

## Recensioni

G. Altavilla, *Architrenius*, a cura di L. Carlucci e L. Marino, Carocci, Roma 2019, 408 pp., 36,00 €.

La nuova edizione dell'*Architrenius* di Giovanni di Altavilla, curata da Lorenzo Carlucci e Laura Marino e pubblicata da Carocci editore nella collana *Biblioteca medievale*, offre finalmente la prima versione italiana dell'opera (prima di oggi, l'unica traduzione in una lingua moderna era quella in prosa inglese di Winthrop Wetherbee del 1994). Nel maneggevole volumetto con testo latino a fronte, i curatori hanno prodotto una traduzione in versi strettamente legata al dettato originale tanto sul piano sintattico che su quello lessicale: una scelta operata con l'obiettivo di agevolare la lettura verso a verso di un latino spesso oscuro e involuto, cercando al tempo stesso di preservare la varietà stilistica e il virtuosismo retorico dell'autore. Al testo dell'edizione critica allestita da Paul Gerhard Schmidt nel 1974 sono introdotte rare variazioni, opportunamente segnalate in nota, suggerite dagli studi di Rigg, Placanica e Minkova.

I nove libri in esametri del poema normanno, composto intorno al 1184, narrano di un uomo soprannominato Architrenio il quale, giunto a metà della propria vita, si volge a considerare gli anni trascorsi e si rende conto di non aver dedicato mai neppure un giorno alla virtù. Interrogandosi sull'intrinseca infelicità degli uomini e sulla loro propensione al vizio, il protagonista decide di intraprendere un viaggio alla ricerca della Natura, ritenuta creatrice e persecutrice delle sue creature. Nell'attraversare terre allegoriche e luoghi reali, Architrenio vede confermate le responsabilità che imputa alla genitrice, finché sbarca sull'isola di Tylos dove la dea Natura lo invita a prendere in moglie la fanciulla Moderazione al fine di procreare prima di marcire e morire, così come previsto dalla «religio nativa» (libro IX 246). Il poema si chiude con il banchetto divino dello

sposalizio e con la descrizione delle doti e ancelle della sposa, corrispondenti alle virtù opposte ai vizi osservati nel lungo viaggio dell'eroe.

La ricca introduzione tenta di delineare le coordinate filosofiche entro le quali inscrivere l'opera, e riserva particolare attenzione al rapporto di adesione e decostruzione che essa sembra intrattenere nei confronti della scuola di Chartres (pp. 16-24) e del pensiero di Alano di Lilla. L'*Architrenius*, dunque, si muoverebbe tra il «platonismo razionalista di Chartres, a un estremo, e [...] un platonismo di quasi opposta tonalità, che potremmo definire "pessimistico-ascensivo"» (p. 20).

La particolare ibridazione fra genere allegorico e romanzesco suggerisce la non corrispondenza fra autore e protagonista. A partire da questa considerazione Marino afferma che Architrenio «assorbe transitivamente la categoria generale, propria dell'autore e del lettore, e la agisce come soggetto particolare» (p. 30). In altre parole, si suggerisce l'accostamento della funzione del protagonista al cosiddetto "io trascendentale" o *everyman*. La divaricazione fra autore e protagonista, non riconosciuta unanimemente dalla critica (come rileva anche Marino a p. 31 n. 66), consente l'esistenza di tre piani narratologici identificati con la voce narrante, il lettore «che si riconosce nella categoria generale della sofferenza» (p. 31), e il protagonista.

Se l'*Architrenius* raccoglie in sé caratteristiche della letteratura allegorica e del modello elegiaco, si può riconoscere come parte della sua novità derivi dal fatto che il viaggio ripropone, in una «deviazione romanzesca» (p. 33), l'epica moraleggiante propria dei commenti medievali all'*Eneide*. L'assimilazione e la rielaborazione delle tradizioni precedenti fa sì che la narrazione di Giovanni d'Altavilla si muova fra imitazione, negazione e superamento dei paradigmi letterari e filosofici del XII secolo. Probabilmente anche in virtù del carattere apparentemente contraddittorio (si susseguono adesioni e rifiuti a una medesima forma di pensiero) e multiforme del testo, i curatori ne hanno colto l'eco in autori successivi. La lunga storia della ricezione è tracciata da Carlucci (*Note sulla ricezione dell'Architrenius*, pp. 45-72): nonostante l'immediato successo, testimoniato anche dalla tradizione manoscritta, in epoca rinascimentale l'opera riscosse interesse piuttosto modesto (l'inequivocabile giudizio di Petrarca, «dum omnia vult dicere, nihil dicit», *Contra eum*, par. 243, può aver contribuito al temporaneo declino del poema). In seguito all'*editio princeps* (Parigi 1517), l'*Architrenius* scomparve quasi immediatamente in epoca controriformistica. Nel XVIII secolo furono alcuni filologi e studiosi a riportare parte dell'attenzione sul poema di Giovanni di Altavilla, ben presto rientrato nell'oblio sino alle ricerche novecentesche. Particolarmente suggestivo è il parallelo, proposto da Carlucci e Marino, fra l'*Architrenius* e il *Dialogo della Natura e di un Islandese* di Giacomo Leopardi. I cura-

tori rilevano una «forte consonanza» fra le espressioni «del cosiddetto “pessimismo cosmico”» (p. 61) leopardiano e le invettive di stampo quasi manicheo lanciate da Architrenio nei confronti della Natura. Le corrispondenze strutturali e tematiche con il testo delle *Operette morali*, più ampiamente indagate in un recente articolo firmato da Carlucci e Marino, meritano senz'altro ulteriori approfondimenti. Come si legge nelle ultime pagine dell'introduzione (pp. 71-72), l'altalenante fortuna nella storia della ricezione dell'*Architrenius*, che sembra trovare giustificazione anche nella complessità formale e contenutistica dell'opera, può attribuirsi alla problematicità del contenuto dottrinale intriso di un «cristianesimo anti-antropocentrico e arnobiano, inquieto e dubitativo» (p. 72).

Silvia Argurio

*Il manoscritto Saibante-Hamilton 390*, edizione critica diretta da M. L. Meneghetti, coordinamento editoriale di R. Tagliani, Salerno editrice, Roma 2019, 622 pp., 148 €.

1. La filologia romanza, da alcuni decenni, è entrata nell'età del manoscritto. Per il primo secolo della letteratura italiana, nello specifico, disponiamo ormai di molteplici e attenti studi puntuali e di sintesi e soprattutto di una ampia serie di eccellenti strumenti: concordanze, banche dati, riproduzioni digitali e a stampa. Al centro del canone c'è ovviamente la poesia amorosa di argomento profano; ragion per cui, in una prima fase, gli sforzi maggiori si sono orientati sui tre grandi, celebri, canzonieri lirici. Tuttavia, com'è noto, prima e dopo la tradizione rappresentata principalmente dal Vaticano 3793, dal Laurenziano Redi 9, dal Palatino Banco Rari 217 e dal Chigiano L VIII 305, la produzione letteraria nei volgari italiani è stata notevolmente più ampia. In particolare, in area settentrionale si sviluppa una poesia di carattere didattico e morale il cui documento più significativo è il manoscritto Hamilton 390 della Staatsbibliothek di Berlino, una vasta raccolta di testi latini e volgari, già noto come Saibante (sigla *S*) dal nome della famiglia veronese nella cui biblioteca si trovava già agli inizi del XVIII secolo (p. XLIX).

