

RECENSIONI

SANDRO BERTELLI, *La Commedia all'antica*, Firenze, Mandragora, 2007, pp. 301.

Come noto la meritoria e necessaria *recensio codicum* della sterminata tradizione manoscritta della *Commedia* dantesca operata da Giorgio Petrocchi in vista della edizione nazionale, se da un lato ha avuto l'indiscutibile pregio di creare un ordine e dunque la possibilità di riuscire ad operare delle scelte testuali, dall'altro ha decapitato – sulla base di conoscenze codicologiche e paleografiche non del tutto certe – quella tradizione stessa sul limitare dell'anno 1355, data della prima edizione boccaccesca. E tale decapitazione ha in qualche modo cristallizzato – come spesso accade in circostanze simili o in presenza di autografo – l'interesse verso una produzione indubbiamente vasta, ma in un certo senso superflua alla ricostruzione filologica del testo. Eppure anche il solo indotto numerico di una tradizione manoscritta relativa a una specifica opera può farci riflettere: per esempio, qual è il senso che vogliamo attribuire, per restare in ambito dantesco, al fatto che della *Commedia* sopravvivono ben oltre 800 codici mentre della *Vita Nuova* 42 (più un'altra quarantina contenenti le sole rime), del *Convivio* 43, della *Monarchia* 18 e del *De vulgari eloquentia* appena quattro? certo tali numeri costituiscono «in parte il riflesso dell'incomprensione del Rinascimento italiano per il pensiero come per l'arte di Dante, oltre che di censure ecclesiastiche, in parte il risultato di tradizioni già così diversamente caratterizzate fin dalle origini» (G. Folena, *La tradizione delle opere di Dante Alighieri*, in *Atti del Congresso internazionale di studi danteschi*, a cura della Società dantesca italiana e dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana e sotto il patrocinio dei comuni di Firenze, Verona e Ravenna (20-27 aprile 1965), I, Firenze, G. C. Sansoni, 1965, pp. 1-78: 5).

E, naturalmente, se dal puro dato numerico ci spostiamo su una indagine più specifica di quella tradizione, che voglia esaminare ambienti di produzione e ricezione, forme grafico-librarie e scansioni cronologico-geografiche attraverso lo studio puntuale dei manoscritti latori del testo, allora diventa evidente come la tradizione di un'opera possa costituire un ricco patrimonio per comprenderne diffusione e fortuna.

In questo senso il libro di Sandro Bertelli – come già esplicito dal titolo – offre la possibilità di entrare in contatto con una parte della tradizione seriore della *Commedia* altrimenti ignorata. La ricerca si prefigge, infatti, da un lato di compiere «un primo passo verso quella più volte apertamente dichiarata necessità, oramai divenuta stringente, di indagare la complicata trama della tradizione manoscritta

recenziore» (p. 5) e dall'altro di studiare la *Commedia* «in prospettiva codicologica e paleografica, limitatamente però a quella parte della tradizione recenziore le cui testimonianze manoscritte sono state eseguite facendo ricorso o alla *littera antiqua* o ad una tipologia grafica meno impegnativa e sicuramente più veloce quanto a tecnica di esecuzione, l'umanistica corsiva» (p. 15). Se questi sono gli obiettivi, il primo passo non poteva che essere costituito dal censimento e dalla raccolta dei testimoni interessati e dalla conseguente realizzazione di un catalogo. Il *corpus* così costituito – manoscritti in *littera antiqua* o corsiva umanistica che tramandino il testo dantesco non «in forma di semplici citazioni, di aggiunte avventizie ed occasionali» (p. 15) – ammonta a 86 testimoni, fatto che già di per sé, se vogliamo ritornare a quelle considerazioni relative ai puri dati numerici, potrebbe confermarci qualcosa che in parte conosceamo, come cioè la fortuna della *Commedia* nel Quattrocento sia grande (594 manoscritti secondo il censimento di Marcella Roddewig), ma non investa, appunto, se non in minima parte (circa 1/6 del totale), la produzione del libro 'all'antica': libro che fa riferimento, come noto, da un lato a quella ristretta élite culturale che più propriamente si può definire umanistica, dall'altro alle nascenti biblioteche signorili e principesche (si pensi ai Medici o a Mattia Corvino d'Ungheria) nonché a quelle delle grandi e potenti famiglie mercantili. E d'altra parte conferma indiretta l'abbiamo dalla posizione che Dante occupa nella classifica degli autori più letti, o quanto meno posseduti dalle piccole e medie biblioteche mercantesche: è primo nella *tranche* cronologica 1413-1453, secondo in quella che va dal 1467 al 1520 (Ch. Bec, *I mercanti scrittori*, in *Letteratura italiana. 2: Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 269-297: 277 tab. 1).

Il catalogo così realizzato, ordinato alfabeticamente per nazione di conservazione, è costituito da una descrizione articolata in quattro, classici, nuclei principali (contenuto, descrizione esterna, storia, bibliografia) caratterizzati da un linguaggio essenziale e da una concisione che non incide negativamente sulla quantità e qualità delle informazioni rese, secondo un collaudato schema elaborato per l'impresa nazionale dei *Manoscritti datati d'Italia*. A corredo del catalogo segue una corposa sezione di tavole – una per quasi ciascun manoscritto censito – le quali, forse, avrebbero costituito un più utile supporto all'insieme dello studio se disposte in ordine cronologico anziché alfabetico.

A partire dalla notevole mole di dati contenuta nel catalogo – ricordo che si tratta di 86 manoscritti, ma di 87 unità codicologiche – la trattazione si suddivide in due grandi parti, o capitoli: *Codicologia della Commedia all'antica* (pp. 15-38) e *Un'idea di Dante nel Quattrocento* (pp. 39-76); parti rispettivamente precedute e seguite da una *Introduzione* che ripercorre gli studi sulla tradizione manoscritta dantesca dalla metà dell'800 a oggi (pp. 5-13), e da un breve *Epilogo* (p. 77).

Nella prima parte – *Codicologia della Commedia all'antica* – vengono esaminati e rappresentati visivamente, tramite una serie di grafici e tabelle, i dati di natura strettamente codicologica complessivamente presentati dal *corpus*. In questa prospettiva vengono presi in considerazione i dati relativi alla distribuzione cronologica e geografica, al contenuto, al supporto scrittoria, al formato, al tipo di fascicolazione e ai correlati sistemi di ordinamento, ai sistemi e ai tipi di rigatura, all'alternarsi o meno di mani diverse nel lavoro di copia, alla decorazione. Tutti

dati che sono poi riassunti sinotticamente in apposite tabelle (pp. 18-21) le quali, anche in questo caso, avrebbero guadagnato in leggibilità storica se articolate cronologicamente.

Alcune considerazioni generali derivano in primo luogo da quanto presentato dai grafici 1 e 2 (pp. 22 e 23) relativi rispettivamente alla distribuzione cronologica e a quella geografica per regioni dei testimoni censiti. In tali grafici vengono infatti presentati come dati di natura 'oggettiva', in qualche modo producendo una sorta di ambiguità metodologica che ne compromette la ulteriore utilizzazione, le datazioni e le localizzazioni relative ai manoscritti compresi nel *corpus*; due categorie di informazione, invece, queste, che puri dati non sono in quanto solo di rado 'oggettivamente' rilevabili, ma, al contrario, per lo più frutto dello studio e delle conoscenze 'soggettive' del catalogatore; e difatti l'autore stesso ce lo conferma quando dichiara che tali elementi sono «desunti dalla valutazione del dato linguistico per la localizzazione e di quello paleografico per la datazione» (p. 107). Andrebbe inoltre forse sottolineato, contestualizzandone la portata, che quanto emerge dalla lettura dei due grafici – e cioè: a) che la *Commedia* nel Quattrocento presenta un picco di produzione nel terzo quarto del secolo e b) che la grande maggioranza di quei manoscritti ha un'origine fiorentina o italo-settentrionale – non rappresenta due caratteristiche specifiche della sola diffusione della *Commedia*, e neanche esclusiva dei libri 'all'antica' (si veda A. Derolez, *Codicologie des manuscrits en écriture humanistique sur parchemin*, I, Turnhout, Brepols, 1984, pp. 14 fig. 2 e 22-23 figg. 4-5), ma di tutta la produzione di libri manoscritti quattrocenteschi in ragione di complesse vicende di ordine storico legate alla condizione di vita e dislocazione dei centri di produzione prima, di conservazione poi.

