma intermedia, di giudiziosa elasticità.*

lerno Editrice, 1985, pp. 255-67 e la citazione a p. 267).

40 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. CL.

Che Triv ci tranquillizzi sulla coloritura e il comportamento dell'archetipo, non si può proprio dire, ma è legittimo attendersi da un codice, benemerito per tante prove di fedeltà, una minore incidenza del processo eversivo. *Si deve procedere per approssimazioni: Triv è il meno imputabile d'infedeltà; Triv è antico e, rispetto a La, nato un anno prima, è testo immune dai revisori salvo che in minime particolarità e in scarsissime zone del poema; Triv è il meno soggetto al continuo flusso di difformità che gli altri codici fiorentini patiscono in grave misura; Triv è prodotto di un amanuense il cui lavoro e le cui abitudini possiamo controllare in stretto confronto con Ga; conoscendo l'appartenenza di Ga e di Triv a due distinti rami della tradizione  $\alpha$ , si è in grado di confermare le valutazioni sull'usus del copista e insieme le sue reazioni dinanzi all'alternanza dei fatti grafici e fonetici indipendentemente dalla perfetta rispondenza delle lezioni<sup>41</sup>.*

Già da queste poche righe si evince, con ogni evidenza, tutto l'acume intuitivo e metodologico che stava alla base delle scelte del Petrocchi. Oggi Sanguineti vorrebbe imputare alla lingua di Triv una non ben precisata "iperfiorentinizzazione di ritorno" o "toscanità argentea", a confronto – sempre a suo dire – della più sicura genuinità linguistica di Urb, che egli, malgrado la quantità non trascurabile delle forme da lui stesso emendate, promuove come testo di riferimento. È vero se mai il contrario: proprio in quanto fiorentino, Triv non ha alcuna esigenza (valgano i rilievi del Petrocchi sopra citati) di eccedere in fenomeni di ipercorrettismo e, allo stesso tempo, non è refrattario ad accogliere plausibili settentrionalismi; Urb, invece, poiché, come sappiamo, proveniente da fonte non toscana, è verosimile che si trovasse nella condizione di dover adeguare la propria veste immettendo fiorentinismi estranei alla mano dell'autore.

Altre considerazioni di Inglese circa l'abito linguistico da conferire alla *Commedia* riguardano le preposizioni articolate e l'interpunzione. Nel primo dei due casi, osserva l'editore, il copista di Triv tende ad alternare indiscriminatamente e a suo gusto personale *ll* (doppia) e *l* (semplice) «per l'abitudine a pronunciare sempre *ll*»; Inglese, pertanto, sposando la regola documentata dai testi fiorentini del Duecento e primissimo Trecento e valida, dunque, anche per l'Alighieri, si comporta utilizzando *ll* doppia davanti a vocale tonica e *l* semplice davanti a vocale protonica. Per ciò che interessa l'interpunzione, rispetto al testo dell'*Antica vulgata*, se ne persegue un generale alleggerimento:

Anzitutto considerando che la fine del verso comporta di per sé una breve pausa nella lettura, pausa che non sempre è necessario ribadire con la virgola: se troppi versi consecutivi terminano con una virgola, la gerarchia tra le frasi rischia di annebbiarsi (...) Per accrescere la fluidità del discorso, ho ridotto il numero di terzine concluse dal punto fermo, facendo più largo ricorso al punto e virgola (fra periodi in serie) e ai due punti (fra periodi implicati l'uno con l'altro dall'argomentazione). In situazioni più complesse,

41 Petrocchi (a cura di), *La Commedia secondo l'antica vulgata* cit., pp. 413-17.

come in talune lunghe similitudini, la lineetta semplice può servire a separare i due gruppi di frasi<sup>42</sup>.

Va da sé che, fermo restando il rispetto del testo-base, conclamate forme estranee al fiorentino dell'età di Dante debbano essere riconsiderate. Particolari deroghe alla lingua di Triv si assumono nei seguenti casi: 1) Forme addebitabili al copista Francesco; 2) Forme toscane diffuse a Firenze in epoca successiva al 1300; 3) Forme non toscane o di dubbia estrazione. Ma, più in generale, possiamo dire che «il Trivulziano presenta alcune variazioni interne che Petrocchi, *nella sua diversa prospettiva editoriale*, annullava (...) Nell'impossibilità di ristabilire una frequenza "originale", non rimane che assecondare le oscillazioni del testo-base»<sup>43</sup>.