Il volume che qui si presenta è frutto di un lungo e approfondito lavoro di *équipe* coordinato da Maria Luisa Meneghetti ed è un'opera destinata a segnare un punto di svolta. Per la prima volta, infatti, viene fornita l'edizione critica integrale del testimone (composto attualmente da 21 fascicoli per 156 cc., cui vanno aggiunte cinque di guardia anteriori e tre posteriori) e non semplicemente dei singoli componimenti. E, soprattutto, l'edizione, accompagnata da «uno studio multiprospettico» (p. V), è riccamente e puntualmente commentata. Giacché il Saibante, al di là

delle particolarità di cui si dirà tra poco, è anche un codice illustrato, il volume è arricchito da *Tavole* fuori testo. Si troverà quindi prima di tutto un' *Avvertenza* (pp. V-VII) che fornisce il prospetto delle sigle utilizzate ed esplicita le responsabilità dei singoli studiosi nel quadro di un volume che è il risultato del lavoro congiunto del gruppo di ricerca e le cui acquisizioni sono quindi da ritenersi «collettive» (p. VI). La lunga *Introduzione* (pp. IX-CLXVI) è articolata in nove capitoli: 1) *Gli studi sul manoscritto e il Progetto Saibante-Hamilton 390: status quaestionis* (pp. IX-XX); 2) *Materialità del codice: descrizione codicologica dei contenuti e questioni paleografiche* (pp. XX-XLIX); 3) *Da Verona a Berlino: storia moderna del codice* (pp. XLIX-LVIII); 4) *Le illustrazioni a piena pagina, le scritture seconde e l'ombra del committente* (pp. LVIII-LXXV); 5) *Intorno a S: La cultura libraria a Cipro nel XIV secolo* (pp. LXXVI-XCVII); 6) *Le immagini nei testi: cultura figurativa, tecnica e stile, vicende critiche* (pp. XCVII-CXI); 7) *I rapporti fra testi, paratesti e illustrazioni* (pp. CXI-CXXX); 8) *Elementi linguistici per una localizzazione* (pp. CXXXI-CLII); 9) *Fisionomia, significato e destinazione del recueil* (pp. CLII-CLXVI). Seguono quindi la *Bibliografia* (pp. CLXVII-CCXI) organizzata per sigle e chiavi bibliografiche e la *Nota al testo* (pp. CCXII-CCXVI), che chiarisce anche i criteri di descrizione delle immagini (solo una parte delle quali, chiaramente, è riprodotta nelle *Tavole*). Si apre quindi (p. 1) la sezione *Testo critico, note introduttive e commenti*. Nella prima parte (pp. 1-206), ciascuna opera contenuta nel Saibante, nell'ordine in cui compare nel codice, è pubblicata in edizione critica con una doppia fascia di apparato: una propriamente filologica e l'altra dedicata alla descrizione puntuale delle illustrazioni (cui si rimanda con una moderna *manicula*). Nella seconda parte, dopo le edizioni e dopo le *Tavole*, per ciascun testo o per ciascuna sezione, il lettore troverà le *Note introduttive* e i commenti puntuali (pp. 207-462). Per una consultazione più agevole si può ricorrere a una tabella (p. 2) che indica per ogni testo le pagine corrispondenti dell'edizione, della nota introduttiva e del commento. Il volume è corredato inoltre da un *Formario* (pp. 465-585), curato da Davide Battagliola (con la supervisione di Massimiliano Gaggero, Giuseppe Mascherpa e Roberto Tagliani), che registra e classifica tutte le occorrenze, latine e volgari, presenti nei testi pubblicati, e dagli *Indici* a cura di Roberto Tagliani: un *Indice dei nomi e delle opere anonime* (pp. 586-604), un *Indice dei manoscritti citati* (pp. 605-10), diviso in un elenco dei *Manoscritti citati in sigla o con dizione sommaria* e il vero e proprio *Indice topografico dei manoscritti*, e infine un *Indice delle Tavole* (pp. 611-2).

All' *Introduzione* hanno contribuito «partitamente o in équipe, tutti i componenti del gruppo di lavoro» (p. vi); ma mi pare utile e doveroso descrivere con più precisione l'apporto specifico dei molti eccellenti studiosi coinvolti. Maria Luisa Meneghetti, in particolare, ha scritto il capitolo

proemiale dell'*Introduzione*, ha studiato le illustrazioni (anche in rapporto con testi e paratesti) e soprattutto, assieme a Massimiliano Gaggero, Giuseppe Mascherpa, Luca Sacchi e Roberto Tagliani, nel capitolo nono dell'*Introduzione* ha articolato una persuasiva proposta di localizzazione e contestualizzazione del Saibante, di cui si dirà alla fine. A Sandro Bertelli si deve la descrizione del manoscritto e lo studio della sua storia moderna; a Massimiliano Gaggero un'indagine sulla cultura letteraria a Cipro attorno alla metà del XIV secolo, quando, come mostra la nota di possesso della c. 1r, il Saibante si trovava a Famagosta. Vediamo quindi chi ha curato le opere del Saibante, approfittando anche per fornire un elenco dei testi presenti nel volume: *Disticha Catonis* (testo latino) e *Cato* (testo volgare, traduzione a fronte del precedente), pp. 3-34; *Sortes apostolice ad explanandum* (testo latino), p. 35; *Exempla* (silloge di voci di bestiario, favole ed *exempla* latini), pp. 35-36; Calendario dietetico (testo latino), pp. 56-7; *Ad explanandum sompium* (testo latino), p. 58; Uguccione da Lodi, *Libro* (testo volgare), pp. 59-75; Pseudo-Uguccione da Lodi, *Istoria* (testo volgare), pp. 76-102; *Complexiones et certa de hominibus* (testo latino), p. 103; Girardo Pateg, *Splanamento de li Proverbii de Salamone* (testo volgare), pp. 104-21; *Pater noster* farcito (testo bilingue, latino e volgare), pp. 122-3; *Proverbia que dicuntur supra natura feminarum* (testo volgare), pp. 124-49; *Proverbia*, aggiunta spuria di 6 vv. (testo volgare), p. 149; *Liber Panfili* (testo latino del *Pamphilus de amore*) e *Panfilo* (testo volgare, traduzione interlineare del precedente), pp. 150-202; *Kiçola* (novella latina in prosa), pp. 203-4. La curatela delle opere latine e le rispettive sezioni di introduzione e commento sono di Rossana Guglielminetti (*Disticha Catonis*, *Sortes apostolice ad explanandum*, *Exempla*, Calendario dietetico, *Ad explanandum sompium*, *Complexiones et certa de hominibus*, *Liber Panfili* e *Kiçola*); Mascherpa ha curato, introdotto e commentato il *Cato*, il *Pater noster* e il *Panfilo*, nonché la revisione del testo della ballata *En dolorosi planti* che si legge a c. 158v, già oggetto di un'edizione interpretativa di Furio Brugnolo; Sacchi ha curato il *Libro* di Uguccione e la *Istoria* dello Pseudo-Uguccione; Silvia Isella Brusamolino lo *Splanamento* di Girardo Pateg; Tagliani i *Proverbia que dicuntur supra natura feminarum* con i versi spuri. La descrizione delle immagini è di Maria Grazia Albertini Ottolenghi, che ha editato anche, con Battagliola, le didascalie che accompagnano le illustrazioni.

