ISSN 0391-3368
ISSN ELETTRONICO 1724-1677

ITALIANISTICA

Rivista
di letteratura italiana

ANNO XLIV · N. 2
MAGGIO / AGOSTO 2015

ESTRATTO

PISA · ROMA
FABRIZIO SERRA EDITORE
MMXV

SOMMARIO

«NEL SUO PROFONDO». MISCELLANEA DI STUDI DANTESCHI (1265-2015)

A cura di
Alberto Casadei, Marcello Ciccuto, Giorgio Masi,
con la collaborazione di Ida Campeggiani

Premessa (Giorgio Masi) 11

Nota ai testi 13

Alberto Casadei, *La «mirabile visione» nel finale della* Vita nova 15

⋆

Raffaele Pinto, *Il* Libro delle canzoni *e la costruzione del personaggio della Anti-beatrice* 21

Juan Varela-Portas de Orduña, Tre donne intorno al cor*: una proposta di lettura e datazione* 37

Eduard Vilella, *«Pintura» ed esperienza estetica in* Amor che movi tua vertù dal cielo 53

⋆

Davide Nardi, *L'«imaginata caccia» e il «consiglio» della ragione: psicofisiologia dell'atto morale in* Inf *21-23* 69

Massimo Colella, *«Fa molte belle trasmutazioni ovidiezando». Antichi commenti e metamorfosi dantesche* (Inf *24-25*) 85

Ronald L. Martinez, Commendatio animae*: Guido da Montefeltro e la liturgia per i moribondi e i defunti* 99

Niccolò Maldina, *L'*ars orandi *di Dante e lo* status *teologico delle anime del Purgatorio* 115

Serena Pagani, *«Ricorditi di me». Pia de' Malavolti e Nello de' Pannocchieschi (*Purg *5, 130-136)* 131

Theodore J. Cachey Jr., *Una nota sugli angeli e l'Empireo* 149

⋆

Giuseppe Ledda, *Un bestiario politico nelle* Epistole *di Dante* 161

Marco Veglia, *Dante e Cangrande* 181

⋆

Sabrina Ferrara, *Il senso del tempo nelle* Egloghe *di Dante, uomo e poeta* 199

⋆

Fiammetta Papi, *Sulla semantica della* cortesia. *Riflessioni su una definizione dantesca* 209
Cécile Le Lay, *Per una nuova mariologia dantesca: rassegna bibliografica e prospettive* 223

*

Giuseppe Indizio, *Documenti privatistici agli albori della fortuna di Dante (con una nota su Andrea di Leone Poggi)* 235

Bibliografia

Saggistica

Reviewing Dante's Theology, edited by Claire E. Honess and Matthew Treherne (Marcello Ciccuto) 243
Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile* (Alberto Casadei) 245
Fazio Degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Cristiano Lorenzi (Marcello Ciccuto) 248
Maria Musiol, *Vittoria Colonna: A Woman's Renaissance* (Veronica Copello) 250
Rime del Burchiello comentate dal Doni, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Girotto (Fiammetta Papi) 253
Oscar Schiavone, *Michelangelo Buonarroti: Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento* (Giovanni Zagni) 258
Pietro Petteruti Pellegrino, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento* (Alessandra Villa) 261
Barbara Torelli Benedetti, *Partenia, a Pastoral Play, a Bilingual Edition*, edited by Lisa Sampson and Barbara Burgess-van Aken (Sofia Cangiano) 263
Marco Santoro, *I Giunta a Madrid: vicende e documenti* (Giancarlo Volpato) 264
Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini* (Pierluigi Pellini) 267
Maria Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive* (Enrico Fantini) 269
Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo* (Alberto D'Alfonso) 271

BIBLIOGRAFIA

Reviewing Dante's Theology, edited by Claire E. Honess and Matthew Treherne, 2 voll., Bern, Lang, 2013, pp. XII-322, XIV-332.

Come risultato di due seminari svoltisi il primo nell'aprile 2008 presso il Leeds Humanities Research Institute dell'Università di Leeds e l'altro nel novembre dello stesso anno all'Università di Cambridge, sono raccolte in due volumi le ricerche di numerosi studiosi impegnati attorno ai più vari aspetti della teologia all'interno del mondo culturale dantesco. Non si è puntato nella circostanza a identificare una prospettiva unitaria o comune, ché gli organizzatori e i partecipanti si sono proposti di offrire una gamma ampia e diversificata di prospettive tali da garantire, in special modo, originali acquisizioni e percorsi di ricerca utili per il futuro lavoro da condursi in quell'area. Due grandi compiti si presentavano dunque nella veste di apriori ineludibili, da rilevarsi negli enormi interrogativi posti nel corso della storia della critica dantesca in merito a una possibile definizione del concetto di teologia quale emerge dagli articolati usi danteschi di questo, nonché i dilemmi relativi, a loro volta, a quelle che potremmo chiamare le forme dell''esecuzione' dell'impegno teologico dentro il contesto storico-politico dell'età di Dante, insomma l'importanza di luoghi o di circostanze attraverso le quali la teologia giocò un ruolo di primo piano nell'Italia dantesca (ad es. con la liturgia o la predicazione o la pratica disputativa nella funzione di mediatrici del discorso teologico). Così nel primo volume l'attenzione ha avuto il suo perno sulle idee che avrebbero influenzato più o meno direttamente il pensiero teologico dell'Alighieri, laddove col secondo volume si sono delineate ricerche attorno agli aspetti della teologia più presi dalle ragioni dei contesti sociali, culturali e intellettuali. Nel saggio d'apertura, *Dante and Doctrine (and Theology)*, Zygmunt G. Barański ha dunque percorso le declinazioni affettive, intellettuali e spirituali ad ampio raggio che il concetto in argomento ha nell'opera dantesca; diciamo aprendo poderosamente la strada a più mirate letture come quella immediatamente successiva di Simon A. Gilson (*Dante and the Christian Aristotelism*): qui si mostra come l'Aquinate della tradizione commentativa divenga uno dei punti fermi – seppur sempre critici – della tradizione teologica assunta da Dante, nel momento stesso in cui si viene precisando da parte dello stesso Gilson come sia avvenuta nel tempo una sorta di ri-negoziazione dantesca dell'eredità aristotelica, non solo attraverso il dialogo col pensiero scolastico quanto in particolare dentro un confronto agonistico con differenti modelli, sia poetici che più latamente culturali. Poi, con coraggio pari alla competenza, il documentato studio di Patrick M. Gardner, *Plato and Platonisms in Dante's Poetry*, affronta la spinosa questione della presenza o meno di istanze platonizzanti nella cultura poetica di Dante; e offre un'importante classificazione ragionata dei tre 'modi' in cui è possibile identificare dette istanze nel contesto del pensiero basso-medievale: vale a dire le integrazioni di nozioni platoniche all'interno del pensiero cristiano, la predilezione per nozioni di stampo platonico o platonizzante rispetto ad altre di diversa radice, la forza impositiva delle dottrine platoniche in ragione di una accertata, secolare qualità 'generatrice' di sapienza tradizionale. G. del resto non lascia intentata nemmeno la necessità di interrogarsi sulle vie attraverso le quali le molte fonti platoniche sono diventate disponibili al poeta della *Commedia*, dal *Timeo* al *Liber de causis*, dallo pseudo-Dionigi l'Areopagita a Boezio. Un percorso di lettura altamente produttivo, come dimostra senza ombra di dubbio la possibilità di leggere alla luce di questi elementi alcuni luoghi cruciali del poema, magari legando una referenza al *Timeo* con *Par* 4 oppure puntando sul non perspicuo referto staziano del «trattare l'ombre come cosa salda» in rapporto con quanto d'altro tenore platonizzante emerge dalla partitura del canto 25 purgatoriale. Il diffuso agostinismo dantesco è invece l'argomento del saggio di Elena Lombardi, *Augustine and Dante*, pronto a recuperare la messe di rilievi orientati in quella direzione che si trovano nel giacimento del commento di Pietro Alighieri. Ma di fatto questo

capitolo di L. riguarda pressoché tutte le vie attraverso le quali il fiume del pensiero del vescovo ha raggiunto gli intendimenti danteschi in materia di linguaggio o in merito alle topiche di desiderio ed esilio svolte nel corpo della *Commedia*. Con Vittorio Montemaggi poi e il suo *Dante and Gregory the Great* sale alla ribalta una davvero sorprendente quantità di elementi gregoriani – assai più fitti intendo e filosoficamente caricati di quelli usualmente allegati a scia di una dotazione prevalentemente esemplare riconosciuta ascendente all'autore dei *Moralia in Job*. Si chiude quindi il primo volume con le pagine di Tamara Pollack intitolate *Light, Love and Joy in Dante's Doctrine of Beatitude*. A proposito della 'visione beatifica' si risale alla corposa tradizione medievale delle *dotes animæ* tra cui spicca la *lætitia* a fondare persino convincentemente, tra sorrisi angelici, danza gioiosa degli spiriti e resurrezione del corpo, lo stesso linguaggio poetico di Dante luminosamente creatore-*faber* di una teologia predicativa dell'intero universo. È allora nel volume successivo che, sulle note di Albert Ascoli, *Poetry and Theology*, è possibile scandagliare ancora e minuziosamente le relazioni multiple fra teologia e poesia in Dante, guardando ad alcuni fra i luoghi testuali più intensamente impegnati nel configurare sia il Dante lettore/interprete delle Scritture, sia il poeta in suo *auctor* di novelle 'scritture sacre': e saranno perciò le zone di *Cv* II, 1; l'*Epistola a Cangrande* assieme a *Purg* 2 e 24; e infine i contigui 25-26 paradisiaci. Quindi è Paola Nasti a occuparsi delle connessioni dantesche fra ermeneutica e pensiero ecclesiologico quali risultano specialmente dal testo della *Monarchia* (*Dante and Ecclesiology*). Perché in effetti del discorso ecclesiologico medievale è dato trovar tracce anche in settori della trattatistica – commentari liturgici, sermoni, agiografia, esegesi biblica… – che oggi definiremmo non professionali; tant'è che nella *Commedia* numerose questioni in materia vengono affrontate da Dante attraverso singolari impieghi metaforici e di un'*imagerie* asistematica, laddove nel trattato politico è per converso questione di una ricercatissima quanto solida ermeneutica biblica che viene a qualificare in via definitiva la sua attitudine assai originale nei confronti appunto del materiale ecclesiologico a lui disponibile. Si passa allora con Ronald L. Martinez – *Dante and the Poem of the Liturgy* – al *De vulgari eloquentia* prima di tutto, per far vedere gli stretti leganti collaborativi fra «liturgical and linguistic urges»; prima cioè di estendere lettura e relative dimostrazioni critiche alla presenza profonda di elementi liturgici nell'intero arco della produzione dantesca. Analoghe coerenze di senso sono ricercate quindi da Claire E. Honess che, partendo dal motivo dell'esilio nel cosmo dantesco, riesce bene a commentare il doppio registro di rilevanza sia teologica che politica emergente nei temi della pace, della comunità e dell'armonia cittadina percorsi a più riprese da Dante (*Dante and the Theology of Politics*). Al contesto della predicazione medievale, alle sue fonti, al suo stesso valore di 'teologia volgare' dedica un ottimo insieme di riflessioni George Ferzoco, sigillando a dovere su tre esempi del *Paradiso* (canti 11, 12 e 29) il saggio *Dante and the Context of Medieval Preaching* che appunto dei diversi aspetti di quella pratica comunicativa assorbiti dalla lettera del poema dantesco rappresenta una sintesi assai efficace. Non poteva infine mancare un saggio che prendesse in carico – come ha fatto Ruth Chester col suo *Virtue in Dante* – il concetto dantesco di 'virtù' quale si è venuto delineando ad es. nelle scritture di teologi quali Gregorio Magno o Agostino oppure nell'articolato universo della tradizione aristotelica; per approdare naturalmente all'assioma per cui in Dante «man's salvation is achieved through taking in and manifesting God's own virtue» e dunque esaltando nel corso dell'azione temporale e umana e insomma anche poetica ogni possibile valore positivo del dogma dell'Incarnazione. A chiusura dell'opera, le riflessioni di Barański sui controversi tentativi di definizione in materia di ortodossia/eterodossia dantesche (*(Un)orthodox Dante*) mettono in campo la possibilità di risolvere la dibattutissima questione nei termini di una 'pratica razionale della fede', un esercizio intellettuale a ridosso della teologia appunto tale da far sì che per l'uomo «the responsibility, not unlike that shouldered by the author of the *Convivio*, is to gather together these 'truthful crumbs' in order to

try to transcend the fragmentariness of our knowledge and achieve a somewhat fuller intimation, even though this will always amount to no more than an approximation, of the absolute Truth that is God».

Marcello Ciccuto

Giorgio Inglese, *Vita di Dante. Una biografia possibile*, Roma, Carocci, 2015, pp. 192.

La nuova biografia di Dante approntata da G. I. si distingue per l'essenzialità e per l'uso attento dei vari tipi di fonti disponibili: i documenti d'archivio, leggibili nel *Codice diplomatico dantesco* curato da Renato Piattoli (peraltro in via di revisione); le allusioni autobiografiche ricavabili dalle opere di Dante (quasi sempre da sottoporre a vaglio, possibilmente tenendo a riscontro dati esterni); le testimonianze derivate dalla tradizione antica, in particolare i primi cultori, purtroppo inclini ad accogliere qualunque voce o leggenda, come nel caso di Boccaccio, le cui affermazioni contengono spesso elementi validi o verosimili ma non possono essere mai accettate *sic et simpliciter*. Nella scarsità complessiva di dati certi, quasi tutti i biografi precedenti hanno dovuto integrare molte ricostruzioni più o meno plausibili, in genere sulla base di alcune proprie convinzioni o intuizioni. I. ha il merito di esplicitare molte delle sue supposizioni, consentendo di proporre ipotesi alternative.

Riguardo alla vita di Dante prima dell'esilio, sono interessanti le precisazioni sugli antenati degli Alighieri (pp. 19-28). Notevole la cautela circa la possibile attribuzione del *Fiore* a Dante: si potrebbe aggiungere che attualmente sono emersi elementi che sposterebbero la datazione complessiva del testo dal penultimo decennio del XIII secolo alla prima metà del successivo, quindi nel pieno di un'attività poetica e stilistica dantesca del tutto dissimile (dopo la stesura della *Vita nova* e in contemporanea a esperienze liriche di tutt'altro tenore); l'unica ipotesi verosimile sulla genesi di questa singolare opera, se si tiene conto di tutti gli indizi sinora individuati, è quella che si tratti di un testo iniziato negli anni Ottanta, rimasto incompiuto e forse rimaneggiato più volte e, alla fine, spruzzato di una patina dantesca dopo la diffusione dell'*Inferno*.

A proposito della *Vita nova*, I. sembra accettare qui (pp. 52-57) la cronologia, ricavata dal *Convivio*, che porterebbe a collocare l'incontro con la «donna gentile» nel 1293, e lo studio successivo della filosofia sino al 1295-1296, con ciò peraltro andando incontro a una pesante serie di incongruenze biografiche e testuali. Invece, è molto più economico pensare che il riferimento agli epicicli di Venere di *Cv* II, 2 sia da computare secondo calcoli diversi da quelli attualmente presentati sui commenti, dato che nella trattatistica coeva proprio i moti di Venere erano soggetti a notevoli differenze di calcolo: e infatti ne esisteva uno, attestato anche da Iacopo Alighieri, che porterebbe a collocare l'incontro con la donna gentile tra l'agosto e il settembre del 1291, in maniera perfettamente compatibile con la narrazione del libello ma anche con la sua 'ritrattazione' successiva.

I problemi più consistenti si affacciano comunque quando si tratta del poema, il cui inizio assoluto, secondo I., sarebbe da collocarsi nel 1308-1309, dopo l'abbandono definitivo del *Convivio*. Lo studioso considera del tutto improbabile un avvio fiorentino dell'opera, e considera puramente leggendarie le notizie raccolte da Boccaccio sulla genesi dei primi sette canti (pp. 92-98). Ora, è del tutto vero che questa ricostruzione, più volte ritoccata dallo stesso estensore, non può essere accettata in tutti i suoi dettagli; d'altra parte, il coinvolgimento diretto di un poeta di una prestigiosissima famiglia fiorentina, quale Dino Frescobaldi, poteva essere azzardato solo se le voci avevano almeno un qualche fondamento. I. sminuisce un appiglio testuale piuttosto forte, e cioè la presenza, nella canzone frescobaldiana *Voi che piangete nello stato amaro*, di alcuni elementi che, nel loro insieme, si trovano solo nei primi canti del poema (rispetto ai possibili antecedenti allegorici bassomedievali); e la canzo-

ne, per quanto si può affermare, contiene più di un tassello intertestuale (e non meramente interdiscorsivo: cfr. invece p. 154) che la rimanda al Cino dell'esilio, cioè al periodo 1304-1306. Indizi come questi non garantiscono certo la genesi fiorentina dei primi canti, che d'altronde sarebbero poi stati rimaneggiati; tuttavia formano sistema con la ricostruzione proposta da Boccaccio, che in questo caso è oltretutto molto cauto in merito, e quindi meno 'inventivo' di quanto non capiti in altre circostanze.

Ma tornando all'ipotesi di un inizio del poema da collocarsi addirittura nel 1308-1309, va detto che I. non considera tutte le sue implicazioni: per esempio, l'apostrofe contro «Alberto tedesco» di *Purg* 6, 97 sgg. va con ogni verosimiglianza ricondotta a un momento di poco successivo alla morte del sovrano e antecedente o comunque molto ravvicinato all'elezione del futuro imperatore Enrico VII; solo così infatti si può giustificare un'espressione minacciosa quale «'l tuo successor temenza n'aggia» del v. 102, che sarebbe inconcepibile da parte di Dante nel 1310 o 1311, ma quasi sicuramente già nel 1309, quando si cominciava a diffondere la voce che Enrico aveva intenzione di venire in Italia per tornare finalmente a ricevere l'investitura. Così si ritorna appunto al 1308 ed è del tutto antieconomico pensare che Dante abbia scritto questo passo poco dopo l'inizio della sua opera. Fra l'altro, I. pensa che la composizione dei canti non debba seguire necessariamente la sequenza del viaggio: ciò andrebbe dimostrato almeno con qualche riscontro testuale, ma non ve ne sono, e difficilmente si può pensare che uno scrittore sistematico come Dante abbia composto episodi autonomi, col rischio di non raccordarli bene con lo sviluppo narrativo, che ormai sappiamo essere molto calibrato (basti pensare alla strategia delle aperture e delle chiusure dei canti, ottimamente studiata da Luigi Blasucci).

