

# Recensioni

D. Compagni, *Cronica*, introduzione e commento di D. Cappi, Carocci, Roma 2013, 479 pp., 29 €.

Nello scorso decennio è uscita l'edizione della *Cronica* di Dino Compagni a cura di Davide Cappi (Istituto Storico Italiano per il Medioevo, Roma 2000). Alcuni anni dopo, lo stesso curatore ha fornito una ripubblicazione più agile dell'opera: si tratta del volume che qui si recensisce. Rispetto all'edizione critica sono state introdotte alcune lievi modifiche relative, soprattutto, alle maiuscole e all'interpunzione (è quanto si ricava dalla *Nota al testo*, pp. 25-7). Il volume si compone: del testo di Dino, di un pregevole saggio introduttivo (*Retorica e autenticità di un cittadino-storico*, pp. 9-22), di un erudito quanto esaustivo *Commento* (è la parte più corposa del libro, e occupa le pp. 117-434), di un'agile *Bibliografia* (pp. 435-456) e del consueto *Indice dei nomi* (pp. 457-72) a cui segue un *Sommario della 'Cronica'* (pp. 473-9), dove sono offerte delle brevissime sintesi degli argomenti di volta in volta trattati da Compagni nei vari capitoli che compongono i tre libri dell'opera. In questa parte lo studioso, inoltre, colloca cronologicamente gli avvenimenti raccontati da Dino. Non è una cosa da poco considerato che le datazioni esplicite non sono frequenti nel testo. Per esempio, il capitolo III 31, è così trattato: «Ribellione di Parma e Reggio per tradimento di Ghiberto da Correggio, corrotto dai Fiorentini. Sua spedizione a Cremona, e riconquista della città da parte dei nemici dell'imperatore. Fallito tentativo dei Guelfi bresciani di riprendere Brescia [novembre 1311-marzo 1312]» (p. 478). Attraverso, dunque, questa sorta di quadro della *Cronica* si ha una perfetta idea della scansione temporale di cui si interessò l'autore. Come risaputo, la *Cronica* racconta

la storia di Firenze dal 1280 al 1312. Considerato il periodo, non stupisce che l'argomento principale sia la lotta tra le due fazioni che si contesero il dominio di Firenze: ergo, i Guelfi bianchi e quelli Neri. Entro questi limiti temporali, come sottolinea Cappi, «la narrazione procede più per continuità tematica o ragioni retoriche (parallelismo, antitesi) che per rigoroso rispetto della consequenzialità cronologica» che viene, anzi, «spesso violata tacitamente» (p. 10). La collocazione temporale contemporanea o quasi all'autore – egli ammette di rifarsi al metodo dell'*adtestatio rei visae* (e in alcuni casi “udite”); rammenta a inizio della sua opera, infatti, che egli intende «scrivere il vero delle cose certe che io vidi e udi», però che furon cose notevoli, le quali ne’ loro principi nullo le vide certamente come io», I 1) – favorisce una narrazione patetica degli avvenimenti. La soggettività del narratore, spesso coinvolto in prima persona in questo o quel fatto, ha fatto accostare – già ai tempi di Isidoro del Lungo – Dino Compagni alle opere di altri autori medievali applauditi per la loro capacità prosastica, come Albertino Mussato o l'Anonimo Romano. Non stupisce, infatti, che tra gli ammiratori del lavoro di Dino vi fosse anche un poeta assai sensibile ai classici italiani quale fu Mario Luzi (che alla narrazione della storia di Firenze offerta dal giurista due-trecentesco dedicò un intero capitolo del saggio *l’Inferno e il limbo*, il Saggiatore, Milano 1964; il titolo dello studio è *La città di Dino Compagni* e occupa le pagine 138-64). A proposito della *Cronica* dedicata agli avvenimenti di Roma e del tribuno Cola di Rienzo, alcuni anni fa, Gustav Seibt affermava che tali testi andrebbero analizzati evidenziando la loro letterarietà, considerandoli prima di tutto come “fiction”, «riconoscendo i canoni immanenti ai generi [...], le modalità di rappresentazione, i *topoi* letterari e via dicendo»; valorizzando, dappoi, questi elementi, con la «realtà a cui essi fanno riferimento, e cioè i fatti, le intenzioni degli autori, gli interessi del pubblico» (cito da Id., *Anonimo romano. Scrivere la storia alle soglie del Rinascimento*, a cura di R. Delle Donne, Viella, Roma 2000, p. 16). Questo obiettivo mi sembra perfettamente raggiunto da Cappi come dimostra il – già ricordato – *Commento*. Il curatore non manca di riconoscere, infatti, l'influenza del modello biblico, secondo cui la condotta morale comporta sempre una conseguenza (e tal proposito davvero imponente è la narrazione patetica della «mala morte» di Corso Donati e dei suoi compari, III 20-21), e di quello classico; quest'ultimo costituito, in special modo, da Sallustio e Cicerone benché sia difficile riconoscere «allusioni dirette (quasi assenti nel tessuto compatto della scrittura diniana)» (p. 13). La visione apocalittica di Compagni, secondo cui la sua città, ampiamente degradata, è ormai prossima alla distruzione (con una deprecazione di Firenze si chiude l'opera: «O iniqui cittadini, che tutto il mondo avete corrotto e viziato di mali costumi e falsi guadagni! Voi siete quelli che nel mondo avete messo ogni malo uso. Ora

vi si ricomincia il mondo a rivolgere addosso: lo imperadore con le sue forze vi farà prendere e rubare per mare e per terra», III, 42), non smette di riscuotere successo tra i lettori moderni, e, ora, grazie all’edizione di Cappi, si è in possesso di un testo più facile da maneggiare e che è stato analizzato in ogni sua sfaccettatura.

Paolo Rigo

A. Benucci, *Poétique de la lumière dans l’Enfer et le Purgatoire de Dante*, Lambert-Lucas, Limoges, 2017, 276 pp., 27 €.