2. Del Saibante si sono occupati in passato molti eccellenti filologi romanzi e quasi tutte le opere, di certo tutte quelle più rilevanti, sono già state oggetto di importanti edizioni e sono entrate pienamente nel canone (i *Proverbia*, lo *Splanamento*, il *Libro* di Uguccione sono ad esempio nei *Poeti del Duecento* di Contini); e i testi volgari avevano trovato coerentemente accoglienza nelle *Concordanze della lingua poetica delle Origini* di

Avalle [un quadro completo delle edizioni di ciascun testo si legge alle pp. XXII-XXIII, nonché in uno dei vari studi preparatori dell'équipe: M.L. Meneghetti, S. Bertelli e R. Tagliani, *Nuove acquisizioni per la protostoria del codice Hamilton 390 (già Saibante)*, in «Critica del Testo», XV, 2012, 1, pp. 75-126]. Mancavano ancora, tuttavia, uno studio sistematico e un'edizione del manufatto, dell'oggetto manoscritto nella sua globalità, che potevano essere realizzati solo collettivamente. Questa edizione, come si afferma nell'*Avvertenza*, «non solo permette di fruire di una ricostruzione accertata della lettera di tutti i componimenti, ma rende pure conto della fisionomia di ogni carta del codice, nel suo articolato rapporto, topografico e semantico, tra testo e apparato figurativo» (p. V). Un'edizione che ha come obiettivo «il codice nella sua integrità» e non i singoli testi; che per questo motivo è improntata su criteri «conservativi» ed è «volta alla piena leggibilità dello stato materiale del supporto manoscritto», pur senza rinunciare «ai necessari interventi di correzione e interpretazione propri di una *restitutio textus* vigile e meditata» (p. CCXII). E infatti i criteri ecdotici adottati «rispondono a esigenze di massima coerenza interna e tengono conto degli usi scrittori del codice, mettendo in rilievo le peculiarità di ciascun elemento testuale e conformandosi [...] a un sistema di interventi editoriali e all'uso di una simbologia diacritica il più possibile organici e omogenei» (*ibid.*). L'edizione è rivolta al codice anche in un altro senso: il Saibante raccoglie infatti sia *unica* come i *Proverbia* e testi sostanzialmente monotestimoniali (dei quali al di fuori di *S* permangono solo testimonianze frammentarie o redazioni alternative), sia testi pluritestimoniali che hanno a volte tradizioni molto vaste (come la versione latina dei *Disticha Catonis* e il *Liber Panfili*). Ebbene, per entrambe le tipologie l'edizione qui presentata, emendando errori patenti del copista, integrando lacune meccaniche e discutendo correzioni e interventi editoriali più onerosi nelle note di commento, è quella del testo del Saibante. Il testo critico tende quindi alla riproduzione il più possibile fedele della *mise en page* del manoscritto. La prima fascia di apparato (negativa) contiene indicazioni sullo stato del codice qualora siano stati effettuati interventi correttivi; quando necessario, per alcuni dei testi volgari, la *varia lectio* dei testimoni frammentari; e inoltre tutte le informazioni «utili a riconoscere l'eziologia dell'errore e della conseguente correzione» (p. CCXII). Per i testi bilingui questa fascia è divisa in due sezioni. La seconda fascia di apparato, come già precisato, contiene la trascrizione delle didascalie marginali e la descrizione delle immagini che accompagnano i testi. Considerata l'alta qualità degli studi, delle edizioni e dei commenti, è quindi pienamente condivisibile l'intenzione dichiarata espressamente in apertura di «indicare un nuovo ed efficace paradigma nello studio dei grandi manoscritti letterari medievali» (p. V).



Al di là delle moltissime novità contenute nelle singole *Note introduttive* e nei commenti e delle moltissime acquisizioni sul piano filologico, e al di là anche della lezione di metodo, tutti aspetti che richiederanno tempo e pazienza per essere vagliati, valutati e discussi, l'edizione del Saibante costituisce un relevantissimo progresso sul piano storico e documentario. Innanzitutto, la nuova indagine paleografica consente di collocare il codice agli anni Settanta o al massimo agli inizi degli anni Ottanta del Duecento; il che vuol dire che il Saibante potrà essere ritenuto il più antico, o comunque tra i più antichi «codici concepiti quali testimoni non episodici e di ampio respiro di una scelta coerente di prodotti della nostra primitiva letteratura volgare» (p. IX). Più antico dei più alti tra i canzonieri lirici (il Palatino e il Laurenziano), forse preceduto solo dal Magliabechiano II IV III, testimone tra l'altro del *Trattato della dilezione* di Albertano da Brescia, del *Fiore di filosofi* e del *Gatto lopesco*. Gli studi sul codice, sul contesto e sulla possibile committenza mettono poi in rilievo la «coerenza, la complessità di disegno e la ricchezza di contenuti» (p. IX) del Saibante, che accoglie prodotti volgari e latini, poemetti di vario metro e composizioni in prosa «con una certa predilezione per testi offerti in versione bilingue» (come i *Disticha* e il *Panfilo*) o testi mescolati (come il *Pater Noster*). E il Saibante si distingue peraltro dai prodotti coevi per il ricco corredo di illustrazioni e per la «notevole varietà delle *mises en page* sperimentate, con soluzioni che mirano sempre a collegare saldamente il «commento» figurato – e i suoi accessori paratestuali – al testo trascritto, rendendo così le immagini un puntuale e talora persino raffinato complemento esegetico» (p. X).

Nei pur eccellenti studi finora dedicati al codice, tuttavia, è rimasta in sospeso una domanda: dove, in quale ambiente, ha lavorato l'amanuense (p. XVII), nel realizzare un prodotto con buona probabilità legato (per la scelta e le modalità di presentazione dei testi) a un orizzonte scolastico e di apprendimento (p. XL: «Il contesto in cui il libro è stato prodotto potrebbe essere quelli di un atelier artigianale, legato all'ambiente della scuola, laica o ecclesiastica, pubblica o privata, sicuramente cittadina»; p. XLI: «certamente destinato ad una persona facoltosa»)? Ed è questa la domanda alla quale cerca di rispondere l'ultima parte dell'*Introduzione*, partendo ovviamente dalla datazione su base paleografica. Il copista («certamente preparato ed educato», ma non un «professionista altamente specializzato», p. XL) utilizza infatti una «littera textualis italiana ascrivibile alla seconda metà del secolo XIII, le cui caratteristiche [...] sembrerebbero suggerire una datazione compresa fra i primi due o al massimo tre decenni» (p. XXXIII). Si passa quindi alle immagini, dallo studio delle quali emerge una «connessione veneziano-mediterranea» (p. LXXI), confermata *a posteriori* dalla nota di possesso (vd. sopra). Dall'incrocio

di dati artistici e linguistici sembrerebbe possibile ipotizzare «una committenza veneziana che affida a un atelier situato in un luogo diverso da Venezia (nella Terraferma [...]) l'esecuzione del manufatto» (p. LXXV). L'analisi linguistica descrive poi «un latino di mano settentrionale, che registra nel suo assetto grafico-fonetico numerosi tratti comuni a molte aree dell'Italia del Nord»; e nella novella *Kiçola* e nelle didascalie, in particolare, «la settentrionalità di questo latino sembra orientarsi in direzione del Veneto [...] senza tuttavia fornire prove dirimenti di una particolare ascrivibilità municipale» (p. CXXXIV). Dall'analisi dei testi volgari si deduce che il copista era veneto «certamente non veneziano e, verosimilmente, di origine nord-orientale» (p. CXLIII); inoltre, «una trasversalità di tracce grafiche, fonetiche, morfologiche e lessicali [...] evidenziano un passaggio dei materiali nell'area veneta nord-orientale che ha il suo centro – anche culturale – a Treviso» (p. CL). Ed è proprio Treviso che «può ragionevolmente incarnare il luogo di collegamento tra le emergenze linguistiche evidenziate e la concretezza di un contesto territoriale, culturalmente plurilingue, avanzato sul piano della ricezione delle letterature volgari d'Oltralpe, non alieno da relazioni con Venezia, con la Terraferma veneta occidentale e con le città Lombarde – specie quelle di obbedienza imperiale» (ivi). Nel punto di convergenza di una molteplice serie di indizi (codicologici, linguistici, artistici, culturali) parrebbe infine esserci un nome, quello del veneziano Albertino Morosini, esponente di spicco di una famiglia di mercanti, personalmente impegnato in attività politiche di alto livello (spesso in prospettiva anti-angioina), podestà di Treviso tra luglio 1280 e marzo 1281 e di Pisa nel 1284. Ad Albertino potrebbe ricollegarsi l'*Albertin* citato come proprietario del codice prima del Marco che firma la nota di possesso. L'intreccio di nomi e di genealogie è complesso e difficile da sciogliere; ma è senz'altro vero che «la figura di Albertino corrisponderebbe molto bene all'identikit del committente di S: un veneziano di buon livello sociale e culturale» (p. CLXIV). L'ambiente ideale per la realizzazione del Saibante, un personaggio come Albertino Morosini potrebbe averlo trovato «in uno degli atelier trevigiani che, all'epoca, certo avevano buona pratica di trascrizione e illustrazione di testi latini e volgari» (p. CLXV). E il destinatario-fruttor del codice, un libro «de preceto» secondo la nota di possesso, potrebbe essere allora il nipote Andrea, figlio della sorella Tommasina e del principe Stefano d'Ungheria; nato probabilmente nel 1265, asceso al trono ungherese nel 1290, per volontà del padre ebbe come tutore proprio Albertino. E anche i più scettici, quelli che non vorranno ammettere la rilevanza e la forza degli indizi qui solo rapidamente elencati ma discussi con dovizia di dettagli nell'*Introduzione*, potranno riconoscere che questi nomi bastano «almeno ad additare un preciso ambiente, culturale, sociale e politico, nel cui seno» i curatori