Nonostante sinora si sia parlato genericamente di manoscritti contenenti la *Commedia*, l'A. ha opportunamente suddiviso il contenuto degli 87 codici in tre categorie: manoscritti che contengono il solo poema, il poema e un commento, il poema seguito da altri testi, evidenziando come nel suo campione si rilevi «il sostanziale equilibrio tra le tipologie testuali indicate, con una certa prevalenza dei manoscritti che conservano il solo testo della *Commedia*» (p. 25 e grafico 5). Dispiace quindi che tali tipologie testuali, che potrebbero rimandare a momenti di lettura differenziati e quindi anche a lettori diversi, non siano state messe in relazione con alcuni dei dati rilevati, per esempio con il tipo di supporto, o con ciascuna delle due varietà grafiche prese in considerazione, o anche, infine, con il tipo di impaginazione. A proposito di quest'ultima categoria di dati, poi, va rilevato, proprio in considerazione delle tre varietà testuali individuate, che sarebbe stato più opportuno suddividere le tipologie di impaginazione in: disposizione del testo su due colonne, su una sola, su una con commento (e non in: piena pagina, due colonne, più di due colonne). Questo perché avrebbe esplicitato meglio, non tanto i dati relativi alla costruzione della pagina, quanto il rapporto, appunto, tra tipologia testuale e tipo di impaginazione. Se alle percentuali presentate dall'A. secondo quella scansione (77,78% piena pagina, 14,81% due colonne, 4,94% più di due colonne, 2,47% mista; p. 30 e grafico 15) sostituiamo quelle relative alla distribuzione qui proposta (66,28% una colonna, 17,44% due colonne, 16,28% una colonna con commento) riusciamo a leggerci non solo quel deciso abbandono della disposizione dello scritto – le due colonne – che era stata maggioritaria nella

tradizione manoscritta trecentesca, ma anche quella progressiva caduta di interesse nei confronti della *Commedia* come testo scolastico, di studio, invece piuttosto marcato nel Trecento seppure non in ambienti fiorentini (8% entro nella prima metà del secolo, 21% nella seconda; M. Boschi Rotiroti, *Codicologia trecentesca della Commedia. Entro e oltre l'antica vulgata*, Roma, Viella, 2004, p. 27). Come infatti già sottolineava Carlo Dionisotti nel 1965 «è un fatto che, procedendo nel nuovo secolo, la tradizione propriamente esegetica rapidamente si assottiglia» e che «per buona parte del Quattrocento dunque la *Commedia* non fu più, come era stata nel Trecento, un testo sui vivagni del quale si esercitasse la industria dei commentatori: segno indubbio di un distacco della cultura scolastica italiana dal contenuto dottrinale del poema» (*Atti studi danteschi*, pp. 338 e 339). In ogni caso significativa deve essere poi considerata la netta prevalenza della scelta di disporre il testo su una colonna, scelta che non può essere solo messa in relazione a un formato di dimensioni minori (pp. 30-37), ma, mi pare, piuttosto ad una serie di ragioni storico-culturali convergenti: da un lato, forse, l'esempio 'materiale' offerto dalle tre successive 'edizioni' di Boccaccio (argomento toccato ma non approfondito dall'A.; pp. 45, 53, 77), esempio a questo punto abbastanza lontano nel tempo e che aveva prodotto i suoi frutti già nella seconda metà del Trecento (1 colonna: 5% nella prima metà del secolo, 38% nella seconda metà; Boschi Rotiroti, *Codicologia*, p. 27); da un altro lato, il generico e generalizzato abbandono della impaginazione su due colonne in epoca umanistica (Derolez, *Codicologie* cit., p. 68); da un altro ancora, infine, l'equiparazione della *Commedia* – attraverso il romanzo in versi medioevale soprattutto di lingua francese – al genere epico antico che, in particolare nella tradizione italiana, prediligeva la presentazione del testo su una sola colonna facendo così coincidere la fine riga con la fine verso (diversamente dal genere lirico il quale, non discendendo *recta via* da quello latino classico e non potendo usufruire di un modello autorevole, a questa altezza cronologica non aveva ancora trovato una soluzione definitiva nella presentazione dei versi, per il momento non segnalati dall'accapo).

Nella seconda parte del libro, *Un'idea di Dante nel Quattrocento*, sempre a partire dall'insieme dei dati offerti dal catalogo, l'A. si propone di seguire «Un percorso che ha l'obiettivo di verificare se i copisti/organizzatori della *Commedia* in scrittura umanistica abbiano utilizzato delle strategie "editoriali" completamente nuove rispetto al passato, oppure se questi artigiani abbiano mantenuto, a scapito di altri, alcuni aspetti tipici della produzione manoscritta trecentesca» (p. 39).

Già questo assunto mostra che l'interesse della ricerca è centrato soprattutto sul confronto con i progetti editoriali del primo '300 relativi alla messa per iscritto della *Commedia* – vengono difatti largamente riassunti i risultati dello studio codicologico di Marisa Boschi Rotiroti sulla tradizione trecentesca – mentre più tenue risulta il tentativo di contestualizzare la realizzazione materiale di questa particolare e assai circoscritta tipologia testuale nella produzione libraria quattrocentesca. In effetti, a mio parere, è proprio questo il lato metodologicamente più debole dello studio, derivato tanto dalla selezione e costituzione di un particolare corpus che dal punto di vista strettamente paleografico e codicologico appare non motivato (abbiamo ragioni per supporre che la confezione della *Commedia* all'antica differisca in qualche modo, per tecniche artigianali di manifattura o per

scelte grafiche da altri prodotti all'antica che tramandino testi di natura diversa?), quanto, specularmente, dall'idea che questa porzione minima della tradizione superiore possa da sola costituire un modello tipologico librario, quale è ravvisabile nella prima fase della tradizione manoscritta dell'opera dantesca (si parla infatti di «nascita del modello rappresentato dalla *Commedia* all'antica» o di «verificare se il modello rappresentato dalla *Commedia* all'antica trovi una qualche corrispondenza con una determinata tipologia manoscritta risalente all'uno o all'altro periodo della tradizione»; p. 39). A tal fine in questa parte vengono raggruppati, secondo fasce cronologiche grosso modo suddivise al quarto di secolo, tutti i manoscritti censiti dalla ricerca, al fine di evidenziare, in ciascun gruppo, quelle caratteristiche comuni che a loro volta possano rimandare a progettazioni librerie comuni. Purtroppo le somiglianze che il campione per sua natura offre in gran parte si limitano ai livelli formali di realizzazione, più o meno ricchi, certo non peculiari della produzione libraria legata a questo specifico testo; tuttavia emerge qualche eccezione interessante come per esempio i due gruppetti costituiti da tre codici ciascuno, tutti databili al terzo quarto del secolo, nei quali si riscontrano affinità testuali e formali tali da poter suggerire un'origine comune (pp. 66-69), oppure le serie più o meno ampie di manoscritti attribuibili a una stessa mano e perciò stesso realizzati secondo un progetto librario uniforme (si veda l'ambiguo caso di Luigi ser Michaelis, pp. 55-57, o quello attestato da Bartolomeo di Pietro Taviani de' Nerucci da San Gimignano, pp. 57-58).

Naturalmente, se questo costituisce, come più volte dichiarato dall'A. «soltanto un primo passo, uno stimolo alla prosecuzione della ricerca» (p. 77), i risultati comunque acquisiti e per noi oggi disponibili grazie alla realizzazione del catalogo opportunamente corredato da numerose tavole – risultati relativi al «radicale cambiamento di fisionomia che questa [produzione manoscritta] ha subito con l'avvento della riforma umanistica» dove «la *Commedia* all'antica sembrerebbe aver perso qualsiasi retaggio codicologico proprio della tradizione più alta del poema» (*ibid.*) – potranno in seguito essere verificati, contestualizzati e eventualmente corretti quando inseriti nel quadro più vario e complesso delle diverse strade librerie che il poema dantesco ha potuto imboccare nel corso del Quattrocento.

MADDALENA SIGNORINI

BRUZIO VISCONTI, *Rime*, Edizione critica a cura di Daniele Piccini, Firenze, Presso l'Accademia della Crusca, 2007 («Quaderni degli "Studi di filologia italiana"», XVI), pp. 129.

È davvero encomiabile la cura con cui Daniele Piccini si dedica, da qualche anno, alla figura di Bruzio (Brizio) Visconti e al suo lascito poetico. Di cui ora ci consegna l'edizione critica, già anticipata in parte in rivista. Dapprima l'editore fa il punto sul poco che sappiamo della biografia del milanese: figlio di Luchino, uomo d'armi e podestà di Lodi con fama di tiranno, cospiratore, dopo la morte del padre, ai danni dell'arcivescovo Giovanni d'Oleggio; infine, costretto a rifugiarsi in Veneto, dove morì abbandonato da tutti nel 1357. Accanto a quella del facinoroso e dell'avidio potente, è sopravvissuta, tuttavia, anche la fama di uomo

colto, corroborata dal riconoscimento di alcuni codici a lui appartenuti, poi rifluiti alla sua morte nella biblioteca visconteo-sforzesca di Pavia. Dove altri potrebbero essere a lui ricondotti, se teniamo in conto le fonti utilizzate nei versi.

Le rime sono sopravvissute in un manipolo davvero esiguo: appena quattro canzoni, una ballata e due sonetti, che sembrano, peraltro, databili, su base indiziaria, all'ultima fase della vita. Anche se poche, bastano comunque a darci un'idea della poesia di Bruzio: caratterizzata dall'intonazione gnomico-didascalica, dal dettato concettoso, e legata allo svolgimento di temi attardati. Il cui emblema può ben essere la fortunata canzone, *Mal d'Amor parla* (n. V), che è un regesto, di maniera, delle bellezze muliebri, nel solco della tradizione dei *versus cum auctoritate*, e tuttavia non è privo di una sua efficacia e sontuosità allegorica, che si pone nel solco delle canzoni dantesche. Si tratta, ad ogni modo, di una poesia lontana dal «nuovo ideale melodico petrarchesco» e dall'influsso dell'*Ars nova* fiorentina, e vicina invece al modello di Fazio degli Uberti, oltre che al citato Dante: della *Commedia*, delle rime morali e, anche, stilnovistiche. Fazio, in particolare, dimorò a lungo nella corte di Luchino ed ebbe un commercio diretto con Bruzio, al quale indirizzò il sonetto *Non so chi sia ma che non fa ben colui*, databile agli anni Quaranta del secolo.