### *Osservazioni finali*

Come opportunamente notava Saverio Bellomo, il dibattito intorno al testo della *Commedia* importa «più per il principio metodologico che per le concrete conseguenze in relazione al testo»: sarebbe infatti ingenuo da parte nostra aspettarci, per un'opera siffatta, innovazioni che non si limitino esclusivamente ad interventi locali, quelli sì auspicabili e indispensabili. L'ultima edizione del Poema dantesco non fa eccezione, giacché il suo editore, con un gesto di moderato conservatorismo legittimato dalle ottime argomentazioni, intende mettere in guardia dalla tentazione di intraprendere vane rivoluzioni testuali. Molti sono i meriti che dobbiamo riconoscere al prezioso lavoro di Federico Sanguineti; tuttavia, le conclusioni a cui giunge sono tali da non poter non suscitare forti perplessità. Prendiamo in esame una delle principali novità dell'edizione di Giorgio Inglese rispetto al testo di Petrocchi, vale a dire il comportamento dell'editore in una condizione di opposizione tra i due "presunti" subarchetipi  $\alpha$  e  $\beta$ : Inglese, come abbiamo visto, predilige la lezione di  $\alpha$  («perché la convenzione alternativa mi pare sconsigliata dall'isolamento di Urb»), in luogo di una scelta orientata tutta su  $\beta$  che era propria dell'*Antica vulgata* («in caso di parità perfetta d'esito testuale, la lezione di  $\beta$  deve essere preferita a quella di  $\alpha$ , *tanto più se confortata dall'appoggio dell'intermedio La*). Come si spiega tale discrepanza? Se l'atteggiamento di Petrocchi poteva trovare giustificazione in una figura stemmatica che, per quelle che erano le sue conoscenze, non vedeva Urb come unico rappresentante di  $\beta$  ma gli affiancava piuttosto i testimoni La Rb Mad, altrettanto non è possibile dire per la soluzione adottata da Sanguineti, il quale, *radicalizzando* la proposta di Petrocchi, elegge Urb contro la tradizione  $\alpha$  senza però poter contare

42 Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. CLXVII.

43 Ivi, pp. CLIX-CLXI.



su di un testimone confortato dall'appoggio, come appunto credeva l'editore dell'*Antica vulgata*, di alcuni suoi collaterali<sup>44</sup>. Alla luce della riconsiderazione genealogica di La Rb Mad, Inglese non può fare altro che "svalutare" l'apporto di Urb in quei casi in cui si trovi in contrasto con  $\alpha$ , collocando nel testo la lezione di quest'ultimo, «perché la convenzione alternativa mi pare sconsigliata dall'isolamento di Urb».

Dunque, per poter riaffermare saldamente il criterio orientativo della cronologia approntato dal Petrocchi, contro nuove e ardite formulazioni che troppo se ne allontanano, occorreva riattualizzarne la configurazione, tenendo anche conto delle recenti e giuste acquisizioni. Basti pensare al caso emblematico di Co, ritenuto nel testimoniale dell'*Antica vulgata* codice del 1330/40 e oggi ridatato più correttamente al 1375/1400, accanto a quelli già visti di Eg La Rb. Pur nel rispetto del carattere aperto che la Società Dantesca Italiana ha voluto conferire al progetto dell'Edizione Nazionale, è impossibile negare, io credo, che il testo del Poema che ci viene ora offerto da Giorgio Inglese possa a buon diritto rappresentare, per gli studi danteschi, un punto di riferimento solido e imprescindibile, destinato a perdurare, quale modello privilegiato, nei molti anni a venire.

44 Ci è noto che più di recente Sanguineti (2018), per compensare l'isolamento di Urb quale unico rappresentante del subarchetipo  $\beta$ , ha voluto affiancare al suo codice di riferimento i *recentiores* Estense, Florio e Urb. 365, la cui promozione all'interno dello stemma commentiamo con le parole di Inglese: «Reagendo forse a quanti discutevano la scelta di far gravare tutta l'edizione del Poema sulle spalle dell'unico rappresentante (Urb) di un subarchetipo ( $\beta$ ), Sanguineti ha collocato il Florio in posizione di collaterale a Urb nella rappresentanza di  $\beta$  (...) Rimane indimostrata, perché indimostrabile, la non dipendenza del Florio da Urb, in base a errori separativi di Urb vs Florio (...) Il Florio non giova alla specifica bisogna di convalidare o non convalidare la pertinenza a  $\beta$  delle lezioni di Urb: ogni sua conferma a Urb rischia di essere eco del medesimo Urb; ogni sua differenza da Urb può essere frutto di incrocio contaminatorio o aggiustamento critico intervenuto lungo l'ipotetica linea diretta  $\beta \rightarrow$  Florio, anch'essa virtualmente misurabile in una settantina di anni. È superfluo ripetere l'argomentazione per gli altri mss tardi che Sanguineti associa a Urb: Estense e Urb. 365. *Codices inutiles*» (Inglese (a cura di), *Commedia* cit., p. LVIII).

\* Nino Mastruzzo - Roberta Cella, *La più antica lirica italiana. «Quando eu stava in le tu cathene»* (Ravenna 1226), Bologna, il Mulino, 2022.