ritengono corretto «situare la realizzazione di un prodotto straordinario da tanti punti di vista, per non dire unico» (p. CLXVI) come il Saibante.

Marco Grimaldi

R. Morosini, *Il mare salato. Il Mediterraneo di Dante, Petrarca e Boccaccio*, Viella, Roma 2020, 348 pp., 39,00 €.

Il denso volume di Morosini si configura come punto di arrivo di diversi filoni di ricerca seguiti negli anni passati dall'autrice, e riporta a un quadro organico di sintesi gli studi dedicati all'intreccio tra geografia e letteratura nelle opere delle Tre Corone. A definire i confini delle indagini presentate nonché le ragioni e la storia della loro messa a punto è l'articolata *Introduzione* al volume (pp. 9-42). Punto di partenza sono le esplorazioni all'interno dell'opera di Boccaccio dove «il mare è dappertutto, e dappertutto risuonano le onde marine» (p. 12). Proiettando queste fitte presenze del *mare Nostrum* sullo sfondo dei cosiddetti *Mediterranean studies*, Morosini si confronta con i limiti di tale approccio, declinato generalmente in senso storico, antropologico, geopolitico o postcoloniale ma spesso troppo superficiale rispetto alla prospettiva strettamente letteraria. La studiosa ridefinisce allora la metodologia di questa «filologia mediterranea» (p. 19) orientando la successiva navigazione in uno stretto rapporto tra le opere e gli autori considerati, unitamente all'analisi del valore epistemico del mare e delle sue rappresentazioni.

Il primo capitolo riguarda *Il mare e la navigazione nella "Commedia"* (pp. 43-146). L'opera dantesca è iscritta nella sua natura di «poema acquoreo» (p. 43) e l'*imagery* marina che fittamente la intesse è analizzata attraverso le tre cantiche, dal naufragio scampato nell'esordio dell'*Inferno* sino al viaggio degli Argonauti a conclusione del *Paradiso*. Se il pellegrino Dante è legittimamente anche marinaio e navigatore, le similitudini e le metafore afferenti a questo campo semantico, costanti e strategiche nel testo, permettono all'autrice di restituire il rilievo strutturale di questo «itinerario poetico-rappresentazionale» della *Commedia* (p. 104). L'attenzione si appunta non semplicemente sulla geografia reale del mare attraversato (pure ricordata nei diversi studi sulla cartografia e sulla cosmografia) ma anche sulla «poetica della mappatura del Mediterraneo» (p. 52), rappresentazione tanto realistica quanto simbolica. Il viaggio ultramondano di Dante è infatti insieme un viaggio nello spazio e un viaggio morale, e prende forma in una progressiva conquista della sapienza grazie alla guida e all'aiuto divino. Le dettagliate analisi dei diversi passaggi testuali, in dialogo costante con fonti, commenti antichi e studi esegetici successivi, mostrano chiaramente come e in quale misura l'immaginario marino sostanzi

anche visivamente tale progredire, senza che la studiosa cada però nella tentazione di schiacciare la figura del poeta su quella di Ulisse, che resta certo *alter ego* chiave per la piena comprensione della visione di Dante, ma che non annulla su di sé l'intera gamma delle possibili sfaccettature. Mettendo bene in luce la precisione della terminologia marinaresca e del linguaggio marittimo, Morosini considera poi anche gli usi più noti delle immagini nautiche nella *Commedia*, dai riferimenti al mare e alle sue descrizioni utili a dare veridicità al poema, alle metafore utilizzate in senso politico (come la celebre nave Italia senza nocchiero o come in *Paradiso*, XVI la barca Firenze che rischia di affondare sotto il peso delle discordie interne), o anche quella della Chiesa *navicula Petri* con Pietro pescatore di uomini. Ancora più interessanti sono però le analisi proposte nella parte conclusiva di questo primo capitolo, volte alla verifica puntuale del ruolo strutturale del mare così emerso rispetto alle finalità poetiche stesse della *Commedia*. L'autrice si serve dell'identificazione di simboli marini o figure mitologiche legate al mare secondo le tre categorie lefebvrine di simboli, abitanti, e fruitori. Sono così rilette la figura di Medusa, simbolo della seduzione marina e dell'oblio del sé che ha come antitesi Minerva, simbolo invece della conoscenza; le sirene e Circe, abitanti del mare di Dante e variamente interpretate dagli antichi commentatori (il cui apporto esegetico è cruciale, se si considera la vicinanza alla sensibilità del poeta, come mette in evidenza Morosini); infine Isifile e soprattutto Giasone, che il mare di Dante lo attraversano nei loro viaggi e lo rappresentano nella loro navigazione. Seguendo dunque i due itinerari geografico e simbolico-letterario, «rappresentativo e rappresentazionale» (p. 145) emerge quale sia stata la concettualizzazione della cultura mediterranea da parte di Dante e in quale senso l'*itinerarium ad Deum* sia alla resa dei conti un viaggio non attraverso «un mare che divide bensì di un mare che diversifica» (p. 146).

L'attenzione maggiore, preannunciata al lettore sin dalle prime parole del volume, è però quella dedicata al Certaldese nel secondo capitolo *Boccaccio e il mare. L'invenzione dello spazio narrativo della modernità* (pp. 147-286). I riferimenti a Boccaccio infittiscono a ben guardare anche le analisi dantesche, e oltre a confermare la "vocazione boccaccesca" dell'autrice, si rivelano particolarmente utili sia per cogliere lo sguardo privilegiato di un autore di due generazioni più giovane dell'Alighieri, editore interprete e commentatore delle opere dantesche, sia per definire il complesso rapporto di Boccaccio stesso con il mare, la sua rappresentazione e la sua funzione. «Se il mare per Dante è una sinopia su cui viene scritta la storia universale, e se per Petrarca è un simbolo del suo viver tormentato, per Boccaccio sarà fonte di vita e teatro di storia di popoli e di storie individuali» (p. 147). Su questa premessa, l'attenzione di Morosini viene quasi inevitabilmente (e a ragione) polarizzata dal *Decameron*,

nella cui tramatura Boccaccio riuscì abilmente a «svincolare dalle ipoteche del linguaggio simbolico» del mare per farne «un elemento narrativo tale da assegnargli un genuino ruolo strutturale». Chiarite le categorie metodologiche di riferimento (la nozione di ibridità di Epstein e quella della connettività di Horden e Purcell, le categorie spaziali di Gaston Bachelard, il Mediterraneo inteso come spazio di attraversamento e luogo di spostamenti, una lettura socio-culturale del concetto di confine), il Centonovelle è ripercorso *sub specie maris* con un'attenzione precisa alle novelle che mostrano un rapporto diretto con l'elemento acquoreo e il viaggio per mare (II 6, 7, 9, 10, III 9, IV 3, 4, V 1, 2, 6, 7, VIII 10, X 9). Emerge così non solo l'assoluta novità del Mediterraneo di Boccaccio, ma la sua sostanziale modernità, che prende forma in uno spazio culturale luogo di ibridità e di alterità, e che riesce perfettamente a incarnare la mutabilità e la pluralità della realtà contemporanea all'autore. Ma il mare di Boccaccio non è solo il mare del *Decameron*, e nelle opere della maturità alcuni dei suoi connotati si modificano: la seconda parte del corposo capitolo boccaccesco sposta così lo sguardo su *Genealogie deorum gentilium* e *De mulieribus claris* e propone una successione di affondi su figure femminili che attraversano e sconfinano nella complessità del mondo marittimo mediterraneo. Da Europa-Io, a Iside, passando per Isifile e Medea, Medusa, Didone e ancora Sulpicia, Cornificia e Proba, fino ad arrivare alla regina Giovanna si delinea un mare più simbolico e rappresentativo, largamente debitore della tradizione e modello per alcune riprese prettamente umanistiche, non più caratterizzato da quella dimensione narrativa tanto innovativa e dirompente come quella in cui si muovono i personaggi delle novelle.