La data più plausibile per l'inizio (o il re-inizio) della scrittura del poema resta insomma quella del 1306-1307. Certamente, le teorie del *Convivio* erano già presenti e accettate anche all'interno del poema, il che rende problematica, come I. fa notare, la presenza di un'ideologia guelfa in tutto l'*Inferno*. Ciò non toglie che precisazioni e specificazioni, anche ideologiche, siano rinvenibili per esempio nel 1311-1313, cioè all'epoca della discesa di Enrico/Arrigo e della stesura della *Monarchia*. A questo proposito I., che pure accetta questa cronologia, è propenso a considerare autentico l'inciso «Sicut in Paradiso Comedie iam dixi» (1, 12, 6), viceversa ritenuto spurio già da Michele Barbi e ora da molti commentatori, da ultimo e più decisamente Diego Quaglioni. In realtà I. (pp. 114-116) non offre elementi nuovi a favore della sua affermazione e si limita a ipotizzare che Dante volesse legare il suo trattato a un passo del *Paradiso*, magari durante il soggiorno veronese. Tuttavia, il sintagma «iam dixi» implicherebbe, se indirizzato a un lettore esterno, una larga conoscenza dell'ultima cantica, che viceversa risulta pochissimo o per nulla diffusa prima della morte dell'autore (anche perché terminata con ogni probabilità nella primavera-estate del 1321); inoltre, come è stato già notato il passo di *Par* 5, 19-24 tratta la questione del libero arbitrio in maniera diversa dal contesto in cui si collocherebbe l'inciso della *Monarchia*. Ancora (ma molte altre sarebbero le possibili obiezioni), davvero non avrebbe molto senso pensare a un unico e quasi inutile intervento dantesco a distanza di vari anni dalla stesura del trattato, lasciato del tutto identico nella sua sostanza, anche là dove palesemente risultava da aggiornare.

Sono poi prese in esame le fasi della divulgazione dell'*Inferno* e del *Purgatorio*. I. (pp. 117-134) propone per quella della prima cantica la data del 1314, mentre per quella della seconda il 1315. Ora, per la divulgazione dell'*Inferno* dovrebbe essere considerata con più attenzione la testimonianza di Francesco da Barberino, da ascrivere più plausibilmente alla metà del 1313 che non al 1314 (si veda, di chi scrive, *Dante oltre la «Commedia»*, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 102-106); ma si dovrebbe aggiungere la serie di sintagmi ricavati dalla prima cantica e contenuti nella canzone *Da poi che la natura ha fine posto*, attribuita a Cino ma con ogni probabilità non sua e comunque scritta a ridosso della morte dell'imperatore, ossia poco dopo

l'agosto del 1313. Quanto al *Purgatorio*, il discrimine è rappresentato dall'interpretazione della profezia del *Cinquecento diece e cinque*. Se non si tratta di una profezia generica, come il testo fa chiaramente intendere e in analogia con l'*usus* dantesco di gran lunga maggioritario, allora bisogna considerare che il personaggio in questione deve essere «reda» dell'impero: ma, partendo dal 1300, solo Enrico/Arrigo era diventato a tutti gli effetti un imperatore. Costui deve poi combattere contro un gigante, che la stragrande maggioranza degli interpreti individua in Filippo il Bello, e una prostituta a lui asservita, ovvero la Chiesa sotto il pontificato del traditore e succube Clemente V. In questi termini, questa profezia ha senso solo fino alla morte dell'imperatore, non oltre; in ogni caso, pochi mesi dopo sarebbero scomparsi anche i suoi avversari, come Dante si premura di farci sapere, però solo nel *Paradiso*. Ma se avesse divulgato il *Purgatorio* dopo la fine di questi eventi, perché mantenere una profezia totalmente priva di referenzialità storica? E perché non far già capire che i nemici erano stati ben presto puniti da Dio? L'unica spiegazione plausibile è che il canto finale del *Purgatorio* sia stato scritto in funzione della situazione creatasi dopo l'incoronazione di Enrico/Arrigo e prima della sua morte; il fatto che non sia stato in nessun modo ritoccato dimostra che esso o era già stato ampiamente divulgato, o comunque, pure nel caso di una divulgazione nei soli ambienti filoimperiali, non sopportava più modifiche.

È impossibile vagliare molti altri dettagli dettagli, anche se in parecchi casi essi risulterebbero davvero rilevanti. Per esempio, in *Purg* 23, 106-111 non è verosimile che si faccia riferimento alla battaglia di Montecatini del 29 agosto 1315 (cfr. invece p. 129): non solo sono forti le congruenze di questo passo con l'Epistola ai Fiorentini intrinseci del marzo 1311, ma per di più il testo parla chiaramente di un periodo antecedente all'adolescenza dei neonati del 1300 («prima fien triste [le donne fiorentine] che le guance impeli / colui che mo si consola con nanna»), una formulazione adattissima all'incirca nel 1311, palesemente inappropriata per ragazzi di oltre 15 anni, appunto nell'agosto 1315. Altre spie come queste andrebbero meglio sondate, e quasi sempre si arriverebbe a una consequenzialità cronologica come ipotesi maggiormente probabile.

I. è piuttosto prudente riguardo alla genesi del *Paradiso* e alle sue fasi compositive, pur accettando che, per il completamento, siano dirimenti le indicazioni ricavabili dalle autentiche *Egloghe* inviate a Giovanni del Virgilio. Non autentiche appaiono invece allo studioso (pp. 135-138) la parte di *accessus* e la successiva esegesi dei primi versi del *Paradiso* contenute nell'Epistola a Cangrande come attualmente la leggiamo, e tuttavia egli assegna un valore decisivo alla sua prima parte, quella in genere indicata come *nuncupatio* e qui invece come *epigramma*. Il termine, ripreso dal § 11 dell'Epistola, di fatto segnala che a essa dovrebbe seguire l'intera cantica dedicata al signore di Verona, che appunto, come molte opere latine e mediolatine, avrebbe una premessa definita 'epigramma'. Il testo (ed. Cecchini) è chiarissimo: «Neque ipsi preheminentie vestre congruum magis comperi quam Comedie sublimem canticam que decoratur titulo Paradisi; et illam sub presenti epistola tanquam sub epigrammate proprio dedicatam, vobis ascribo, vobis offero, vobis denique reccomendo». Di solito però non si considera, e non lo fa nemmeno I., che il *tricolon* conclusivo è del tutto analogo a forme ricorrenti nel primo Trecento per segnalare l'invio e la dedica di un'opera compiuta. Dunque, anche nell'ipotesi di I. (che considererebbe autentica l'epistola sino appunto a questo paragrafo), le cose non tornano, perché è impossibile trovare una data in cui Dante sia stato in grado di spedire a Cangrande l'epistola sino al § 11 e l'intero *Paradiso*: del resto, la parte precedente della lettera si riferisce a una conoscenza recente fra il poeta e Cangrande, il che sarebbe del tutto inverosimile nel 1321. Né è possibile ipotizzare l'invio del solo I canto, andando contro l'evidenza testuale: l'onere della dimostrazione andrebbe a carico di chi vuole modificare il senso dell'affermazione sopra riportata; e non valgono esempi come quello della dedica dell'*Africa* petrarchesca, evocato senza un'attenta disamina da Claudia Villa, ma in effetti, se esaminato con accuratezza, profondamente diverso.

L'accettazione della dedica a Cangrande porta I. a considerare autentici altri documenti nati in area veronese e in effetti molto dubbi. Il caso più evidente è quello della *Questio* (cfr. pp. 139-142), di cui abbiamo solo testimonianze tarde e assai sospette, specie perché sarebbe Dante stesso a fornire, con sorprendente precisione, tutti i dati necessari per collocare temporalmente e geograficamente il testo: un testo, va notato, che andrebbe a smentire quanto affermato nella prima cantica di un poema sacro che, viceversa, non dovrebbe risultare contestabile (e certo non può valere, per Dante, la distinzione postgalileiana tra piano teologico, piano naturale-scientifico e scrittura poetica come parecchi interpreti, da ultimo Saverio Bellomo, continuano passivamente a ripetere). Un piccolo dettaglio: la data della discussione della *Questio* («Et hoc factum est in anno a nativitate Domini nostri Iesu Christi millesimo trecentesimo vigesimo, in die Solis…») stranamente non va interpretata *more florentino*, e verrebbe prima di ulteriori e ridondanti indicazioni che sembrano soprattutto voler attestare l'assoluta veridicità di quanto affermato. In base ai più recenti studi storici, i dati esterni disponibili lasciano pensare che nel gennaio del 1320 Dante soggiornasse ormai stabilmente a Ravenna: ma della *Questio*, che costituirebbe un forte elemento onorifico per il padre, nulla sanno i figli Iacopo e Pietro (il riferimento contenuto nel commento di quest'ultimo è quasi certamente spurio), i quali invece in quell'anno si erano di sicuro con lui già riuniti.

Come si vede, sono parecchi i punti ancora in discussione (e qui se ne tralasciano molti altri minori). Il contributo di I., grazie alla sua consueta competenza, permette comunque di tornare a ragionare su alcuni snodi fondamentali.

Alberto Casadei

Fazio degli Uberti, *Rime*, edizione critica e commento a cura di Cristiano Lorenzi, Pisa, ets, 2013, pp. vi-722.

Nel ritratto culturale del rimatore pisano Fazio sembra aver prevalso nel tempo una stretta rispondenza fra una multiforme erranza personale e una quasi incontenibile varietà di registri espressivi e rappresentativi, piegati ora alle più usuali giacenze tematiche della rimeria d'amore, ora entro la versatilità di una voce dai forti accenti politici. L'immagine dunque di un autore capace di rinfrescare i motivi pressoché esangui dello stilnovo attraverso un intelligente recupero del miglior Dante lirico (specie petroso), facendo fruttare oltretutto uno sperimentalismo di sostanza – notevolissimo quello consolidato sul piano dell'esercizio metrico – che poté accreditarsi agli occhi di più rimatori d'area veneto-emiliana nonché addirittura a quelli di Petrarca, deve aver accompagnato precocemente il progetto del curatore di questa nuova, corposa edizione critica della rimeria ubertiana. L., di fatto, ha colto l'occasione di questo ritratto almeno in parte ben radicato nella partita di dare e avere svolta nel '300 fra poeti toscani e settentrionali, per puntare già nell'introduzione a rilevare come ad esso ritratto si possano assimilare altri spaccati o segmenti della cultura poetica dell'Uberti, a partire da un terreno linguistico inquadrato sulla consolidata centralità del fiorentino, da una diffusa *planitudo* retorica e da un rispetto di fondo delle forme metriche più tradizionali cui vennero a far da contraltare parche deviazioni inventive, subito rilevate da L. nell'area appunto di pratiche metriche non esattamente fossili (di Fazio è la frottola più anticamente databile; e del resto il sonetto semiletterato, assieme all'uso del capitolo ternario in legamento con materie di estrazione religiosa dicono di un assorbimento tutt'altro che scontato da parte del rimatore di quel che ferveva presso i migliori cenacoli poetici veneti), a non dire della singolarità realmente fondativa di una forma quale quella della canzone sdrucciola, poi anche presente nel repertorio del Saviozzo ma di sicura derivazione ubertiana. Bene, per un poeta rigorosamente e tendenzialmente classicheggiante come questo il nuovo

editore ha predisposto una descrizione tanto ragionata quanto ampia dei testimoni manoscritti (pp. 37-122) e delle edizioni a stampa (pp. 123-137) – poi ridotta a funzionale siglario per le pp. 137-146. Nella trafila che principia dalla silloge Renier del 1883 e passa attraverso il *corpus* Corsi del 1952 andrà allora riconosciuto quanto il congegno di spostamenti, variazioni ed esclusioni di testi definito nel nuovo insieme sia tutt'altro che squassante – sebbene spazio rimanga per più casi di ri-attribuzioni o di negazioni di paternità; tuttavia l'editore ha dovuto principalmente fare i conti con un quadro testimoniale di estrema e dispersiva frammentarietà, con decine di testi a circolazione autonoma/occasionale e mai approdati a una raccolta d'autore: ciò che ha avuto «come rilevante conseguenza l'impossibilità di affrontare in modo unitario l'analisi della tradizione, e la necessità di indagare singolarmente per ciascun componimento i rapporti tra i testimoni, approntando di volta in volta stemmi diversi» (pp. 151-152). Il più sensato ed economico fra i passi d'avvio, in casi come questi, non poteva che consistere naturalmente (per via soprattutto del profluvio di lezioni adiafore) nel raggruppamento dei manoscritti apparentati fra loro, portatori di serie comuni di testi ubertiani; una volta tesaurizzati questi rapporti di affinità fra codici aggregabili, è risultato necessario non certo allungare le discussioni stemmatiche – appunto per i rapporti fra testimoni di singoli componimenti, come le pagine e pagine pur destinate alla canzone *Io guardo i crespi e i biondi capelli* o anche alla Corona dei sonetti sui vizi capitali –, bensì affidarsi per l'edizione ai testimoni di area fiorentina più antichi e corretti, privilegiando dove possibile criteri di uniformità. Così, per ovvie ragioni di coerenza l'ordinamento del nuovo *corpus*, necessariamente preso fra i due precedenti modelli Renier-Corsi, ha visto aggiungersi all'efficacia della griglia cronologica il peso delle affinità tematiche e stilistiche, giusta un criterio che ha permesso anche di allungare di varie spanne le misure, invero di per sé già notevoli, dell'eclettismo espressivo del poeta Fazio.

Per le singole rime il commento e i cappelli introduttivi sono giacimenti sicuri di materiali informativi e ragionativi, tali da farci capire con lodevole chiarezza il gioco dei rapporti fra tradizione e innovazione quale risulta ad es. nel pieno di una canzone quale *Nel tempo che s'infiora e cuopre d'erba* o nella già citata *Io guardo i crespi e i biondi capelli* (ma anche la fedeltà ai modelli danteschi e petrarcheschi emerge in una luce tutto sommato di intelligente revisione, come nel caso di *Nella tua prima età pargola e pura* e nella para-petrosa *I' guardo in fra l'erbett'e per li prati*). Non ci vengono sottratti movimenti di un certo rilievo poematico, come nel caso dell'allegazione di esempi mitografici a ciascuna stanza di *S'i' savessi formar quanto son begli* (canzone di dedica all'amata Ghidda Malaspina), e ovviamente dentro la bella partitura espressiva del sonetto semiletterato ritornellato *Stanca m'apparve all'onde ben tranquille*. Degli intrecci fra virtuosismo formale e impegno politico veniamo a sapere in abbondanza di riscontri grazie ai materiali assiepati nel cappello alla frottola in difesa di Mastino II della Scala (v), mentre un diverso tipo di legame, fra innovazione tematica e audacia tecnica imposta dal vincolo della rima sdrucciola, si vede attivato per la canzone *Ahi donna grande, possente e magnanima*, dotata perdipiù di un congedo rivolto alla città di Verona. Sulla frequenza d'utilizzo poi della componente mitografica, una delle marche costruttive più tipiche della rimeria ubertiana, apprezzata e puntualmente saccheggiata anche da ser Giovanni Fiorentino *alias* Malizia Barattone, insistono giustamente i rilievi dell'editore, pronto a verificarne l'efficacia nella rete di un testo quale *Grave m'è a dire come amaro torna* ma incline altresì a identificarne gli sviluppi nella chiave tematica faziana delle città personificate (le canzoni XVII e XX, e con l'Italia – come nei *Regia Carmina* per Roberto d'Angiò – nella canzone *Di quel possi tu ber che bevé Crasso*, XVIII). E d'altronde sulla strada di un'idea di generale figurabilità di alcuni prodotti seriali si avviano anche i noti sonetti dei vizi capitali, dove la massiccia presenza di materiali danteschi si vede declinata nella quadratura di una precettistica didascalico-morale certo di non eccelsa apparenza ma almeno movimentata dall'interno, portata a un'evidenza rappresentativa di non dubbia qualità – e sarà il caso pu-

re della canzone 'disperata' *Lasso, che quando immaginando vegno* (XXII), esempio notevolissimo di testo mediatore fra esperienze toscane 'classiche' e già inerti modelli di derivazione settentrionale, oltreché segnale di quell'intenzionale quanto generale distacco faziano dalle consuetudini meno rinnovabili (basterebbe riandare al sonetto *Ohi lasso me, quanto forte divaria* che fa del *plazer-enueg* una lega di allusioni 'municipali' in nulla scontate) che resta il più concreto sigillo di novità di questa poesia: farraginosa senz'altro, ma bisognosa di un'edizione completa e sicura come questa di L. per poter essere collocata nella più giusta prospettiva del mobile prodotto 'di passaggio' del secolo aureo della lirica volgare.

MARCELLO CICCUTO

MARIA MUSIOL, *Vittoria Colonna: A Woman's Renaissance*, Berlin, Epubli-HPG, 2013, pp. 332.

M. M. risponde a un'esigenza che la bibliografia critica su Vittoria Colonna avvertiva da tempo: quella di un volume monografico sulla vita e l'opera della Marchesa di Pescara. Se numerosi sono stati negli ultimi decenni gli studi specifici su alcuni aspetti della biografia, delle opere e del pensiero della poetessa, mancava ancora uno studio d'insieme. L'autrice tratteggia la trama dei rapporti che Vittoria Colonna instaurò con i contemporanei, rapporti delineati con l'ausilio delle fonti coeve (Paolo Giovio, Filonico Alicarnasseo, il *Carteggio* della stessa Colonna) e delle rime scambiate dalla Marchesa con i personaggi chiamati in causa. Così, primi capitoli (2 e 3) presentano una ricostruzione storica delle sue relazioni con i Colonna e con il marito Ferrante D'Avalos basata sostanzialmente sul racconto di Paolo Giovio, a cui viene lasciata ampiamente la parola. Segue (capp. 4-5) una lettura commentata di alcuni sonetti in morte del Marchese di Pescara. Si susseguono poi i capitoli dedicati ad Alfonso del Vasto (cap. 6); a Paolo Giovio (capp. 7-8); ad altre donne (Eleonora Gonzaga, Serafina Contarini, Giulia Gonzaga, Renata di Francia, Margherita di Navarra; cap. 9); ad alcuni letterati dell'epoca (Bernardo Tasso, Aretino, Alamanni, Castiglione, Bembo, Francisco de Holanda), alle tre raccolte per Francesco della Torre, Margherita di Navarra e Michelangelo, e al commento di Rinaldo Corso (cap. 11); a Michelangelo (cap. 12); al gruppo degli Spirituali (Contarini; Ochino; Morone) e ai processi inquisitoriali di Carnesecchi e Morone (cap. 13); a Reginald Pole (cap. 14). Chiude il volume una veloce rassegna di numerosi sonetti spirituali (cap. 15). L'indagine della M. ha il sicuro merito di aver tentato di assumere uno sguardo integrale sulla figura della Colonna, presentando con completezza l'aspetto storico-biografico, quello ideologico-religioso, e quello poetico, in passato troppo spesso lasciati scissi.