Anticipato dall'uscita su rivista del contributo *Per una nuova lettura della carta ravennate* – in «Medioevo romanzo», 45 (2021), pp. 421-35 –, il volume è suddiviso in nove capitoli preceduti da una *Premessa* (*In cui si invita il benevolo lettore a considerare la questione nei suoi termini generali*, pp. 7-13), che riconsiderano genesi, datazione, lingua, metro, ambiente di produzione, contesto politico-culturale e compagine testuale di *Quando eu stava in le tu cathene*, di fatto destrutturando l'assunto ormai vulgato di una canzone d'amore, di origine romagnola, trascritta sul finire del XII secolo.

Il capitolo primo (*Del rinvenimento di un antichissimo testo lirico e dei suoi rapporti con altre, consimili scritture*, pp. 15-33), come i sei successivi, di spettanza di N. Mastruzzo, tratta delle più antiche attestazioni poetiche in lingua di *sì* preesistenti alla Scuola siciliana, con particolare messa a fuoco del reperto ravennate e sua collocazione nel panorama delle Origini, attraverso un utile e aggiornato ragguaglio su *status quaestionis* e prospettive d'indagine ancora aperte.

L'attuale contesto di conservazione della pergamena presso l'Archivio Storico Diocesano di Ravenna e il suo ambiente di produzione sono oggetto del secondo capitolo (*Trovare il principio partendo dalla fine*, pp. 35-48), in cui si adducono argomenti a dimostrazione di una prima circolazione in ambito laico del documento e, quindi, di un suo precoce ingresso nell'archivio del monastero benedettino femminile di Sant'Andrea Maggiore di Ravenna, verosimilmente non troppo oltre la fine del sec. XII, dove – a partire dal terzo decennio del sec. XIII – la pergamena avrà convissuto in contiguità fisica e materiale col solenne privilegio indirizzato da Federico II al monastero durante la permanenza della corte imperiale nella città romagnola (2 aprile-7 maggio 1226). Contingenza, questa, che l'Autore postula possa tra l'altro aver occasionato contatti diretti fra il personale della cancelleria federiciana e i delegati alla rappresentanza di Sant'Andrea.

Il capitolo terzo (*Quantità e varietà degli scriventi e delle scritture ravennate*, pp. 49-77) si addentra, invece, nelle abitudini scritte dei rogatari attivi a Ravenna nei secc. XII-XIII attraverso una ben argomentata analisi delle specificità grafiche dei vari ambiti professionali e delle diverse tipologie documentarie, al fine di attribuire un più preciso profilo storico agli attergati volgari del reperto ravennate.

Il capitolo quarto (*Dispute, contenziosi giudiziari e poesia volgare: qualcosa in comune*, pp. 79-112), in stretta continuità col precedente, circoscrive ulteriormente l'indagine ad alcune prove scritte di figure professionali che, a cavallo tra XII e XIII secolo, agiscono sulla scena giudiziaria inerente alla controversia intercorsa fra le monache di Sant'Andrea e quelle di San Silvestro riguardo ai diritti su Bozoleto, le cui caratteristiche grafiche sono assai prossime a quelle del testo poetico vergato sulla carta ravennate. In particolar modo, la mano B che trascrive il ritornello di endecasillabi *Fra tutti qu' ke fece* è assimilata a quella di un anonimo

scrivente che copia alcune dichiarazioni testimoniali (righe 1-57) nella pergamena 11807 dell'Archivio Storico Diocesano.

*Oggetti che raccontano storie* è il titolo del quinto capitolo (pp. 113-33), che approfondisce le peculiarità materiali (scrittura, inchiostro, *mise en page*) della pergamena 11518ter, utili a definirne datazione (primavera 1226) e origine (collaborativa e simultanea) delle diverse operazioni di scrittura.

Il capitolo sesto (*Di come l'imperatore Federico venne a Ravenna e di chi gli si accompagnò*, pp. 135-49) ripercorre le circostanze che nella primavera 1226 dovettero favorire scambi (anche) culturali fra i funzionari imperiali al seguito di Federico II e i rappresentanti legali del cenobio femminile di Sant'Andrea.

Nel capitolo successivo (*Dalla fisionomia della scrittura all'identikit dello scrivente*, pp. 151-92), argomentazioni di carattere paleografico, inducono l'Autore a ricondurre la mano A, artefice della trascrizione delle cinque strofe di *Quando eu stava*, alla prassi del diritto. Seppure nell'impossibilità di recuperare e raffrontare documenti autografi, il cerchio è quindi ristretto attorno alla figura di Ugo de Guezzo, *advocatus* presso Sant'Andrea Maggiore dal 1203 al 1245.