Il terzo capitolo *Petrarca e il "mare Francisci"* (pp. 287-318) si concentra infine sull'ultima corona. Nonostante Petrarca sia l'unico dei tre poeti «ad avere un'esperienza diretta del mare» (p. 287), la trattazione non può che risultare più breve che nei due casi precedenti di Dante e Boccaccio: nell'ottica del poeta laureato infatti il mare si presenta sempre (tranne un'unica eccezione) come metafora del viaggio interiore tra le onde tempestose della vita e del peccato. Dopo aver richiamato i passi delle epistole in cui Petrarca stesso racconta dei suoi effettivi viaggi per mare, Morosini si concentra *in primis* sull'*Itinerarium*, testo che per il trattamento riservato alla dimensione marina si configura come del tutto eccezionale nel panorama della produzione petrarchesca. In questa guida al Santo Sepolcro, composta nel 1358 per il milanese Giovanni Mandelli, il viaggio che si descrive è un viaggio del tutto letterario che Petrarca non compie (o ha mai compiuto) nella realtà ma che compone a tavolino, costeggiando i litorali su una nave immaginaria lungo le coste che da Genova conducono fino a Gerusalemme. Senza svestire i panni del filologo e correggendo credenze

e nozioni scorrette persino relativamente a luoghi mai visitati di persona, Petrarca riesce in quest'unica opera ad avere «il dominio intellettuale del mare» (p. 296) senza mai dedicargli tuttavia alcuno spazio da protagonista nelle descrizioni offerte nel testo. Ben diverso è però l'aspetto e soprattutto il valore che il mare assume in tutte le altre opere letterarie di Petrarca, fino ad acquisire un'effettiva valenza emblematica: come bene mostrano i testi presentati dall'autrice, Petrarca interiorizza un'immagine del mare perennemente agitato da tempeste e irto di pericoli e «ne fa simbolo della propria volontà ondeggiante e autodistruttiva», associando a questa *imagery* quella della sua anima «continuamente mobile, fluttuante, tempestosa, inafferrabile e indomabile» (p. 297). All'interno del *Canzoniere* il mare alluso e nominato non è però una mera entità astratta ma si declina in un Mediterraneo familiare ad autore e lettore, finendo per collocarsi in una posizione intermedia tra realtà geografica esperita, esperienza personale del poeta e allegoria impalpabile universalmente valida: nei versi di Petrarca il *Mare nostrum* diventa insomma *mare meum* e *Mare Francisci* e la navigazione che lo attraversa è un percorso di conoscenza interiore all'interno del vasto mare dell'essere.

Il volume di Morosini si presenta come uno strumento particolarmente ricco di spunti e riflessioni per due impostazioni di fondo cruciali. Da rilevare è in prima battuta l'approccio onnicomprensivo, uno sguardo scientifico a tuttotondo che si serve degli strumenti della critica letteraria come di quelli della geopolitica, dei tagli storici e sociali, di letture trasversali a più discipline e metodologie, a fronte di un intreccio continuo tra le opere di ogni autore che si rivela prezioso e produttivo (basti l'esempio di Boccaccio in cui sono messe circolarmente in dialogo *Rime* e chiose al *Teseida*, *De montibus*, *Amorosa visione* e opere in ottava rima, travalicando quell'ingiustificato confine tra opere volgari e latine, produzione in versi e in prosa). Sulla base di questo approccio di analisi non sfuma né si allenta però mai l'aderenza al dato testuale, porto sicuro di partenza e di arrivo, che viene trattato nelle sue fonti e nei suoi antecedenti, negli echi, nelle riprese esplicite, nei suoi motivi e modelli, ma che resta sempre termine fisso e centrale. A questo dialogo corale non manca certo la voce della critica, con una bibliografia accuratamente selezionata che mai soffoca o sovrasta la circolarità dei testi e che in più occasioni viene anche apertamente rimessa in discussione. Arricchisce un quadro già così articolato il corredo iconografico delle tavole a colori, spigolato attentamente pur senza pretesa di esaustività nella vastità di materiale disponibile, che insieme a una generale chiarezza e scorrevolezza della scrittura e con una architettura in agili paragrafi, fa da bussola preziosa per la navigazione anche di lettori meno esperti o specialisti. Se le singole argomentazioni potranno essere approfondite e discusse, le fonti e gli esempi arricchiti

o raffinati, questi saggi offrono certo un ampio e articolato sguardo sulla questione secondo una metodologia ricca e mai dimentica del testo, e difficilmente si potrà prescindere da tali trattazioni per futuri affondi marini e mediterranei.

Valentina Rovere

*Dante visualizzato. Carte ridenti III: XV secolo. Seconda parte*, a cura di R. Arqués Corominas e S. Ferrara, Cesati, Firenze 2019, 312 pp., 50 €.

Il rapporto tra Dante e le arti negli ultimi anni è stato oggetto di una sempre più viva attenzione critica. Tale legame – probabilmente endemico per Dante stesso (basterà ricordare il parallelismo artistico tra pittori e poeti posto alla base del canto XI del *Purgatorio*) – è stato esaminato da diverse prospettive: si è ricostruita la fortuna iconografica di alcuni luoghi danteschi, altri versi sono stati analizzati alla luce di figure retoriche come l'*ekphrasis* (tecnica a metà strada posta tra arti visive e scrittura), ancora, giovani e già affermati studiosi (come Alessandra Forte) o specialisti della materia (quali per esempio Lucia Battaglia Ricci), hanno ricordato l'importanza del "commento visivo", proprio delle miniature che in alcuni codici, più o meno celebri, accompagnano le terzine dantesche. Tra le tante iniziative dell'ultimo decennio, un posto davvero importante spetta al programma di ricerca *Dante visualizzato*, promosso da diversi esperti della materia, operanti tra Spagna, Francia e Italia. Il progetto, che ha lo scopo di indagare il rapporto tra Dante e il mondo delle arti visive in ogni sua specola e particolarità, ha trovato una giusta collocazione editoriale presso i tipi della Cesati di Firenze: della collana, omonima, sono già usciti tre volumi, il primo è dedicato al secolo XIV, mentre il secondo e il terzo al XV. Quest'ultimo libro vede raccolti, per la cura di Rossend Arqués Corominas e Sabrina Ferrara, interventi di diversi studiosi: l'insieme di voci e testi rende bene le idee di interdisciplinarietà, di sinergia e di internazionalizzazione che sono all'origine del progetto stesso. Il saggio che apre il volume è di Claudia Cieri Via, la quale offre un'arguta disamina dell'attività dell'ecclettico Guglielmo Giraldis (pp. 15-33), illustratore del manoscritto, Urb. Lat. 365. Sullo stesso manoscritto ma, nello specifico, sulle miniature purgatorie del codice, si interroga anche Giulia Puma (pp. 55-72). Al saggio di Cieri Via segue, inframmezzando i due saggi appena ricordati, un contributo di Gennaro Ferrante, volto a valorizzare la fortuna iconografica rinascimentale che spettò alla figura di Virgilio e alle sue opere (pp. 35-53), questione particolarmente interessante visto e considerato che la prima guida di Dante nella *Commedia* ebbe un ruolo centrale, anche sul versante iconografico, per Francesco Petrarca (si pensi al foglio di guardia del celebre Virgilio Ambrosiano). Alla stampa