La particolarità della lirica di Bruzio è confermata dai metri rari e difficili, come i sonetti ritornellati e, soprattutto, lo schema di tre canzoni (IV, V, VII: AbC, AbC, CddEeFF) che non ha, in pratica, riscontro nel Trecento. Anche se è affine al Cino di *Io non posso celar lo mio dolore* (diversa solo per le misure dei versi) e, inoltre (per la sola struttura dei piedi), alla spuria boccacesca *Nascosi son gli spirti*. Quest'ultima sembra avere, del resto, un rapporto speciale col milanese, perché potrebbe essere a lui diretta, come ipotizza Piccini (pp. 28-30), data la coincidenza «di sintagmi, concetti, allusioni comprensibili soltanto in riferimento alla realtà biografica e testuale di Bruzio». L'editore si spinge, tuttavia, anche a proporre come candidato il Lancillotto Anguissola tenzonante col Boccaccio, lo stesso di cui il Visconti usurpò il nome nell'epistola perduta contro il Petrarca. Dando il via alla celebre polemica, mossa da una sete di riconoscimento letterario, forse anche dalla sicumera dell'uomo di potere abituato ad essere adulato, ma soprattutto da una ragione culturale: l'opposizione di un'idea di poesia come veicolo di verità morali, temi eroici e magnanimi, contro la nuova linea della poesia lirico-amorosa e allegorico-narrativa.

Dopo l'attenta descrizione dei testimoni, le *Note ai testi* danno conto della situazione di ogni componimento e degli interventi operati dall'editore. In genere, nonostante il numero ridotto dei codici, la tradizione è vessata da insidie e guasti, e rende pertanto coraggiosa l'escussione delle mende e altre particolarità nel tentativo di aggregare i codici e di intravedere le derivazioni. Senonché, di fronte al margine ampio di oscillazione dei rapporti, la via da privilegiare resta la caratterizzazione storico-linguistica delle varie miscellanee. Tra le quali si segnalano T, ms. 1058 della Trivulziana, trascritto in gran parte da Nicolò Benzoni, che si raccomanda per le spie settentrionali del dettato, probabilmente originarie; e R2, Ricc. 1091, una silloge allestita dal notaio Benedetto Biffoli, poeta in proprio e ben aduso ad intervenire sui testi, ma forse anche garante di lezioni buone (in relazione ai nn. V e VI).

Lo sforzo compiuto da Piccini è comunque rimarchevole, specie in sede di commento, dove le proposte superano non di rado quelle del Corsi e degli altri interpreti (Carducci, Sapegno, Pasquini, Bentivogli). E stimolano anche qualche osservazione marginale, che segnalo in rapporto a ciascuna rima:

I. son. semileggero *Si Dei passionem*: qui Piccini migliora se stesso, proponendo al v. 11 di emendare *iratis* («[...] si Deus universitatis / vole sofrir [...] / quare vos, his similibus, iratis / ad altri?»), forma insostenibile di entrambi i testimoni, in *eratis* 'andate errando', o in subordine *enatis* (secondo un'ipotesi suggerita da G. Bernardi Perini); al posto del semplice *natis* 'navigate' (sull'ipotesi che «il nesso *ir-* potesse essere un travisamento grafico di una *n-* originaria»), come nella sua prima edizione del sonetto («IMU» XLIX, 2003). Ancora, però, la soluzione non sembra convincere a pieno, specie per l'interpretazione di *his similibus* come 'per cose simili, in simili condizioni'.

II. son. *O Citea, iddea pia*: conservato da teste unico, è sicuramente guasto nelle terzine, dove c'è probabilmente un'errata consecuzione, di cui è spia anche lo schema irregolare (CDD, CED: per quanto E differisca da D solo per l'atona finale). Nonostante l'acribia dell'editore, il senso continua qui a sfuggire.

III. ballata pluristrofica *Senza la guerra di Fortuna ria*: a teste unico, pullula di citazioni senecane, come già segnalava il Croce, che di Bruzio ebbe un'opinione forse anche troppo alta. È un'infilata di *exempla* sul tema stoico della resistenza del saggio ai colpi di fortuna; con qualche eco stilnovistica (a cominciare dallo schema, che si ritrova identico solo in *Cara mie donna* di Francesco Landini), avvertibile anche altrove (specie nella chiusa di IV e in VII), e soprattutto con prelievi dal *Dittamondo*. Va detto che Piccini migliora in più punti il testo degli editori precedenti. Inoltre, individua nell'aspro dettato di Bruzio una ricorrenza degli accenti di 5^a, che va intesa probabilmente come un fatto costitutivo (ritorna sporadicamente anche nelle altre rime). Sebbene, qualche riserva si possa talora avanzare: ad esempio, al v. 40 «a Zenone, a Diogene, ai santi abati», per il quale Piccini propone «una rara sineresi» in *Diogene*, si potrebbe sospettare un caso di cesura francese (in *Diògene*); si noterà anche, al v. 74, «pensi che difetto vien da:ssé stesso», che l'irregolarità accentativa è legata alla ripresa di modi proverbiali e gnomici.

IV. canz. *Quasi come imperfetta creatura*: nei sette testimoni, merita certo rilievo il settentrionale T, che ha mende delle due famiglie più altri errori suoi. Tuttavia, più che pensare che T possa «discendere dall'originale per via autonoma» e assuma «perciò un valore rilevante nell'economia della ricostruzione testuale, potendo far pendere la bilancia dalla parte dell'una o dell'altra famiglia, quando contrapposte» (p. 50), si può anche ipotizzare la presenza di contaminazione. Quanto alle lezioni guaste dell'intera tradizione, le ipotesi di Piccini sono assai convincenti, a parte forse:

25(-26): «di quel serpente ch'è cauto sono, (/ ché Adamo sol per lei mangiò del pomo)» 'sommamente cauto', per ms. prevalente *inchauto sono / Adamo*: non convince, e io proporrei: («Ond'io per questo non mi meraviglio / s'ela [Eva] atese al consiglio / di quel s., ché incauto sono, / Adamo sol per l. m. del p.») (insomma, *l'incauto sommo* sarebbe Adamo);

v. 33(-34): «Che s'ell'è quel ch[e], amand[o], essere aspetto / quel ch'è più da seguire» 'Che se ella è quello, ciò che in amore (amando), mi aspetto sia la cosa più da

seguire': pur di fronte alla problematica situazione manoscritta risulta emendamento assai poco soddisfacente (come, del resto, sottolinea Piccini stesso, p. 83);

49: «*Mo' s'equipari il sesso feminino, (/ se a Rut gli occhi giro)*»: tuttavia, in ragione di mss. VCh *Mai* e T *non* e soprattutto *seguì di omnes*, meglio parrebbe: *Ma' seguì pari al s.f.*

53: anche «*Se guardo Sara, Iudit, ancor Lia*» per mss. *guardi*: sembra preferibile la soluzione a suo tempo proposta da Balduino *guard'i* (come, in alternativa, segnala anche Piccini)

Andrà anche notata la vicinanza dello svolgimento alla *pars construens* del *Contrasto delle donne* del Pucci, che l'editore dice posteriore: ma la conclusione è opinabile, perché non vi sono certezze sulla datazione della produzione di entrambi i rimatori.

V. canz. *Mal d'amor parla*: di gran lunga il componimento più fortunato di Bruzio (14 testimoni). È un lungo svolgimento, per vari aspetti originale (vd. ad es. la chiusa di ogni strofa con un'autorità; e, inoltre, il modello del *De vetula* pseudo-ovidiano), di un tema tradizionale, la descrizione delle bellezze muliebri (ancora il Pucci, del serventese *Quella di cui i' son veracemente*, offre diverse consonanze). Qui la tradizione presenta il problema della strofa XII eliminata da vari testimoni che, a norma di *recensio*, risulterebbero indipendenti. Piccini ha pensato ad un caso di «pur strana, poligenesi», che troverebbe spiegazione «nell'estrema difficoltà interpretativa del passo» (il quadro astrologico riferito alla data di nascita della donna). In relazione alla quale difficoltà, è encomiabile la sagacia con cui l'editore, col parere di specialisti in astrologia antica, si è messo all'interpretazione dei vv. 144-156: che qualche guasto lo evidenziano. Ciò che è più importante, pur nelle oscillazioni dell'interpretazione, è possibile restringere la data di nascita della donna fra 14-15 maggio 1336 e 19 maggio 1338: offrendo così un'indicazione sulla data di composizione, che va spostata verso la fine della vita di Bruzio (vd. p. 105). Inoltre, qualche (leggera) divergenza con le scelte dell'editore potrebbe riguardare:

v. 39: *Sicchèò* ('Psiche'): sembra poziore la lez. *sic(b)èn* di N4, Bo, oltre a *siche* di VCh;

v. 71: *d'un granato*: manca l'indicazione in apparato della lez. *digranato* di Bo, N4 (vd. p. 51).

VI. canz. *Poi ch'è cotanto menomato el vero*: è un assemblaggio di *auctoritates* filosofiche ed evangeliche sull'amicizia. C'è omometria con la canzone di Fazio *L'utile intendo*, indirizzata ai cugini di Bruzio, nuovi signori di Milano dopo la morte di Giovanni, e dunque composta dopo il 1354. Se Fazio (come pare verosimile a Piccini) fosse intervenuto a complicare con gli sdrucchioli lo schema offerto da Bruzio, avremmo un'altra conferma della produzione tarda del milanese. Il Bruzio moraleggiante e stoicizzante ben si concilia, infatti, con gli anni dell'esilio e con quel poco che sappiamo della sua biografia; mentre la riprovazione dell'ira e dell'odio dei vv. 79-91, che presenta cadenze, non a caso, guittoniane, mal si concilierebbe con un Bruzio ancora in grado di prevaricare. Sul piano testuale:

al v. 15: sarebbe forse preferibile leggere, con lieve integrazione, *or(a)mai* (e conseguente espunzione in *diciam[o]*), per normalizzare il ritmo;

i vv. 39 e 88 sono guasti in tutti i codd., ad eccezione di R2: di cui si accoglie allora la lezione, anche se risulta copiato, e forse anche rimaneggiato, dal notaio Benedetto Biffoli;

al v. 84: Piccini scarta la proposta di R2, *sama che nefà*, in favore di «salvo chi mi fa» degli altri mss.: tuttavia, la lez. di R2, più che «banalizzante», sembra preferibile, perché meglio s'accorda col senso dei vv. 85-88 (dove il tema è l'amore puro, quello evangelico, disinteressato, anche per il nemico).