*Del testo, e delle sue difficoltà* (pp. 193-266) si occupa R. Cella, a cui è intestato anche il nono e ultimo capitolo (*Di come si possono ricomporre l'inusitato e il noto*, pp. 267-308). La trascrizione diplomatica dei blocchi di versi A e B, intesi come un'entità organica e coesa di cinque strofe più il ritornello (e la notazione musicale), è seguita dall'edizione critica accompagnata da una parafrasi e da un'efficace annotazione. L'entità degli errori è tale da far escludere all'Autrice una trafia di copia e da far pensare, piuttosto, alla conseguenza di un processo creativo o performativo, collocato originariamente nella dimensione dell'oralità. L'analisi linguistica conduce, inoltre, a ipotizzare un tessuto originario siciliano illustre, già ibridato ed eterogeneo, di un esecutore(-autore?) meridionale, a cui due at-tanti diversi, A e B, al momento della messa per iscritto della canzone à *refrain*, hanno sovrapposto – seppur in diverso grado – i propri tratti linguistici settentrionali. Un'ulteriore novità è data dalla lettura in chiave metaforica della canzone che, dunque, «non parla d'amore, ma della fedeltà incondizionata dovuta all'imperatore a prescindere da ogni possibile ricompensa, che comunque non mancherà» (p. 301). È, insomma, «una raffinata canzone di propaganda interna, mediata e allusiva, volta a rafforzare il senso di appartenenza all'impero» (p. 303).

Oltre alle otto tavole a colori, corredano e chiudono il volume le *Conclusioni* (*Padre Brown, Sherlock Holmes e la conoscenza storica*, pp. 309-16), un'Appendice sull'Acquisizione digitale della pergamena 11518ter dell'Archivio Storico Diocesano di Ravenna a cura di M. De Vivo, F. Giacomini e S. Obbiso (pp. 317-22), un'ampia e circostanziata *Bibliografia* (pp. 323-65), un *Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio* (pp. 369-72) e un *Indice dei nomi e delle opere anonime* (pp. 373-82).

In conclusione, il libro – scritto con pregevole stile e con chiarezza – investe con argomenti convincenti e angolature inedite il pertrattato reperto ravennate, dimostrando quanto spazio ancora rimanesse per indagini concretamente innovative sul componimento. Lo studio riesce a procurare una sintesi di grande

efficacia a partire dal rapporto fra i dati di contesto, che consentono di ricostruire la storia del reperto e dei suoi attanti, le analisi materiali, l'auscultazione del testo, gli elementi più strettamente linguistici e quelli metrici. Il testo critico è restituito con pochi interventi sulla lezione del ms., ma importanti risultano le novità testuali rispetto alle precedenti edizioni: si vedano, su tutte, la difesa delle lezioni al v. 4 *ou* (come sic. 'o') e al v. 11 *Nullò m(e)u* (con *titulus* erroneamente interpretato o considerato fuori posto dai precedenti editori). Le rilevate correzioni immediate, di mano A, di alcuni errori ai vv. 7 (*respusu* > *respusa*), 16 (*ke* > *ki*) e 50 (*come* > *como*), nonché la variante interlineare sostitutiva al v. 24 (*sì m'av[è]a posto in guaitare*) avvalorano l'ipotesi di una registrazione estemporanea, sotto dettatura del testo. Una trattazione più circostanziata avrebbe semmai meritato la notazione musicale associata al testo lirico (cui sono dedicate le pp. 202-4).

[Benedetta Aldinucci]

\* *Scrittrici del Medioevo: un'antologia*, a cura di Elisabetta Bartoli, Donatella Manzoli, Natascia Tonelli, Roma, Carocci, 2023.

*Scrittrici del Medioevo: un'antologia*, pubblicata da Carocci nel 2023, rappresenta un passo fondamentale per ripristinare una forma di giustizia culturale.

Il volume racchiude una selezione di testi e di profili di un ricco gruppo di voci femminili: vengono difatti analizzate ben quarantacinque autrici (comprese le anonime e i gruppi autoriali), la maggior parte quasi dimenticate dalle singole storie della letteratura italiana e straniera.

Le figure sono state opportunamente scelte ed è proprio questa selezione che permette, indirettamente, di presupporre l'esistenza di un ideale catalogo di autrici, da integrare, che deve essere necessariamente (ed è *de facto*) molto più esteso. Un lume di questa mole sepolta viene dato da un censimento condotto da due delle tre curatrici del presente volume, secondo il quale le scrittrici medievali soltanto di lingua latina sarebbero oltre 300 (cit. *Scrittrici del Medioevo: un'antologia*, Introduzione, p. 11).

Il pregio sostanziale di questa operazione culturale consiste nella capacità di coniugare, in un unico testo di agevole consultazione, una ragguardevole varietà di autrici che si esprimono in un arco cronologico compreso tra il VI e il XV secolo. Si rinvigorisce così di una prospettiva inedita il Medioevo mediante un atto di demistificazione che, nel caso presente, viene svolto attraverso una rilettura polifonica. È un Medioevo fervente e ricco, quello che emerge da queste pagine: un'età senza confini.

La sequenza dei ritratti delle scrittrici valica infatti ogni possibile confine: sono decaduti tutti i limiti geografici (le autrici punteggiano con la loro presenza i più vasti territori fino alle longitudini e latitudini più estreme); mancano le ristrettezze dei singoli generi letterari (vi sono testi che spaziano dalla prosa alla poesia, di ispirazione laica e sacra); non vi sono barriere linguistiche (sono rappresentate ben dieci lingue differenti comprese l'arabo, l'ebraico e il bizantino).