fiorentina della *Commedia* del 1481 sono dedicati i finissimi contributi di Paolo Procaccioli (pp. 73-94) e di Marcello Ciccuto (pp. 95-100): nel primo sono esaminati i tanti problemi relativi alla convivenza tra il commento di Landino e le illustrazioni di Baldini, nell'altro è valorizzata l'autonomia dell'operazione artistica rispetto agli anni in cui essa fu idealizzata e sviluppata. Seguono i saggi di: Beatrice Arduini, che si interroga in merito alla figura di Antonio Manetti (pp. 101-14); di Matthew Collins (pp. 115-33), che si interessa di un problema molto particolare come è quello dell'influenza delle illustrazioni dei manoscritti sugli incunaboli. Il celebre incunabolo della *Commedia*, illustrato da Antonio Grifo e conservato presso la Casa di Dante di Roma, «sconosciuto ai più prima dell'edizione in facsimile del 2015», è invece l'oggetto delle analisi di Luca Marozzi (pp. 135-59: 135) e di Silvia Maddalo (pp. 193-207). Alle illustrazioni d'area veneta sono dedicati: il contributo di Gianni Pittiglio (pp. 161-92), quello di Maria Mašlanka-Soro (pp. 209-25) e quello di Giancarlo Petrella (quest'ultimo ricostruisce il rapporto di influenza e ricezione tra Firenze e Venezia, pp. 227-253). Il saggio che chiude il volume, a firma di Angelo Eugenio Mecca, traccia una sorta di bilancio sulle questioni ancora aperte d'ambito filologico e iconografico relativo alla *Commedia* (pp. 255-69). Oltre i preziosi indici (dedicati ai nomi, alle citazioni delle opere dantesche, ai manoscritti e agli incunaboli citati, quest'ultimi divisi tra quelli che contengono la *Commedia*, gli altri miniati e quelli non miniati), molto apprezzabile, data la complessità specifica dell'indirizzo di studio, è la *Bibliografia* finale: elemento davvero necessario poiché il volume segue le norme citazionali all'americana.

Paolo Rigo

P. Bembo, *Stanze*, a cura di A. Juri, Salerno editrice, Roma 2020, 78 pp., 20 €.

La nuova edizione delle *Stanze* del Bembo a cura di Amelia Juri, oltre a proporre una nuova versione di quei testi, contribuisce a far luce su alcuni punti dell'opera che meritavano di essere approfonditi. Questa edizione sembra in effetti concludere un percorso già iniziato dalla stessa autrice con uno studio del 2016 sull'ottava del Bembo, analizzata in tutte le sue forme, con particolare attenzione alla sintassi, alla metrica e alla retorica (A. Juri, *L'ottava di Pietro Bembo. Sintassi, Metrica, Retorica*, Ets, Pisa 2017). L'edizione propone un ricco commento al testo delle *Stanze*, le quali sono considerate separatamente rispetto alle altre opere poetiche dell'autore e isolate dal contesto delle *Rime* alle quali spesso vengono messe in calce. Come è noto, Bembo nel corso della sua vita si dedicò incessantemente alla revisione delle *Stanze*, lavorando di lima, sistemando e perfezionando il testo in diversi



punti. Le *Stanze* nacquero nel 1507, quando Bembo abbandonò Venezia per trasferirsi ad Urbino, per cercare di mettere fine a quell'insanabile dissidio interiore tra *otium* e *negotium* che caratterizzò tutta la sua vicenda biografica ed intellettuale. Alla corte dei Montefeltro, in effetti, Bembo sembrò trovare quella pace, dedicandosi interamente all'*otium* letterario secondo l'esempio petrarchesco a lui tanto caro. In quell'ambiente cortigiano, oltre a una profonda revisione delle *Rime*, vedono la luce, in un contesto carnevalesco, le *Stanze*: opera che è sicuramente frutto di una adesione al gusto del tempo e al contesto di provenienza, ma anche di un'ispirazione letteraria del tutto nuova e personale da parte dell'autore. Il titolo completo dell'opera, riportato in nota nell'introduzione della studiosa, fornisce già tutte le informazioni principali, dai destinatari al contesto più ampio della sua elaborazione: *Stanze di M. Pietro Bembo recitate per giuoco da llui e dal S. Ottaviano Fregoso mascherati a guisa di due ambasciatori della dea Venere mandati a Mad. Lisabet. Gonzaga Duchessa d'Urbino et Madonna Emilia Pio sedenti tra molte nobili donne et signori: che nel palagio della città danzando festeggiavano la sera del Carnassale MDVII*. Esse riscossero un successo immediato, testimoniato dall'ampia circolazione manoscritta dell'opera, ricostruita nell'edizione critica di Alessandro Gnocchi (P. Bembo, *Stanze*, edizione critica a cura di A. Gnocchi, Società Editrice Fiorentina, Firenze 2003). Seppur elaborata in un contesto di festa e tendenzialmente cortigiano, l'opera non è priva di un sostrato letterario complesso e stratificato, come aveva già notato Dionisotti secondo cui «letterariamente le *Stanze* non erano un gioco» (C. Dionisotti, *Introduzione a Prose e rime* [1960], in Id., *Scritti sul Bembo*, a cura di C. Vela, Einaudi, Torino 2002, pp. 23-65, a p. 44) e come è finalmente confermato da un commento accurato quale quello di Amelia Juri. Prendendo come punto di riferimento l'edizione definitiva, e basandosi sul testo critico approntato da Gnocchi, la studiosa cerca di ricostruire con precisione l'*iter* creativo, le diverse fonti impiegate in tutte le relative modalità, dai classici latini alle Tre Corone, fino ad individuare eventuali particolarità grammaticali, anche sulla base di quanto stabilito nelle *Prose della volgar lingua* del 1525. Gli obiettivi – che costituiscono anche il tratto innovativo del commento rispetto ai rari precedenti – sono pienamente dichiarati, e consistono nell'«individuare l'idea inventiva di ogni ottava insieme con le sue fonti, le quali di norma forniscono a Bembo sia gli elementi tematici sia la struttura sintattico-argomentativa e/o retorica di fondo» (p. XLVIII). Quanto appena affermato è necessario per comprendere l'impostazione critica di questa nuova edizione, la quale fornisce strumenti molto utili a una piena comprensione del testo. Essa si apre con una lunga introduzione (pp. XI-LI), che riprende a grandi linee quanto già esposto dall'autrice nella sua opera precedente sull'ottava di Bembo, per poi approfondire i contenuti e le fonti delle cinquanta ottave. Ma la novità dell'edizione risiede proprio