Tuttavia, molte sarebbero le osservazioni da fare. Per esempio, sugli innumerevoli errori di stampa nella trascrizione dei testi in lingua italiana o sui madrigali chiamati «sonetti»; per non dire, poi, dei confronti contrastivi di dubbia legittimità con autori come Goethe, Donne, Wordsworth e Shakespeare, appartenenti a tutt'altre culture e mentalità; dell'assenza dei testi in lingua originale (italiano o latino che sia), con l'unica eccezione delle lettere per e di Michelangelo; del generale disinteresse verso le fonti testuali (evangeliche in particolare, come per il sonetto 12 delle *Rime spirituali* nell'ed. Bullock – d'ora in poi S1 –, a p. 250) sulle quali i sonetti della Colonna sono talvolta strutturati; dei virgolettati inesistenti nel testo originale («"Hell does not exist", echoes a blissful Vittoria», p. 237); dell'ignorare alcuni fra i contributi più significativi degli ultimi 15 anni (cfr. almeno R. Fedi, G. Forni, C. Ranieri, M. S. Sapegno, C. Scarpati, T. Toscano, ecc.). Oltre a tutto ciò, si riscontrano anche alcune leggerezze riguardanti attribuzioni su cui la critica si pronuncia tuttora con molta precauzione: l'autrice dà per assodato che alcuni disegni di Michelangelo rappresentino Vittoria Colonna (per esempio alle pp. 120, 183 e 213), che disegni (p. 183) o rime siano indiriz-

zate alla Marchesa (ad esempio, pp. 152, 177, 184 o 185) o ancora che parlino di lei (p. 120). Ipotesi affascinanti e tentatrici per chi si accinge a commentare l'opera della Colonna, ma che andrebbero – oltre che sostenute da qualche fonte documentaria – trattate come tali, come ipotesi, appunto, e non come assiomi su cui fondare un'operazione critica (del tipo: «Michelangelo's drawings of Vittoria Colonna prove Giovio's description», p. 119).

In secondo luogo, un'insistenza eccessiva su alcuni punti che non ci sentiamo di condividere pervade l'intero contributo della M.

1. Non vale la pena soffermarsi sul presunto femminismo radicale della Colonna, vero perno del libro. Il sottotitolo del volume (nella prima pagina compare per 15 volte il termine *female*) già dice tutto: «il Rinascimento di una donna». La Colonna «wanted to save herself from male dominance» (p. 125) in ogni campo, e tali occhiali critici determinano l'intera lettura di M. M.: il femminismo della Marchesa si scaglierebbe non solo contro una poesia dominata da uomini, non solo contro la struttura patriarcale della società e della Chiesa, ma addirittura contro la Trinità, rea di essere formata da sole entità maschili. Ci si ferma qui, non riuscendo a comprendere perché nella Colonna la ricerca della propria identità di donna dovesse realizzarsi per forza in contrapposizione alla realtà maschile, in tutte le sue forme (poetica, ideologica, ecclesiastica, ecc.), e limitandosi a indicare il rischio di applicare categorie contemporanee a fatti e idee del XVI secolo.

2. La Colonna soffrirebbe di vari «psychic problems»: per esempio (alle pp. 220-221), l'autrice parla di attacchi di panico, sbalzi di umore, manie, «religious hysteria», anoressia. Delle «several proofs» (p. 130) che ne darebbero testimonianza, però, non si rinviene alcuna traccia. Dalla fonti sappiamo solo che la Colonna di essere «a Sua Signoria reverendissima [Reginald Pole] della salute dell'anima e di quella del corpo obbligata, ché l'una per superstitione, l'altra per mal governo era in periculo» (lettera a Giulia Gonzaga, 8 dicembre 1541). Pietro Carnesecchi durante il suo processo inquisitoriale spiegò queste righe sostenendo che la Marchesa, «avanti che pigliasse l'amicitia del Cardinale [Pole], si affliggeva talmente con digiuni, cilicii et altre sorte di mortificationi della carne, che si era ridotta ad havere quasi la pelle in sull'osso, et ciò faceva fose con ponere troppa confidentia in simili opere, immaginandosi che in esse consistesse la vera pietà et religione».

3. La Marchesa assegnerebbe un atteggiamento innovativo alla Madonna, che si ribellerebbe (tanto nelle rime della Marchesa quanto nei disegni di Michelangelo; cfr. p. 183) alla volontà imperscrutabile di un Dio che permette l'assurda morte dell'unico figlio. Tale assenza di umiltà, tale rifiuto di sottomissione di Maria sarebbe condiviso dalla stessa Colonna, la quale «did not approach God on her knees in a humbly beseeching manner, but she faced him on eye-level, assuming a demanding attitude, even arguing with Him» (p. 189). Mi sembra però che dalla lettura dei testi emerga una posizione umana del tutto differente, e la ricerca dell'umiltà risulti non solo importante, ma addirittura centrale nel percorso di fede della poetessa. La Colonna desidera essere «ognor più umile» (S1:157, 14), desidera un «cor umil, puro e mendico» (S1:5, 9), «un umil petto» (S1:18, 5); afferma che «con vomer d'umiltà larghe e profonde / fosse conviemmi far dentro al mio core» (S1:39, 1-2) poiché Gesù apre il suo tesoro «a l'alme umili» (S1:54, 12), «a chi con umil barca in quel gran fondo / de l'alta sua bontà si lascia andare» (S1:84, 13-14), mentre i «saggi del mondo» al contrario «hanno il cor sì duro» (S1:93, 4). All'«alta umiltate» è dedicato l'intero sonetto S1:134, perché «quando lo spirto vive a Dio congiunto / con umil voglia al Suo voler unita / l'aperta guerra gli è secreta pace» (S1:62, 12-14), e perché «può risalire / l'uomo a la patria vera, al primo onore, / per quel de l'umiltà sicuro calle» (S1:81, 12-14). Non solo: san Francesco è rappresentato «con l'arme sol de l'umiltate in mano» (S1:124, 4) e a san Tommaso fu necessario convertirsi a un'«umil fede» (S1:118, 4). Dio stesso ha mostrato la propria «umiltà» (S1:133, 8), la propria «umile altezza» (S1:98, 4), facendosi uomo prima, e morendo poi («l'umiltà lo spogliò», S1:63, 12) sul «segno umil de l'onorata croce» (S1:67, 13) per «insegnarne umiltate in tutti i modi»

(S1:30, 14). Quanto alla Madonna, anche lei diede un'«umil risposta» all'arcangelo Gabriele (S1:131,10), e la *Meditazione del Venerdì Santo* testimonia «la sua profonda umiltà» (ed. in P. Simoncelli, *Evangelismo italiano del Cinquecento*, Roma 1979, p. 427); l'umiltà viene qui nominata tra le virtù di Dio: niente di più desiderabile, dunque.

Secondo la M., Vittoria «projected into Maria [...] her doubts about the godliness of the dead Godson» (p. 158). In realtà nei sonetti S1:107 e 108, in cui Maria è rappresentata sotto la croce, non compare il minimo dubbio, ma piuttosto una fede e una speranza certa nella Resurrezione. Tale fermezza nella fede trova una conferma nella raffigurazione tradizionale della Madonna come «stella del nostro mar, chiara e sicura» (S1:101, 1). A scanso di equivoci, a S1:104, 9-10 si legge proprio che «cangiar obbietto o varïar pensero / uopo non le fu mai». Quanto alla *Meditazione del Venerdì Santo*, chiamata in causa dalla M. (p. 157), basta dire che descrivere il dolore della madre (come per altro fanno illustri testi del passato, da Jacopone da Todi al Laudario di Cortona) non significa attribuirle un dubbio sulla divinità del Figlio o un atto di ribellione verso il Padre (in Cristo «essendovi la divinità che non lo lassò mai», si legge invece; ed. Simoncelli, p. 423). Come nelle rime mariane, anche nel testo in prosa emerge la certezza della salvezza: «benché vedessi nel santissimo corpo gli occhi chiusi [Maria] sapeva che quei del'anima aprivan le porte del'Jmbo» (*ibidem*, p. 424).

4. Vittoria Colonna contesterebbe Dio Padre (p. 240) per aver imposto al suo unico Figlio una morte umiliante. Per conservarne la dignità divina di Figlio di Dio, la Marchesa avrebbe dunque fatto disegnare a Michelangelo il Crocifisso nelle fattezze di un dio greco (Apollo), ancora vivo e in atto di sfida verso il Padre, per rispondere all'imposizione di tale morte infame (pp. 178-180). Rispetto all'iconografia tradizionale, che aveva voluto un Cristo esangue, la Colonna avrebbe operato una fusione tra Gesù e Apollo; addirittura, «never did she take a final decision between Apollo and Jesus Christ» (p. 236). Ora, il dio Apollo compare otto volte nelle rime della Marchesa: in *Rime amorose* (ed. Bullock), 12, 4 («e più bello rimeni Apollo il giorno»), dove è simbolo del sole primaverile; in S1:2, 1-4 («L'alto Signor [...] / prego che sia il mio Apollo, e gli occhi e 'l petto / mi bagni omai del Suo celeste fonte») dove è chiamato in causa in quanto patrono della poesia e fonte di ispirazione (come in S1:1, quindi, la Colonna sta qui sottolineando come i propri versi spirituali traggano origine da Dio stesso: «chiamar qui non convien Parnaso o Delo», v. 9); Apollo è dio della poesia anche in *Rime epistolari* (ed. Bullock), 1, 2; 5, 8 e 6, 2; in S1:43, 9-11 («Oh come brieve par quel che circonda / Apollo a l'alma che già illustra e scalda / il vero Sol»), egli è ancora simbolo del sole terrestre, in contrapposizione con il Sole divino (cioè Dio stesso), e la medesima antitesi ritorna a S1:102, 9-14. L'unica reale sovrapposizione tra Apollo e Cristo si trova in *Rime spirituali disperse* (ed. Bullock), 3, 5-6, dove, a proposito della Natività di Gesù, la Colonna parla della capanna di Betlemme come di «quell'antro, anzi pur sacro Delo / u' nacque il vero Apollo». Anche in questo caso Apollo è citato in quanto simbolo del sole, un sole che, dal Vangelo di Luca in poi (Lc 1, 78), è immagine di Gesù nascente. Di qui, l'identificazione operata dalla Colonna tra il pagano dio del sole e Cristo, *verus Sol* (come viene infatti definito dalla tradizione della Chiesa: Ambrogio, Prudenzio, Gaudenzio di Verona, ecc.), dove l'aggettivo *vero* indica lo scarto simbolico e ontologico fra le due divinità. Insomma, se la Marchesa cita più volte Apollo, non lo fa mai per la sua mitica bellezza (M., pp. 178-180).

5. La fede sarebbe per la Colonna un mero ripiego di fronte all'inadeguatezza della ragione: «in a great number of sonnets [quali?], she [...] regarded faith in God as a makeshift compensating lack of knowledge. Weighing faith against knowledge, she was painfully aware of the shortcomings of faith» (p. 237). A riprova di tale asserto viene riportato il sonetto S1:15, i cui versi sembrano però dire proprio l'opposto: consapevole del fatto che «per mia colpa non si stende / a tanta altezza il mio basso pensero» (vv. 12-13), la poetessa esclama: «Deh! potess'io veder per viva fede» (v. 1). La fede, quindi, genera una facoltà visiva superiore a quella del mero pensiero (della ragione, cioè, della conoscenza), in grado di cogliere aspetti altrimen-

ti inconoscibili del reale. Similmente si legge in S1:58 («Se con l'armi celesti avess'io vinto / me stessa, i sensi e la ragion umana, / andrei con altro spirto alta e lontana»), in S1:118 («Maggior è il merto / di creder l'invisibile per quella / virtù [la fede, appunto] che non ha in sé ragion umana» [dove *ragion* è soggetto]) e in S1:81 («Fuggendo i re gentili il crudo impero / d'Erode, per divina alta cagione, / fuor de l'umana lor cieca ragione, / entrar del natio regno al camin vero»); si veda soprattutto S1:78: «Questo vèr noi maraviglioso effetto / di morir Dio su l'aspra croce excede / ogni umano pensier, onde no 'l vede / con tutto il valor suo nostro intelletto; / ma se del bel misterio in mortal petto / entra quel vivo raggio, che procede / da sopra natural divina fede, / immantenente il tutto avrà concetto».

6. La Marchesa «succeded in freeing herself of Petrarchist fetters to approach expressionism by four hundred years in advance!» (p. 64; cfr. p. 71); tale espressionismo si realizzerebbe nel seguente modo: «presenting herself on the edge of despair she imparts her inner turmoil by means of alliterations, choosing hard sibilants: *cerco*, *scaccio*, *strugge* e *strazzia* […], in deliberately contrast to Petrarch's *dolce stil novo*» (non era di Dante e compagni?). Tralasciando il fatto che in *Rime amorose disperse* (ed. Bullock), 7 la citata allitterazione è spalmata su ben sei versi, bisognerà sorvolare anche sul fatto che i verbi *cercare* e *struggere* vantano rispettivamente ben 48 e 26 occorrenze nei *Fragmenta* – *scacciare* 7, *straziare* (*hapax* nella Colonna) 5 –, risultando, insomma, non così estranei al linguaggio petrarchesco. Il petrarchismo delle rime amorose della Colonna è un dato evidente per quantità e qualità, e non è questo il luogo per dimostrarlo. Meno scontate sono piuttosto le peculiarità del suo petrarchismo nelle rime spirituali, dove, comunque, sono innumerevoli le riprese da sistemi di rime, sintagmi, dittologie e interi emistichi del *Canzoniere*. La Colonna non trova la propria strada in un non meglio definito espressionismo, quanto piuttosto in una ri-funzionalizzazione dei termini già usati e abusati dal petrarchismo amoroso. Utilizza cioè la stessa lingua (le stesse immagini, le stesse metafore) per trattare un contenuto (quasi) nuovo. Risemantizza Petrarca, insomma, pur rimanendone saldamente ancorata.

Veronica Copello

Rime del Burchiello comentate dal Doni, edizione critica e commento a cura di Carlo Alberto Girotto, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. lxxx-622.

Ascongiurare il rischio di parossismo metatestuale che la recensione a un'edizione critica e commento (di G.) circa un'edizione e commento (di Doni) alle *Rime del Burchiello* potrebbe far intravedere, diremo fin da subito che uno dei punti di forza dell'ottimo volume curato da G. è costituito proprio dall'equilibrio con il quale vengono scientificamente trattati i diversi *palimpsestes* che si intrecciano nell'operazione editoriale perseguita da Anton Francesco Doni sul barbiere di Calimala in pieni anni Cinquanta del '500. Il proposito, dichiarato da G. in apertura, di far chiarezza su ciò che spetta al primo e al secondo autore, e di «far dialogare due poli – quello relativo al Doni e quello che interessa il Burchiello – che, per motivi assai diversi, non hanno trovato nei secoli scorsi molte occasioni per affrontarsi su un terreno neutro» (p. x) risulta dunque felicemente adempiuto sia dal punto di vista filologico-testuale che da quello storico-critico. Fin dall'*Introduzione* (pp. ix-lxxx), infatti, vengono messe a frutto le tradizioni di studi sul Burchiello e sul Doni, oggetto di rinnovato interesse scientifico negli ultimi anni, per impostare una nuova valutazione del commento doniano che superi il pregiudizio ricorrente sul suo essere opera di «un cervello stravagante sopra i sonetti più stravaganti che sieno mai stati scritti» (così Pietro Micheli a fine Ottocento, cit. da G. a p. xxi). La rivalutazione di G. non nega, come ovvio, il tratto più evidente delle *Rime del Burchiello comentate dal Doni*: ovvero il fatto che i sonetti burchielleschi, lungi dall'essere oggetto di un commento come lo si potrebbe pensare modernamente, costituiscono piuttosto

per Doni uno spunto per dar voce alla sua brillante vena affabulatoria (ma sulla precisa definizione dell'opera è doveroso rimandare alle parole di Masi cit. a p. LIV e all'attenta descrizione di G. alle pp. LIII-LXIII). Tuttavia, è merito di G. aver sottolineato che, per quanto «stravagante» secondo i parametri odierni, il commento di Doni dovette godere di una certa fortuna a partire da fine Cinquecento, come testimoniano anche tre copie manoscritte, di cui una finora ignota, delle rime di Burchiello tratte dall'edizione doniana (vedi oltre), nonché le non poche tracce di lettura del commento di Doni rinvenute da G. nel corso dei secoli XVI-XIX e improntate a interessi ora più linguistici ora più storico-letterari (vedi pp. XXII-XXV). L'Introduzione informa con chiarezza sui tempi e i modi di ideazione, composizione e pubblicazione delle *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, il cui primo progetto, giusta la testimonianza di due lettere di Doni (una al novarese Francesco Reveslà, l'altra «programmatica» a Lodovico Domenichi, datata 15 febbraio 1546 [ma 1547 secondo lo stile comune]), risale ai pieni anni Quaranta, e più precisamente al 1546-1547, a Firenze, quando la stampa di un commento al Burchiello sarebbe stata peraltro favorita dall'apparizione proprio nel 1546 dell'edizione Peri dei *Sonetti del Burchiello.* Tuttavia, a causa delle travagliate vicissitudini cui andò incontro, che lo costrinsero a lasciare Firenze, il Doni poté rimettere mano al progetto solo molti anni dopo, una volta arrivato a Venezia; qui, grazie alla collaborazione con il tipografo forlivese Francesco Marcolini, il Fiorentino stampò, dal 1551 al 1553, «nell'ordine, la *Seconda libraria*, la *Zucca*, i *Tre libri di lettere*, la *Moral filosofia* e i *Trattati*, le quattro parti dei *Marmi* e il dittico *Mondi-Inferni*» (p. XLVII). Il commento a Burchiello «sembrò restare in secondo piano nei progetti del Doni, per poi conoscere, in maniera abbastanza improvvisa, una maturazione che si concretizzò in una veloce pubblicazione» (*ibid.*): l'occasione per la stampa, ancora presso Marcolini, nei primi mesi del 1553 fu verosimilmente fornita dalla pubblicazione nel 1552 a Firenze delle rime del Burchiello curata da Anton Francesco Grazzini. Come ben argomenta G., il Doni, cavalcando il successo editoriale arriso al barbiere di Calimala, si affrettò a rispondere all'iniziativa 'filologica' del Lasca «nientemeno che con un commento» (p. L), che pertanto fu completato con una celerità di scrittura (caratteristico tratto doniano) di cui il testo reca visibile traccia in più punti.