VII. canz, *Se machie molte*: ancora un testimone unico, che tuttavia non presenta grandi problemi, se non per il fatto che il cod. è quello del Biffoli, e, di nuovo, la lezione potrebbe essere stata rimaneggiata. È un *planctus* per la morte dell'amata, ma con motivi stoici, citazioni scritturali, tenendo davanti, in partenza, il Dante delle canzoni *Donna pietosa* e *Li occhi dolenti*. Lo schema è lo stesso dei nn. IV e VI, con variazioni nell'ultima strofa (come anche in IV e VI) che qui però sono forse dipendenti da un guasto. Piccini, tuttavia, migliora di parecchio l'interpretazione di Corsi, specie in relazione ai vv. 29 e 82.

RENZO RABBONI

MAURIZIO VITALE, *L'officina linguistica del Tasso epico. La «Gerusalemme Liberata»*, Milano, LED (Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto), 2007, 2 tomi, pp. 928.

Contrariamente a quanto accade nei giovanili *Discorsi dell'arte poetica* (1561-62) propedeutici alla *Liberata*, il Tasso tardo dei *Discorsi del poema eroico* (composti in larga misura nel 1587), analizza meticolosamente le quattro parti che Aristotele attribuisce al genere epico nel capitolo 24 della *Poetica*: sono la favola (*mythos*), il costume (*ethos*), la sentenza (*dianoia*) e il linguaggio (*lexis*). Pochi anni prima, nel dialogo destinato ad accendere la *querelle* fra i sostenitori di Ariosto e quelli del Tasso, ossia nel *Carrafa o vero de l'epica poesia* (1584), già Camillo Pellegrino aveva invitato a leggere la *Liberata* secondo i quattro parametri aristotelici: il letterato napoletano aveva giudicato il poema di Tasso nettamente superiore al *Furioso* circa la 'favola', il 'costume' e il 'linguaggio', mentre in merito alla 'sentenza' – alla quale, come afferma Pellegrino sulla scorta di Aristotele, «appartiene tutto quello che fa di mestieri al poeta di procacciarsi per mezzo della locuzione» – si era sentito in dovere di biasimare la *Liberata* per i suoi «modi di dir poetici, lontani in tutto dal parlar dell'uso commune»; modi che renderebbero la 'sentenza' del poema «non così chiara come altri vorrebbe» (*Il Carrafa*, ed. Weinberg, p. 329). E così già il primo dei partigiani di Tasso aveva preparato il terreno alle critiche in materia di stile rivolte alla *Liberata* dagli avversari del poema, fra i quali, come è noto, si schierarono per primi gli accademici della Crusca.

Facendo riferimento a questo quadro teorico, consapevole di quanto siano instabili i confini fra le nozioni di *dianoia* e *lexis* nella concezione aristotelica e tassiana (nella *Poetica* infatti la *dianoia* non è oggetto di analisi specifica e Tasso altrove sembra farla confluire nella nozione di *elocutio*), Maurizio Vitale, in questi due tomi dedicati all'«officina linguistica» della *Gerusalemme liberata*, ci fornisce un punto d'osservazione privilegiato sul terzo e sul quarto dei suddetti criteri

aristotelici. La sentenza è intesa non come insieme di obiettivi linguistici, come nell'ellittica pagina della *Poetica*, ma in quanto «insieme delle figure retoriche che concretano la grandezza e sublimazione dell'epico» (p. 67), ovvero come sinonimo di 'retorica del sublime', còlta nelle sue varie articolazioni: figure d'espressione (*tropi*); figure di parola, figure di pensiero; figure grammaticali; figure metriche. Il linguaggio, che coincide con l'*elocutio*, comprende, invece, le «forme linguistiche, lessico e grammatica (suoni, forme, costrutti), in cui è atteggiata la *sententia*» (p. 191).

Vitale propone così il fortunato binomio critico 'lingua e stile', ma ovviamente, nella sua prospettiva di storico della lingua, si concentra soprattutto sulla lingua: la maggiore estensione della sezione dedicata all'*Elocuzione* (pp. 189-859) rispetto a quella sulla *Sentenza* (pp. 65-188) salta subito agli occhi. Nella *Premessa* veniamo informati circa la genesi della ricerca. Inizialmente propenso a studiare l'evoluzione linguistica dalla *Gerusalemme liberata* alla *Gerusalemme conquistata*, lo studioso riferisce di aver avvertito la necessità di fissare preliminarmente le costanti del linguaggio poetico della prima *Gerusalemme*. Che tale lacuna fosse sensibile non v'è dubbio, né solo dal punto di vista degli storici della lingua. Nel suo recente profilo sulla lingua poetica italiana (Roma, Carocci, 2001), Luca Serianni ha disapprovato l'avventatezza di certe prese di posizione critiche, assunte senza che siano chiari gli usi linguistici del poeta in esame e del suo contesto: rilevando alcune incongruenze espresse da interpreti anche illustri, come ad esempio Fredi Chiappelli, sulla lingua e lo stile di Tasso, lo stesso Serianni ha, fra l'altro, ricordato che «una valutazione in sede letteraria di materiali linguistici dovrebbe essere sottratta a qualsiasi impressionismo e avere sempre presenti i dati puntuali relativi all'uso dell'autore e ai suoi modelli».

Ebbene, la perlustrazione analitica procurata da Vitale in questi due tomi – una sistematica 'tassonomia (linguistica e retorica) del Tasso' (se è consentito il gioco di parole) – si rende indispensabile non solo agli storici della lingua e, nella fattispecie, della lingua poetica (*en pendant* con l'analisi linguistica del *Canzoniere* petrarchesco proposta dallo stesso Vitale nel 1996), ma anche agli storici della letteratura, cui viene offerto un prezioso strumento di consultazione per sfuggire all'impressionismo critico e ragionare sopra dati puntuali, che vengono diligentemente messi in relazione agli usi di Tasso e dei suoi modelli linguistici.

Che la sperimentazione retorica e linguistica di Tasso epico – ma anche di molto Tasso lirico – ambisca alla retorica del sublime, alla cosiddetta *gravitas*, è cosa nota. Se Leonardo Salviati, fedele alla lezione del Bembo, avrebbe proclamato, in un brano celebre degli *Avvertimenti sopra la lingua del «Decameron»* (1584), che la lingua poetica è «quasi un altro idioma diverso dalla prosa», Tasso diciottenne, prima ancora di comporre il poema, aveva già scritto nei *Discorsi dell'arte poetica*, che il poeta epico, specie quando «ragiona in sua persona», ha licenza di esprimersi «molto sovra l'uso comune e quasi con un'altra mente e con un'altra lingua» (ed. Poma, p. 42). Questo significa che, mentre la lingua poetica formalizzata da Bembo su base toscana era di per se stessa un codice 'diverso' rispetto a quello della prosa, secondo Tasso, come ricorda Vitale in una breve introduzione (*La lingua dell'epico come lingua «molto sovra l'uso comune»*), la lingua epica deve essere addirittura 'straniante'. Tasso epico, in altre parole, si propone di forzare

le convenzioni del classicismo in materia di lingua e di stile poetico, dato che, ai suoi occhi, l'ispirazione del narratore epico – «colui che crediamo essere pieno di deità e rapito da divino furore sovra se stesso» – ha il dovere di esprimere in forma patetica sentimenti verosimili e coinvolgenti. Non è un caso, dunque, che la Crusca, appena nata, rafforzi la sua identità classicista e conservatrice proprio in antitesi alle proposte linguistiche della *Liberata*. Né è un caso – lo ha ricordato Claudio Marazzini nel suo studio sulla lingua del secondo Cinquecento e del Seicento (Bologna, Il Mulino, 1993) – che la Crusca dia il suo consenso alla lingua del Tasso dei madrigali e dell'*Aminta*. La lingua del Tasso epico infatti è 'altra' non solo rispetto a quella del Tasso prosatore, ma anche rispetto a quella del Tasso melico e pastorale.

Questi capisaldi sono il punto di partenza della ricerca di Vitale, il quale si propone di catalogare e analizzare le novità concrete degli usi tassiani sia quando si accordino sia quando divergano rispetto alla norma classicista propugnata dalla Crusca. Il risultato è un imponente repertorio del linguaggio epico tassiano. Sin dall'*Appendice* posta in coda all'introduzione, Vitale colloca in una sezione a sé stante (in una sorta di vestibolo posto fuori dagli spazi della 'sentenza' e dell' 'elocuzione'), un aspetto certo non secondario e spiccatamente classicista della lingua di Tasso, quale è l'allusività: il ricorso alla parola dorata di altri *auctores* per affermare se stesso in quanto *auctor*. In questo caso Vitale si limita, per sua stessa ammissione, a fornire l'abbozzo di un regesto anziché un regesto completo (d'altronde, sarebbe davvero possibile giungere a un catalogo completo ed omogeneo in un ambito come quello intertestuale, tanto sfuggente e bisognoso, di volta in volta, di contestualizzazioni e analisi delle funzioni specifiche?). Ma certo è vero che la lista di allusioni a cinque grandi *auctores* tassiani (Petrarca, Dante, Ariosto, Virgilio, Ovidio) stilata da Vitale obbedisce in vario modo all'intenzione dominante nel racconto eroico, ossia alla volontà di assoggettare la parola altrui – che è compito del lettore riconoscere, tramite 'agnizione di lettura' – al polo sublime e patetico del linguaggio, facendo leva sul potere centripeto della *gravitas*, vale a dire il potere attraente di quel «concetto epico» proposto nel terzo dei *Discorsi dell'arte poetica*.