Il volume *Poétique de la lumière dans l’Enfer et le Purgatoire de Dante* di Alessandro Benucci, ispirandosi alle numerose ricerche sulle metafore e le immagini luminose impiegate nel *Paradiso*, propone uno studio della tropologia della luce nell’*Inferno* e nel *Purgatorio* danteschi. Se, come opportunamente riportato nel capitolo dedicato allo stato delle ricerche, la relazione tra l’evocazione sensibile della luce e l’interpretazione dei propositi dell’autore trova la sua giustificazione nel *Paradiso* (motivo per il quale l’espressione “poesia della luce” è tradizionalmente applicata dalla critica alla terza cantica), Benucci nota che il discorso sul potere figurativo dell’elemento intangibile si sviluppa nei primi due regni attraverso una serie di variazioni tonali volte a tracciare le tappe di una conoscenza in costante evoluzione. Il luogo per eccellenza della luce rifulgente è il *Paradiso*, tuttavia, anche se in modo apparentemente più tenue, quasi impalpabile, il rapporto intessuto da Dante tra fenomenologia della luce e processo interpretativo proprio dell’ultima cantica è presente sin dai primi versi del poema. Benucci si interroga sui numerosi episodi nei quali il lettore è indotto a sperimentare, insieme al protagonista, la difficoltà ad apprendere il significato dell’oscurità infernale e quello degli splendenti paesaggi purgatoriali: l’ombra e i bagliori ctoni consentono nuovi spazi descrittivi di cui il poeta si serve per creare giochi chiaroscurali; mentre il *Purgatorio* intrattiene un rapporto privilegiato con il cielo costantemente illuminato dallo splendore degli astri. Gli studi critici dedicati alla diretta relazione fra la *Commedia* e la luce rivelatrice della grazia, dunque, stante l’ipotesi dell’autore, tenderebbero ad escludere l’importanza del fenomeno luminoso presente nelle prime due cantiche: *Inferno* e *Purgatorio* sarebbero stati interpretati rispettivamente come antitesi e come fugace anticipazione del fulgore paradisiaco. Al contrario, secondo Benucci l’irradiamento della luce celeste, procedente dall’Empireo, si dispiega sull’intero universo fisico e imprime il suo segno sin nel luogo da sé più distante. I lucori mattutini o crepuscolari, i tenui riflessi o i lampi che penetrano all’improvviso nella tenebra assoluta rappresenterebbero altrettante pos-

sibilità offerte allo spirito gravato dal peccato di risvegliarsi ed evolversi. È chiaro, dunque, come nell'interpretazione proposta da Benucci *Inferno* e *Purgatorio* siano analizzati attraverso la corrispondenza tra manifestazioni luminose e processo ermeneutico, occupando di fatto un posto prioritario all'interno del processo di conversione del protagonista. Seguendo tale linea esegetica Benucci cerca di rintracciare gli episodi che coinvolgono l'elemento luminoso, e la sua temporanea sottrazione, che costellano il progressivo allontanamento del pellegrino dalla profonda oscurità infernale. Il primo capitolo *Prologue à une poésie de la lumière: une nécessité intérieure* (pp. 31-52) traccia il modello interpretativo, incentrato sul paradigma luminoso che percorre la descrizione dei regni ultramondani, che viene adottato nel corso del testo. Si passa quindi all'analisi più dettagliata dell'*Inferno* e del *Purgatorio* (capitoli secondo, *Un enfer d'ombres et de lumières*, pp. 53-113, e terzo *Le purgatoire ou l'eurythmie de la lumière*, pp. 115-207), dove il manifestarsi della luce è considerato nei suoi molteplici aspetti simbolici risultanti dall'effetto di una «metafora prolungata» (dalla celebre definizione di Michele Barbi cui si richiama Benucci) che occupa per intero la *Commedia*: l'opposizione continua tra luce e tenebra è messa in relazione con il cammino verticale che inizia nella foresta oscura e termina nel trionfo luminoso del *Paradiso*. Il riverberarsi delle fiamme sulle pareti dei gironi infernali permette al protagonista di osservare il funzionamento della giustizia divina e, al tempo stesso, lo prepara progressivamente ad intravedere la luce della grazia. A sua volta il *Purgatorio* rientra nello schema interpretativo di Benucci come modello di una vita terrestre ispirata dall'armonia celeste, e le manifestazioni luminose sulla vetta del Monte rappresenterebbero la «*mise en pratique symbolique de la conversion chez l'homme*» (p. 214). Si tratta, in definitiva, di uno studio che approfondisce e apre ulteriori possibilità di indagine sul «*chemin de lumière*» (p. 15) che il lettore è chiamato a percorrere insieme al protagonista narratore.

*Silvia Argurio*

F. Petrarca, *Res seniles. Libri XIII-XVII*, a cura di S. Rizzo, con la collaborazione di M. Berté, Le Lettere, Firenze 2017, 490 pp., 38 €.

Le *Res seniles* compongono il secondo grande epistolario petrarchesco, quello che comprende le lettere della maturità e che idealmente continua e conclude – la chiusura coincide con la prossimità della morte – l'impresa iniziata con le *Familiares*. Così lascia intendere anche l'incompiuta *Posteritati* (ma il vizio di non portare a termine i propri lavori è una caratteristica genetica di Francesco Petrarca, ereditata, forse, dal vecchio

maestro Convenevole da Prato): la prima rilevante novità di questa edizione è la scelta di non includere, come tradizionalmente si è sempre fatto (ma, in effetti, non vi sono argomenti oggettivi che premino tale scelta), la celebre lettera ai posteri quale ultimo libro delle *Seniles*. L'opera curata da Silvia Rizzo e Monica Berté si conclude, invece, con la *Sen.*, XVII 3, diretta a Giovanni Boccaccio, in cui Petrarca formula un vero e proprio congedo dagli amici e dalle lettere. Le studiose motivano la loro decisione nella breve *Nota editoriale* al volume (pp. 7-11). Tale scelta comporta delle implicazioni ideologiche di non poco conto di cui si dirà fra poco. Come stiano le cose, di certo, la narrazione della quotidianità di Petrarca prende, dunque, avvio con il 1361, il secondo *annus horribilis* della biografia dell'intellettuale; quando, in seguito a nuovi focolai di peste la vita dell'aretino veniva scossa dal lutto: in quegli anni, infatti, diversi amici e parenti trovarono la morte (l'ideale e amata Laura era stata lasciata morire, invece, nell'aprile del 1348). Tra gli altri, si spense anche Ludwing van Kempen (soprannominato Socrate da Petrarca). Il musicista fiammingo era il destinatario privilegiato della raccolta di epistole, nota come *Familiares*. Morto il musicista, ecco cambiati i registri, la raccolta e, dunque, anche il dedicatario: il nuovo amico a cui rivolgersi diventa Francesco Nelli, priore della Chiesa dei Santi Apostoli di Firenze e precettore del figlio Giovanni (anche Nelli, però, morì prima della conclusione dell'opera: nel 1363, come si legge nella *Sen.*, III 1, ma stavolta la dipartita non cambiò né la dedica, né il progetto *in itinere*). Fanno parte delle *Senili* centoventisette epistole, suddivise in diciassette libri. Messe al confronto con le *Familiares*, le lettere della maturità consegnano un Petrarca diverso, più intimo, sempre riflessivo ma più maturo, prossimo a una concezione dell'esistenza aliena del tutto – o quasi – dalle tentazioni mondane (lussuriose o meno). L'autore ci consegna un autoritratto fortemente intriso di moralità; egli è entrato a far parte, dunque, della *senectutis* e così anche il suo ruolo pubblico coincide sempre di più con quello del pensatore platonico e agostiniano, intento a contemplare a distanza le intemperie del mondo (ma ciò avviene esclusivamente nella *fictio* testuale, non nella realtà: si pensi alla tarda e umiliante ambasciata veneziana, condotta per conto di Francesco I da Carrara). Petrarca è il nuovo *Franciscus* che non ha, però, dimenticato alcuni valori fondamentali del proprio itinerario filosofico. Tra questi vanno annoverate la *charitas* e l'amicizia: i pochi amici ancora vivi, come Giovanni Boccaccio, vengono continuamente spronati tra le pagine dell'opera a seguire *motu proprio* i rinnovati ideali umanistici formati attorno alla dicotomia *solitudo*-Sapienza (o, meglio, ricerca della Sapienza). Se davvero le *Seniles* si concludono non con la *Posteritati* ma con una lettera dedicata all'autore del *Decameron* (a cui viene fatto il grande omaggio di tradurre la Griselda in latino; evento che segnò una