nell'attenta individuazione delle fonti, esaminate nel dettaglio nel commento puntuale e ben differenziate tra memorie latine e petrarchesche, senza tralasciare la tradizione quattrocentesca. È dunque possibile individuare, mediante l'escussione delle fonti, il complesso sostrato letterario delle *Stanze*: si può concordare con l'autrice, a partire dai dati che emergono dal commento, che esso non sia il frutto di un «mero gioco combinatorio» (p. XLVIII), ma un manifesto, uno tra i tanti, della grande cultura e abilità poetica e letteraria dell'autore. Ne consegue una complessiva rivalutazione del valore delle *Stanze*, a lungo sminuite dagli studi come opera occasionale e di non rilevante impegno letterario, e della quale invece possono essere messi in rilievo molti aspetti che contribuiscono a renderla originale e interessante. Le cinquanta ottave hanno senza dubbio svolto un ruolo fondamentale, sia nel panorama culturale del Cinquecento, sia all'interno della formazione letteraria dello stesso autore, in quanto hanno illustrato una nuova via per il petrarchismo cinquecentesco, che sembra raggiungere una prima realizzazione proprio a partire da quest'opera. Bembo ha infatti dimostrato come l'altezza lirica dei *Fragmenta* potesse essere inserita in un altro genere, del tutto nuovo, innalzandone il livello tendenzialmente giocoso. A tal proposito, risulta interessante il lavoro svolto sulle note, le quali sul piano linguistico permettono di individuare il grado di petrarchismo presente, distinguendo le voci non attestate nei *Fragmenta* e nei *Trionfi* e indicando le varie voci delle quali Bembo si è servito, mettendo infine in evidenza anche eventuali particolarità grammaticali in relazione all'elaborazione delle *Prose*. Ancor più rilevante è l'ultimo paragrafo dell'introduzione, che offre lo schema argomentativo del poemetto, dividendo il contenuto delle ottave in due macroargomenti (da 1 a 15 l'introduzione e da 15 a 50 il discorso degli ambasciatori di Venere con il congedo) che ne facilita la comprensione e rende immediato il confronto con altre opere. In conclusione, l'edizione di Amelia Juri restituisce all'opera del Bembo l'importanza che merita, rivitalizzando l'interesse per un'opera che si presenta come un campione significativo di numerose caratteristiche della letteratura rinascimentale, ma anche un modo innovativo e diverso di vedere e descrivere il sentimento amoroso.

Ilaria Tramontozzi

K. P. Kavafis, *Tutte le poesie*, a cura di P. M. Minucci, Donzelli, Roma 2019, 714 pp., 35 €.

Considerato il padre della poesia greca moderna, Konstandinos Kavafis fu in vita un attento lettore del mondo e dei classici. Eppure, la spiccata sensibilità verso l'altro, lo sguardo intimo che caratterizzò la sua poetica, dedicata alla costruzione di tesissimi archi coniuganti con l'antico, rischiò di rimanere

quasi del tutto sconosciuta se non fosse stato per l'attività editoriale dell'amico Alekos Sengopoulos. Quest'ultimo nel 1935 raccolse e pubblicò, infatti, sia le raccolte gelosamente conservate da Kavafis – morto due anni prima –, sia i pochi versi che lo stesso aveva fatto circolare su rivista o in stampe private. Le traversie editoriali dell'opera del poeta di Alessandria d'Egitto – dove Kavafis nacque e visse per quasi tutta la vita – non ebbero, però, una sistemazione definitiva per altri trent'anni, fino al 1963, quando una prima edizione critica della sua opera così frastagliata fu curata da Iorgos Savvidis. Se tale assestamento ebbe fortuna nel mondo greco, non funzionò per i lettori extra-ellenici: fino a oggi, fino alla pubblicazione del volume curato da Paola Maria Minucci, la conoscenza di Kavafis in Italia è stata fruita limitatamente alla lettura di antologie, che seppur attente e lodevoli sono pur sempre parziali. Tra esse la più fortunata è probabilmente quella curata da Nelo Risi e Margherita Dalmàti per i «Bianchi» di Einaudi, a cui seguì nel 2015 l'ampliamento di Nicola Crocetti (con l'ampliamento venne stampata una selezione di più di centocinquanta testi, compresi alcuni componimenti dai "quaderni" più intimi di Kavafis, noti come *Poesie nascoste* e *Poesie rifiutate*). L'itinerario poetico di Kavafis, però, come il Canzoniere di Petrarca o la *Vita d'un uomo* dell'altro alessandrino, ma stavolta italiano, Giuseppe Ungaretti, pretende di coincidere con l'esistenza terrena del suo autore; anzi in un certo senso quella vita la simula, la nasconde e la maschera. Si tratta di una catena fortissima: quella di un'opera che è vita e di una vita che è opera. Sempre restando nei confini stabiliti da qualsivoglia scrittura esposta, il segno più profondo dell'animo di Konstandinos non può non emergere, infatti, nell'«istinto» a credere nell'Aldilà (*L'Aldilà*, p. 413), nell'incontro con lo spirito dell'amico Stefanos Skilitsis (p. 397), nella *Pregghiera* per «un marinaio» che è stato «inghiottito» dal mare (p. 165) o nell'osservare il «corpo perfetto», le labbra del ragazzo ventitreenne «venuto per leggere» (p. 267). Tutti questi versi sono parte fondamentale del tracciato esistenziale percorso poeticamente da Kavafis. Un tracciato che finisce con il coincidere anche con un viaggio tra secoli e anni lontani. Un viaggio condotto in una dimensione atemporale che magicamente congiunge il passato ellenistico del Mediterraneo a quello del secolo del poeta – nato nel 1863 –, quando lo scambio tra culture, benché in modo quasi endemico o involontario, era un'esperienza quotidiana (del resto, come detto, anche Ungaretti nacque in Egitto). L'età d'oro dei Greci (quella di Omero, ma anche dell'Impero di Bisanzio) per Kavafis diviene, allora, non un altro tempo lontano, ma la dimensione spaziale della sicurezza: il luogo della vita e dell'abbandono. Se l'esperienza reale di vita si intravede nel tentativo mistico di stringere tra le mani l'«amata sensazione» di «quando si risveglia la memoria del corpo, / e l'antico desiderio penetra nel sangue» (*Torna*, p. 83), Konstandinos – se è lecito appellare in questo modo la voce che "racconta" le poesie (ma del

resto è davvero corretto attribuire al narratore della *Recherche* il nome di Marcel?) – veste anche i panni del *Sofista che lascia la Siria* inseguendo il ricordo di «Mevis, che senza dubbio alcuno / è il più bel giovane, e anche il più adorato / nella città di Antiochia» (p. 297: e Mevis si riconnetterà al ragazzo «venuto per leggere» già ricordato). Il misterioso narratore è poi colui che si pone in dialogo con l'osservatore privilegiato dei riti funebri per la morte di Marco Antonio. Konstandinos è lì, e la pagina ce lo spiega, ad ascoltare il resoconto del testimone che vide come nell'anima dell'altro «si risvegliò l'orgoglio», quando nel «suo sangue italico» egli «fu preso dal disgusto, / e gli parve estraneo e distante tutto / quanto fino allora aveva ciecamente adorato / [...] / e disse: "Non devono commiserarlo. Non è degno di lui"» (*La fine di Antonio*, p. 523). Ma quel luogo ideale dell'esilio temporale, proprio attraverso la poesia, genera e vive di agoni: così la potenza di Kavafis è tale da porlo in dialogo direttamente con Dante o con Shakespeare. Non servirà cercare di capire chi ha pronunciato le battute, chi le riferisce a Konstandinos nei versi citati, semmai l'elogio mancato della morte di Antonio – sulla cui figura la tradizione storiografica romana imperiale gettò un velo di densa oscurità, dando luogo, come noto, a una vera e propria *damnatio memoriae* – si confronta con il discorso funebre che il generale, nella celebre opera del drammaturgo inglese, pronuncia tenendo tra le mani il cadavere dell'amico Giulio Cesare.