Il volume viene aperto da un'introduzione che costituisce un ausilio fondamentale per ricostruire i fili di un *entrelacement* che annoda elementi diversificati e apparentemente distanti tra loro tra i quali: l'esperienza di una pratica di scrittura femminile (complementare e coesistente rispetto a quella maschile); la nascita delle singole letterature locali (e le inevitabili discrepanze cronologiche che si possono riscontrare tra esse); i differenti rapporti linguistici interni ai singoli territori (consistenti soprattutto nelle dinamiche di convivenza instaurate tra le varie letterature volgari e il persistente superstrato mediolatino); la disomogeneità riscontrabile nell'educazione, nella pratica di composizione e nella ricezione letteraria da parte delle donne (connessa alla pluralità e differenziazione di generi praticati nella letteratura femminile).

Nella sua seconda parte, l'introduzione mira a una sintesi ricostruttiva dei percorsi tematici proposti nel volume, dichiarando l'intento dello specifico or-

dinamento scelto. Ne risulta dunque una sinossi-guida particolarmente utile al lettore. Essa fornisce un orientamento sulle dinamiche macrostrutturali, costruite mediante l'antologia, e offre un contesto di riferimento nel quale inquadrare i singoli testi.

Non si tratta di una storia della letteratura, ma di un percorso al femminile: la scelta di apportare una divisione in sezioni tematiche permette di apprezzare la ricchezza delle competenze e degli interessi delle donne. Questa linea di riflessione viene valorizzata dallo studio delle costanti che attraversano le diverse generazioni, ma vengono sottolineati, al contempo, gli elementi di innovazione espressi dalle varie prospettive trattate.

Si nota, in questo modo, la vastità di un patrimonio conoscitivo incredibilmente esteso e a emergere è soprattutto il dialogo che intercorre sia tra le varie voci femminili, che valica una ripartizione strettamente diacronica; sia con i modelli di riferimento (come accade per il dittico di sonetti di Compiuta Donzella) e con la letteratura maschile della quale le autrici potevano fruttuosamente fruire. Si tratta di una comunicazione continua, implicita ed esplicita – come nel caso dell'epistola di Gisla e Rotrude indirizzata ad Alcuino e le rispettive risposte, o lo scambio letterario che riguardò Isotta Nogarola e il suo *magister* Guarino Veronese – che interessa sinchronicamente personalità di notevole rilevanza e che viene condotta in una prospettiva alla pari. Quelle antologizzate sono donne che vivono immerse nel contesto sociale, nelle loro parole non vi è traccia di isolamento. Si crea così l'immagine di una comunità omogenea ma differenziata, nella quale ogni figura trova un proprio spazio e la propria voce.

Sono stati selezionati sei percorsi tematici, quelli che hanno nutrito le più importanti riflessioni del tempo, nei quali anche le donne (come gli uomini) dimostrano di essersi provate, di aver avuto una propria autonomia compositiva e una peculiare urgenza espressiva. Si tratta dei nodi concettuali che ruotano intorno a: educazione; rapporto tra sé e mondo; maternità; amore; corpo e sesso; mistica e sacro. Nel volume voci note e celebri esponenti del contesto culturale del tempo (come Eloisa, Caterina da Siena, Rosvita di Gandersheim, Christine de Pizan) si intervallano a figure decisamente meno conosciute, per le quali si è manifestata con urgenza la necessità di fornire un luogo di espressione e un pubblico. In molti casi, si tratta di scritti che sono rimasti per lungo tempo inediti e che, grazie a questo volume, sono stati restituiti in una versione curata, tradotta e fruibile per il lettore di oggi.

In ogni autrice l'esperienza e la consapevolezza dell'essere donna e delle proprie specificità emergono di continuo dalle pagine dei testi. È (purtroppo) raro ritrovare e leggere vere penne femminili (autenticamente di donne pur nella *fic-tio*, genere praticato non solo da uomini). La letteratura è costellata di autori che hanno parlato in voce di donna o che hanno scelto una figura femminile per rappresentare parte del proprio pensiero (secondo modalità talvolta riuscite, ma – spesso – stereotipate, retaggio di una visione per la quale oggi si chiede, o meglio, si pretende un superamento).

Per questo processo di consapevole rimozione del femminile autoriale, è diventato meno comune sentire la *viva vox* di donne che hanno avuto, in ogni tempo e nonostante i numerosi impedimenti esterni, una propria dimensione ragionativa. Questa antologia, dunque, ha il merito di ricordare che «fin dall'alto Medioevo le donne, oltre a essere oggetto di letteratura, si fanno soggetto di scrittura» (cit. *Scrittrici del Medioevo: un'antologia*, Introduzione, p. 11).

Il volume si pone come *incipit* di un percorso di ridefinizione del canone letterario (non solo ristretto ai confini italiani) che per troppo tempo ha emarginato, e di fatto eliso, i contributi che le donne hanno dato al progresso delle conoscenze di tutta l'umanità, rendendo ragione dei meriti dei quali sono state ingiustamente defraudate. Nasce così un canone ginocentrico che potrebbe, e dovrebbe, fruttuosamente integrare quello presente.