stagione europea fortunata per il certaldese), il ruolo di Boccaccio quale corrispondente di Petrarca non può che essere amplificato in positivo e lo stesso vale per il centonovelle. Come stiano le cose, se la tematica delle lettere della vecchiaia rischiara, ormai, una vita più piana, dedicata principalmente alla contemplazione, la storia editoriale delle *Seniles* è, invece, piuttosto turbolenta. Dall’edizione ottocentesca di Fracasetti, dotata di sola traduzione (che segnò, tra l’altro, anche una densa polemica con l’editore Le Monnier, il quale, già in forte perdita per la pubblicazione delle *Familiares*, fu quasi “costretto” alla pubblicazione del secondo epistolario), l’unica vera e propria impresa filologica era stata promossa (e portata a termine) da Elvira Nota per le *Les Belles Lettres* nel 2002 (su cui si basò la traduzione di Ugo Dotti, pubblicata, con testo originale a fronte, per Aragno). L’impresa a cui hanno atteso Rizzo e Berté rientra nel progetto dell’Edizione Nazionale delle Opere di Francesco Petrarca: finalmente, dopo più di dieci anni dal finanziamento ottenuto da tale progetto, gli studiosi specializzati così come gli appassionati e curiosi lettori di opere antiche possono servirsi di un’edizione completa e dotata di una traduzione finissima (quella precedente di Dotti, infatti, presentava non pochi difetti). Proprio la traduzione – così come il prezioso doppio apparato di note (l’uno variantistico è posto sotto il testo latino, l’altro di carattere più prettamente stilistico e storico è collocato alla fine della versione italiana) –, al di là di alcuni importanti innovazioni testuali, è il più grande pregio di questo encomiabile lavoro. Se Petrarca aveva tradotto in latino l’ultima novella del *Decameron*, decretandone, come detto, la fortuna europea, l’edizione Rizzo-Berté, si è sicuri, rinnoverà la fortuna di una delle opere petrarchesche più opportunamente intime e interessanti dell’autore.

Paolo Rigo

V. Vitale, *Secondo i precetti della perfetta amicizia. Il «Novellino» di Masuccio tra Boffillo e Pontano*, Carocci, Roma 2018, 595 pp., ill., 63 €.

Riconsiderando l’opera tanto negletta di Masuccio Salernitano (al secolo Tommaso Guardati), Vincenzo Vitale offre con questo volume un valido strumento per meglio valutare le diverse sfaccettature dell’originalità letteraria del *Novellino* e del suo autore, confinato dalla storia letteraria ai margini della scena come epigono non particolarmente originale di Boccaccio. Nella *Breve introduzione* l’autore tratteggia il quadro di riferimento storico-culturale sul quale stagliare la portata innovatrice del *Novellino*: rilevando il notevole livello intellettuale della corte napoletana di Alfonso I d’Aragona e, di contro, la pressoché esclusiva scelta umanistica latina

della coeva Firenze umanistica, sembra che proprio a Masuccio spetti la palma di primo grande prosatore in lingua toscana fuor di Toscana, avanti l'*Arcadia* del Sannazzaro e ben in anticipo sulla teorizzazione del canone bembiano. Per dimostrare la consapevole originalità dell'opera, la spescola di analisi privilegiata che viene proposta è quella dello studio delle dediche di alcune novelle chiave del *Novellino*, al fine di portare alla luce i complessi meccanismi di corrispondenze allusive tra le dediche, i racconti, le biografie dei singoli destinatari e le diverse posizioni dell'autore. Il primo caso presentato è quello relativo alla terza novella dell'opera, dedicata da Masuccio all'amico Giovanni Pontano (*Parte prima*: «La novella delle brache di san Bernardino»). Vengono offerte analisi attente dei riferimenti impliciti ed esplicativi all'umanista, chiarissimi ai lettori del tempo e a Pontano stesso. Con una grande attenzione al testo della dedica e della novella, sono quindi vagliate le variazioni redazionali tra la prima stesura e la definitiva con conseguente riconoscimento dell'intensificarsi in termini parodici del lessico lirico petrarchesco, nonché l'abile riuso dantesco e soprattutto il serrato e puntuale dialogo con le opere del dedicatario. Ad una lettura tanto attenta non poteva sfuggire l'allusione all'incrinatura dell'amicizia tra Masuccio e Pontano, avvenuta probabilmente a partire da un dissidio di natura politica; anche in questo caso la rottura non è né manifesta né evidente, ma è ottenuta dall'autore con un sottile meccanismo di rimando antifrástico tra figure storiche e suggestioni onomastiche disseminate nel testo. Vitale prosegue quindi con l'analisi della seconda novella della raccolta, dedicata ad Alfonso duca di Calabria e costruita a partire dalle figure storiche della regina di Napoli Isabella Chiaramonte e dello stesso Alfonso (*Parte seconda*: «La novella di fra Giovanni: l'anti-Vangelo di un "dio terreno"»). La prima redazione della novella venne inviata dal duca di Calabria a Lorenzo il Magnifico nel 1467 insieme ad una lettera: questo episodio potrebbe essere, secondo l'autore, all'origine della trasmissione della cosiddetta *Raccolta aragonese primogenita*. Della novella viene in seconda battuta messo in luce lo stretto rapporto con alcuni elementi pittorici; in particolare è evidenziato il meccanismo di rispecchiamento parodico che il testo intrattiene con l'ancona di san Vincenzo Ferrer realizzata da Colantonio per la cappella di San Pietro Martire. Oltre al possibile rapporto di tale rilettura politica con la visione dantesca, risultano rilevanti le precisazioni cronologiche che si evincono sulla composizione della novella e le conseguenti implicazioni (ideologiche ma anche testuali) con la riscrittura latina di questo testo da parte di Giovanni Pontano nel suo dialogo *Charon*. Alla luce del nesso molto stretto tra dediche e vicende narrate (*Parte terza*: «Al segretario Antonello Petrucci») è quindi presentato il caso della quarta novella della raccolta di Masuccio Salernitano. Tramite la ricostruzione della parabola fortunata