Quali gli intenti e il significato dell'operazione editoriale del Doni sul Burchiello? In estrema sintesi: far accogliere tra gli 'eletti' del Parnaso un 'irregolare' come il barbiere poeta (e implicitamente ottenervi a propria volta un riconoscimento). Presente fin dalle lettere degli anni Quaranta, tale proposito diventa un filo rosso che giunge a piena maturazione nel commento alle *Rime*, il cui debito nei confronti del microgenere dell'esegesi burlesca di pieno Cinquecento è evidente nella contrapposizione parodica ai commenti accademici a Dante o Petrarca, poeti ai quali il Doni avrebbe da sempre voluto veder affiancato il Burchiello (eloquente in tal senso la già citata lettera al Domenichi, giustamente valorizzata da G. alle pp. LIX-LXI). È merito di G., inoltre, l'aver individuato, accanto alla ripresa doniana di un preciso ipotesto all'interno del genere del commento burlesco (e cioè il *Commento di ser Agresto – alias* Annibal Caro – *alla Ficheide del Molza*), le caratteristiche dell'opera che la distinguono da tale filone e la riavvicinano piuttosto alle scritture maggiori di Doni, ovvero «la possibilità di trovare un interstizio dal quale l'esegeta può esprimere la propria opinione, di qualunque tenore essa sia, dallo svagato al lepido, replicando su altra scala l'apparente disarticolazione delle rime del Burchiello» (p. LXVI), e ancora «lo schema dell'"opera mescidata", ben rodata all'interno di scritture di maggior respiro», o la presenza di «vistose tracce di quella erudizione posticcia, fatta di prestiti e talora di plagi veri e propri, esibita anche in altre edizioni del periodo marcoliniano» (*ibid.*). A tale proposito, la rassegna delle numerose fonti del commento doniano (pp. LXVII-LXXVII) conferma la «singolare disponibilità» dell'opera «ad accogliere materiali di disparata provenienza» (p. LXXVI) e rafforza gli elementi di coerenza che si possono osservare tra il commento e le altre opere di Doni risalenti allo stesso periodo.

Le linee fin qui tracciate costituiscono anche l'architettura che sta alla base del commento di G. al testo del Doni edito alle pp. 3-276 (della costituzione del testo si dirà a breve; per i criteri dell'annotazione vedi pp. 405-406): G. infatti, pur non rinunciando alla segnalazione degli usi linguistici notevoli o meritevoli di spiegazione, si sofferma con accuratezza e puntualità sui debiti della prosa doniana nei confronti di testi precedenti (non di rado malnoti finora, come i *Concetti piacevoli* di Girolamo Garimberto, di cui il Doni verosimilmente si ricordò nella stesura delle sezioni moraleggianti-sentenziose delle parti Seconda e Terza del commento: vedi in particolare le note di G. alle pp. 95-101 e 133-135), offrendo al tempo stesso un utile inquadramento bibliografico sui diversi problemi in questione. Per citare solo qualche esempio scelto tra i molti, si possono menzionare le chiose di G. alle lettere proemiali (la prima delle quali dedicata a Tintoretto, e latrice della famosa definizione del Burchiello come «poeta pittor di grottesche»: vedi p. 4 e nota 7), al commento al celebre sonetto *Nominativi fritti e mappamondi*, dove il Doni, nell'affermare che «si masticò più volte quel che [tale testo] volesse o non volesse dire» anticipò, «senz'altro senza volerlo, le numerose interpretazioni assegnate anche oggi al sonetto» (p. 38: e vedi quindi le note 91-100 alle pp. 38-39), o ancora alle citazioni ricorrenti dell'andare (o del comporre) «alla burchia», espressione che il Doni probabilmente contribuì a diffondere (vedi in particolare le note di G. a LXVIII comm. 4-6, Intr. III 1 e CVIII comm. 2). E se la vena affabulatoria di Doni va progressivamente affievolendosi, e soprattutto nella Parte sesta «il commento si limita in genere ad alludere genericamente al contenuto del sonetto» (p. 239 nota 3), non altrettanto avviene dell'esegesi di G. (ancora solo a titolo di esempio, si può menzionare la nota 4 alle pp. 240-241 sul sonetto *Molti poeti han già descritto Amore*, attribuibile all'Orcagna: e vedi già la nota 101 a p. 40 sull'altro sonetto molto discusso *Frati predicatori e zucche lesse*). Aggiungeremo qui che la scelta di G. di non inserire nell'edizione il commento ai singoli testi del Burchiello (per il quale l'autore rimanda alle due edizioni commentate dei *Sonetti* a cura rispettivamente di Michelangelo Zaccarello [2004] e di Antonio Lanza [2010]: vedi p. 406), ma di concentrarsi esclusivamente sul commento del Doni, si rivela particolarmente felice, perché evita di appesantire eccessivamente la lettura delle *Rime* e della prosa doniana: d'altra parte, non di rado G. si dimostra generoso di informazioni bibliografiche anche sui sonetti del barbiere poeta, e in particolar modo sui testi non accolti nelle due edizioni di Zaccarello e Lanza ma presenti nella silloge doniana, concepita, come è ragionevole aspettarsi, con «intenti ben diversi da quelli del moderno editore delle rime del Burchiello» (p. 406).

La Nota al testo si compone di tre parti: alla ricca e dettagliata descrizione dei testimoni (pp. 279-326) seguono la loro classificazione (pp. 327-383) e i criteri di edizione adottati (pp. 385-411). Le *Rime del Burchiello comentate dal Doni* sono testimoniate complessivamente da tre stampe e da tre manoscritti in vario modo da esse derivati. L'*editio princeps* è la già ricordata edizione Marcolini (= FM), approntata con urgenza da Doni nei primi giorni del marzo 1553, in seguito tuttavia a una lunga gestazione del commento, che lascia traccia in almeno due documenti precedenti: la più volte menzionata lettera al Domenichi del 1547 (= L_{47}) e le *Foglie della Zucca* del 1552 (M-III), che G. prende in considerazione per il testo di I comm. 1-8 in quanto entrambe testimoni di una redazione precedente di tale sezione del commento (l'apparato genetico che registra le varianti di L_{47} e M-III si legge alle pp. 410-411). La caratteristica principale di FM è la celerità di pubblicazione, causa peraltro di un buon numero di refusi e di alcune incertezze bibliografiche di cui G. dà conto alle pp. 330-331: il sodalizio di Doni con Marcolini permetteva infatti all'autore di stampare più opere contemporaneamente, ma lo obbligava «a una scrittura impostata a velocità programmatica» tale per cui «è verosimile credere che il momento della scrittura dell'opera e quello della stampa andassero di pari passo. […] Solo una sommaria rilettura separerebbe il processo di scrittura dalla consegna del testo al compositore tipografico per l'impressione dei fogli: si spiegherebbero, in questo modo, le incoerenze interne dell'opera e, più in generale, il tono umorale e tal-

volta stancamente protratto della scrittura del Doni, che, in linea con quanto avveniva per le altre opere pubblicate fino ad allora, non diede – e probabilmente non volle dare – una revisione finale che appianasse le incongruenze scrittorie» (p. 331). Dato il coinvolgimento dell'autore nel processo di stampa, FM assume valore di idiografo e come tale, in assenza di manoscritti autografi o idiografi del commento doniano, costituisce la base dell'edizione di G., che di FM commenta in dettaglio le poche varianti di stato (pp. 332-334), i principali caratteri linguistici, riconducibili al fiorentino argenteo (pp. 334-351), e alcune importanti questioni ortografiche che si intrecciano al problema della restituzione del testo nei punti in cui il commento di Doni riporta una citazione del Burchiello con varianti tra il sonetto pubblicato e la ripresa nel testo in prosa (pienamente condivisibili le argomentazioni di G. alle pp. 351-359 e le conseguenti scelte editoriali conservative).

Nel 1566, in una temperie culturale assai mutata (vedi l'Introduzione di G. alle pp. LXXVII-LXXVIII), le *Rime del Burchiello comentate dal Doni* sono ristampate presso il tipografo veneziano Francesco Rampazetto (= FR), con sostanziali modifiche strutturali: si passa dal formato in 8° all'in 12°; il commento di Doni è stampato di seguito ai testi di Burchiello; la Tavola finale viene sdoppiata e ridistribuita per economizzare sui fascicoli, e soprattutto vengono eliminati i due ritratti xilografici del Burchiello che si trovavano in apertura e chiusura della *princeps* (questi ultimi elementi sono messi a testo da G. secondo FM alle pp. 15 e 276, i ritratti, e 267-275, le Tavole: vedi anche pp. 394-396). L'edizione del 1566, promossa dal Doni per motivi di natura essenzialmente economica, ripropone immutato il testo di FM, con alcuni minimi interventi sulla veste formale, «da ricondurre con ogni evidenza all'azione dei revisori e dei compositori della stamperia del Rampazetto» (p. 361); gli stessi avranno anche potuto facilmente correggere una serie di refusi della *princeps*, elencati alle pp. 363-364. Nonostante che il ruolo di Doni in questa seconda edizione sia marginale, FR fu una stampa autorizzata dall'autore, e come tale, «pur non possedendo i requisiti per essere posta come base per l'edizione delle *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, [...] deve [...] essere presa in considerazione nella costruzione del testo» (p. 364). Del tutto inutilizzabile dal punto di vista testuale è invece l'edizione postuma ed espurgata del 1597 (= EP), che tuttavia costituisce una testimonianza preziosa per la storia della circolazione del commento doniano a fine Cinquecento. La stampa, approntata a Vicenza presso gli eredi del tipografo Pietro degli Zannini («Perin libraro»), è frutto di una drastica censura sulle parti ritenute pericolose per la dottrina della Chiesa Cattolica, conseguente all'inclusione delle *Rime del Burchiello comentate dal Doni* negli *Indici dei libri proibiti* di Parma (1580) e Roma (1590), quindi nell'*Indice* clementino del 1596: per l'analisi delle modifiche di EP rispetto alle stampe precedenti e degli interventi censorî più notevoli vedi le pp. 364-379.

In merito ai tre testimoni manoscritti del commento doniano, la cui fisionomia è descritta approfonditamente alle pp. 303-319 e 379-383, essi risultano rispettivamente copia dei soli sonetti del Burchiello secondo FM, il ms. marciano It. IX 134 (= Mrc) e il BNCF Magl. VII 792 (Mg3), e dell'edizione EP il codice, finora ignoto agli studi, della Biblioteca del Civico Museo Correr di Venezia, Cicogna 1048 (= VCo). Benché da valorizzare dal punto di vista della ricezione delle *Rime del Burchiello comentate dal Doni*, i tre manoscritti non risultano utili alla costituzione del testo critico. Quest'ultimo, come si è detto, si basa sulla *princeps* FM, riscontrata con FR nei luoghi significativi: per la discussione e la scelta, condotte con perizia ed equilibrio, dei criteri di edizione è opportuno rimandare al dettaglio delle pp. 385-411, dove si trova anche l'Apparato positivo dell'intero testo. Alla Nota al testo seguono due importanti Appendici. La prima (pp. 415-491) analizza il ruolo dell'edizione doniana del Burchiello all'interno della tradizione a stampa delle rime alla burchia. Muovendo dalle fondamentali ricerche di Michelangelo Zaccarello, G. propone un quadro aggiornato dell'intera situazione, che si imporrà presto come punto di riferimento per gli studi a venire sul Burchiello e sul Doni.

Questi, in sintesi, i risultati della serrata dimostrazione di G.: prescindendo dalle ripetute dichiarazioni dello stesso Doni circa il suo accesso a manoscritti burchielleschi (opportunamente messe in discussione da G. alle pp. 453-454), è verosimile pensare che per l'allestimento della *princeps* marcoliniana Doni abbia fatto ricorso all'edizione giuntina dei sonetti del Burchiello (= GG, la già ricordata edizione a cura del Lasca, del 1552, su cui vedi pp. 443-452) per un nucleo di centoottantuno componimenti; «per i quindici testi mancanti in GG (FM IX-X, XXI, XXIV, XXXI-XXXII, XLIII-XLIV, LXIII, LXVIII-LXX, LXXX, CXLIV, CXLV) è sicura la derivazione da una delle edizioni appartenenti alla *vulgata* fiorentina secondaria [cioè la tradizione a stampa del Burchiello successiva alla prima edizione fiorentina del 1481 (= FD) e testimoniata dal ramo che fa capo a BL, ovvero l'edizione Firenze, Bartolomeo de' Libri, c. 1490, responsabile dell'ampliamento del canone burchiellesco: vedi pp. 415-443, e in particolare pp. 433-439], con tuttavia alcuni problemi per FM X, XXXI-XXXII [discussi alle pp. 465, 467-468]» (p. 460). Anche per i testi rimanenti (FM I, II, IV, V, XV, XVII, XXXIII, XXXIV, XXXVII, LXXIII, CXLVII) è possibile ipotizzare una derivazione dalla *vulgata* fiorentina secondaria, con una preferenza accordabile alla stampa BP (Firenze, Bernardo di Ser Piero Pacini da Pescia, 1514): pp. 461-462. Infine, sono da ricordare le non poche lezioni singolari di FM, spesso riconducibili a un intervento diretto del Doni sul testo: vedi in dettaglio pp. 463-474. Quanto ai debiti della tradizione a stampa del Burchiello successiva all'edizione doniana, è merito di G. aver posto l'attenzione non solo sulla seconda edizione giuntina dei sonetti di Burchiello (1568), che, pur rifacendosi dichiaratamente all'edizione del Lasca, recupera alcuni sonetti assenti da quest'ultima e presenti invece nella silloge del Doni (vedi pp. 474-478), ma anche sull'edizione «pseudolondinese» siglata V, stampata intorno al 1760 e allestita sulla base di testimoni «che fanno capo a rami differenti della tradizione testuale dei sonetti del Burchiello» (p. 483): tra le fonti tacitamente verificate dai curatori di V rientrerebbero secondo G. «anche le edizioni con il commento del Doni, in virtù di almeno due elementi testuali che non trovano ulteriore riscontro nella tradizione delle rime del Burchiello» (p. 485; p. 486 per la discussione di tali elementi). L'Appendice prima si chiude con una fondamentale Tavola di concordanza che registra gli ingressi comuni alle edizioni burchiellesche prese in esame: vedi in dettaglio pp. 486-491.

Nell'Appendice seconda (pp. 493-527) G. dà l'edizione critica e il commento di due documenti che testimoniano ulteriormente la diffusione del commento di Doni tra i lettori successivi. Si tratta, nel primo caso, di un'epistola burlesca del materano Ascanio Persio (1554-1610) al Doni, compilata intorno agli anni Settanta del Cinquecento e indicatrice di un «indirizzo di lettura delle opere doniane da parte di un lettore avvertito, [...] che, servendosi della metafora della salita al monte Parnaso [cara al Fiorentino: vedi già sopra] è in grado di decifrare i significati sottesi all'operazione doniana del commento al Burchiello» (p. 494): sentito omaggio del Persio al Doni, l'epistola costituisce dunque la «prima testimonianza di un giudizio critico che, se non contemporaneo, è per lo meno coevo all'opera» (p. 493), ed è come tale valorizzata dal recupero di G., che per l'edizione si basa sul ms. ambrosiano E 32 inf., c. 139*r-v* e sulla stampa veneziana del 1575 (ma per la descrizione completa dei testimoni e i criteri di edizione vedi pp. 495-501). Il secondo testo è una lezione accademica burlesca sopra un sonetto del Burchiello finora inedita, verosimilmente composta nel primo Seicento e dipendente in larga misura dal commento del Doni, da cui sono ricavati «spunti di vario tipo, a partire dalle movenze novellistiche del commento originate dal sonetto» (p. 511): testimoniata dall'unico manoscritto ambrosiano B 11 suss., cc. 85*r*-96*v*, è proposta da G. in veste critica e accompagnata da note di commento alle pp. 514-527. Chiude il volume di G., insieme a un fondamentale Regesto bibliografico (pp. 532-581, con un completamento negli Addenda finali, pp. 621-622) e a un importante Glossario del commento doniano e dei testi in Appendice (pp. 584-587), una rilevante serie di repertori, utile sussidio alla ricerca e alla consultazione del testo: Indice delle espressioni proverbiali (p. 589), Indice dei wellerismi (p. 591), Indice dei mano-

scritti e dei documenti d'archivio (pp. 593-595), Indice dei possessori e dei postillatori delle edizioni del commento doniano al Burchiello (p. 597), Indice dei nomi (pp. 599-619).

Fiammetta Papi

Oscar Schiavone, *Michelangelo Buonarroti: Forme del sapere tra letteratura e arte nel Rinascimento*, Firenze, Polistampa, 2013, pp. 240 («Universitario / Storia dell'arte», 1).

Il saggio, vincitore del Premio Giuseppe Giusti 2013, inaugura la collana «Universitario / Storia dell'arte» dell'editore. L'autore presenta una lettura complessiva e criticamente informata dell'opera di Michelangelo, partendo dall'analisi delle *Rime* per ricercare un motore primo comune al procedimento creativo dell'artista in tutte le sue forme.

L'*Introduzione* (pp. 9-20) accenna alla fortuna di Michelangelo presso la critica e il grande pubblico e ricorda il giudizio sostanzialmente negativo dato alle capacità letterarie di Michelangelo espresse nelle *Rime*, notando come esso si sia modificato con gli studi e l'attività di edizione in occasione delle celebrazioni per i centenari della morte (1964) e della nascita (1975). Il saggio si pone da subito all'interno della linea interpretativa, che negli ultimi anni ha conosciuto grande sviluppo, volta ad indagare i rapporti tra testo e immagine, in questo caso la lirica michelangiolesca e l'esperienza artistica in altre forme espressive. Più in particolare, oggetto dell'indagine è «l'esistenza di un unico epicentro da cui proviene e in cui è manipolato l'immaginario michelangiolesco, che [...] si manifesta in alcuni fenomeni costanti nelle opere e coerenti tra i due codici espressivi [*scil.* verbale e visuale]» (p. 14). Dopo aver ricordato alcune posizioni critiche che hanno esplorato l'esistenza di un discorso nell'opera d'arte e i rapporti tra rappresentazioni artistiche e loro verbalizzazioni (in particolare C. Segre ne *Le pelle di san Bartolomeo*), l'autore dichiara di voler procedere tramite l'analisi dei tratti comuni e dei modi ricorrenti nel disporre il significato delle rappresentazioni artistiche e verbali.