L'analisi delle autrici offerte nell'antologia è sapientemente calibrata: un ruolo fondamentale nelle pagine dedicate alle singole figure è occupato da una compatta presentazione dell'opera di riferimento; in seguito, viene riportato il brano o passo antologico in lingua originale e la rispettiva traduzione.

Questa scelta ha il pregio di permettere una consultazione diretta delle parole dell'autrice ma, allo stesso tempo, di rendere fruibile a un pubblico ampio il testo, non sempre edito, con una resa il più possibile attuale. Non si tratta, tuttavia, solo di presentazione testuale e traduzione ma le note vengono abilmente sfruttate per introdurre delle specifiche e fondamentali nozioni di commento e, per quanto concerne soprattutto i testi in volgare del sì, rappresentano un utile *locus* per sciogliere i dubbi linguistici che la distanza cronologica può far sorgere nel lettore.

Il profilo biografico delle singole autrici, funzionale e sintetico, viene collocato alla fine dell'antologia ripristinando l'ordine alfabetico: si restituisce così una galleria di ritratti di donne, presentata come in una mostra.

Le annotazioni a piè di pagina sono ricche ed esaustive, di immediata e facile consultazione; così come la bibliografia a fine volume, pregevole e aggiornata.

Ma la presente pubblicazione non è soltanto una raccolta di voci letterarie femminili, è al contempo un collettore di voci critiche di donne, (il problema del monopolio quasi eminentemente maschile della critica viene sottolineato da Natascia Tonelli già in *Donne di carta*, a cura di N. Tonelli, Cinisello Balsamo, San Paolo Edizioni, 2023, p. 8). Le studiose, alle quali è stata affidata la curatela dei profili delle autrici, della traduzione e del commento dei testi, sono tra le più insigni esperte delle lingue e delle letterature del Medioevo. Queste prospettive di analisi vengono integrate tra loro e trattate con perizia nei contributi che compongono l'antologia.

Si tratta di un metavolume nel quale, davvero, donne del passato e donne presenti continuano a intessere una rete di proficua interconnessione: è fondamentale, in questo dinamismo, che il riscatto dall'espunzione dal canone venga donato da donna a donna.

Si comprende come l'antologia sia parte, e in realtà tra gli iniziatori, di un

progetto più ampio, non solo di riscoperta letteraria, ma di vera e propria educazione (che attende il seguito).

Il responsabile (e pioniere) di questa operazione rieducativa, del quale l'antologia rappresenta una delle tappe fondamentali, è il Centro Internazionale e Interuniversitario MedioEvA. Il centro è stato fondato nel 2022 da un collettivo di eminenti studiosi del Medioevo (epoca considerata in tutte le sue plurime declinazioni), del quale fanno parte, con ruoli di primo piano, le curatrici della presente antologia.

Portando avanti un'iniziativa del tutto nuova, MedioEvA si pone come motore di attività di ricerca, pubblicazioni, eventi e progetti concernenti la riscoperta del mondo femminile (e del ruolo sostanziale che la riflessione delle donne ha ricoperto nel plasmare la storia della letteratura e del pensiero fino a oggi), con un'attenzione specifica al contesto medievale (dal secolo VI al XV).

Una rete in continua espansione di socie e soci è intenta a integrare e accrescere gli studi intorno al contributo del femminile medievale e a infrangere stereotipi e credenze purtroppo ancora radicati negli studi. Il Centro MedioEvA, in questo modo, si fa veicolo di divulgazione, per un pubblico destinato a divenire sempre più ampio, di un mondo femminile che sempre più chiede di essere riconosciuto.

[Sara Eretta]



\* Francesco Algarotti, *Saggio sopra la rima*, a cura di Martina Romanelli, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2021.