del segretario regio di umili origini Antonello Petrucci e un confronto minuzioso con i dati testuali offerti dal racconto a lui dedicato, anche in questo caso Vitale disvela il raffinato ribaltamento di giudizio operato sottilmente nel *Novellino*. Sono quindi rilevati (*Parte quarta*: «Il dittico XXXVI-XXXVII e la novella XLIV») gli interessi astrologici dell'autore a partire dal riconoscimento del meccanismo testuale sotteso alla anomala dedica ad *Ariete* della novella XXXVII, unico caso nel *Novellino* di dedicatario alluso con soprannome o pseudonimo. Se tale riferimento può essere riportato all'autore stesso e al suo segno zodiacale, la descrizione del dedicatario ben si adatterebbe invece sia a Boffillo del Giudice, nobile napoletano grande amico di Masuccio, sia alla figura di Pontano. Muovendo dalle implicazioni di tale considerazione e allargando lo sguardo al macrotesto in cui questa novella e la precedente si inseriscono e, soprattutto, analizzando i legami nascosti con la narrazione numero XLIV, Vitale può quindi evidenziare le significative prese di posizione di Masuccio nei confronti dell'intera dinastia aragonese e dei fatti storici che la videro coinvolta. Sull'asse del rapporto con la dinastia aragonese ruota anche l'analisi proposta a partire dal rapporto tra l'opera di Masuccio e la *Commedia* illustrata del manoscritto London, British Library, Yates Thompson 36, in parte commissionata da Alfonso I re di Napoli a metà del Quattrocento (*Parte quinta*: «Il “Novellino” e la “Commedia aragonese”»). Vitale muove la sua disamina considerando l'uso nel *Novellino* dell'immagine della navigazione sotto il segno dell'Ariete come metafora della scrittura. Enucleati i nodi testuali salienti, mette in luce il valore strutturale del mito degli Argonauti e ne mostra il rapporto con l'illustre antecedente dantesco. Se lo studioso può rilevare alcune consonanze con il *Convivio*, è però nei confronti del *Paradiso* che deve riconoscere il legame più stretto. In tale ottica sottolinea le affinità tematiche e ideologiche del programma iconografico che orna il manoscritto rispetto alle prospettive offerte dal *Novellino*, evidenzia le peculiarità delle illustrazioni (come la miniatura finale del codice in cui è raffigurata, caso del tutto eccezionale, la nave Argo) e la comune volontà nelle due opere di celebrazione delle aspirazioni imperiali della monarchia aragonese. A partire da tale prospettiva, ci si interroga quindi sul possibile coinvolgimento di Masuccio (e probabilmente anche di Pontano) nell'ideazione del programma illustrativo del manufatto dantesco, riconsiderando necessariamente la datazione stessa del manoscritto e mettendo in valore alcuni elementi iconografici interni al codice stesso. Riepilogati i dati salienti già presentati, il volume si chiude con un affondo sul racconto conclusivo dell'opera (*Parte sesta*: «L'ultima novella del “Novellino”»); a partire dalle corrispondenze tra le biografie di Masuccio, Pontano e Boffillo (quest'ultimo identificato nell'*Ariete* dell'ultima novella) e i dati che si possono evincere dal *Novellino*, Vitale propone una

lettura dell'elegia pontaniana con protagonista proprio Boffillo del Giudice (Giovanni Pontano, *Parthenopeus*, II 2), e ne offre in appendice testo e traduzione. Il corposo volume di Vincenzo Vitale si rivela dunque prezioso sotto diversi aspetti. Riportando l'attenzione su Tommaso Guardati, offre nuove chiavi di lettura con cui scardinare alcuni pregiudizi sul *Novellino*. Con uno sguardo esegetico nuovo che muove dall'analisi puntuale dei testi senza trascurare la ricostruzione precisa del quadro di insieme in cui essi vanno collocati, propone nuove interconnessioni tra novelle, dediche e dedicatari, scoprendo il meccanismo di rispecchiamento parodico messo in atto sottilmente dall'autore. Dall'analisi dei dati così ottenuti, lo studioso propone riletture, più o meno ardite, di complesse vicende sia storico-letterarie sia strettamente biografiche, mostrando quanto siano in effetti passibili di nuove indagini anche questioni ormai passate in giudicato.

Valentina Rovere

G. F. Bini, *Capitoli erotici*, a cura di M. Masieri, Esedra, Padova 2017, 104 pp. («Il drappo verde», 10), 14 €.

In questa edizione sono pubblicati due testi burleschi di Giovanni Francesco Bini (1480 ca.-1556), «composti nella prima metà degli anni Trenta del Cinquecento» (p. 10), ossia il *Capitolo del mal franzese* (inc. *Ad ogn'altro che a me, forse, dorrebbe*), in cui il “mal franzese” (cioè la sifilide) sarebbe il membro, e il *Capitolo contra le calze* (inc. *Mai non è stata, se ben mi ricordo*), che sarebbe stato scritto contro la sodomia, «considerata troppo difficile e faticosa» (p. 69). Si tratta di «testi rimasti criticamente in ombra» (p. 10), dalla forte componente erotica, evidenziata dalla curatrice con l'utilizzo dei principali repertori, quello di Jean Toscan in testa. Così viene sintetizzata l'attività del rimatore: «Cultore intelligente e originale della poesia erotica, Giovan Francesco Bini si propone pertanto come un brillante interprete delle “baie” bernesche, delle quali contribuisce in maniera importante a rivendicare pari serietà e dignità rispetto alla severa e autorevole poesia umanistica attraverso, appunto, uno stile sempre sostenuto e una non trascurabile abilità nel manipolare la lingua, che hanno dato credibilità e prospettiva alle innovazioni da lui apportate al modello del caposcuola» (p. 44). All'ampia *Introduzione* (pp. 9-44), nella quale è adeguatamente contestualizzata la produzione di Bini e messa in rilievo l'importanza dei due capitoli per la successiva scrittura erotica in versi, segue la *Nota bio-bibliografica* (pp. 45-9). I due capitoli sono stampati, con commento e parafrasi, alle pp. 51-84. Nella *Nota ai testi* (pp. 85-7) si precisa che l'edizione è fondata sulla Giuntina del 1548 (pp. 182-9 e 209-18). In conclusione, si leggono la *Bibliografia* (pp. 89-91) e la *Tavola delle*