Anche dal punto di vista teorico, la proposta di considerare l'intertestualità parte integrante dell'officina linguista di un autore (quanto meno l'intertestualità elocutiva, dal momento che quella tematica è per sua natura più ambigua, per quanto non priva anch'essa di ricadute linguistiche), è indubbiamente valida e stimolante, specie per interpretare un autore iper-classicista come Tasso. Ad esempio (concediamoci una deviazione solo apparente dal percorso di Vitale), dal momento che nel poema compare di norma la forma *ancella* (VI 71 e 90; XI 9, XII 28 e 65; XVI 48 e 49; XIX 101; plur. X 64, XII 21, XVI 3), la scelta lessicale della forma *ancilla* nel XX canto della *Liberata* non si spiega se non come segnale intertestuale spiccato, come indizio di una memoria biblica e dantesca (come segnala lo stesso Vitale a p. 515): nel passo in questione (XX, 136, 7), infatti, sta parlando Armida, che si sottomette all'amato Rinaldo, come la Vergine alla volontà di Dio, quando quest'ultima le viene annunciata da Gabriele in *Lc* 1, 38 e *Purg.* X 44.

Nella sezione dedicata alla 'sentenza', proposta nel senso sopra indicato (come sinonimo di 'forma retorica'), Vitale vaglia i fenomeni di stile magnifico, suddivi-

dendoli nelle tre grandi categorie di figure retoriche (a loro volta ripartite in tropi, figure di parola e figure di pensiero), figure grammaticali e figure metriche. Vengono in tal modo alla ribalta gli strumenti di uno stile epico che è «sentimentale», come ha scritto Raimondi nel classico saggio *Poesia della retorica* (Firenze, Olschki, 1980), «proprio in virtù della retorica», ossia – contro ogni concezione romantica – coinvolgente grazie ad artifici che rasentano l'eccesso, senza mai valicarlo. È impossibile, in questa sede, indugiare sui molteplici fenomeni raggruppati da Vitale e soffermarsi, ad esempio, sulle raccolte di iperboli, di perifrasi o di metafore, come sulle collezioni di anastrofi, di anafore o di chiasmi, di *enjambements* o di endecasillabi bipartiti. Preme piuttosto fissare l'attenzione sul tipo di analisi cui vengono sottoposti gli strumenti della retorica di Tasso epico: un'analisi che si segnala anzitutto per quella accesa vocazione sistematica e classificatoria cui si è già accennato. C'è infatti una differenza naturale fra segnalare in quadro gerarchico e con respiro ermeneutico, come fece Raimondi (in un altro fondamentale saggio tassiano, *Il dramma nel racconto*) la centralità di una figura retorica come il chiasmo, esibendo appena ventiquattro esempi («lasciando a chi legge di distinguere e commentare le varianti, le dislocazioni possibili all'interno dell'unità metrica o semantica») e catalogare, come fa Vitale, in tre fittissime facciate descrittive (pp. 129-131), le principali categorie di chiasmo, definito come una delle figure che mettono «in evidenza l'antinomia ritmica» e «alterano e disordinano la successione della frase e del periodo, sia pure inserendo un costrutto asimmetrico e fintamente artificioso». Al lettore della *Liberata* viene in tal modo fornita un'impressionante quantità di casi di chiasmo semplice di sostantivi e aggettivi («d'occhi abbagliato, attonito di core», I, 17, 8; «augusto in volto ed in sermon sonoro», I 74, 7) e di verbi («che si nutre d'affanni e forza acquista, I 45, 8); di chiasmo composto, distribuito su due versi, sia di sostantivi e aggettivi («e con parole / tronche e dolci sospir a ciò gli invita», VII 17, 5-6; «e già d'omi sarebbono i più australi / regni, e i regni più prossimi a l'aurora», III 38, 5-6), sia di verbi («questo finto dolor da molti elice / lagrime vere e i cor più duri spetra», IV 88 1-2); e infine di chiasmo complicato o antimetabole (lo scambio di funzione sintattica in figura di chiasmo fa registrare tre casi in tutto, uno dei quali è questo: «se 'l dì a la notte o s'ella a lui succede», XIII 2, 8). Analizzando in modo analogo gli altri fenomeni retorici, Vitale distribuisce la materia secondo categorie efficaci e largamente condivisibili, che permettono al lettore di orientarsi nella varietà dei fenomeni messi in rilievo, passando in rassegna, per così dire, fitti plotoni di esempi tangibili. Né si tratta di un'analisi letteraria in senso stretto, ma di uno spoglio esatto col quale ogni analisi sarà costretta a confrontarsi.

In più, là dove possibile, Vitale mette in dialogo i diversi fenomeni stilistici coi modelli teorici dello stile magnifico, con attenzione sia alle indicazioni del *De elocutione* attribuito a Demetrio Falereo, sia a quelle di Tasso stesso dei *Discorsi dell'arte poetica* e a quelle, ben più ampie e analitiche, dei *Discorsi del poema eroico*. Quest'ultimi sono usati perlopiù con la consapevolezza che la *gravitas* ivi predicata non coincide del tutto con quella annunciata ai tempi della *Liberata*: ad esempio il verso di Bembo citato a memoria «Tu veloce fanciullo, io vecchio e tardo» (*Rime* 96, 11) ritenuto affettato e insipido ai tempi dei primi *Discorsi* (ed. Poma, p. 45) viene rivalutato nei secondi *Discorsi* e giudicato addirittura uno

fra i più begli esempi di antitesi (ed. Poma, p. 233). D'altro canto, le schiere di esempi di antitesi allestite da Vitale (pp. 126-128) sembrano suggerire che il Tasso giovane prediligia un tipo di 'contrapposto' meno esibito di quanto facesse Bembo, al fine di ottenere un *pathos* suadente, proprio perché non del tutto simmetrico. Si veda ad esempio: «Già simile a l'estinto il vivo langue» (XII 70, 7), «Stimi (si misto il culto è co 'l negletto» (XVI 10, 1); «Lo stuol ch'inanzi osava tanto, or teme» (XXX 88, 5). Anche per quanto riguarda un criterio capitale all'interno di un poema verosimile, quell'«energia» che assomma la chiarezza di Demetrio (*enargeia*) e l'efficacia di Aristotele (*energeia*), Tasso ai tempi della *Liberata* è propenso a un tipo di racconto virgiliano basato su alcuni dettagli vibranti, colti di scorcio e in forma obliqua, mentre ai tempi della *Conquistata* e del *Mondo creato* (e prima ancora nella specola teorica dei secondi *Discorsi*...) egli torna a un tipo di «energia» più analitica e oggettiva, di ispirazione neo-omerica e neo-trissiniana. Di norma Vitale ricorre ai secondi *Discorsi*, prediligendo i momenti in cui questi ultimi forniscono una chiave d'accesso alle intenzioni di Tasso all'altezza della *Liberata* o che comunque non vengono meno all'altezza della *Conquistata*.

Altro merito di questa sezione dedicata allo stile è la valorizzazione di certi strumenti di retorica sublime solitamente trascurati, rispetto ad altri (come antitesi, iperbato, chiasmo...) saldamente associati al repertorio di Tasso epico. È il caso dei diversi tipi di rima, attentamente analizzati e distinti alle pp. 183-188; o dello zeugma (o ellissi o disgiunzione), recentemente proposto da Manlio Pastore Stocchi (in «Schifanoia» 20/21, 2001) come uno dei referenti – assieme all'altro possibile, l'asindeto – della celebre definizione d'autore di «parlar disgiunto», ossia «quello che si lega più tosto per l'unione o dipendenza de' sensi, che per copula o altra congiunzione di parole» (*Lettere poetiche*, ed. Molinari, pp. 223-224). D'ora innanzi, proprio a partire dalle pagine (pp. 122-124) che Vitale fa brulicare di esempi di disgiunzione – disgiunzione ottenuta con ellissi di vario tipo: del verbo, del gruppo verbale o di altri elementi – sarà il caso di riflettere su questo aspetto finora non molto valorizzato dalla critica stilistica tassiana. E si vedrà che quei versi bipartiti così tipici della *Liberata* e tanto sgraditi ai suoi detrattori, come ad esempio Galileo, si accompagnano in molti casi proprio allo zeugma, ossia ad una figura che, grazie allo straniamento del lettore, procura grandissimo *pathos*: «e versa l'alma quel, se questa il sangue» (I 57, 7-8); «se 'l miri fulminar ne l'arme avvolto, / Marte lo stimi; Amor, se scopre il volto» (I 58, 7-8), «né scende taglio in van, né punta a voto» (XII 55, 8), etc.

Si noti poi che, là dove possibile, Vitale accompagna la campionatura dei fenomeni retorici tassiani ad alcuni precedenti della *Liberata* oppure, secondo una logica intratestuale, ad alcuni brani paralleli di Tasso stesso, il tutto grazie a strumenti divenuti ormai canonici come la LIZ e l'ATL (quest'ultimo, purtroppo, non più compatibile con gli attuali sistemi operativi, al pari dell'archivio contenente *Tutte le opere* di Tasso e altri importanti biblioteche digitali edita dalla casa editrice Lexis). Analizzando ad esempio (p. 91) la dittologia sinonimica «placide e chete», riferita alle ali del sonno in VII 4, 6, Vitale registra il passaggio meccanico in *Conquistata* VIII 4, 6; il modello ovidiano, effettivamente intertestuale, di *Met.* XI 623: «Somne, quies rerum, placidissime Somne deorum»; il precedente di Galeazzo di Tarsia, dove però la dittologia è riferita alle onde del mare («Tempestose

sonanti e torbid'onde / tranquille un tempo già, *placide e chete*», *Rime*, 6, 2); e, in aggiunta, anche il brano posteriore di *Adone X* 87, 2 («dilaga l'acque sue *placide e chete*»), che sembra tener conto sia della lingua tassiana, sia del contesto acquatico del Tarsia, che Marino saccheggia prima ancora della sua apparizione a stampa del 1617. Allo stesso modo sono allegati un gran numero di precedenti nella sezione sulla metafora (pp. 75-80), dove lo studioso si concentra sulla storia di alcune metafore considerate esemplari del gusto tassiano (come *luci e lumi* per *occhi*; *perle e umore* per *lagrime*; *onde* per *acque*; mentre *legno* per *nave*, sebbene Vitale lo analizzi in quanto metafora, si direbbe piuttosto una metonimia).