Il pregio dell'edizione di Minucci è quello di valorizza la *dispositio* originale che, probabilmente, Kavafis stesso aveva immaginato: così alla fermezza dei difensori delle *Termopili* (p. 173, i quali, in compagnia di Leonida, in un tempo eterno «mai vengono meno al dovere»), segue il rifiuto di chi «non si pente», ergo del personaggio dell'*Inferno* dantesco *Che fece... il gran rifiuto* (p. 175: si noti che il titolo italiano è lo stesso anche nell'originale greco). Ragionando sulla data posta in calce alle poesie, si noterà che *Termopili*, che pure anticipa l'altra nell'ordinamento, è stata scritta due anni dopo l'ambiguo testo ispirato dalla storia dell'ignavo di Dante; dunque, la posizione delle due poesie non è casuale, ma risponde a un intento sequenziale d'autore. Solo con questo nuovo volume si può, dunque, cogliere il valore della strutturalità dell'opera così come progettato da Kavafis. L'intervento di Minucci rispetto alle poesie non si ferma, però, alle sole operazioni di collazione (sono stampate anche le poesie inglesi di Kavafis) o di traduzione: in chiusura del libro trovano spazio: le *Note ai testi* (pp. 675-84), un apprezzabile saggio sulla poetica di Kavafis (intitolato *I canti sepolti e le pagine bianche della storia*, pp. 687-708), una breve ma completa *Nota biografica* (pp. 711-2) e un'aggiornata *Bibliografia* (pp. 713-4). In conclusione, si può affermare che qualunque appassionato del poeta greco ha finalmente trovato il modo per poter leggere in piena sicurezza i suoi componimenti.

Paolo Rigo

L. Pirandello, *L'esclusa*, a cura di M. Sabbatino, con un'introduzione di S. Carrai, Mondadori, Milano 2020, 238 pp., 10 €.

Secondo una ricerca patrocinata dall'Unesco nel 2002, Luigi Pirandello è lo scrittore italiano del Novecento più studiato al mondo. Nonostante la lunga tradizione critica che l'autore e le sue opere vantano, gli interrogativi che essi ancora pongono ad un pubblico, non solo di studiosi ma anche di lettori, si rinnovano nel tempo grazie anche al ritrovamento di nuovi documenti e testimonianze frutto di prolungate ricerche. Questa edizione del primo romanzo pirandelliano, *L'esclusa*, si inserisce dunque in tale lungo filone d'interesse per l'autore girgentino.

Pubblicato da Mondadori per la collana degli Oscar con una *Introduzione* di Stefano Carrai e la curatela di Marcello Sabbatino, *L'esclusa* fa parte dell'ampio piano editoriale dell'Edizione Nazionale dell'*Opera Omnia* pirandelliana, scaturita sulla scia del centocinquantesimo della sua nascita (celebrato nel giugno 2017).

In occasione di questa ricorrenza è stata istituita una commissione scientifica, presieduta da Angelo Raffaele Pupino e composta dalle più importanti voci della critica pirandelliana, il cui obiettivo è di dar vita ad una stampa sistematica, filologicamente rigorosa, ma nuova nelle sue scelte editoriali e criticamente prospettica dell'intero corpus di opere di Luigi Pirandello, che possa superare l'edizione dei Meridiani Mondadori, punto di riferimento importante ma ormai datato, nonché l'attuale frammentazione delle diverse ma non definitive pubblicazioni che circolano nel mercato librario. Molteplici i lavori che sono già stati presentati al pubblico: *Diana e la Tuda*, i *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Enrico IV* curati da Annamaria Andreoli, il romanzo *I vecchi e i giovani* con la curatela di Aldo Maria Morace, il saggio *L'umorismo* curato da Giuseppe Langella e Davide Savio, mentre sono in corso di stampa i primi due volumi delle *Novelle per un anno* (*Scialle nero*, *La vita nuda* e *La rallegrata* curati rispettivamente da Monica Venturini, Francesca Tomassini e Fabrizio Miliucci e *L'uomo solo*, *La mosca* e *In silenzio* con la curatela di Marcello Sabbatino, Rosanna Morace e Simona Onorì). Accanto a ciò si è predisposta anche l'edizione digitale a cura del CINUM, il Centro di Informatica Umanistica dell'Università di Catania.

*L'esclusa* si compone di un'*Introduzione* firmata da Stefano Carrai, mentre la *Nota testuale*, quella filologica, l'*Appendice* e la *Bibliografia* sono a cura di Marcello Sabbatino.

Stefano Carrai restituisce il contesto in cui il romanzo pirandelliano si è formato, partendo dalla celebre lettera dedicataria a Luigi Capuana ed esaminando la primissima stesura del 1893. L'analisi si sofferma poi più lungamente sull'edizione apparsa in appendice del giornale romano «La

Tribuna» nel 1901 e soprattutto su quella in volume del 1907, da cui il testo bemporadiano del 1927 non è molto lontano. Come indica Carrai infatti: «Rispetto alla riscrittura operata nel 1907 e andata a stampa l'anno successivo, la riedizione uscita da Bemporad vent'anni dopo non introduce che poche e superficiali varianti, le quali fissano, in ogni caso, l'ultima volontà dell'autore» (p. XI). Nell'introduzione si mettono in luce i mutamenti subentrati tra le diverse edizioni e come la prima redazione in volume tenda a dare maggiore spazio alla poetica dell'umorismo che si va delineando più precisamente in vista del saggio teorico del 1908, condividendone in parte il laboratorio.

Sabbatino, cui sono attribuibili le scelte critiche, pone a testo la versione del 1927, in accordo con la volontà, propria dell'intero spirito che anima l'Edizione Nazionale, di restituire il romanzo secondo l'ultima versione rivista dall'autore. La *Nota testuale* espone sinteticamente le scelte conservative adottate nella restituzione del testo, dando ragione delle diverse preferenze fatte dal curatore. La *Nota filologica* offre un'analisi più estesa, puntuale e sistematica delle varianti «indagando le molteplici strade di riscrittura e le stratigrafie del romanzo fra i vecchi alambicchi naturalisti e le nuove tendenze umoristiche» e così «intende ripercorrere la genesi di un uomo e di uno scrittore» (p. XV). Sabbatino, infatti, tiene conto sia dell'evoluzione redazionale del testo, attraverso un esame qualitativo e quantitativo delle microvarianti, sia dei cambiamenti macrostrutturali, discussi in maniera molto accurata. Ampio spazio è dedicato poi al lessico, con la segnalazione delle parole modificate, sopprese o aggiunte nelle varie edizioni, come pure l'uso meno frequente del dialogo nella narrazione a favore del monologo, mezzo più idoneo a far emergere il punto di vista dei personaggi, ma anche un espediente utile alla drammatizzazione dei fatti e alla condensazione della scena.

L'ultima parte del commento, ricostruite le difficoltà editoriali cui *L'esclusa* è andato incontro, evidenzia la presa di distanza dell'autore dagli assunti naturalisti che lo portarono a «trasformare l'omaggio [*la dedica a Capuana*] in congedo» (p. 177). Il curatore interpreta *L'esclusa* del 1927 come parte attiva della «sperimentazione pirandelliana dei finali, nella narrativa e nel teatro. Il primo finale nell'*Esclusa* del 1901 e il secondo dell'*Esclusa* 1908 e 1927 offrono ai lettori le chiavi di due universi e di due romanzi straordinariamente diversi» (p. 213). Risulta chiaramente un'interpretazione della lunga storia redazionale del testo, su cui l'autore è variamente impegnato dal 1893 al 1927, come uno strumento di lettura privilegiato, fruttuoso per riflettere sul modo di lavorare pirandelliano *tout court*.

In chiusura del volume è posta un'*Appendice* in cui si ripropongono due interi capitoli dell'edizione del 1901, che offrono al lettore la possibi-



lità di osservare quei cambiamenti di cui si è discusso in maniera teorico-critica nella *Nota filologica*.

Il grande pregio di questa nuova pubblicazione dell'Edizione nazionale dell'*Opera Omnia* di Luigi Pirandello, come pure del più ampio lavoro a cui collaborano studiosi e critici afferenti a diversi Atenei, è la sintesi tra la rigorosa scientificità degli approcci ecdotici, che permettono di restituire nuovamente i testi in una forma più possibile prossima all'ultima volontà d'autore, e la scelta da parte di tutti i collaboratori di lavorare in maniera organica sui volumi, dando così vita a una versione nuova e aggiornata delle opere che si mantenga però uniforme tra una pubblicazione e l'altra.

*Simona Onorii*