*abbreviazioni e delle edizioni citate* (pp. 93-4). Preziosi strumenti d’ausilio sono senz’altro l’*Indice dei nomi e dei luoghi* (p. 95) e l’*Indice delle voci annotate* (pp. 97-104). Qualche osservazione a margine. Il primo dei due capitoli è entrato a far parte del volume *Opere di Francesco Berni e dei berneschi*, a cura di G. Bärberi Squarotti e M. Savoretti, UTET, Torino 2014, pp. 647-55). Val la pena di aggiungere che i due testi biniani godono di una tradizione non circoscritta. Furono stampati per la prima volta nella terza parte della raccolta *Tutte le opere del Bernia in terza rima* [...], C. Navò e fratelli, Venezia 1538, cc. 11v-15v e 24v-29v; e poi in *Tutte le opere del Bernia in terza rima*, s.l., s.t., 1540 (e le edizioni del 1542 e 1545), cc. 145v-149r e 158r-162v; e vd. l’ed. Giunti, Firenze 1552, cc. 167v-171r e 180r-185v (cfr. pure S. Longhi, *Lusus. Il capitolo burlesco nel Cinquecento*, Antenore, Padova 1983, pp. 255-6). I due capitoli sono trasmessi anche dal ms. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Landau Finaly, 136, cc. 89r-93r e 229r-234v (al proposito *I manoscritti Landau Finaly della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, catalogo a cura di G. Lazzi e M. Rolih Scarlino, 2 voll., Giunta Regionale Toscana-Editrice Bibliografica, Milano 1994, vol. I, pp. 246 e 249 e D. Romei, *Il più importante contenitore di poesia bernesca: il cod. Landau Finaly 136 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, nella Banca Dati “Nuovo Rinascimento”: [www.nuovorinascimento.org](http://www.nuovorinascimento.org)). A titolo di curiosità segnalo che il *Capitolo contra le calze* è contenuto anche tra i *Capituli di m. Girolamo Schola sopra varii suggetti*, s.n.t. [1540?], cc. Fiir-Giiiv: la rubrica recita *Capitolo contra le calze d’un Autor novo*. Infine, per citare la fortuna secentesca, si veda l’edizione *Delle rime piacevoli del Berni, Casa, Mauro, Varchi, Dolce, et d’altri auttori* [...], F. Baba, Venezia 1627, cc. 121r-124r e 132v-136v.

Giuseppe Crimi

«*Un pelago di scientia con amore*». *Le ‘Regole’ di Fortunio a cinquecento anni dalla stampa*, a cura di Paola Moreno e Gianluca Valenti, Salerno Editrice, Roma 2017, 239 pp., 22 €.

Si deve all’iniziativa del Convegno internazionale (*Le Regole di Fortunio a cinquecento anni dalla prima stampa*), ospitato a Liegi il 2 dicembre 2016, il merito di aver richiamato l’attenzione di alcuni fra i maggiori esperti della storia della lingua del Cinquecento sulla prima grammatica dell’italiano, le *Regole grammaticali della volgar lingua* di Giovan Francesco Fortunio, un testo troppo spesso (e ingiustamente) considerato soltanto di riflesso e in relazione con il modello bembiano delle *Prose della volgar lingua*. Il volume «*Un pelago di scientia con amore*». *Le ‘Regole’ di Fortunio a cinquecento anni dalla stampa* raccoglie nove contributi, frutto di

quella importante Giornata di Studi, a sua volta nata con l'obiettivo di celebrare le *Regole* a cinquecento anni dalla loro pubblicazione per restituire il giusto spazio a un'opera il cui interesse negli ultimi anni è molto scemato, benché, occorre dirlo, non sia mai stato troppo vivo. Il volume si apre con le *Coordinate storico-linguistiche del dibattito grammaticale, prima e dopo le 'Regole'* di Mario Pozzi (pp. 17-40). L'autore traccia una panoramica delle teorie linguistiche formulate in Italia negli anni vicini alla comparsa delle *Regole*, con particolare riguardo sia alle coeve teorie cortigiane (tanto variegate quanto deboli e, soprattutto, prive di un fondamento teorico accettabile) sia all'ideale linguistico di Bembo. Si pone inoltre l'accento sul susseguirsi delle molteplici riedizioni del testo che videro la luce subito dopo l'uscita della *princeps* del 1516: ben 20 nel Cinquecento e tutte apparse in poco meno di cinquant'anni (tra il 1517 e il 1565). Il saggio di Brian Richardson (*Le 'Regole grammatical' di Fortunio dalla periferia al centro*, pp. 41-65), cui si deve, com'è noto, la fondamentale edizione critica della grammatica fortuniana (Antenore, 2001) descrive con ampiezza di dati alcuni aspetti del contesto storico-culturale in cui si formarono le *Regole*, evidenziando il rapporto tra il processo compositivo dell'opera e le amicizie del grammatico pordenonese, tra cui spiccano quelle con Cornelio Castaldi, Giovanni Aurelio Augurelli, Girolamo Bologni e altri, fino al rapporto, sempre difficile, quando non ostile, e per ragioni facili da intuire, con Pietro Bembo. Anche l'articolo di Claudio Giovanardi, *Fortunio nel dibattito linguistico del primo Cinquecento* (pp. 67-93), non si sottrae a un confronto tra le posizioni di Fortunio e quelle di Bembo, proponendo altresì un raffronto tra il «combinato-disposto» (p. 71) *Regole* più *Prose* e alcuni fra i maggiori trattati grammaticali del primo scorciò del Cinquecento, segnatamente di marca cortigiana. Nella prima parte del saggio viene fatto cadere l'assunto secondo cui la lingua cortigiana fosse priva di scrittori che si fossero espressi in tale lingua: con pochi e puntuali sondaggi si dimostra invece come numerose commedie di ambientazione romana dei primi trent'anni del Cinquecento sono concepite proprio “in cortigiana”. Vengono poi passate in rassegna le teorie linguistiche di Angelo Colocci, fautore della “lingua comune”; di Mario Equicola e della “lingua cortesiana romana”; di Baldassar Castiglione, sostenitore di una lingua ancora cortigiana ma più edulcorata; di Giovanni Filoteo Achillini, anch'egli fautore di una “lingua comune”, ma di matrice bolognese; di Pierio Valeriano, che non si discosta molto dalle teorizzazioni di Achillini; e di Claudio Tolomei, per il quale la lingua «non si riduce a una sommatoria di vocaboli, ma è fatta di strutture grammaticali profonde» (pp. 87-88), aspetto che, invece, non seppero cogliere i difensori della teoria cortigiana. Paolo D'Achille (*Fortunio e Trissino: un possibile confronto*, pp. 95-110) affronta invece il tema del rapporto fra le *Regole* di Fortunio e la *Gramma-*