Tra le *querelles* che caratterizzarono l'accesso clima intellettuale settecentesco, quella sulla rima e sulla sua funzione fu forse la più suscettibile di aperture transnazionali e translinguistiche. La volontà di intervenire a favore o contro un'istituzione ormai così intrinseca alle tradizioni letterarie di tutta Europa imponeva, d'altra parte, di muoversi tramite confronti e comparazioni tra diverse culture, antiche e moderne, con uno sguardo ampio, privo di pregiudizi e rigorosamente razionale; insomma esigea che fossero posti in opera i più schietti ideali illuministici, tramite l'esercizio di una *vis* critica circoscritta e ragionevole, che rifondasse gusto e norme dell'arte. Ora, che si voglia cogliere questo dato storico in uno dei suoi epifenomeni più rappresentativi, o che lo si desideri proiettare sul presente come lucido esempio di metodo, la pubblicazione di un'edizione critica e commentata del *Saggio sopra la rima* di Francesco Algarotti non può che esser salutata con soddisfazione. Fin dalle prime pagine della breve ma densa *Introduzione* al volume (pp. 7-22), infatti, la curatrice Martina Romanelli mette in luce come il *Saggio* algarottiano abbia rappresentato uno dei più maturi frutti di quel dibattito, sia dal punto di vista argomentativo che dal punto di vista della complessità e ampiezza dei riferimenti in gioco. D'altronde, già all'altezza della *princeps* del trattato (1755) la *querelle* sull'opportunità di riconoscere o meno alla rima un valore distintivo del genere poetico era «quasi all'ordine del giorno ormai da vari decenni in tutta Europa» (p. 8) come derivazione ultima dell'ancor più annosa, e vasta, *querelle des anciens et des modernes*. L'opposizione più evidente era tra la poesia greca e latina, tutta fondata sull'alternarsi dei piedi e delle quantità sillabiche, e quella delle lingue volgari, che avevano affidato alla ripetizione sonora in fine di verso un valore strutturante ignoto agli antichi. Per la nostra sensibilità attuale, che tende ad associare l'affezione per l'antico a un atteggiamento di resistenza nei confronti della modernità, tale opposizione si configura apparentemente in una forma contraddittoria: giacché nel Settecento la battaglia di chi desiderava rifarsi ai greci e ai latini per liberare la poesia dal giogo della rima muoveva non di rado da istanze modernizzatrici, mentre chi mirava a preservarla intendeva anche conservarne il contributo prestato a una funzione sociale della poesia, assolta fin dall'inizio dell'età volgare nella dimensione dell'oralità, della presenza fisica, della *performance*. Come Romanelli rapidamente ricorda (pp. 8-9), poi, a complicare il quadro in Italia vi erano le questioni sollevate dalla cosiddetta polemica Orsi-Bouhours, che aggiungevano alla dimensione diacronica dell'opposizione tra antichi e moderni la dimensione sincronica riguardante la superiorità della lingua francese sull'italiana – con gli italiani che assunsero il ruolo dei diretti eredi della latinità e i francesi quello dei suoi rinnovatori. Algarotti si collocava perciò, con il suo *Saggio sulla rima*, all'interno di queste coordinate storico-culturali; e se al lettore della nuova edizione curata da Romanelli avrebbe forse giovato un più dettagliato

inquadramento dell'opera nel suo contesto, egli è fornito in compenso di un'approfondita analisi delle posizioni estetico-letterarie assunte dal letterato veneziano nel suo trattato. Dall'*Introduzione* si coglie infatti con lucidità come questo rappresenti la sintesi di un dibattito ormai maturo verso un rifiuto integrale della rima quale «indicatore universale e invariabile sia della caratterizzazione sia della qualità poetica di un testo» (p. 10), nozione eccessivamente ristretta e limitativa per un autore ormai orientato altrove nella ricerca della *quidditas* lirica qual è Algarotti. Questi è infatti detto da Romanelli «forse uno degli autori più sinceramente coscienti della propria condizione di uomo moderno» (p. 12), e tale è definito soprattutto in forza del fatto di aver riconosciuto nell'endecasillabo sciolto il verso più in grado di esaltare la referenzialità del dettato poetico, giacché nulla concede alle facili lusinghe della cantabilità, e al contempo di averlo considerato come la forma che più permette di attingere al nobile stile dell'eloquenza poetica greca e latina, fondata, come scrive egli stesso, su «una falange di figure grammaticali», cioè a dire di figure retoriche, piuttosto che di suono (p. 34). Romanelli insiste particolarmente, nell'*Introduzione*, sulle posizioni poetologiche algarottiane espresse nel *Saggio*: ed è intento perseguito con preciso rigore, tramite una prosa che si distingue per acribia e che affronta il testo pagina per pagina, quasi riga per riga, fino a cogliere i nuclei profondi delle oscillazioni, pur minime, dell'argomentazione. Anche il commento a piè di pagina che accompagna il trattato (pp. 27-64) è estremamente meticoloso e segue il testo costa costa, tanto da rivaleggiare con esso per mole – e qualche sfrondata, a dir la verità, avrebbe talora reso più leggera la pagina senza nulla detrarre alla comprensione, soprattutto nei casi in cui la curatrice si perita di spiegare quanto il dettato di Algarotti è già di per sé chiaro (come la nota al r. 305, p. 51; o quella ai rr. 323-326, p. 53). Nelle note, il lavoro forse più degno di rilievo è quello sull'intertestualità: numerose le citazioni, dirette e indirette, di cui è sparso il *Saggio*, in ossequio a quella prospettiva universalistica e a quel metodo comparativo tipicamente illuministici cui già si alludeva. Compito ingrato per l'esegeta, giacché impone di tener testa alla vasta erudizione algarottiana, e risolto dalla curatrice per gran parte con perizia, nonostante alcune, forse fisiologiche, sviste (come quando lo scrittore veneziano evoca le canzoni a selva di Alessandro Guidi e Romanelli rimanda alle *Sei omelie* del 1712 come esempio di sue «composizioni in sciolti», cfr. pp. 48-49: sarebbe stato senz'altro più congruo rinviare all'edizione delle *Rime* del 1704 o a quella, postuma, del 1726, né risulta che Guidi abbia mai pubblicato sciolti; o, ancora, è inesatto affermare che le due traduzioni delle *Anacreontee* di Anton Maria Salvini, date alle stampe rispettivamente *ante* 1677 e nel 1695, siano «attestate per la prima volta nel 1723», cfr. p. 53). Grazie al commento, però, è ora possibile apprezzare alcune delle fonti più compulsate dall'autore del *Saggio*, conoscerne più nel dettaglio alcune letture e cogliere il dialogo (anche polemico) che, proprio attraverso l'intertestualità, egli instaura con altre opere. Il Quadrio, ad esempio, affiora a più riprese, variamente dissimulato, tra le pagine del trattato; e benché