Certo, non è verosimile che tutti gli autori riportati da Vitale nei suoi spogli siano fra i modelli privilegiati da Tasso epico: è difficile, ad esempio, considerare tali Rustico Filippi (citato a p. 94 per la dittologia «biasma e riprende», *Sonetti*, 17, 1) o Francesco di Vannozzo (citato a p. 145 per l'accusativo di relazione «le zinochia chino», *Rime*, 8, 11). Lo stesso canzoniere del Tarsia, cui Vitale fa spesso riferimento, non fu probabilmente noto a Tasso, dal momento che i testi del lirico morto nel 1553, salvo rare eccezioni, cominciarono davvero a circolare solo dopo il 1617. Ciononostante si può convenire che anche le stratigrafie sovrabbondanti, cui si è facilmente indotti dall'uso di concordanze digitalizzate, siano d'aiuto a chi non si limita alla retorica di Tasso epico, ma ambisce a ricostruire usi linguistici diffusi.

Come si vede, per queste e altre ragioni, la sezione sulla 'sentenza' viene dunque ad integrare i recenti volumi relativi alla retorica del sublime: quello di Arnaldo Soldani (1999) specifico sulla sintassi e la retorica della *Liberata*, ma anche quelli di Hermann Grosser (1992 e 2004) e di Andrea Afribo (2001), dedicati alla teoria e alla prassi della *gravitas* e dello stile magnifico nel secondo Cinquecento. Nelle quasi settecento pagine dedicate all'elocuzione, la sezione più cospicua e propriamente linguistica dei due tomi, Vitale fornisce, invece, il ritratto più analitico e dettagliato che finora sia stato tracciato del lessico e della grammatica nel primo poema epico tassiano. La varietà di analisi, di classificazioni e di esemplificazioni messa in campo da Vitale è conforme a quello che si rivela il principale criterio nella «*ratio* linguistica» del Tasso: «una incredibile e sontuosa varietà» (p. 191), che tiene dietro alle indicazioni del trattato sullo stile di Demetrio, dove si raccomanda al «magnifico dicitore» una locuzione «*extra consuetudinem magis*» o, come chiosa l'interprete del trattato Pier Vettori, discrepante «*a consuetudine ac communis usu loquendi*».

La descrizione, la catalogazione e l'analisi dei fenomeni fornite da Vitale risultano utili non solo in un'ottica di storia della lingua, ma anche in vista di un'intelligenza stilistica e retorica del poema. La prima categoria lessicale individuata dallo studioso, del resto, è quella, suggerita da Mario Fubini sessant'anni fa, dei termini caratterizzati da «indeterminatezza semantica» (*ignoto, infinito, immenso, innumerabile...*), che, quasi in anticipo sulla poetica leopardiana del vago e dell'infinito, colpiscono il lettore per la loro patetica risonanza interiore. Del resto in quegli stessi anni anche Giuseppe Ungaretti, ricordando che Tasso «apparteneva a un'epoca per la quale l'Antico non aveva più segreti», commentava il distico di intonazione virgiliana: «Era la notte allor ch'alto riposo han / l'onde e i venti e, pareva muto il mondo» (II 96, 1-2, sulla scorta di *Aen.* IV 522-528), cogliendovi

l'intenzione segreta di costruire «una cupola perfetta per parole geometriche di illusione scenografica», dove «alto» e «muto» sono aggettivi indefiniti che rendono superflua la menzione delle stelle, la cui presenza è tanto più intensa, in quanto è taciuta. Successivamente Franco Fortini, con affinata intelligenza critica, avrebbe ribadito che nel sistema epico tassiano due termini cruciali sono l'orrore e il languire, che indicano, il primo, «la paura e il desiderio puerile della paura» e, il secondo, «il desiderio e la paura del desiderio».

Ma nella *querelle* fra la Crusca e i sostenitori di Tasso pesarono soprattutto i numerosi latinismi, che non per nulla compongono la categoria di gran lunga più ampia vagliata nell'ampia sezione sul lessico (pp. 193-511): «il latinismo», come ha scritto Marazzini, era infatti per Tasso «una validissima alternativa al fiorentinismo, e come tale non era gradito ai fiorentini». Accanto al lessico del sublime e ai latinismi – suddivisi in latinismi lessicali e semantici (fra i quali stupisce l'assenza di *pietoso* nel senso di 'devoto', primo aggettivo del poema fin dall'abbozzo del *Gierusalemme* e motivo di sconcerto fra i cruscanti, ma anche fomite di imitazione per i folgorati da Tasso, come ad esempio Angelo Grillo, autore dei *Pietosi affetti*) – Vitale colloca la categoria fondamentale dei poetismi e dei termini particolari («voci letterarie, poetiche, rare, non comuni, popolari, esotiche»), seguita da quelle meno nutrite, ma altrettanto espressive, che comprendono arcaismi, neologismi e tecnicismi.

Per quanto riguarda i neologismi, la categorizzazione di Vitale è particolarmente calzante, nel momento in cui coglie un aspetto essenziale dell'officina linguistica di Tasso: la sua tendenza a innovare o quanto meno sforzare il significato, più che a manipolare il significante. Registrando l'assenza di neologismi propriamente detti (che pure vengono ammessi nei primi *Discorsi*, dove si ricorda l'enniano *taratantara* riesumato nell'*Amadigi* paterno), Vitale punta il dito, invece, su casi come *adeguate* per 'pareggiate' (I 14, 8), *bombo* per 'rimbombo' (XVIII 84, 3), *accessibile* per 'infiammabile' (XII 45, 4), etc. Questa tendenza del linguaggio tassiano, a ben vedere, sta alla base anche di quelle *iuncturae* neologistiche, come il «raccolse gli occhi» di Sofronia (II 18, 3), che irritano la sensibilità linguistica di un Galileo, il quale, in proposito, commenta nelle sue celebri *Considerazioni* che tale «sentenza» è «buona... per esprimer la modestia, ma senza grazia spiegata, perché non è da credere che gli fosser caduti gli occhi in terra, onde fosse bisogno di raccorgli» (ed. Chiari², p. 514).

L'analisi del lessico, che si conclude con un'ampia e diligentissima raccolta dei verbi, dei sostantivi e degli aggettivi suffissati e prefissati, sembra destinata a stimolare ulteriori ricognizioni di tipo stilistico. Se ad esempio, da storico della lingua, Vitale (p. 314) si basa su LIZ e ATL, per segnalare che il sostantivo *querela* è termine letterario ricorrente al plurale nel *Canzoniere* petrarchesco, negli *Amorum libri*, nel *Furioso*, nella *Rime* di Bembo e in Tansillo lirico e che nella *Liberata* esso subisce la concorrenza di *lamento-lamenti*, il commentatore di Tasso, forte di queste indicazioni, potrà forse proseguire, segnalando che nel caso specifico siamo di fronte a una voce probabilmente connotata in senso ariostesco: nel *Furioso*, poema di ricerche frustrate e lamenti perpetui, sono ben 25 le occorrenze al plurale e altre 9 al singolare. Dal momento che *querela* è voce latineggiante che riecheggia il codice elegiaco, specie quello ovidiano (numerosi e densi di significato,

nelle *Heroides*, sono termini come *queror*, *querelae* e *querellae*), è possibile che la scarsità di occorrenze del termine nella *Liberata* (solo 4: V 32; VI 74; XII 26; XVIII 24) sia spia del fatto che nell'orecchio di Tasso il termine abbia assunto un timbro mezzano e dunque possa risultare meno efficace in funzione emotiva. Anche per questa ragione, si direbbe, guidato da quel criterio di varietà su cui Vitale insiste a lungo, Tasso alterna il poetismo *querela* col termine proprio e più naturale *lamento* (7 occorrenze fra plurale e singolare: II 36 e 76; III 28 e 71; VII 6; XIII 46 e 64). Da un esempio minimo come questo si trarrebbe conferma, fra l'altro, di quanto suggerisce Vitale all'inizio del suo studio, ossia che l'intertestualità (più o meno allusiva) è parte integrante dell'officina linguistica di un autore e che certo non può essere liquidata come un elemento complementare, come una pellicola esterna alla struttura del testo.

Anche nel secondo tomo, interamente occupato da problemi di grammatica del sublime, il metodo analitico dello studioso procura risultati coi quali sarà impossibile, d'ora in poi, non confrontarsi: fonetica, morfologia e sintassi tassiane sono qui scomposte e distribuite in categorie che descrivono i singoli fenomeni in modo efficace e, nel contempo, segnalano puntualmente i precedenti messi a disposizione dalle concordanze. Come nel primo tomo, le schedature mettono in luce sia le attestazioni precedenti, sia quelle successive degli usi linguistici tassiani: con grande frequenza, in particolare, lo studioso segnala i casi di tassismo linguistico nel laboratorio del Marino. D'altronde, fedele al proposito iniziale di confrontare *Liberata* e *Conquistata*, Vitale si premura di registrare quanto resta e quanto muta dal primo al secondo poema (come ad esempio quando a p. 787 si segnala l'anomala reggenza verbale *tacere da* che, presente in *Ger. lib.* XI 13, 1-2 col solo precedente in *Vita Nuova*, XVII 1, scompare in *Ger. conq.* XIV 26, 8).