*tichetta* del vicentino Gian Giorgio Trissino, precisando fin dalle prime battute che si tratta tuttavia di «due opere per molti aspetti imparagonabili» (p. 95). L'articolo è tutto imperniato sulla ricerca di punti di contatto fra i due testi, e pone in evidenza la natura sostanzialmente descrittiva dell'una (la *Grammatichetta*), cui fa da contraltare l'impianto prescrittivo dell'altra (le *Regole*). Un altro aspetto che differenzia le due opere sta nel fatto che la prima è una grammatica “senza autori” (vi è infatti una sola citazione petrarchesca), mentre il trattato di Fortunio è fitto di richiami alle Tre Corone; il testo trissiniano si può infatti considerare quasi come una sorta di «“grammatica del parlato” *ante litteram*» (p. 98), mentre l'opera del pordenonese guarda soprattutto alla lingua scritta. Jean-Louis Fournel (*Fortunio, la letteratura e le lingue: “regole” per il presente*, pp. 111-28) ragiona su un aspetto non secondario dell'opera fortuniana, ovvero la formazione (e la pratica) di giurista del grammatico, che affiora fin dal titolo dell'opera nell'uso del lessema-chiave *regole*: partendo dall'analisi di questo e di altri termini (quali, ad esempio, *eccezione*, *giudizio* e *uso*) si argomentano gli obiettivi che Fortunio intendeva perseguire con la pubblicazione della sua grammatica. Il nodo Bembo-Fortunio è ancora al centro dei tre contributi successivi. Antonio Sorella (*Bembo e Fortunio*, pp. 129-56) si sofferma in particolar modo sulla questione dibattuta dei rapporti che intercorrono fra le *Regole* e la coeva redazione manoscritta delle *Prose* tramandata dal codice Vat. Lat. 3210, che lascerebbero supporre (Dionisotti su tutti) la possibilità che Bembo si sia potuto servire, prendendo qualche spunto, della grammatica fortuniana. In assenza di una datazione sicura delle diverse fasi correttorie cui fu sottoposto il manoscritto, Sorella ritiene tuttavia che sia «necessaria [...] molta cautela» (p. 154) per definire il reale peso specifico avuto dalle *Regole* sulle norme bembiane. Paolo Procaccioli studia invece *Il Dante «licentioso» dei grammatici. La ‘Commedia’ tra ‘Regole’ e ‘Prose’* (pp. 157-76), indagando le ragioni per cui Bembo e Fortunio giunsero a una diversa considerazione della lingua di Dante, pur partendo da una stessa valutazione del ruolo e dello statuto degli *auctores*. Lo studioso ridimensiona il divario tradizionalmente attribuito ai due grammatici in riferimento al loro giudizio sulla lingua del sommo Poeta: mentre per l'aspetto retorico-stilistico Bembo si allontana infatti da Fortunio, escludendo la *Commedia*, per quel che concerne l'aspetto propriamente storico-letterario e grammaticale le sue posizioni non risultano poi così distanti da quelle del pordenonese. A *Marcantonio Flaminio tra Fortunio e Bembo* è invece dedicato il contributo di Paola Moreno e Gianluca Valenti (pp. 177-94), i quali si interrogano sulla ricezione delle due grammatiche nel primo Cinquecento. Il confronto linguistico di due redazioni abbreviate di *Regole* e *Prose* (il *Compendio di la volgare grammatica* e le *Prose di monsignor Bembo ridotte a metodo*), entrambe da accreditare a Marcantonio Flaminio,

permette agli autori di mostrare come sia la grammatica fortuniana, sia quella bembiana venivano lette all'epoca in modo più simile di quanto comunemente si è tenuti a pensare: il primato di Bembo su Fortunio riflettebbe infatti un giudizio affermatosi solo dopo la metà del secolo e non a partire dai primi decenni di vita dei loro trattati. Chiude il volume il saggio di Nicoletta Maraschio con *Le 'Regole' di Fortunio tra ortografia e fonetica* (pp. 195-213), che indaga le proposte grafico-fonetiche del grammatico, riprese in seguito da numerosi altri studiosi nel corso del Cinquecento, fino ad arrivare ai compilatori del primo *Vocabolario degli Accademici della Crusca* (1612). La studiosa accorda inoltre una certa tolleranza a Fortunio nei confronti delle varianti polimorfiche secondo il principio della «varietà sostenibile» (p. 204), che condizionerà significativamente le scelte non solo di varie comunità linguistiche, ma anche di singoli individui. Il cinquecentenario della prima stampa delle *Regole* è stato dunque l'occasione per riflettere di nuovo, da angolazioni differenti, su un testo che può definirsi periferico (la pubblicazione ad Ancona al di fuori dei grandi circuiti librari del tempo, a fine estate 1516, ne è la riprova) ma, al contempo, centrale, in quanto primo fra le grammatiche volgari. Il volume ha il merito di radunare importanti studiosi, i cui contributi mettono al centro della discussione Fortunio e la sua opera, facendoli dialogare tra loro; quel dialogo a più voci che sarà anche lo stigma della questione della lingua nel Cinquecento italiano.

Andrea Testa

G. Della Casa-S. Columbano, *Galateo. Bon ton moderno (ma non troppo). Le buone maniere ieri e oggi*, Cesati, Firenze 2017, pp. 192, 16 €.

Quando Giacomo Della Casa compose *Il Galateo*, probabilmente con l'obiettivo di educare il giovane e prediletto nipote Annibale Rucellai, non poteva certo immaginare che quel dialogo dalla forma platonica, dai contenuti simili a quello di un libro da "buon segretario" e, di certo, scritto con un intento anche parodico (come è dimostrato dal celebre riferimento nel titolo completo del testo al «vecchio idiota», protagonista del trattato, sotto cui si cela lo stesso autore), riscuotesse una fortuna tanto ampia da divenire la sua opera più famosa. Di certo la fortuna di un libro si misura dai suoi lettori. Il lavoro di Silvia Columbano in questo senso rappresenta l'ultimo approdo di tale storia editoriale. È difficile avvicinarsi a tale pubblicazione con uno sguardo esclusivamente contemporaneo. Infatti, l'interessante proposta, sembra un oggetto quasi indefinibile: sospeso com'è su tre livelli. Il primo di essi coincide con una nuova edizione del *Galateo* (il testo, pubblicato nella sua interezza, è quello fissato da Stefano