ciò possa rappresentare un'ovvietà guardando a un teorico della letteratura del Settecento, è tuttavia pieno merito della curatrice l'aver dato sostanza a corrispondenze puntuali fino a dimostrare il fatto che il *Della storia, e della ragione d'ogni poesia* costituisce l'«ipotesto» di un'intera sezione del *Saggio* sulla metrica barbara (pp. 48-51). Analogamente, Romanelli è riuscita a rintracciare, sulla scia dell'«attacco frontale» al letterato francese Jean Bouhier con cui si apre il *Saggio*, «una trama fitta di allusioni» alla traduzione in alessandrini del *Bellum civile* di Petronio (*Satyricon* 119-124) edita da quest'ultimo nel 1737, e di cui Algarotti progettò in risposta, senza però mai terminarla, un'ulteriore versione in sciolti in chiave antifrancese (cfr. p. 9, n. 7). Al *Saggio* segue, nel volume a cura di Romanelli, una lunga *Nota filologica* (pp. 67-105) di encomiabile minuziosità, nel corso della quale, dopo la *recensio* dei testimoni utilizzate per l'edizione critica del trattatello algarottiano (le tre stampe rispettivamente del 1755, 1757 e 1764), si allegano la trascrizione e il commento di alcune carte manoscritte conservate nel fondo dell'autore presso la Biblioteca Comunale di Treviso. In particolare, la curatrice si concentra sul miscellaneo 1257B, che contiene appunti e abbozzi vari, rintracciandovi alcuni materiali preparatorî utili tanto per la stesura della *princeps*, quanto per l'elaborazione dei significativi rimaneggiamenti e delle corpose integrazioni che caratterizzarono le due successive redazioni del *Saggio*. Ciò permette anche a Romanelli di formulare delle ipotesi di datazione per alcune carte, corroborando così ulteriormente il contributo della sua pubblicazione agli studi sul letterato veneziano. Poiché tra i materiali manoscritti trevigiani sono presenti in gran parte raccolte di citazioni da vari autori, antichi e moderni, fatte poi oggetto di riuso nel trattatello algarottiano, Romanelli offre inoltre al lettore tre copiose tabelle di sintesi volte a schematizzare le fonti citate rispettivamente nelle sue tre edizioni: grazie ad esse è possibile apprezzare il tormentato lavoro di selezione delle *auctoritates*, evidente soprattutto nel passaggio dalla seconda alla terza riscrittura. Naturalmente, le dette tabelle costituiscono uno strumento che la curatrice affianca al classico apparato, collocato alla fine della *Nota filologica* (pp. 96-101) e che riporta le varianti della seconda stesura del *Saggio*, quella del 1757, rispetto alla lezione definitiva, del 1764, offerta come testo-base. La scelta è opportuna, giacché il commento, lo si è detto, occupa una parte già considerevole dello spazio concesso al *Saggio*, e l'aggiunta dell'apparato, nonostante le sue proporzioni tutto sommato contenute, avrebbe inevitabilmente appesantito l'impaginato oltre misura. Ciò che forse lascia perplessi è invece la decisione di collocare la *Nota filologica* in fondo al volume: il siglario, ad esempio, sarebbe stato più utilmente posizionato, com'è consuetudine, in apertura; e lo stesso si può dire della *recensio*, premessa non di rado fondamentale per decifrare il senso di alcune note concentrate su aspetti variantistici. Ad ogni modo, scontato il possibile disorientamento iniziale, l'edizione del *Saggio sopra la rima* a cura di Martina Romanelli costituisce un servizio indiscutibilmente utile e proficuo per una maggiore intelligenza della poliedrica attività letteraria di Algarotti e, in filigrana, di uno snodo storico decisivo per la nostra storia culturale,

in bilico ancora, all'altezza del terzo quarto del Settecento, tra resistenze dell'antico e slanci del moderno. Il volume si chiude con un'*Appendice* (pp. 107-21) che, per completezza, riporta il testo della *princeps* con l'apparato delle varianti rispetto alla seconda edizione del 1757, una *Bibliografia* delle opere citate (pp. 123-29) e l'*Indice dei nomi* (pp. 131-34).

[Marco Capriotti]