Anche questa sezione grammaticale, non meno delle altre, sollecita una lettura stilistica del poema: nella varietà fonetica *angelo*, *angiol*, *agnolo* (p. 582), ad esempio, oppure nella libertà nell'uso dell'enclisi (p. 776 e sgg.), come non vedere una coerenza linguistica rispetto a quella varietà tematica e strutturale cui Tasso ambisce per soddisfare il «gusto isvogliato» dei suoi lettori? Oppure, nella frequenza della congiunzione avversativa *ma* (Vitale segnala ben 746 occorrenze) come non riconoscere da una parte la fedeltà nei confronti del prediletto poema virgiliano (stando alla BTL nell'*Eneide* sono 127 le occorrenze di *at* e 126 quelle di *sed*), dall'altra il riflesso di una logica narrativa essenzialmente drammatica, all'interno della quale i momenti della storia non si annodano come in un racconto a intreccio, ma cozzano l'uno contro l'altro in modo violento: non a caso come segnala Vitale, con maggiore frequenza *ma* si colloca a inizio d'ottava, là dove spesso il racconto riceve nuovi impulsi.

Ma è forse meglio lasciare al censore che sia anche storico della lingua il vaglio della sezione dedicata all'*Elocuzione* (e del secondo tomo in particolare), limitandoci qui a valorizzare le conclusioni all'ombra delle quali Vitale colloca la mole immensa della propria analisi. Tirando le somme sulla «ratio linguistica» di Tasso epico, l'autore raggruppa, infatti, i fenomeni esaminati in base a quattro criteri fondamentali: la «varietà ridondante», il «laconismo» combinato con l'«asprezza», la «mescidanza linguistica» e il «cultismo poetico». La prima, spesso trascurata in sede di analisi stilistica, si rivela in realtà, grazie allo studio di Vitale, il criterio

fondamentale della scrittura tassiana, a tutti i livelli: dall'arsenale di strumenti retorici, alla scelta del lessico (spesso anche nell'alternanza fra latinismi, termini metaforici e termini naturali), fino alla fonetica, alla morfologia e alla sintassi, la quale, per altro, risulta complicata e variegata più per la frammentazione della frase, che per l'ipotassi (la sintassi della *Liberata* si conferma, in questo studio, tendenzialmente paratattica). I tre criteri restanti rispondono invece a quell'esigenza di artificio e di complessità che per Tasso è connaturata a uno stile sublime. Quest'ultimo mira a colpire emotivamente il lettore, per così dire, con un eccesso di classicismo; eccesso che, come conclude Vitale, pone Tasso al di là sia del classicismo toscano-fiorentino della Crusca sia del classicismo rinascimentale. Le analisi di Vitale vengono così a confermare quanto asserisce Fortini, laddove mette a fuoco «la poetica della *variatio*» tipica di Tasso epico: «il linguaggio della *Liberata* – scrive il critico-poeta – tende all'insieme simultaneo e spesso contraddittorio di effetti» al punto che «è questa, talvolta sconcertante, contraddittorietà di livelli la sua massima ricchezza» (gli scritti tassiani di Fortini sono oggi raccolti nel volume intitolato *Dialoghi col Tasso*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999).

Su queste basi verrebbe da concludere che sia almeno in parte da rivedere il concetto di «stilizzazione» che Chiappelli aveva considerato il perno del linguaggio epico di Tasso (*Studi sul linguaggio del Tasso epico*, Firenze, Le Monnier, 1957). Se infatti quella di Chiappelli ha il merito indubbio di essere stata «la prima analisi moderna dello stile della *Liberata*» (Mengaldo) e di aver colto con estrema finezza quella «priorità del dato psicologico» che è perlopiù sottesa alle scelte linguistiche di Tasso, vero è anche che il concetto di stilizzazione ha il difetto di essere ambiguo e per certi versi fuorviante, posto che 'stilizzare' significa letteralmente «rappresentare qualcuno o qualcosa con poche linee, secondo un modello essenziale e molto formalizzato» (cito dal Dizionario Italiano Sabatini Coletti) ed è sinonimo di 'schizzare'. Dal punto di vista dello stile e della regia narrativa non c'è dubbio che il giovane Tasso rifugge le rappresentazioni faconde e abbondanti di dettagli alla maniera di Trissino, ma per raggiungere un racconto siffatto (se si vuole, stilizzato), il narratore epico adopera un linguaggio variegato e artificioso, che tende viceversa a moltiplicare a dismisura le voci e le possibili *iuncturae*; che privilegia le asprezze e le irregolarità espressive; che mescola in vario modo forme rare (*in primis* latinismi) e cultismi poetici.

Un ultimo cenno, infine, va riservato al testo preso in esame da Vitale. La lingua nella *Gerusalemme liberata* è, per definizione, un oggetto di studio sfuggente e malcerto, a causa delle anomale peripezie del testo, portate alla luce, in questi ultimi anni, da Luigi Poma e dalla sua scuola. Frutto di un arbitrio, sorta di compromesso fra la volontà dell'autore, entrata in crisi dopo la revisione romana (1575-76), e il successo riscosso dai manoscritti del poema, che presero subito a circolare contro la volontà di Tasso, il testo che, per un felice arbitrio di Angelo Ingegneri, siamo abituati a chiamare *Gerusalemme liberata* pone non pochi problemi dal punto di vista della lingua: e, in effetti, siamo sicuri di disporre di un testo che tramandi la lingua poetica pensata da Tasso? La domanda è senz'altro legittima. La vulgata del testo, infatti, lungamente fondata sull'edizione Osanna del 1584 (a torto ritenuta edizione curata da Scipione Gonzaga) e dalla fine dell'Ottocento basata sulle due edizioni Bonnà del 1581 (l'attuale testo di riferimento è

quello curato da Lanfranco Caretti nel 1957, che privilegia la seconda), riflette due strati linguistici difficili da distinguere: la lingua di Tasso, il quale notoriamente non si fidava della propria mano di copista, ma anche quella dei suoi editori 'assassini', come li chiama il poeta in una lettera famosa (ed. Guasti, n. 633; ed è inutile aggiungere che senza la maieutica violenta di quegli editori 'assassini' la vita postuma del Tasso sarebbe stata completamente diversa). Tanto per fare l'esempio più celebre, il brano relativo alla riconciliazione fra Armida e Rinaldo (XX 121-136), cui facevo riferimento poco sopra, fu cassato da Tasso nel corso della revisione romana e reintrodotta alcuni anni dopo dagli editori del poema nel 1581. D'altro canto, lo stesso Poma ha mostrato che molti dei 'contrapposti' entrati nella vulgata e nel senso comune di ogni lettore tassiano come uno dei tratti tipici della *Liberata* sono in più d'un caso da attribuire a interventi di messer Febo Bonnà, che «con l'astuzia del falsario tende a enfatizzare certe caratteristiche ricorrenti nel modello» (gli studi di Poma sul testo della *Liberata* sono raccolti in un volume postumo: Bologna, Clueb, 2005).

Ora Vitale non si è limitato a vagliare la lingua del poema nel testo fissato da Caretti, ma ha sistematicamente collazionato tale vulgata con gli usi linguistici attestati nei tre testimoni che Poma ha identificato come i più vicini all'ultimo stadio redazionale del poema (la cosiddetta fase gamma): i due manoscritti N (ms. XIII C 28 della Biblioteca Nazionale di Napoli) e Es³ (ms. It. 1035: α.K.5.39 della Biblioteca Estense di Modena); nonché la prima edizione Bonnà (B¹), che si allinea ai manoscritti indicati per il testo dei canti IX-XX. Le analisi dei fenomeni linguistici, di conseguenza, sono accompagnate da un cospicuo corredo di note a piè di pagina, dove sono registrate le concordanze e le varianti di volta in volta trasmesse dai tre testimoni N, Es³, B¹ rispetto alla vulgata di Caretti. Questo scrupolo non di rado viene a migliorare il testo tassiano (beninteso: in vista di un'edizione critica del testo del poema lasciato incompiuto, per intenderci il *Goffredo*, certo non della *Gerusalemme liberata* in quanto tale, che invece è ben rappresentata dall'ed. Caretti), anche grazie a rinvii alla lingua petrarchesca. È il caso, ad esempio, dell'uso dell'articolo *lo* davanti a parola aferesata da *in*, che Vitale ha ragione di definire «dubbio», dal momento che l'unica occorrenza nella vulgata – «conobbe ch'esseguito era lo 'ncanto» (XII 10, 8) – per quanto confermata da B¹, non trova credito in N, Es³ dove si legge *l'incanto*, «che risponde ad una abitudine petrarchesca» (p. 663 n. 6). L'uso linguistico in esame, in un caso come questo, potrebbe dunque ricondursi non a Tasso, ma al Bonnà.