Nel primo capitolo (*Michelangelo e le teorie artistiche del Rinascimento*, pp. 21-43) viene sottolineato il debito di Michelangelo nei confronti della teoria dell'arte neoplatonica di Ficino. In pagine molto dense, l'autore esplica i profondi significati filosofici alla base di termini chiave nelle poesie di Michelangelo (sopra tutti «concetto») e mostra come nel quadro della teoria dell'arte neoplatonica sembri preliminarmente giustificata l'idea di un'unica operazione mentale alla base della parola (cioè della poesia) e dell'immagine (pittura e scultura) – seppure Michelangelo, in prima persona, non diede sistemazione teorica alle relazioni tra parola e figura. Michelangelo, tuttavia, fu ben inserito nel dibattito che si chiedeva quale fosse la forma d'arte piú nobile, distanziandosi sia da Castiglione – che Michelangelo criticò direttamente – che da Leonardo, entrambi sostenitori della supremazia della pittura sulla scultura. L'autore nota opportunamente un fenomeno che esula dal dibattito sul primato delle arti in senso stretto: e cioè l'applicazione alle diverse forme d'arte degli schemi derivati dalla retorica classica, per cui si parla anche per pittura e scultura di *inventio*, *dispositio* ed *elocutio* (in una notevole confusione terminologica Castiglione parla di «pitture» per le opere poetiche, Tiziano di «poesie» per i suoi soggetti mitologici e così via). «La letteratura diviene dunque un "sistema normativo" per chi vuole fare o spiegare l'arte. Fin dal Quattrocento la prosa umanistica impone a pittura, scultura e architettura lo stesso schema di regole condivise [tratte dalla retorica] tanto che si può dire che sono gli umanisti a fondare la nuova critica d'arte» (p. 35).

L'analisi entra nel vivo con il secondo capitolo (*La lingua delle* Rime *di Michelangelo*, pp. 45-83), in cui viene mostrato, attraverso il commento puntuale ad un'ampia selezione di componimenti tratti dalle *Rime*, come il materiale linguistico si situi «entro uno schema a due grandi bracci» (p. 48): da un lato il lessico proveniente dall'esperienza artistica, e dall'altro la

tradizione lirica petrarchesca, mediata attraverso le idee ficiniane sulla bellezza e l'amore dominanti nella Firenze neoplatonica di Lorenzo il Magnifico. La doppia linea di ispirazione si intreccia negli esiti artistici, improntati com'è noto a una costante riflessione su di sé e al legame indissolubile tra esperienza dell'arte ed esperienza amorosa. Dopo aver ribadito l'importanza del termine «concetto» nel lessico michelangiolesco, l'autore osserva che: «in Michelangelo la teoria resta perlopiú implicita: quando si rintracciano elementi concettuali, questi sono sempre frammentari e si riferiscono ad un percorso teorico che rimane in gran parte sommerso e si manifesta *passim* in "tessere" lessicali minime» (p. 61). Nella seconda parte del capitolo, delineato il quadro teorico complessivo, l'autore sottolinea la tensione tra il poeta, l'artista e la materia che si avverte in molti componimenti, per occuparsi poi piú nello specifico degli abbozzi di poesie e dell'incompiutezza delle *Rime* raccolte in appendice all'edizione Girardi (= G), da cui trae alcune osservazioni sia sulla modalità compositiva sia, piú in generale, sui motivi poetici che possono aver spinto Michelangelo a non completare molte poesie; si spinge fino a delineare una direzione anche nell'itinerario poetico di Michelangelo, notando «la possibilità di seguire tra le *Rime* un percorso di perfezionamento, di vera e propria maturazione dello stile poetico» (p. 70) che si libera progressivamente dalle occasioni biografiche per accrescere la «ricchezza meditativa» (*ibid.*) delle liriche. Infine, l'autore inserisce le *Rime* nel piú ampio movimento di un «petrarchismo "aperto" e ormai già disgregato dall'interno» (p. 80), nell'«ultima propaggine» (*ibid.*) del movimento cinquecentesco ispirato dal poeta.

Nel terzo capitolo (*Parole e immagini nelle pagine manoscritte di Michelangelo*, pp. 85-108), l'autore intende «rilevare quanto la lingua e l'arte, la parola e l'illustrazione possano convivere in uno spazio comune» e di «regolare secondo criteri sistematici l'esistenza della parola accanto ai disegni» (p. 85) attraverso un'analisi condotta su circa il 15% del *corpus* dei disegni editi per le cure di C. De Tolnay (1975-1980), con il sostegno della sezione di *Tavole* presente in fondo al testo. Dopo aver abbozzato una schematizzazione tipologica degli incontri tra parola e immagine (p. 89), vengono illustrati alcuni esempi significativi dai disegni architettonici, in cui il rapporto è di piú stretta dipendenza dal testo delle lettere che li accompagnano, e altri in cui il legame è piú sottile, fino ad aprire nuovi orizzonti di significato e di interpretazione dei temi compositivi michelangioleschi. Emblematico è ad esempio il caso del foglio 201*r* del *corpus* dei disegni, in cui compare «una sorta di *memorandum* per il programma iconologico della sepoltura [del duca Giuliano], il celeberrimo pezzo G 14 delle *Rime*» (p. 98).

Nel quarto capitolo (*Verso la definizione di un pensiero pre-linguistico in Michelangelo*, pp. 109-143) l'autore arriva a uno dei punti centrali della riflessione delineata nell'*Introduzione*. La diversità dei mezzi di espressione di Michelangelo – pur nella riconosciuta diversità cronologica dei periodi in cui vi si applicò – permette, secondo l'autore, di «postulare l'esistenza di un nucleo immaginario che accomuni i vari ambiti dell'opera del Maestro» (pp. 109-110). Tale postulato ha il sostegno delle teorie rinascimentali dell'arte e non è per nulla sconosciuto alla critica michelangiolesca (come l'autore nota in apertura del capitolo successivo). Quanto al suo oggetto, il «nucleo immaginario» si definisce secondo l'autore come un «discorso pre-linguistico, cioè un fascio di discorsi riuniti in un unico flusso concettuale» (p. 110). Esso può essere rintracciato, nel processo creativo di Michelangelo, tramite l'analisi delle costanti tematiche e delle analogie formali comuni ai manufatti artistici e ai componimenti poetici. Prima di addentrarsi in tale analisi, l'autore richiama la distinzione tracciata da Leonardo tra la pittura – che si pone immediata al fruitore nella dimensione spaziale e a cui, essendo la vista per Leonardo un senso piú nobile, andava assegnato il primato – e la scrittura – che necessita invece di svilupparsi nel tempo. Tuttavia, le modalità della percezione dell'immagine e della parola scritta presentano secondo l'autore numerose analogie, tanto da ridurre se non eliminare le distinzioni troppo radicali tra le due esperienze. Tale

riavvicinamento trova le sue basi teoriche in primo luogo in un *excursus* storico, che da Platone arriva al Novecento, sul paradigma interpretativo delle immagini. La definizione del pensiero pre-linguistico alla base delle diverse forme della creazione artistica viene parimenti affrontata ripercorrendo le posizioni di molti studiosi moderni afferenti a diverse discipline – dalla logica alla filologia e alla psicologia – che si sono occupati dei temi dell'immaginazione e del pensiero. L'autore si pone quindi il problema di come sia possibile rinvenire le manifestazioni del pensiero pre-linguistico nelle opere, proponendosi a tal scopo «l'individuazione di costanti tematiche o strutturali che si ricavano dalla sovrapposizione di piú passi di opere diverse», per rintracciare «quegli elementi formali che per la loro insistita frequenza rimandano a qualcosa che precede le opere» (p. 138). Anticipando i contenuti del capitolo successivo, l'autore elenca a p. 143 alcuni esempi: sul piano tematico, la riflessione metafisica e l'assenza delle descrizioni paesaggistiche; sul piano strutturale, l'atteggiamento selettivo nei confronti dell'antico, l'elaborazione di una fenomenologia dell'incompiutezza e una comune idea di ritmo.

Nel capitolo finale (*Somiglianze tematiche e strutturali in Michelangelo*, pp. 145-185) l'autore intende «mostrare l'andamento di un'idea e come viene "trattata" da due uscite espressive diverse», segnatamente la «trascrizione artistica o poetica» (p. 145). L'autore espone preliminarmente i rapporti di vicinanza, ripresa, imitazione ed emulazione dei modelli antichi da parte di Michelangelo, con numerosi esempi tratti dalla scultura e dalla pittura; questi rapporti non si arrestano agli Antichi ma passano anche per il confronto con i suoi grandi predecessori (Giotto, Masaccio) e si rilevano infine nell'architettura. L'autore passa ad ampliare la descrizione già delineata in precedenza delle modalità compositive delle *Rime* e la sua analogia con la creazione grafica: «si riscontra non solo nel *corpus* delle liriche ma anche in quello dei disegni lo stesso disordine o, se si vuole, la stessa presenza di piú fasi successive di elaborazione, che testimoniano l'attento sviluppo del concetto in forme espressive distinte» (p. 154). In campo lirico, il procedimento è esemplificato con l'analisi delle diverse redazioni del sonetto caudato G 25 e con alcuni casi di riuso – giudicato tipologicamente simile a quello di elementi iconografici – di materiale poetico di altri autori (Dante, Petrarca) nel cantiere delle *Rime*. Viene rilevata la «comune fenomenologia dell'incompiutezza» (p. 158) nelle espressioni artistiche michelangiolesche: il non-finito si delinea come una delle modalità proprie della composizione di Michelangelo, illustrata tramite diversi esempi tratti principalmente dall'opera scultorea. Infine, l'autore avvia una riflessione tematica, volendo entrare nel contenuto dell'immaginario michelangiolesco; particolarmente rilevante in questo ambito è la centralità della figura umana nell'arte di Michelangelo, a scapito del contorno spaziale. Viene esaminata la comune tensione verso l'astratto sia nell'universo poetico – dove anche parole come «natura» sono private dei propri connotati concreti – sia nelle rappresentazioni grafiche. L'ultimo punto di contatto tra parola e figura è quindi individuato dall'autore in un elemento strutturale, il ritmo, proponendo un'analisi centrata sul «dinamismo generale della composizione» da portarsi avanti «confrontando le movenze retoriche di una frase con i movimenti corporei di una figura, prodotti dallo stesso ingegno» (p. 170) e con l'obiettivo di pervenire a «un'idea generale di ritmo dell'opera» (*ibidem*). Concretamente, l'autore rileva la presenza di strutture formate dalla contrapposizione di elementi, in alcune sculture (ad es. la *Centauromachia*) e negli schemi ritmici di alcune *Rime* (ad es. G 151); inquadra brevemente la contrapposizione anche all'interno dell'estetica e della filosofia rinascimentali, in cui rivestiva un ruolo essenziale. La breve *Conclusione* del capitolo (e del libro; pp. 184-185) ripercorre le argomentazioni principali delle pagine precedenti. Chiudono il volume una *Bibliografia* (pp. 187-210) divisa in *Testi*, *Studi* e *Link*; una sezione di venti *Tavole* in b/n (pp. 211-232) e un *Indice dei nomi* (pp. 233-239).

Giovanni Zagni

Pietro Petteruti Pellegrino, *La negligenza dei poeti. Indagini sull'esegesi della lirica dei moderni nel Cinquecento*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 343 («Studi e testi italiani», collana del Dipartimento di Studi Greco-Latini, Italiani, Scenico-Musicali, Sapienza, Università di Roma).

Il volume rielabora, amplia e aggiorna una serie di ricerche, condotte da P. P. a partire dal 2007, sulla nascita e sulla tormentata elaborazione nel corso dei Cinquecento di una critica letteraria, di un lessico critico e di una serie di concetti fondamentali atti a giudicare in particolare la lirica moderna, in base ad una gerarchia di valori critici ed estetici faticosamente delineatasi tra le *princeps* delle *Rime* di Bembo (1530) e le *Osservazioni* di G. B. Basile sulle *Rime* di Bembo e Della Casa (1618), opere che sono assunte come limiti cronologici della ricerca. L'indagine, che apporta un contributo significativo agli studi sulla questione, assai attivi da una decina d'anni in particolare negli ambienti romani e losannesi, analizza in primo luogo il movimentato quadro storico compreso tra la pubblicazione di queste due opere, apportando chiarezza in un campo vasto e malagevole, in cui fioriscono testi di diverso tenore (commenti, lezioni, trattatelli, scritti polemici, lettere) che si rispondono direttamente o a distanza, formando nel complesso un discorso frammentario, difficile da cartografare. La selezione dei testi discussi intende permettere di «conoscere, attraverso l'esegesi coeva, il percorso di canonizzazione delle *Rime* di Bembo e Della Casa, che si è rivelato incerto e tortuoso […] Anzi, le canonizzazioni di Bembo e Della Casa restarono di fatto sempre incerte, se non proprio incompiute» (p. 15).

La laboriosità di questo processo è dovuta, secondo P. P., alla frizione tra l'affermazione del petrarchismo di marca bembiana e la poetica neoaristitelica che si afferma a partire dagli anni Sessanta del Cinquecento e che propone un diverso concetto di *imitatio*, fondato non sull'imitazione dei modelli letterari, ma sull'«imitazione della natura e insieme del rispetto delle regole universali» (p. 18). La posta in gioco, che traspare chiaramente dietro il dibattito sulla preminenza di Bembo o di Della Casa (dibattito per nulla manicheista e anzi talvolta capace di valorizzare entrambi i modelli, ma talvolta contraddittorio) è il rinnovamento della lirica italiana, tramite l'espansione non tanto del lessico poetico, quanto della materia poetica. Se i testi scelti si concentrano infatti sulla questione lirica, gli esiti globali della riflessione importano per la produzione letteraria in generale.

L'analisi delle principali opere discusse e prese in considerazione in ordine cronologico (il *Parere* di Castelvetro sul sonetto di Bembo a Varchi, cap. 1; il *Discorso* e il *Comento* di Contile su un sonetto di Goselini, il *Discorso* di Patrizi sulle *Rime* di Contile, cap. 2; i *Discorsi intorno al comporre* del Giraldi Cinzio, le opere teoriche tassiane, per finire con la *Breve esaminazione* di Mario Colonna, il *Commento* alle *Rime* di Della Casa e il *Parallelo tra Petrarca e il Della Casa* di Sertorio Quattromani e il *Parallelo*, sempre tra Petrarca e Della Casa, di Orazio Marta, cap. 3) permette di seguire agevolmente, appianando gli scogli costituiti da una terminologia critica in fase di elaborazione, e quindi non sempre univoca, l'evoluzione del modello bembiano e poi dellacasiano, ma anche del modello archetipico pertrarchesco, che non abbandona mai la scena. Da precursore di una nuova linea della tradizione lirica, il Bembo delle *Rime* passa in un paio di decenni al rango di rappresentante di una linea vecchia, superata da Della Casa, nuovo *maître à penser* di una poesia veramente moderna. Al centro di questo sorpasso, l'intensa discussione, alimentata dalla lettura delle opere di Demetrio Falereo, di Ermogene, di Dionigi di Alicarnasso, intorno al concetto di *gravitas* (cap. 3) e in particolare il suo lento scivolare dall'accezione tecnica di visibile artificio, quale aveva corso nella concezione umanistico-classicista, a quella tematica, familiare poi a Bembo o a Giraldi, del trattamento di argomenti 'seri', e infine a quella formale, elaborata da Tasso, dello stile magnifico ed oscuro, riservato ai temi gravi, filosofici. La valorizzazione di

una moderna oscurità, che si realizza in uno stile magnifico e artificioso, in una «nobile negligenza», si accompagna quindi a un deprezzamento della facilità e della piaevolezza classicista, frutto di una diligenza affettata e di un'imitazione pedissequa, secondo l'opinione espressa da Tasso nei *Discorsi dell'arte poetica* e in altri scritti successivi. L'opposizione dei concetti non implica tuttavia un'opposizione altrettanto netta dei modelli in causa, dal momento che più che Bembo, a cui sono sempre riconosciuti il magistero della lingua e un ruolo inattaccabile di *leader*, anche se ormai storico, nella rifondazione della lirica italiana, sono messi in causa i petrarchisti e la loro pratica mimetica ormai meccanica. Anzi, la minuziosa osservazione dei termini della questione e dei concetti discussi apporta un valido strumento per distinguere con ancora maggiore acribia le diverse forme del petrarchismo cinquecentesco, che ormai da tempo ha perso ai nostri occhi la sua coesione monolitica ed illusoria, per rivelare una grande varietà interna e una capacità ricettiva dei modelli letterari assai diversificata, nei confronti ad esempio di Dante e della poesia cortigiana prebembiana.

Molto interessanti sono anche le considerazioni di P. P. sull'innovazione concettuale legata alla valorizzazione della bellezza dell'asimmetria, che ha un'eco nelle teorie dell'arte contemporanee e nello sviluppo della scienza nuova (p. 180).

La monografia, ricca di materiali e metodologicamente avvertita, costituisce un'affidabile guida di viaggio nei meandri della letteratura e della critica letteraria italiana della seconda metà del Cinquecento e permette di osservare la 'grande' letteratura attraverso il lavorio critico dei maggiori come dei minori. L'accurata analisi microscopica, già di per sé meritevole, mira infatti efficacemente ad un'analisi macroscopica delle linee portanti della lirica italiana post-bembiana. Particolarmente interessante è l'attenzione posta al continuo dialogo tra la riflessione teorica e la pratica poetica. Il caso più eclatante è naturalmente quello di Tasso, su cui P. P. si sofferma a lungo, anche con delle considerazioni sulla *mise en abyme*, nella *Liberata*, delle teorie sulla negligenza diligente e l'affettata negligenza studiate nei *Discorsi* (p. 167).

Al di là delle preoccupazioni teorico-critiche, il saggio delinea anche con precisione la varietà delle esperienze innovative nel campo dell'esegesi paratestuale, e osserva come una serie di oggetti editoriali di rinnovata vitalità, come il commento alla poesia lirica, il saggio, le lettere, le lezioni, le risposte, le apologie, dilaghino nella produzione a stampa dell'epoca, fissando uno stadio di elaborazione intermedio delle teorie critiche, tra la fase del dibattito orale e la pubblicazione a stampa trattato di poetica (p. 202). Si intuisce così, dietro a un ventaglio di testi critici a volte ostici e perentori, la profonda dimensione sociale del dibattito letterario, il suo carattere militante, sullo sfondo di rivalità personali e accademiche, ma anche di amicizie e di collaborazioni, oltre che di strategie di promozione personale analoghe a quelle tipiche della letteratura 'maggiore'.