Prandi per Einaudi, Torino 2000); il secondo con un'appassionata opera di commento, nutrita da diverse chiose poste ai vari capitoli (sono divise da alcune dal carattere prettamente linguistico e altre più culturali ma non scevre di ironia; testualmente si distinguono con un uso diverso dell'evidenziato; per esempio a p. 25, per il passo del capitolo III relativo agli sbadigli, e segnato in blu, «e perciò, quando altri sbadiglia colà dove siano persone ociose e senza pensiero, tutti gli altri, come tu puoi aver veduto far molte, risbadigliano», viene chiosato che «lo sbadiglio è contagioso»; poco dopo la parola «incontinent», evidenziata in giallo, è parafrasata con «subito»); il terzo, quasi un'opera a sé – il *Bon ton moderno (ma non troppo)* –, si conforma come una vera e propria risemantizzazione del testo base. Quest'ultimo piano non è, infatti, una semplice riscrittura dell'opera originale, una parafrasi in lingua moderna (si pensi alla discussa impresa di Aldo Busi “traduttore” dall'italiano all'italiano del *Decameron*), si tratta piuttosto di un dialogo con il predecessore, di cui l'autrice moderna ha assunto le armi e le ideologie. È una tipologia letteraria solo apparentemente all'avanguardia: Francesco Petrarca ma, ancora prima di lui, anche Platone immaginavano di poter interagire con chi era venuto prima facendolo rivivere nelle loro opere. In altre parole, esisterebbe l'*Eneide* senza Omero? Di certo non si vuole disturbare Virgilio per un confronto che risulterebbe quantomeno impari, ma, piuttosto, sottolineare la sagacia dell'operazione editoriale posta alla base del lavoro e che manifesta una passione profonda e, allo stesso tempo, fa rinnovare un'antica modalità letteraria. Propongo un esempio dal testo che si sta recensendo: Della Casa dedicava alle buone maniere da tenersi a tavola un breve capitolo (il V), incentrato più che altro su regole e consigli di tipo igienico. A conclusione del brano dell'arcivescovo, Columbano propone la nuova versione delle stesse norme. Le pagine sono colorate e alternate da disegni, da un proverbio (in questo caso, p. 40, «Ne uccide più la tavola che il letto»), da aforismi (ad apertura del passo ve ne è riportato uno di Guy de Maupassant, «Soltato gli idioti non sono buongustai»), da illustrazioni cinematografiche (nell'ordine si susseguono: Mr Wolf da *Pulp fiction*, l'*Americano a Roma* di Alberto Sordi, la tabaccaia di *Amarcord*, la scena del pomodorino del *Secondo tragico Fantozzi*). La differenza con il testo d'origine è manifestata anche dalla struttura: se Della Casa dedicava poco spazio alla tavola, Columbano – tradendo forse una propria passione o dovendo fare i conti con i tempi d'oggi in cui la cucina ha effettivamente invaso la cultura popolare italiana – tratta le varie sfaccettature della gastronomia e dell'arte della convivialità in un capitolo che sembra essere tra i più lunghi del testo (pp. 40-53). In questa sede non si tende, certo, offrire una discussione sulle norme trattate e analizzate da Columbano quanto piuttosto sottolineare l'operazione letteraria alla base, valorizzata e resa

esplicita di per sé anche dall'essenziale bibliografia riportata a fine volume (*Testi consultati*, p. 191). Non è possibile sapere se, fra tanti anni da adesso, futuri lettori si avvicineranno al libro qui recensito con lo stesso interesse in cui oggi si legge ancora – ma solo da specialisti – un'opera capitale della tradizione letteraria qual è *Il Galateo*; di certo, però, l'operazione proposta da Cesati e dall'autrice offre l'occasione di riflettere sulla fruibilità dei classici italiani. Il ricco triplice apparato proposto in maniera ironica può essere considerato come una chiave di accesso al testo base, un mezzo diverso e sicuramente migliore di una traduzione in lingua moderna. Chissà che leggendo Columbano non si finisce anche per sfogliare Della Casa.

Paolo Rigo

A. Raffaelli, *La comparseria. Luigi Pirandello accademico d'Italia*, Cesati, Firenze 2018, 211 pp., 25 €.

Gli studi pirandelliani hanno indagato le diverse anime dell'opera multi-forme dello scrittore, facendone emergere snodi essenziali e ruoli inaspettati. Pirandello, infatti, è stato fine interprete del suo tempo, mediatore culturale, lettore, studioso e figura al centro di relazioni ed esperienze centrali nel Novecento. Dunque, il suo ruolo di accademico d'Italia, si inserisce in un quadro già molto composito e complesso, a partire dalla questione controversa della sua adesione al fascismo e del suo rapporto non pacificato con le istituzioni. Alberto Raffaelli, dottore in Letteratura italiana presso l'Université François-Rabelais di Tours, dopo aver realizzato e curato diversi volumi – con Silvana Marini *Riviste per l'infanzia dai fondi della Biblioteca Alessandrina* (2001), l'epistolario tra Bonaventura Tecchi e Manara Valgimigli (2005), il carteggio tra Marino Moretti e Bonaventura Tecchi (2009) e *Le parole straniere sostituite dall'Accademia d'Italia* (2010) – pubblica ora uno studio che affronta, sulla base di una ricca e selezionata documentazione archivistica, l'esperienza di Luigi Pirandello accademico d'Italia. Gli anni che vanno dal 1929 al 1936 hanno visto, come è noto, Pirandello ricoprire questa carica, con tutte le contraddizioni che questo ha potuto significare. L'obiettivo dichiarato fin nella *Premessa* è quello di offrire, tramite una fitta cognizione di tipo archivistico-documentario, un ritratto che emerga però direttamente dai testi letti e analizzati, «all'ins segna di un filologismo variamente orientato» (*Premessa*, p. 45) e una clamata fedeltà alle fonti: «la sua parola di accademico d'Italia si pone come reagente d'osservazione privilegiato, essendo già nota nelle linee fondamentali ma conservando zone opache, dovute anche alle fonti (soprattutto corrispondenze e interviste, necessariamente ellittiche in merito) che ne hanno veicolato la conoscenza» (p. 46). Se già Alfredo Barbina nel

1993 aveva affermato che l'intera vicenda politica pirandelliana attendeva ancora di essere indagata, Raffaelli con questo studio sembra raccogliere quella sfida e indicare la strada per riesaminare la posizione dello scrittore alla luce di carte e documenti – molti conservati nell'Archivio della Reale Accademia d'Italia presso l'Accademia dei Lincei a Roma, altri nell'Archivio Centrale di Stato, altri ancora consultati all'Istituto di Studi Pirandelliani e sul Teatro Contemporaneo di Via Antonio Bosio a Roma – qui citati e puntualmente indicati. Il rapporto di Pirandello con l'Accademia si offre dunque quale chiave per comprendere il suo atteggiamento estremamente critico e diffidente rispetto ad ogni «ingabbiamento ideologico-conoscitivo in contrasto con la sua visione vitalistica di un “flusso” incessante» (p. 47). Né il Nobel, né la direzione del Convegno Volta lo spinsero a mutare la sua posizione e il suo sguardo critico, di adesione da una parte, ma anche di evasione dall'altra, come ben testimonia l'ultima parte della sua produzione narrativa e teatrale. «Se l'Accademia [...] poteva essere vista dallo scrittore anche nei termini di *acquasantiera* (visione di per sé non del tutto benevola ma comunque parentetica nell'ormai irreversibile promiscuità della “terza Roma” capitale), a prevalere nella sua percezione è poi il carattere di *portacenere*, di sede di una cultura non in grado di riscattare la decadenza morale dell'Urbe e semmai espressione di un settarismo in cui si era involuto ai suoi occhi l'ambiente intellettuale cittadino (e, tramite esso, quello nazionale)» (p. 48). Il volume, diviso in sei capitoli, mette a fuoco le tappe di questo controverso rapporto, senza lasciare questioni in sospeso, indagando retroscena e aneddoti sempre verificati sui documenti. Se nel primo capitolo, intitolato *L'attività ordinaria e i suoi contorni*, si affrontano i diversi aspetti del coinvolgimento accademico di Pirandello, il secondo è dedicato al noto discorso del 1931 su Giovanni Verga, preparato in occasione del cinquantenario della pubblicazione dei *Malavoglia*. Qui, come in altre occasioni, emerge “l'antileggerietà” dello scrittore, il suo essere “scrittore di cose” per scelta e vocazione, in aperto conflitto con il modello dannunziano. Nel terzo capitolo, dal titolo *Il premio Mussolini 1934 a Rosso di San Secondo e altri riconoscimenti*, l'analisi è dedicata al rapporto ancora una volta controverso con le istituzioni fasciste, evidente nelle scelte dei premiati effettuate da Pirandello. Mentre, nel quarto capitolo, *Il convegno Volta 1934 sul teatro drammatico*, si affronta la questione dell'annoso dibattito sul teatro italiano, nel quale Pirandello e la stessa Marta Abba svolsero un ruolo essenziale: «Nella sua relazione Pirandello si pone tra le righe in relazione col dibattito drammaturgico in corso, configurandola come replica al discorso di Mussolini (vero “interlocutore [...] fuoricampo”) del 28 aprile 1933 alla Società degli autori [...], nel quale il duce aveva imputato la crisi del teatro non ai nuovi media, ma al disinteresse creativo per “il largo respiro” delle “grandi pas-