La prima parte del volume si conclude con una bella apertura sull'elaborazione della poetica barocca, mentre la seconda parte è occupata dall'edizione del *Parere* di Castelvetro, del *Parallelo* di Quattromani e del *Parallelo* di Orazio Marta, opera benemerita perché rende così accessibili tre dei principali testi discussi nel saggio, prima d'ora di difficile reperimento, in una forma filologicamente affidabile e attenta ai criteri di edizione della bibliografia testale.

L'indice dei manoscritti che completa l'opera è poi un utile strumento di orientamento e di informazione sulle opere commentate nel corso della monografia.

Alessandra Villa

Barbara Torelli Benedetti, *Partenia, a Pastoral Play, a Bilingual Edition,* edited by Lisa Sampson and Barbara Burgess-van Aken, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. 360.

The Other Voice in Early Modern Europe: The Toronto Series è una collana che rende accessibili a un pubblico anglosassone opere di scrittrici italiane dell'Umanesimo e del Rinascimento che rappresentano contributi significativi alla cultura di questi periodi storici. Il volume *Partenia, a Pastoral Play* a cura di L. S. e B. B. A. presenta la traduzione con testo a fronte di *Partenia*, un'opera teatrale tragicomica scritta da Barbara Torelli Benedetti nel 1586. *Partenia* appartiene a un insieme di opere pastorali pubblicate nella stessa collana e che nell'insieme danno un'idea più precisa del contributo femminile al genere pastorale nel Cinquecento: *Flori* di Maddalena Campiglia (1553-95) e *Mirtilla* di Isabella Andreini (1562-1604). Questa edizione mette a frutto quanto risulta dalla coerenza fra gli unici due manoscritti di *Partenia* esistenti: il codice della Biblioteca Statale di Cremona (aa. 1.33, catalogato come «diciassettesimo secolo») e quello della Biblioteca Angelica di Roma (ms 1690.) Anche se in questa edizione si fa riferimento principalmente al manoscritto di Cremona, le editrici hanno deciso di emendare il manoscritto cremonese sulla base dell'Angelico, al fine di fissare un testo relativamente sicuro e risolvere i non pochi punti di incertezza linguistica e tematica tipici del testimone cremonese. Nonostante il lusinghiero giudizio del contemporaneo Angelo Ingegneri, che nel suo *Della Poesia rappresentativa* considerò *Partenia* all'altezza di *Aminta* e del *Pastor fido*, l'opera è stata in seguito trascurata. Sostengono le traduttrici che essa in realtà rappresenti un traguardo fondamentale nello sviluppo del dramma italiano nonché importante testimonianza di 'un'altra voce' femminile e spirituale. La conoscenza di quest'opera si deve invero principalmente a Muzio Manfredi, editore, pubblicista e presumibilmente consulente letterario della Torelli. Il testo è arricchito di quindici aggregati in versi di dodici poeti, inclusi come allegati dell'edizione: importante testimonianza della circolazione dell'opera tra lettori di circoli accademici locali, alcuni di essi altro non sono che elementi d'anticipo rispetto alla stessa favola. Nonostante la loro importanza, comunque, S. e B. A. hanno deciso di tralasciare in questa edizione le ipotetiche modifiche o congetture di Manfredi al fine di basare la loro traduzione sul testo più vicino possibile all'originale.

La favola boschereccia tratta di un triangolo amoroso tra una ninfa casta di nome Partenia devota alla dea Diana e due pastori, Tirsi e Leucippo, entrambi desiderosi di sposare Partenia; Leucippo crede che la sua ricchezza lo renda un candidato migliore per il matrimonio mentre Tirsi, all'oscuro dell'amore di Leucippo, inganna la ninfa facendole giurare nel tempio di Diana di non sposare nessun altro all'infuori di lui. Tirsi decide di sacrificarsi per liberare Partenia dal suo giuramento a Diana quando viene a conoscenza dell'amore che Leucippo prova per Partenia. La ninfa intanto ha una visione della Dea accompagnata dalle Furie che tormentano Canace e Macareo, figli di Eolo, noti per la loro relazione incestuosa. Questo spinge Partenia a revocare il suo giuramento e si trova a dover scegliere tra l'obbedire a suo padre Ergasto, che nel quarto atto aveva concesso il corteggiamento di Leucippo, o a Diana. Nella sua disperazione Partenia fugge sul Monte Armato con l'intenzione di gettarsi da una rupe. Tuttavia, prima di compiere l'atto, rimprovera Tirsi, il quale le chiede perdono prima di sacrificarsi e scomparire spontaneamente, provocando così la morte di Partenza, che si getta da una rupe. Alla scoperta della morte di Tirsi e Partenia, Ergasto riconosce in Leucippo il figlio suo da tempo perduto, e quindi fratello di Partenia. Il lieto fine avviene con Coridone, compagno di Talia amica stretta di Partenia, il quale restituisce la vita alla coppia deceduta grazie alle sue conoscenze di erbe magiche. Ergasto a questo punto dà il suo consenso alle nozze fra Tirsi e Partenia.

I temi principali di questo dramma pastorale, velati da un tono di moderata finezza, risultano dunque essere la devozione alla spiritualità, il contrasto tra l'amore terrestre e divino, la rivalità maschile, l'erotismo e l'appagamento spirituale, il desiderio e la sua soppressione, la superiorità e inferiorità dei sessi. Inoltre di notevole importanza è la scelta del luogo in cui il dramma è ambientato, l'autrice optò per un paesaggio arcadico più tipico del genere pastorale, realistico e allo stesso tempo suggestivo. Come propone l'edizione (p. 27), sarebbero necessari solo alcuni avvertimenti paesaggistici e di sceneggiatura, come un semplice albero solitario e un palcoscenico non ricco di dettagli, per una completa messa in scena teatrale del dramma. Da un punto di vista storico-letterario, il *Partenia* mostra il gran divario presente all'interno della tradizione rinascimentale – che a sua volta riprende la commedia classica dell'antichità in cui le fanciulle caste sono assenti e presenti sono invece le rappresentazioni di prostitute, cameriere, signore imponenti e adulatrici. Sebbene quindi sembri non allontanarsi eccessivamente dalla moralità e dal decoro religioso tuttavia l'opera rappresenta una ribellione rispetto alle tradizioni.

Uno degli obbiettivi di questa traduzione è quello di rendere accessibile l'opera a diversi livelli di lettura e di lettori. Per questo il livello linguistico impiegato tende a semplificare in un inglese moderno il più complesso e articolato testo cinquecentesco. Chiaramente le autrici hanno preferito una traduzione fedele all'originale ma *ad sensum* più che letterale ricorrendo a parafrasi che in alcuni casi portano a un accentuato livello di semplificazione con il rischio di una certa perdita di senso poetico e/o teatrale che Torelli con i suoi versi ci regala in abbondanza. Nella trascrizione dal manoscritto al testo italiano sono state apportate delle modifiche di tipo ortografico. Inoltre sono state rese anche evidenti con l'utilizzo di parentesi uncinate le modifiche di mano della Torelli stessa. S. e A. forniscono altresì illustrazioni (pp. 65-68) di lettere ed estratti del manoscritto di Cremona perché il lettore 'moderno' possa rendersi conto del formato originale del quadro di scrittura. Per quanto riguarda il manoscritto, le autrici hanno per di più incluso un'accurata descrizione fisica che ci aiuta a capire meglio provenienza e proprietà. Mentre i lettori anglofoni a cui è dedicata questa edizione non hanno bisogno di note a piè di pagina grazie alla semplicità del testo inglese, un lettore italiano, incluso un lettore bilingue non-esperto, potrebbe trovarsi in difficoltà senza un adeguato supporto di note. Nonostante la traduzione non riesca a rendere interamente il fascino del testo italiano, tuttavia il testo a fronte offre una preziosa guida a chi sia interessato alla sua comprensione. Le autrici sono perciò da lodare per il significativo contributo alla divulgazione di un testo tanto poco noto quanto tuttavia importante.

Sofia Cangiano

Marco Santoro, *I Giunta a Madrid: vicende e documenti*, Pisa-Roma, Serra, 2013, pp. xxxiv-290.

Non accade molto spesso che uno studio si regga, per la maggior parte del suo contenuto, su un copioso regesto archivistico il quale, alla fine, costituisce la vera ricerca corroborata da attente osservazioni sullo svolgersi diacronico della documentazione.

Ottantotto documenti, infatti, vengono riportati da M. S. nella sua indagine sui Giunta madrileni. Tutta tradotta e accompagnata dal regesto originale, la ricca messe documentaria illustra la permanenza spagnola di due membri degli stampatori fiorentini.

Mercanti d'origine, dotati di grande perspicacia commerciale, i Giunta (i Junty, alla spagnola) erano già una famiglia importante nell'ambito tipografico italiano se si pensa che Lucantonio era già emigrato a Venezia con il seguito del fratello Filippo. L'attività della stampa, un'arte che non sempre fu capita nel senso corretto, avrebbe potuto essere, per i Giunta,

un altro grande mezzo per accrescere la loro potenza economica. E così fu che Giulio si trasferì in Spagna dove la sua presenza è accertata già nel 1590 in un processo che lo vide partecipe vittorioso contro Pero López che aveva acquistato i beni di Cornelio Bonart del quale il fiorentino era creditore. Da quel giorno, i quattro torchi dei Giunta aumentarono presto a sette ed erano ben corredati da altri supporti utili per la stampa.

Comincia da qui la ricerca; ben sapendo, però, che altri componenti della famiglia, Giovanni prima e poi Luca, avevano portato avanti l'attività tipografica a Burgos e a Salamanca.

Nella sua introduzione, M. S. trascura di parlare della grande 'famiglia' dei Giunta fiorentini giacché afferma – e giustamente – che su di essa risultano ormai pochi elementi oscuri e sull'attività, per molti versi poliedrica della prima grande casa tipografico-editrice italiana, sono state scritte moltissime pagine.

Su Giulio e sul nipote Tommaso – dal primo documento datato 25 gennaio 1591 sino all'ultimo del 3 ottobre 1622 – è appuntata tutta la ricerca archivistica che M. S., coadiuvato nella trascrizione da Massimo Marini, ha fatto conoscere al mondo degli studiosi offrendo, in tal modo, una messe importante e foriera di ulteriori approfondimenti. Non va dimenticato, però, che Tommaso lavorò a Madrid sino al 1624 quando, dopo la sua morte, le fila della tipografia passarono alla moglie Teresa e poi al figlio Bernardo, che portò avanti, in Spagna, il nome dei Giunta sino al 1658.

L'ultimo atto citato stabiliva la vendita a favore di Tommaso di alcune casse e di attrezzi di stampa appartenuti allo zio Giulio defunto. Quest'ultimo, non avendo figli od eredi legittimi, rogava (doc. nº 85: copia del testamento datata 16 febbraio 1619) a favore del nipote, figlio del fratello Bernardo, affinché questi divenisse suo erede universale. Non si trattava di un desiderio, *sic et simpliciter*, bensì di una richiesta voluta da Giulio che chiedeva al Re, al priore del Monastero di San Lorenzo e al commissario della Santa Cruzada, la protezione del nipote e dei suoi diritti a succedergli. Il 14 giugno 1594 (doc. nº 35) Tommaso Giunti rilasciò una dichiarazione nella quale, con molta precisione, giurava che lo zio gli aveva conferito ed aveva emesso, per lui, il titolo – già in suo possesso – di tipografo reale. Giulio, infatti, già da un paio d'anni risultava al servizio della corte spagnola con una tipografia destinata a fornirsi di uomini e di mezzi in maniera sempre più consistente.

Nella sua introduzione, M. S. dedica grande attenzione a questi eventi circa l'ampliamento dell'officina. Da quattro documenti, che riteniamo tra i più interessanti (nº 38 del 6 novembre 1594; nº 47 del 7 giugno 1596; nº 53 del 22 settembre 1597 e nº 54 del 7 ottobre 1597) si evince – con estrema chiarezza – come la bottega fosse in continua e progressiva crescita non solamente perché erano stati firmati dei contratti di apprendistato per torcolieri, battitori e compositori della durata iniziale di tre anni e mezzo passati poi a cinque, ma anche grazie ad un accordo mediante il quale il fonditore Julio Francisco de Robles avrebbe lavorato – quasi in regime di monopolio – per Giulio Giunta per la fornitura di caratteri (doc. nº 42 del 14 aprile 1595). Il tipografo fiorentino si era assicurato, quindi, continuità, certezza di buon lavoro e una credibilità assolutamente da non mettere in dubbio circa la bellezza delle sue pubblicazione oltreché per rendere omaggio al buon nome di chi aveva creduto nella sua abilità.

La ricca messe documentaria (trascritta secondo le *Normas para la transcripción de Documentos históricos hispanoamericanos* del 1961) mette in luce, altresì, la complessa attività gestionale della tipografia assieme alle relative rendite. Si possono, quindi, apprendere le fonti di guadagno che cominciarono ad arrivare già nel 1593 allorquando Giulio incassò cento ducati per libri commissionati dal medico di camera del Re di Spagna per opere di canto chiesastico venduti al vescovado di Calahorra. La buona intraprendenza commerciale fece aprire al Giunta rapporti importanti con mercanti di libri (fra tutti si cita, quale esempio tra i maggiori, quel Francisco López che fu uno maggiori venditori nel periodo a ca-

vallo tra Cinque e Seicento: fu lui che commissionò mille copie della stampa delle celebri *Historias generales de las Indias* nel 1607 delle quali, più tardi, Tommaso ne fece una nuova edizione); ma Giulio si era accaparrato pure la pubblicazione dei libri del Nuovo Ufficio divino (meglio note come Messale romano) per il monastero del Escorial, aveva rifornito anche altre istituzioni di sicuro prestigio e di certo guadagno. Non può passare sotto silenzio neppure la documentazione che rivela l'attività imprenditoriale di Giulio (e che poi il nipote accentuerà avendo bene appreso la lezione dello zio) riguardo la carta. In uno dei primi documenti (nº 8 del 16 luglio 1691) egli appariva già commerciante introdotto poiché risulta un pagamento a lui effettuato per la fornitura di questa materia prima al vescovo di Astorga per un libro di religione legato alla nuova forma di proselitismo religioso nel nuovo mondo.

Numerose altre liquidazioni conseguite dal nipote Tommaso, ch'era entrato a pieno titolo nella lavorazione nella bottega già dal 1594, confermano che l'attività dell'officina dei Giunta aveva raggiunto ottima considerazione presso gli ambienti che contavano e da ciò ne conseguiva, al di là e oltre il prestigio, una sicura rendita finanziaria. Si pensi che una delle opere rilevanti, sottoscritta con il padre Juan de la Puente, cronista ufficiale della corona di Spagna, quella *Conbenice de las Dos Monarquías Católicas* che avrà grande presa sulle comunità aristocratiche sottomesse al Regno non solamente della penisola iberica, fu considerata come la base fondamentale del potere: a chi, se non ai Giunta, prestigiosissimi all'epoca, si sarebbe potuta conferire tale incombenza? (si vedano i docc. nº 78 del 9 maggio 1611 e il successivo del 16 dello stesso mese).

Appare difficile e fors'anche ripetitivo entrare, in questa sede, nell'elencazione di tutti gli altri atti riportati nel volume per attestare, una volta di più, l'attività dei Giunta a Madrid. Alcuni appaiono di grande rilevanza: citiamo nuovamente l'ultimo nel quale traspare la pressoché totale ricchezza acquisita dalla bottega laddove il nipote Tommaso elenca, con dovizia di riferimenti, quanto a lui spetti quale erede legittimo ed unico del volere e della potenza economico-prestigiosa dello zio. Il documento appare come uno specchio su cui sembra scritta la storia della presenza madrilena di artigiani (forse ormai artisti) che avevano portato – lontani da casa – la capacità, il valore, il prestigio di una terra (quella fiorentina) sulla cui grandezza nessuno aveva mai posto riserve.

Altri documenti appaiono quasi di *routine*: acquisti, questioni di piccole eredità, rendite non incassate, pagamenti.

Ciò che appare davvero rilevante, invece, risiede nel fatto che, per la prima volta, la storia dei Giunta e, di riflesso, della stampa a cavallo tra Cinquecento e Seicento, ha acquisito una serie nutritissima di documenti sui quali si potrà lavorare; è un esempio, altresì, del come imprenditori italiani si siano affermati al di fuori dei confini nazionali portando quanto quell'arte (mai capita sino in fondo: e ci sovviene *La rivoluzione inavvertita* di Elizabeth Einsestein) abbia saputo davvero cambiare buona parte del mondo.

Non si dimentichi, *in limine*, che questo lavoro di M. S. s'inserisce all'interno del bellissimo progetto del PRIN, svolto assieme ad altre quattro università, oltre La Sapienza, che ha portato – tra i maggiori risultati – un'opera importante: i tre volumi del *Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento* (Pisa-Roma, Serra, 2013-2014) che la volontà di S. è riuscito a condurre a termine regalando al mondo degli studiosi, dei curiosi e degli amanti della storia, non solo della stampa, una pietra miliare destinata a durare molto nel tempo. Qui, grazie alla bella voce redatta da Alfonso Ricca, si avrà modo di conoscere quanto la numerosa famiglia Giunta abbia prodotto in Italia: un anello necessario per congiungere le attività e per meglio comprendere l'apporto di questi artigiani allo sviluppo globale dell'arte della stampa.

GIANCARLO VOLPATO

Luca Lenzini, *Un'antica promessa. Studi su Fortini*, Macerata, Quodlibet, 2013, pp. 240.

Quest'ultimo episodio della lunga fedeltà di L. L. all'opera di Franco Fortini è certamente, per temi e registri di scrittura, più variegato, e magari anche più «disomogeneo, parziale e frammentario» (come denuncia l'autore stesso in premessa), del precedente *Il poeta di nome Fortini. Saggi e proposte di lettura* (Lecce, Manni, 1999); ma non meno importante. Nato dall'«ambizioso disegno» di scrivere una monografia sugli aspetti molteplici della personalità di Fortini scrittore e uomo di cultura («il prosatore, l'epigrammista, il traduttore, il pubblicista, il *copy-writer*, l'autore di canzoni e di testi per film, il pittore»), con particolare attenzione per il versante saggistico dell'opera, il volume riunisce studi di origine, natura e impostazione diversa, in prevalenza sul Fortini in prosa, ma senza escludere felici ritorni anche sul poeta. A garantire la coesione del libro, non il 'filo rosso' immancabilmente evocato *in limine* alle più eteroclite raccolte di saggi, ma una precisa disposizione critica: improntata a quella partecipazione, o addirittura complicità, che gli studi migliori (da Pier Vincenzo Mengaldo a Guido Mazzoni) hanno indicato come necessario pre-requisito di ogni discorso su Fortini. Con un aggiornamento, che L. esibisce con lucida ironia: «La complicità che richiede Fortini, insomma, è direttamente proporzionale alla distanza dalla cultura del nostro tempo e pare comportare l'immediato discredito dell'interprete».

Apre il libro un'ampia sintesi sull'opera critica (politica e letteraria), *Un'antica promessa. Introduzione a Fortini saggista*, già pubblicata come introduzione al «Meridiano» dei *Saggi ed epigrammi*, ottimamente curato dallo stesso L. (Milano, Mondadori, 2003). Di grande rilievo storico-filologico è la ricostruzione della genesi dei capolavori in prosa di uno scrittore che «non nasce saggista», che nutre la sua formazione intellettuale di stimoli letterari, filosofici e anche religiosi disparati (di qui la caratteristica necessità di «dover combattere sempre e contemporaneamente su più fronti»), e la cui voce – per quanto inconfondibile e spesso volutamente isolata – si colloca in realtà sempre «nel vivo di un dialogo e nell'ambito di una cultura sovranazionale ed europea». Ma a smentire (o quantomeno a relativizzare di molto) lo stereotipo di un Fortini narcisisticamente astratto, vale anche – sul piano più propriamente speculativo – il rovesciamento di un aforisma celebre di Adorno: «non c'è vita vera nella falsa»; che in Fortini diventa: «non c'è vita vera *se non* nella falsa». Questa la chiave d'accesso privilegiata da L. per comprendere i saggi dell'autore di *Verifica dei poteri*: «è una correzione decisiva, perché implica uno spostamento dalla negazione astratta all'esistenza terrena, da una prospettiva di tono nichilista ad una depurata di ogni elemento idealistico o mitico, e dall'individuale al condiviso (ad una concreta, pragmatica utopia)». Ribadita l'«estraneità, distintiva di Fortini, a ogni forma di progressismo, non meno che al positivismo e all'idealismo», L. dà conto delle molteplici sfaccettature di «un'interrogazione insofferente di saperi sistematici»; e molto acutamente individua nella «matrice miscellanea del *journal* [...], luogo archetipico dell'eterogeneo e del discreto» la più intima «origine delle scritture fortiniane». Ma l'attenzione al Fortini militante eretico della sinistra novecentesca – su cui si sono concentrati vari studi recenti: fra cui l'importante libro di Daniele Balicco, *Non parlo a tutti. Franco Fortini intellettuale politico* (Roma, Manifesto libri, 2006) – non fa passare in secondo piano l'originalità e l'importanza (probabilmente oggi sottovalutata) del critico letterario: «che non tende al possesso ma ad attraversare e oltrepassare» le opere che studia (come sempre dovrebbe fare una critica degna di questo nome) – di qui un *animus* agonistico, e perfino «distruttivo», in cui la «totale assenza di feticismo» per i testi di cui discorre è in realtà funzionale alla scoperta di «una quota di verità nascosta agli stessi autori».

Se il secondo saggio, *Il cherubino di stucco*, è una breve incursione nell'attività del Fortini narratore, piuttosto consistente fra la fine degli anni trenta e il decennio successivo, non pri-

va di risultati notevoli e decisiva per comprendere la personalità dell'autore (nel racconto *La morte del cherubino* è sintomatica la presenza di un tema trasgressivo e estetizzante, inscindibile dalla sua «punizione / sublimazione»), il terzo contributo, inedito e apparentemente dimesso nel titolo (*Da un seminario su «Foglio di via»*) e nel dettato ancora vicino all'esposizione didattica, conta certamente fra le pagine più convincenti e appassionanti del volume. Della raccolta poetica d'esordio, L. indaga la «dimensione narrativa», la peculiare «topografia», il sistema dei temi e delle forme, la posizione elocutoria (segnata, rispetto a molti modelli coevi, dalla «mancanza dell'*intérieur* come spazio ben arredato dell'ispirazione poetica»); soprattutto, di alcuni componimenti particolarmente significativi propone una *explication de texte* a tutto tondo, capace di illuminare il senso di un dettaglio stilistico (la rima «sorgente» / «niente», per citarne uno) come le ambiguità di fondo (certo «tragicismo giovanile»); e, con giudizio sicuro, individua i punti di svolta, che preludono alle migliori riuscite delle raccolte successive: così in *vice veris*, «nell'andamento placato del verso e nel nitore delle immagini giunge a maturità e s'illimpidisce la vena utopica che altrove urge (e talora sovraccarica) i versi». Le ultime pagine del capitolo, rilevando, quasi a mo' di appendice, riprese e parallelismi fra la prima raccolta in versi e l'ultima, *Composita solvantur*, e sottolineando in particolare l'analogia della tematica bellica (dalla seconda guerra mondiale alla prima del Golfo), restituiscono coerenza al percorso di una poesia che è sempre «rischio, *chance*, crisi, svolta».

Bellissima, e probabilmente valida per tutta l'opera di Fortini (oltre che per ogni intellettuale che abbia il coraggio di farne propria la lezione), la definizione ossimorica che di *Dieci inverni* dà, in apertura, il quarto saggio del volume *«Probabilmente tutto»: su «Dieci inverni» (e certe riviste)*: «allo stesso tempo, un libro personalissimo e collettivo, minoritario e corale, in quanto incrocio di voci ed esperienze che segnano un passaggio cruciale della storia europea». Qui, come nel saggio su Fortini e Pasolini (il sesto del volume: *Attraverso Pasolini e Fortini*), si fa più esplicita la passione militante del critico: per cui Fortini non è semplice oggetto di studio – uno studio, peraltro, sempre storicamente e filologicamente ineccepibile: anche grazie alla consultazione dei materiali inediti dell'Archivio Fortini, depositato presso l'Università di Siena e affidato alle cure dello stesso L. –, ma interlocutore indispensabile per il nostro presente. Indispensabile proprio nella sua conclamata inattualità: se è vero che *Dieci inverni* è «più vicino a Heine o a Herzen che a noi». Dedicato a Piergiorgio Bellocchio, il saggio rilegge un libro che, al pari delle riviste cui Fortini collabora in quegli stessi anni (dal «Politecnico» a «Discussioni» e «Ragionamenti»: già i titoli ci appaiono oggi meraviglioso modernariato), è decisivo per capire cosa sarebbe stata l'Italia dei decenni successivi. Ma a L. storicizzare per dovere d'ufficio interessa assai meno che cogliere (potremmo dire, con Sereni: altro autore prediletto) «il fascio di cartelli indicatori divaricante strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti». Perché dovere del critico è lottare contro quell'«efficiente sistema immunitario» che, anziché espellerlo, assorbe ogni germe di contraddizione: esemplarmente, nella creazione dell'icona *pop* di Pasolini, «una figura di artista-provocatore al tempo stesso indigesta e congeniale per il consumo culturale, cui si contrappone «la prospettiva di gruppo», ricercata fra anni sessanta e settanta da Fortini, nella collaborazione a riviste come «Quaderni rossi» e «Quaderni piacentini». E non a caso traspare, in vari punti del libro di L., un'elegia della forma-rivista, strumento di un lavoro culturale irrimediabilmente archiviato con il secolo scorso; e che ha lasciato un vuoto che difficilmente oggi possono colmare nuove forme di dibattito, magari virtuali, come i *blog* culturali. Proprio *Fortini-blog: «Un giorno o l'altro»* s'intitola l'ottavo e penultimo saggio di *Un'antica promessa*: presentazione, ricca di spunti interessanti, di un'operazione editoriale che rimane discutibile.

Al centro del discorso torna la poesia in altri due pezzi: *La grazia creduta irraggiungibile* (sull'ambivalente mito di Firenze in Fortini: con una bella lettura del *Forte di Belvedere*) e

Italia 1977-1993: un commento in breve; mentre il saggio conclusivo, *Interpretare i vuoti*, è un affascinante *excursus* su un tema sotterraneamente pervasivo nell'opera fortiniana, dalle giovanili tentazioni nichiliste alle disperate sintesi della maturità, dalle intuizioni poetiche ai paradigmi di metodo impiegati dal critico letterario. Ci volevano la competenza impeccabile e la passione di L. per riportare a unità una miriade di accenni dispersi, e per concludere che «*quel praticare il niente* per poi tornare *ricolmo* al proprio compito sembra additare [...] una sorta di 'istruzioni per l'uso' dei vuoti e insieme, si può aggiungere, dei nostri anni».

Pierluigi Pellini

Maria Rizzarelli, *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, ETS, 2013, pp. 7-264 («La modernità letteraria, 43»).

L'ibridazione degli studi letterari con la cultura visuale è ormai in atto da tempo e sta dando risultati sempre più interessati, anche grazie ad una importante lavoro di sistemazione teorica. Sul Novecento italiano già molto si è scritto, soprattutto su autori con risaputa familiarità con l'arte visiva: Bertolucci, Scialoja, Sinisgalli, Scipione, Bodini. Operare su un autore con quest'unico scopo può risultare tuttavia poco fruttuoso: può condurre cioè a risultati documentali apprezzabili ma che spostano di poco i paradigmi critici costruiti con altri mezzi. Per studi del genere occorre quindi anzitutto selezionare bene l'oggetto, individuare cioè autori per cui il rapporto con le immagini possa davvero definirsi 'strutturale', non solo da un punto di vista quantitativo quanto piuttosto da un punto di vista qualitativo.

Bene ha fatto quindi M. R. con questo volume a studiare il rapporto di Sciascia con le arti visive. Nella imponente bibliografia che lo riguarda non mancano studi che prendono in considerazione singoli aspetti di questo legame, mancava tuttavia uno sguardo d'insieme, aggiornato, ricco di documentazione e soprattutto retto da un approccio ermeneutico uniforme ma al tempo stesso attento alla specificità estetica dei diversi oggetti presi in esame.

I capitoli del saggio sono dedicati ognuno ad una specifica forma visuale: la triade quadri-acqueforti-incisioni, fotografia e cinema.

L'intreccio di Sciascia con il mondo vasto delle arti visive tradizionali è senz'altro il più ricco quanto a implicazioni letterarie e biografiche. L'amore per le acqueforti, per le stampe e le incisioni, è al contempo fonte di diletto e criterio di riconoscimento: la condivisione di questo amore costituiva una forma naturale di ascrizione a quello che Stendhal avrebbe chiamato circuito degli *happy few*. Anche l'amore per la pittura e la scultura ha una profonda radice 'amicale': Sciascia segue da vicino, in bottega, negli *atelier*, gli artisti più amati come Guttuso, Clerici, Caruso. Ma l'aspetto più interessante risiede nella pratica culturale, nell'uso letterario che lo scrittore fa delle immagini pittoriche, soprattutto nell'ultima fase della produzione romanzesca che si apre sul finire degli anni settanta. Ciò si manifesta con tutta la sua forza strutturante nel *Contesto*, con le *ekphrases* dei due quadri immaginari sotto i quali vengono ritrovati i corpi di Amar (il ritratto di Lazaro Cardenas di Velasquez) e Rogas (*Madonna della Catena* di ignoto fiorentino del Quattrocento); in *Todo modo,* con descrizione della *Tentazione di Sant'Antonio* di Rutilio Manetti, con la xilografia della *Madonna delle anime dei decollati* di *Porte aperte*, o ancora con la nota incisione düreriana che accompagna sin nel paratesto il *Cavaliere e la morte.* R. sonda con acribia i molteplici piani d'impiego dell'immagine all'interno del tessuto narrativo: dalle diverse tipologie dell'*ekphrasis* (da quella mimetica a quella nozionale), ai diversi piani allegorici coperti dalle immagini; dalla costruzione della narrazione per sovrapposizioni iconografiche, alla costruzione dei personaggi (si pensi al protagonista di *Todo modo*: un impasto di Clerici e Guttuso). Ciò che emer-

ge con chiarezza dall'analisi è da un lato il rilievo formale che assume l'immagine nell'economia del testo: il posto privilegiato, l'organicità garantita da Sciascia all'oggetto visuale come elemento strutturante della trama e della costruzione del senso (senza lo scioglimento dell'enigma rappresentato dalla *Tentazione di Sant'Antonio* di Rutilio Manetti, gran parte del significato di *Todo modo* verrebbe meno); dall'altro il peso che assume sul piano del contenuto e che si esprime in una continua tensione all'ermeneusi.

Come giustamente evidenzia l'A., la misura per intendere il rapporto di Sciascia con le immagini è tutto inscritto in questa frase: «Le immagini bisogna saperle leggere: uno dei guai del nostro tempo, e forse il più grande, è di essersi votato alle immagini dimenticando la lettura» (p. 10). È il germe di una teoria epistemologica che condurrà il Racalmutese all'elaborazione di un principio di intellegibilità del reale fondato sull'ordine delle somiglianze.

La riduzione del 'visuale' a materiale grezzo, il suo uso disimpegnato e ludico, secondo una nota prassi postmoderna, sono sin dall'inizio rifiutate da Sciascia a favore di un lavoro continuo di approfondimento del senso e di interpretazione. Ecco perché il rapporto di Sciascia con le immagini non si riduce mai a contatto estetizzato, o puramente formale, a tessera da richiamare per gioco citazionistico e ipertestuale, ma richiede sempre la presenza di un significato. Ma di quale significato? Questo è uno degli elementi più interessanti dello Sciascia scrittore e intellettuale. L'immagine ha sempre, in ultima analisi, un sottotesto politico: è il corrispettivo iconico di una cristallizzazione di potere. Questo tipo di approccio si coglie nella sua prima produzione narrativa, come nel racconto *Zii di Sicilia*, dove le foto sono sfruttate per significare il potere implicitamente ricattatorio dei parenti d'America, come nell'impiego di quadri e incisioni nei suoi ultimi romanzi, o ancora nei commenti ai molti libri fotografici: da *Palermo felicissima* del '74, dove dietro la mappa del capoluogo siciliano Sciascia scorge una intera topologia del potere, o quando, attraverso una foto di Scianna di Villa Palagonia, traccia la devoluzione anarchica dell'aristocrazia palermitana Secentesca. E potremmo fare anche noi ulteriori esempi che estendono la gittata temporale di questa pratica, tutta compressa, o quasi, dalla R. a partire dagli anni '60. In realtà abbiamo tracce di questo procedimento sin dagli esordi della scrittura pubblica. In una serie di articoli degli anni '40, Sciascia introduce un pezzo di politica estera con un'*ekphrasis* del ritratto del Duca di Marlborough per trattare della politica di Winston Churchill: la rappresentazione del potere passa anzitutto attraverso l'immagine e l'esplicazione storica di un carattere è tutta contenuta nei tratti iconici del 'dispositivo visuale'.

Questo discorso ci consente di introdurre il secondo corposo capitolo del libro, dedicato al rapporto di Sciascia con la fotografia. Un rapporto complesso che porterà lo scrittore, a partire dagli anni sessanta, a numerose collaborazioni con amici fotografi (Giuseppe Leone, Melo Minnella, Ferdinando Scianna, Enzo Sellerio e altri), ma soprattutto ad una forma di teoresi, sebbene disorganica e da ricostruire attraverso testi posti a diverse altezze cronologiche, dell''arte del dagherrotipo'. Che anzitutto si muove sul binomio documento - fuga dall'oggettività. Sciascia rintraccia immediatamente la doppia polarità della fotografia, la sua radice spuria: essa si fa da un lato strumento memoriale, racconto in nuce, come dice osservando le foto di Robert Capa e di Cartier-Bresson, ma è allo stesso tempo superamento dell'obiettività, salto verso il surreale e il metafisico, come nota acutamente attraverso due foto che ritraggono Capuana e Pirandello. Il contributo più originale di Sciascia alla teoresi della fotografia risiede proprio nella messa in forma di questa contraddizione: la fotografia è insieme al di qua e al di là dell'oggettivo perché esige la presenza di un ordine che strutturi il caos del reale. Sorge il concetto di «entelechia» che, come documenta bene R., si sviluppa a partire da una nutrita costellazione di influenze: Pirandello, Valery, Cartier-Bresson con le sue *Images à la sauvette,* ma soprattutto il Barthes della *Chambre claire*.

Se, osservando una foto di Franco Antonicelli che ritrae un 'falso' Pirandello, Sciascia costruisce, sulla scorta dell'Agrigentino, una teoria della foto come Forma, come cristallizza-

zione di un'esistenza, il cinema assumerà il secondo corno del binomio: sarà dunque Vita. I rapporti diretti di Sciascia con il cinema sono meno rilevanti rispetto alla pittura e alla fotografia e ciò si nota anche dal minor numero di pagine che vi dedica nella sua produzione saggistica. R. segue due percorsi diversi. Il primo indaga lo Sciascia scrittore di commenti per documentari: dal primo, *Gela antica e nuova* (1964) su commissione dell'Eni, a *Con il cuore fermo, Sicilia* (1965), a *Radiografia della miseria* di Piero Nelli del 1967 al documentario di Folco Quilici del 1970, *L'Italia vista dal cielo – Sicilia*. Se lo sguardo antropologico e il taglio naturalistico-geografico sono una costante, R. nota un'evoluzione importante nel giudizio che Sciascia esprime di volta in volta sulle forme che l'industrializzazione assume in Sicilia: da un'accondiscendenza cauta ma ottimistica ad una denuncia della miseria umana e naturale che questa produce. Ma sono ancora una volta le riflessioni teoriche ad essere le più interessanti. Nelle poche pagine che Sciascia dedica al cinema si evidenzia anzitutto la dimensione di un'esperienza fisica: il cinema viene avvertito come momento totalizzante, da trattare in termini socioantropologici. È quindi importante ciò che si verifica sullo schermo quanto ciò che accade in sala tra gli spettatori: da qui le pagine su *Salò* di Pasolini, sul *Salvatore Giuliano* di Rosi; per questo assumono grande rilievo le riflessioni che Sciascia dedica ad un film da lui molto amato come *Nuovo cinema Paradiso* di Tornatore. Ma il cinema diventa esperienza fisica anche in quanto esperienza del tempo, del divenire e quindi della memoria insieme personale e di una generazione che ha vissuto la propria adolescenza nel mito di Hollywood.