sioni collettive” che ne pregiudicava l’“efficacia educativa”» (pp. 143-4). Seguono il quinto e il sesto capitolo – *La vittoria del premio Nobel per la letteratura* e *La commemorazione e altre questioni dopo la morte* – dove si fa il punto sull’ultima fase dell’esperienza pirandelliana con l’acquisizione di materiale documentario che contribuisce a precisare e illuminare fasi e dettagli meno conosciuti, precedenti e successivi alla morte di Pirandello. Da questo volume, costruito sulla base di un ampio scavo archivistico, emerge un quadro composito, che arricchisce di un tassello non solo gli studi pirandelliani ma anche quelli relativi alla ricostruzione del contesto storico-culturale dell’Italia fascista.

*Monica Venturini*

A. Grieco, *Atlante delle sirene. Viaggio sentimentale tra le creature che ci incantano da millenni*, il Saggiatore, Milano 2017, 343 pp., ill., 28 €.

Il libro di Agnese Grieco *Atlante delle sirene* è un viaggio, come l’autrice stessa lo definisce, attraverso le diverse voci delle sirene, esseri misteriosi quanto affascinanti per la loro natura ibrida, doppia. Come la scrittrice scrive nel prologo «Sono voci che si incrociano e si sovrappongono, che tacciono e poi tornano a parlare, uguali e mutate, in epoche e lingue e luoghi diversi». Il libro è un gioco di giustapposizione di immagini e testi, al fine di dare forma a un immaginario che per secoli, dall’antichità greca fino alla contemporaneità, ha affascinato il pubblico di lettori. Per svolgere questo compito Grieco divide il testo in cinque capitoli essenziali, che hanno il compito di ricostruire la figura della sirena in ogni sua componente, fisica, vocale e culturale. Il primo è comprensivo dei capitoli *Iguana* e *Sirena*. Nel primo, di stampo introduttivo, l’autrice spiega le ragioni di questo testo e l’ispirazione, nata dall’omonimo romanzo *L’Iguana* di Anna Maria Ortese; nel secondo, invece, analizza etimologicamente il termine sirena, per mettere in evidenza come nelle diverse culture e arti la parola potesse avere significati dissimili e mostrare, di conseguenza, aspetti e caratteristiche differenti di questa figura. Il secondo grande capitolo è nominato *Voce*. Come si evince già dal titolo il tema dei diversi paragrafi posti all’interno è il canto delle sirene. La voce è, infatti, una delle componenti essenziali di tali esseri, dalla prima significativa apparizione nel libro XII dell’*Odissea* di Omero fino ai più recenti romanzi otto-novecenteschi. La voce ha un potere incantatorio, ipnotico, tale da annullare la volontà in chi ascolta, come accadde ai compagni di Ulisse durante il suo viaggio. Il terzo capitolo s’intitola *Intermezzo* ed è strutturato in due sotto-argomenti. Il primo relativo all’interpretazione ciceroniana dell’episodio delle sirene dell’Ulisse omerico, secondo la quale l’eroe greco ascoltando il loro canto

decide in realtà di sentire la propria voce interiore. Le sirene divengono simbolo di ciò che nel profondo l'uomo desidera o dovrebbe desiderare, per questo soprattutto in epoca medievale la loro immagine è stata spesso associata alla superbia, a una conoscenza dannosa per l'animo umano, perché mal indirizzata e troppo intensa. La seconda parte di questo capitolo è incentrata, invece, sull'esistenza per molto tempo parallela della immagine della sirena metà uccello o metà pesce. Entrambe convivono in numerosi testi medievali e nelle raffigurazioni, per cui risulta difficile identificare il momento preciso del passaggio dall'una all'altra figura. Tuttavia, il mitografo cinquecentesco Vincenzo Cartari ha provato nelle sue opere a darne una possibile spiegazione. Proprio a questo tema del corpo è dedicato il quart'ultimo capitolo. Le sirene hanno cambiato nel tempo la loro sembianza, dalla distinzione appena sopra accennata tra uccello e pesce, all'idea di considerarle ninfe o demoni. Se da un lato tuttavia sembra impossibile definirne la fisionomia, l'immaginario che ha creato intorno a sé questa figura registra grandi successi di pubblico. È il caso della famosa *Sirena delle Fiji*, esposta al Barnum's American Museum a Broadway, fino alle moderne rese cinematografiche come nel film *Una sirena a Manhattan* di Ron Howard; arrivando così all'ultimo capitolo intitolato *Incontri*. Con più di duecento immagini Agnese Grieco ha tentato, seguendo il suo viaggio sentimentale, di ricostruire il multiforme aspetto della sirena che fin dalla sua prima apparizione tra le pagine di Omero fino alle più recenti pellicole hollywoodiane ha attratto il pubblico. Come afferma Grieco all'inizio del testo: «Ho ascoltato chi ha visto le sirene, o forse le ha solo sentite cantare da lontano. Chi le ha amate, inseguite e catturate. Catalogate, descritte o sezionate con lo scalpello del chirurgo. Chi le ha calunniate o se n'è allontanato. Chi le ha sottoposte a interrogatorio o sposate, chi le ha maledette, messe in scena o persino mangiate» (p. 6). Grieco ha dato voce alle sirene, riscoprendo nella loro indeterminatezza e nella loro complessità un motivo di unicità, nonché di specchio del proprio sé e dell'umanità.