Il filo rosso che accompagna ogni riflessione di Sciascia sull'arte visuale (pittura, stampa, fotografia, e come si è notato, anche cinema) sembra ridursi, ancora una volta, alla sua radice sociale e politica: lo studio di M. R. lo documenta in modo chiaro, senza mai cedere alle tentazioni di 'messa a sistema', anzi assecondando Sciascia nei suoi percorsi molteplici, intrecciati e contraddittori. L'immagine che il libro restituisce è di uno Sciascia letterato a tutto tondo, ancorato ad una certa tradizione erudita meridionale ma al tempo stesso figlio (o meglio nipote) della famiglia modernista europea: di chi considera il risvolto 'osceno', la concrezione di potere che giace al fondo di ogni oggetto culturale. R. coglie bene questa genealogia duplice facendo pieno uso dei dati documentali da un lato e delle ricostruzione teorica dall'altro; lo fa saggiando tutti i livelli di impiego dell'immagine nella scrittura sciasciana, correndo il rischio della contraddizione e del continuo cambio di passo, ma mettendo sempre in chiaro tutta la ricchezza delle implicazioni dei dispositivi visuali. Per questo l'A. non può coprire tutta la parabola sciasciana, lasciando in ombra i primi due decenni di attività. Per la stessa ragione il materiale analizzato spesso si riduce ai soli momenti di impiego esplicito delle immagini. Ma, al di là delle più varie ipotesi di ricerca, il volume di R. ci fornisce una disamina acuta e rigorosa di uno dei casi più complessi ed emblematici di rapporto tra scrittura e visualità della letteratura italiana del Novecento.

Enrico Fantini

Laura Ricci, *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo*, Roma, Carocci, 2013, pp. 172 («Quality Paperbacks»).

Negli ultimi decenni l'interesse per i cosiddetti generi di consumo ha conosciuto una notevole crescita, tanto sul versante della sociologia della letteratura quanto su quello degli studi di storia linguistica. A imprimere agli studi un nuovo vigore è stata la consapevolezza della centralità, nei vari snodi della vicenda culturale italiana, di una vasta serie di produzioni tra loro diverse e lontane – nello spazio, nel tempo e per le finalità – difficilmente etichettabili senza ambiguità; opere poco notevoli dal punto di vista letterario, non di rado stilisticamente modeste, che oltre a un forte impatto sociale hanno però avuto un ruolo

essenziale nella diffusione della lingua comune. In quest'ottica il lavoro di L. R. che qui si segnala costituisce un utile strumento di ricerca, poiché riannoda le tessere di un argomento – le produzioni extraletterarie di grande diffusione, da sempre ai margini della letteratura ufficiale – dai confini incerti. Il volume si presenta come un'agile sintesi dei risultati di alcuni filoni di ricerca (alcuni dei quali in precedenza percorsi dall'A.), scorrevole e molto ben scritta, che fornisce ovunque spunti di approfondimento e non rinuncia a un accurato apparato di strumenti bibliografici.

In apertura (cap. 1, *Che cos'è la paraletteratura?*, pp. 13-19) viene fatta chiarezza a livello terminologico, ed è descritto l'oggetto dell'indagine. Il termine che dà il titolo al contributo, *paraletteratura*, è segnalato come quello più recente e più efficace ai fini di una definizione di un genere che genere forse non è: letteratura d'intrattenimento, di massa, di consumo; testi di larga circolazione; *kitsch*; *Trivialliteratur* sono solo alcune delle denominazioni che di volta in volta sono state adottate in riferimento a una produzione molto varia e trasversale, che precede nel tempo la rivoluzione gutemberghiana e comprende a pieno titolo tendenze oggi emergenti; produzione della quale si illustrano genesi, evoluzione e peculiarità. E per tratteggiare i contorni dell'argomento l'A. anticipa da subito gli elementi comuni e gli aspetti caratterizzanti i testi paraletterari: da un lato le peculiarità editoriali come i formati tipici e la sequenzialità dei prodotti, accanto alla serialità di ambientazioni e situazioni; dall'altro l'intramontabile coerenza tra situazione narrativa e linguaggio, evidente fin dai titoli e rintracciabile sia nella semplicità della scrittura sia nel programmatico conservatorismo delle soluzioni stilistiche.

La trattazione prosegue secondo una suddivisione molto condivisibile, che invece di essere scandita esclusivamente secondo macro e micro-periodi storici predilige la trattazione di specifici sottogeneri, individuati attraverso la presenza di tratti comuni all'interno dei testi esaminati. Il primo medaglione (cap. 2, *Per le strade, fra la gente*, pp. 21-44) riguarda l'insieme delle poliedriche produzioni che tra Medioevo e modernità possono essere definite «di strada», cioè concepite o distribuite e diffuse tra la gente, dai trecenteschi libri da bisaccia ai moderni avvisi a stampa. E le diverse manifestazioni della categoria sono esaminate sotto il profilo tematico e linguistico: i volgarizzamenti di opere classiche – a partire dalla tradizione favolistica – e moralistiche (come i tanti esempi di *exempla ficta*), caratterizzati dalla frammistione tra scrittura e oralità; le rielaborazioni e composizioni romanzesche, giunte nel loro successo fino al noto passo manzoniano della «biblioteca del sarto»; i cantari in ottava e i romanzi di argomento cavalleresco, con la loro formularità tematica, la vocazione all'iperbole e il conservatorismo fonomorfologico – salvo episodiche indulgenze al *color locale* – e sintattico-testuale (nessi causa-effetto; strutture principale + consecutiva; ordine delle parole); la libellistica dell'età della stampa, laica o religiosa, attraverso la quale la produzione editoriale si affranca dalle tradizionali committenze; i testi d'argomento amoroso o destinati a un pubblico femminile, che per la prima volta sono programmaticamente concepiti in base alle richieste del pubblico, tanto negli argomenti quanto nelle scelte paratestuali e linguistiche (onomastiche, lessicali); gli avvisi a stampa, oggetti di diffusione spicciola e allo stesso tempo straordinari precursori della comunicazione di massa, con i tanti espedienti formali rintracciabili al loro interno (coppie aggettivali, collocazioni, epifonemi); gli spettacolari testi dei cantori, tipici per la loro struttura adatta alla memorizzazione; le ottocentesche *raccolte popolari* e i cosiddetti libretti, poco pregevoli dal punto di vista della confezione tipografica e caratterizzati da convenzionalità tematica e stilistica (anche nella struttura sintattica elementare e sincopata).

Oggetto del terzo capitolo (*Testi pratici, ameni, edificanti*, pp. 45-65) sono i tanti tipi di testi che soprattutto a partire dall'invenzione della stampa costituiscono il vero tramite dell'alfabetizzazione e dell'acculturazione di strati sempre più ampi della popolazione. Se da un lato la codificazione dell'italiano procede lungo un binario ben noto, con le sue note fi-

gure (almeno da Bembo in poi) e i suoi gruppi culturali egemonici, dall'altro è in parte da mettere in luce (ma fondamentali in tale direzione sono stati gli studi di Trovato e Quondam) tutto l'insieme di prodotti culturali ed editoriali attraverso i quali l'italiano si dirama concretamente: riduzioni, antologie, liste di vocaboli e commenti sono testi scarsamente originali, talvolta raffazzonati e ripetitivi, ma che si rivelano decisivi per la penetrazione di un modello linguistico che altrimenti avrebbe faticato non poco nella sua affermazione. In quest'orizzonte si collocano casi come quello del genere della novella secentesca, che con le sue forme di riuso ammodernato della tradizione, la crudezza degli argomenti e l'ammiccamento al pubblico gode di largo successo grazie alla crescita del mercato librario; come anche l'emergente romanzo, che affascina il nuovo pubblico delle lettrici, ed è caratterizzato sul piano formale da un «livello intermedio di letterarietà dato, più che dalla leggerezza di tono, dalla compresenza di tratti aulici e soluzioni espressive più modernamente spigliate» (p. 49). Un discorso per alcuni versi simile è quello che riguarda la produzione libraria religiosa controriformista (all'interno della quale vanno ricordate anche figure di primaria importanza come Alfonso Maria de' Liguori), che non riesce a impedire la diffusione dei generi d'intrattenimento, e che costituisce altresì un diverso canale di fruizione di testi per i meno colti: i sempre più aggiornati *exempla*, le novelle edificanti e i trattati moraleggianti permettono di «intravedere una diffusione dell'italiano in epoca preunitaria maggiore di quella ipotizzabile fermando lo sguardo allo spazio elitario dei testi letterari» (p. 54). E un posto di prim'ordine in tale ottica ha la diffusione – fino al pieno Novecento, come nel caso del *Calendario di Frate Indovino* – di almanacchi e lunari, che fin dal Settecento, con la loro accentuata stereotipia, l'accessibilità ma anche il fondo di sobria letterarietà, puntano a un vistoso ampliamento di pubblico e contribuiscono in qualche modo a restringere il divario tra colti e illetterati. Lo stesso vale per i moderni galatei, epigoni dell'illustre precedente rinascimentale (il noto monsignor Della Casa) i quali entro l'Ottocento contribuiscono all'allentamento – sul piano dell'educazione esteriore – delle suddivisioni tra classi, con il tramite formale di una lingua piana e allo stesso tempo piacevole, spigliata, che instaura una complicità con il lettore (spiccano tra tutti il *Saper vivere* di Matilde Serao e la *Gente per bene* della Marchesa Colombi) declinando modelli di cortesia verbale e disponibilità verso registri informali.

Si arriva così al quarto capitolo, che tratta un argomento particolarmente importante, *Il romanzo di consumo* (pp. 67-112), tracciandone un profilo ricco e particolareggiato. Un genere che nasce nel segno di cambiamenti tipici del Settecento, come l'aumentata alfabetizzazione e la più capillare circolazione editoriale. Da qui in poi i titoli accattivanti, l'avantesto arricchito da elementi da elementi di codici non verbali, la destinazione a un pubblico poco avvezzo alla lettura diventeranno elementi costitutivi di una narrativa che si fa seriale, e che replica meccanismi testuali di sequenzialità e conquista del lettore (blandito con inviti all'immedesimazione o generici appelli). Spesso nati nel segno di prese di posizione nei confronti delle mode d'oltralpe, prodotti con ritmi quanto mai frenetici, i primi prodotti settecenteschi del genere (i due nomi d'obbligo sono Pietro Chiari e Antonio Piazza) sono linguisticamente caratterizzati da una disomogeneità di registri, da un ricco repertorio fraseologico e da un certo grado di inserzioni colloquiali e regionali, controbilanciate dal puntuale rispetto della tradizione sotto il profilo fonomorfologico, lessicale (si pensi alla frequente preferenza di allotropi poetici come *alma* o *desiro*) e sintattico (inversioni, tmesi). Siamo nel vivo del percorso che culmina, in pieno Ottocento, nei noti romanzi d'appendice o *feuilleton*, che costituiscono un filone dai contorni ben definiti, dotato di una significativa autonomia stilistica. Francesco Mastriani e Carolina Invernizio sono solo due dei nomi che contribuiscono con la loro eccezionale prolificità al fiorire di produzioni economiche, dalle copertine a colori e dai titoli invoglianti: da un lato *suspense* e atmosfere gotico-mediterranee, forestierismi evocativi, lessico letterario e reiterate collocazioni (*orribile disegno*, *de-*

plorabile dramma, *inaudito attentato*, p. 75); dall'altro iperdescrittivismo e stilemi melodrammatici, aperture a linguaggi scientifici e burocratici e ammiccanti interventi metaletterari («ma ripigliamo il resto del discorso», «il resto noi lo sappiamo», p. 76). Anche nel secolo dei romanzi d'appendice, giudicati ambigui e peccaminosi nelle trame e nelle figure, i tentativi di opposizione della stampa cattolica non mancano, e così collane di precettistica mascherata da una veste affabulatoria vedono la luce per riviste come «Civiltà Cattolica» e «Il Galantuomo» (all'interno della quale si distingue la figura di don Bosco). Anche qui il risultato è duplice: la sobrietà dei toni e l'elementarità sintattica contribuiscono tanto alla diffusione delle cosiddette «buone letture» quanto alla trasmissione della lingua italiana tra i dialettofoni. Un risultato simile a quello perseguito dalla cosiddetta letteratura lavorista e «selfelpista» (dal romanzo *Self-Help* del britannico Samuel Smiles, del 1845), espressamente rivolta alla classe operaia. Un discorso a parte merita il romanzo giallo, che fin dagli esordi (è del 1929 il lancio di Mondadori) si distingue per una serie di elementi tipici, presenti nel genere fino ai nostri giorni: lunghe descrizioni e parentesi informative, atmosfera metropolitana e – soprattutto – caratterizzazione del protagonista, l'investigatore dai modi impacciati o svagati, caratteriale ma acuto. Una delle caratteristiche che l'A. mette in luce per quanto riguarda i gialli è il tasso di dialettalità superiore ad altri generi di consumo, sia nelle vicende ambientate in contesti inverosimilmente mistilingui (molto distanti, quindi, dal livello del *Pasticciaccio*), sia in casi come il singolare impasto linguistico di Camilleri, che tanto successo continua a riscuotere. Di colore in colore, ampio spazio è poi dato alle vicende del cosiddetto romanzo rosa, con l'inedito linguaggio (ma non nel «rosa pedagogico») di quella che l'A. chiama *descriptio hominis*, i dettagli d'atmosfera e i «titoli di sognante indeterminatezza» (p. 91): vengono passati in rassegna il tono evasivo e nobilitante di Liala, che spesso sconfina nell'iperletterario (spiccano i preziosismi dannunziani nella grafia, nella sintassi e nel lessico); il controllatissimo italiano di Mura; il neorealismo stereotipico di Luciana Peverelli; la recente americana *chick-lit*, filone accomunato da una trama pressoché costante – una donna impacciata e sfortunata che cerca l'anima gemella – e da una serie di scelte linguistiche basiche e giovanili (intertestualità, anche con *media* diversi dal libro; abbondanza di forestierismi; turpiloquio; esplicitazione della componente sessuale); fino al caricaturale meta-romanzo di Stefania Bertola, che si prende gioco dell'industria editoriale e degli eccessi legati al genere rosa (*Romanzo rosa*, Torino, Einaudi, 2012). Chiude la sezione il paragrafo sulla narrativa fantascientifica, nata con un certo ritardo rispetto al modello statunitense e a esso strettamente legata (gli pseudonimi inglesi degli autori; la brevità; i temi e la componente visiva). Il nome d'obbligo è quello di «Urania», attraverso la quale vengono ripercorsi gli ingredienti editoriali tipici del genere, quasi fissi, ma declinati con notevole fantasia: creature e nomi immaginari; diluvio di pseudotecnicismi; estrosità lessicali (notevoli le neoformazioni, come i prefissoidi in *aero-*, *astro-*, *micro-* e simili) e parole poi affermatesi nella lingua comune (*disintegrare* o *aeronave*).

Nel capitolo *Parole e figure* (pp. 113-25) l'A. si occupa di tutta quella narrativa che nasce in stretto rapporto con le immagini: i fotoromanzi, interessanti più per la quota di pubblico raggiunto che per lo stile – talvolta vacuo e formalistico – e le scelte linguistiche (parole libresche, registri convenzionali, dialoghi primitivi); il fumetto, unico caso per cui si può parlare di innovazione stilistica e di soluzioni originali (accanto alla cauta letterarietà della lingua vanno segnalati la creatività delle onomatopee, le diverse funzioni testuali delle didascalie, l'inventiva lessicale, l'escursione di tono), dal «Corriere dei Piccoli» a «Dylan Dog»; le *graphic novels*, caratterizzate da scelte formali particolari (come le discese verso registri bassi e le massicce incursioni nei linguaggi settoriali) possibili grazie ai più distesi tempi di commento verbale.

La letteratura per ragazzi occupa le pagine del sesto capitolo (*Alla conquista di un pubblico in crescita*, pp. 127-39). Si tratta di un genere che si affaccia sulla scena italiana in maniera

dirompente con la scolarizzazione dell'immediata età postunitaria, e che è legato indissolubilmente a tre grandi nomi, quelli di Collodi, De Amicis e Salgari. Il primo, con *Le avventure di Pinocchio* (1883), colpisce per la straordinaria freschezza immaginativa e di linguaggio che tra i banchi di scuola tanto contribuirà alla diffusione del modello toscano e di tanta fraseologia giunta fino ai giorni nostri; il secondo con il libro *Cuore* (1886) apre la strada a certo realismo sociologico da banchi di scuola che avrà schiere di imitatori, e con la sua riconosciuta accessibilità a un largo pubblico di lettori diffonderà una lingua piana, costellata di colloquialismi e di strutture dialogiche elementari; al prolifico e visionario Salgari va riconosciuto il merito di aver portato nell'immaginario italiano ambientazioni esotiche e misteriose, attraverso strumenti formali come le perifrasi antonomastiche, le artificiose allocuzioni e un'apertura ai forestierismi senza precedenti. Un contributo importante viene poi sottolineato a proposito delle riduzioni per ragazzi di capolavori della letteratura (notevoli le iniziative delle case editrici Utet e Salani), che diffondono un italiano semplice e scorrevole, attentamente graduato in base all'età dei lettori. Si arriva infine alle recentissime tendenze della *teen-lit*, nata in concorrenza – o forse complicità – con i nuovi media, caratterizzata da leziosità ipercolloquiali, usi modaioli e gergo giovanile.

Nella *Conclusione* (pp. 141-43) si fa il punto sui problemi che ancora rimangono aperti nell'orizzonte paraletterario. Il principale rimane la distinzione tra ciò che è letteratura e ciò che non lo è, specie nell'attuale diffusione di testi digitali disimpegnati «usa e getta», o nel caso del genere romanzo, all'interno del quale è a volte impossibile tracciare linee di confine. L'A. segnala che in ogni caso a rimanere fondamentale è la sensibilità del lettore, alla quale è affidata «la capacità di cogliere differenze e gradazioni» (p. 142); sullo sfondo un dibattito talvolta soggettivo e mai concluso, diviso com'è nelle diverse polarità del giudizio della critica e del successo di pubblico. Il dato di sicuro interesse, e il merito maggiore che va riconosciuto al libro di R., è la luce gettata su dinamiche importantissime per la nostra storia linguistica e culturale, quelle messe in moto da «bravi artigiani che hanno fatto da ponte tra le alte lettere e i bisogni della gente, offrendo un contributo importante all'alfabetizzazione, all'italianizzazione e, persino, alla costruzione del carattere nazionale» (pp. 142-43).

Senz'altro *Paraletteratura. Lingua e stile dei generi di consumo* si inserisce efficacemente nel panorama editoriale dei manuali di base, che può ora disporre di un profilo semplice (e un *vademecum* per eventuali approfondimenti) su un insieme di argomenti di cui finora si erano occupati soprattutto quelli che comunemente vengono chiamati addetti ai lavori (per i quali un punto di riferimento è Gabriella Alfieri, *La lingua di consumo*, in *Storia della lingua italiana*, diretta da Luca Serianni e Pietro Trifone, II, *Scritto e parlato*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 161-235).

Alberto D'Alfonso

COMPOSTO IN CARATTERE DANTE MONOTYPE DALLA
FABRIZIO SERRA EDITORE, PISA · ROMA.
STAMPATO E RILEGATO NELLA
TIPOGRAFIA DI AGNANO, AGNANO PISANO (PISA).

*

Settembre 2015

(CZ 2 · FG 21)