Nonostante tali ipoteche, è questa la lingua epica che, grazie anche all'intervento di editori 'assassini', fa di Tasso, come ha scritto Vittorio Coletti nella sua *Storia dell'italiano letterario* (Torino, Einaudi, 1993), «il campione della modernità, dell'arte di contemperare lo splendore della classicità con la sensibilità dei moderni», ossia di conciliare in campo linguistico norma e uso, come accade, simultaneamente, nella struttura del racconto, dove sono mirabilmente risolte le contraddizioni fra norma epica e gusto romanzesco. Come conferma l'analisi di Vitale, questa pretesa di modernità che fosse anche linguistica – pretesa che non poteva non irritare i cruscanti, fedeli al culto dei tesori linguistici del passato – fu precocemente canonizzata e consegnata alla sperimentazione dei poeti barocchi. D'altro canto non va dimenticato – lo ha ricordato Marina Roggero nel suo re-

cente studio sulla circolazione della letteratura epica e romanzesca fra Cinque e Settecento (Bologna, Il Mulino, 2006) – che, contro le previsioni del suo autore, la *Liberata* finì presto e restò a lungo anche fra le mani di lettori popolari, poeti incolti e improvvisatori, incidendo a fondo anche fuori dal perimetro del linguaggio poetico tradizionale.

FRANCESCO FERRETTI

Caro Vitto. Essays in memory of Vittore Branca, a cura di Jill Kraye e Laura Lepschy, «The Italianist», n. 27, special supplement 2, 2007, pp. 335.

La raccolta di diciannove saggi in memoria di Vittore Branca rappresenta, a tutti gli effetti, gli *Atti* del convegno commemorativo organizzato da Jill Kraye e da Laura Lepschy al Warburg Institute dell'Università di Londra nei giorni 21 e 22 ottobre 2005. Il volume, dopo una breve e caldamente affettuosa prefazione firmata dalle due curatrici, in cui si traccia anche un profilo della carriera del grande studioso e dei suoi contatti con il Warburg Institute e con gli italianisti in Gran Bretagna, si apre con un saggio di Zygmunt Barański intitolato *Boccaccio and Epicurus* (pp. 10-27). Si tratta di un lavoro denso di osservazioni, lucido ed aggiornatissimo in cui Barański, facendosi da dantista boccaccista e, direi, 'filosofo', esamina il presunto epicureismo dell'autore del *Decameron*, negato, sembrerebbe, dalla novella VI, 9 (Guido Cavalcanti) e, in modo più problematico, dalla X, 8 (Tito e Gisippo). Barański dimostra anche che, contrariamente a quanto sostenuto da Maria Corti, non vi è alcuna documentazione che possa provare l'equivalenza, nel Medioevo, tra Averroismo ed Epicureismo. Fondamentalmente il Boccaccio rifiuta l'interpretazione vulgata di Epicureismo, accettata, almeno nella *Commedia* (*Inf.* X) anche da Dante, ma recupera il vero significato della filosofia di Epicuro. Questo sarebbe in contrasto con l'identificazione sovente proposta di Boccaccio con il "pastor Epy" del *Buccolicum carmen* (XV, 131-133). Insomma per dirla in modo un po' epigrammatico: Boccaccio edonista sì, epicureo no, almeno non nel senso tradizionale.

Il secondo contributo del volume riguarda *L'edizione Branca dell'Amorosa visione* (1944) e *la nuova filologia* (pp. 28-48) ed è firmato da Carlo Caruso, il quale prende in esame il problema sollevato nell'edizione Branca del poemetto boccacciano dalla cosiddetta redazione B che fa capo all'edizione del 1521 curata dal Claricio. Caruso recupera l'atmosfera studiosa tra Pisa e Firenze degli ultimi anni della seconda guerra mondiale, e ritrova tra i grandi maestri, Barbi e Pasquali, anche i giovani brillanti allievi come Contini, il quale fornirà un'importante recensione non solo all'edizione di Branca, ma anche a quelle curate da Pernicone (piuttosto critica) e da Raimondi. Viene messo in rilievo il ruolo giocato dalla Filologia romanza, disciplina a cui appartenevano sia Contini, sia Aurelio Roncaglia ed altri studiosi. Tale appartenenza, come metteva in rilievo Curtius in una recensione a Contini, è essenziale in quanto bisogna essere a conoscenza di studi provenzali per ben capire il Duecento italiano. L'articolo di Caruso, che riguarda un tratto molto preciso e ben delimitato dell'attività di Branca, è un utile riassunto del cammino degli studi filologici italiani dagli anni Trenta al pe-

riodo post-bellico. Alcune delle questioni sollevate vengono in parte risolte da un dettagliato studio di Lida Maria Gonnelli, uscito a stampa su «Filologia italiana» nel 2005, riguardante appunto l'edizione del Claricio alla luce della bibliografia testuale, e al quale Caruso dedica qui un'apposita postilla (pp. 42-43).

Il saggio di Guyda Armstrong *The translated Boccaccio in early modern England* (pp. 49-70) parte dalla premessa che, nonostante i numerosi studi riguardanti l'«influsso» di Boccaccio sulla letteratura inglese al tempo di Chaucer, e su quella successiva, poco si sa delle traduzioni esistenti o dei manoscritti che effettivamente circolavano nel nord Europa nel Medioevo. Benché si dichiari che la questione riguardante i «Chaucer's reworkings of Boccaccio» non verrà trattata nel suo saggio, o proprio per questo, si potrebbe aggiungere alla bibliografia citata, soprattutto nella nota 6, il libro di N. S. Thompson, *Chaucer, Boccaccio and the Debate of Love. A comparative study of the Decameron and the Canterbury Tales* (Oxford University Press, 1999), e forse, siccome si accenna ripetutamente all'importanza di Humfrey, duca di Gloucester e benefattore della biblioteca di Oxford, si potrebbe anche citare l'importante studio di Alfonso Sammut (con prefazione di Albinia de la Mare) *Unfredo Duca di Gloucester e gli umanisti italiani* (Padova, Antenore, 1980), che tra l'altro integra gli elenchi delle donazioni citate dalla Armstrong, ripresi dalla voce curata da G. L. Harriss nell'*Oxford Dictionary of National Biography*. A p. 58 l'autrice menziona la circolazione a livello europeo delle novelle di Tancredi e Ghismonda (IV, 1), Cimone (V, 1), Tito e Gisippo (X, 8) e Griselda (X, 10), citando anche opere della metà del Cinquecento ma tralasciando, se ho ben visto, la primissima versione di Tito e Gisippo in inglese contenuta nell'importante opera di Thomas Elyot, il *Book named the Governor*, pubblicato nel 1531. Guyda Armstrong indica comunque che le traduzioni latine o francesi sono il tramite principale per l'eventuale diffusione in Inghilterra delle opere boccacciane.

Nicola Jones è l'autrice del quarto saggio *The importance of "visualization": re-viewing Branca on manuscript illustrations* (pp. 71-85), lavoro perspicace e acuto che prende lo spunto dal lungo e amoroso studio delle illustrazioni del *Decameron* effettuato da Vittore Branca, ma che si concentra sulla differenza dei linguaggi metaforici pertinenti alla sfera della scrittura e della pittura, anziché presumere che esista un solo «significato» delle novelle. Lo scopo ermeneutico viene così definito: «Instead of concerning ourselves with how 'accurately' the visualization replicates the written narrative, or how it conveys a sense of the tale's overriding significance, I suggest that we ask ourselves why the difference occurs and, moreover, what the difference is?» (p. 79). Non è insomma necessario postulare che l'illustratore abbia la medesima prospettiva del narratore della storia scritta riguardo agli eventi della novella. Questa prospettiva fa immediatamente sorgere il quesito se la ri-narrazione in termini visivi ponga i lettori in una posizione diversa da quella della semplice lettura. La Jones riconosce implicitamente che ulteriori ricerche dovranno tener conto della «retorica» della visualizzazione e delle eventuali restrizioni poste alla rappresentazione visiva di esplicite attività sessuali, come quelle della novella di Donno Gianni (IX, 10) o quella di Peronella (VII, 2).

Rhiannon Daniels tratta di *Materiality and marginalia in Renaissance editions of the Decameron* (pp. 86-100). L'interesse dell'autrice, che lavora in uno dei

centri più attivi per la storia del libro italiano nel Regno Unito, all'università di Leeds, si concentra sia sul paratesto, sia sulla materialità degli esemplari e dell'ovvia continuità e contiguità, tra copie manoscritte e a stampa, soprattutto quelle prodotte prima del 1520, di cui si fornisce anche uno specchietto con le sedici edizioni del *Decameron* elencate a p. 99. Si tratta di un lavoro di prima mano, fondato sulla consultazione diretta di un buon numero di esemplari (44 vengono menzionati a p. 95), in cui si ribadisce, tra l'altro, come Firenze abbia giocato un ruolo poco significativo nella diffusione del *Decameron* a stampa prima del 1516. Si tratta di un ottimo studio preliminare, che prende come base di partenza il lavoro di M. Cursi, *Produzione, tipologia, diffusione del Decameron tra tre e quattrocento: note paleografiche e codicologiche*, comparso sulla «Nuova rivista di letteratura italiana» (1, 1998, pp. 463-551), ma che si auspica possa svilupparsi a livello di libro indipendente.

Il lungo e complesso saggio di un esperto di scritture umanistiche come Vincenzo Fera riguarda *I fragmenta de viris illustribus di Francesco Petrarca* (pp. 101-132) e ripercorre con chiarezza le vicende del *De viris* mettendone in rilievo gli agganci biografici e addirittura geografici concernenti gli spostamenti di Petrarca e ancor più i richiami sia ad altre opere petrarchesche come il *Secretum*, sia alle opere di Agostino. Contiene spunti di grande interesse e dimostra, in modo convincente, l'opportunità di una nuova edizione del *De viris illustribus*.

Segue il saggio di Fera quello di Abigail Brundin "*Presto fia 'l mio potere in farvi onore*": *Renaissance women poets and the importance of praise* (pp. 133-149), un lavoro che ha tutte le caratteristiche di qualcosa in fieri, con buoni spunti, onesti riferimenti bibliografici e discreto sviluppo, ma incentrato quasi esclusivamente su Veronica Gambara e Vittoria Colonna, alle quali Brundin ha dedicato diversi suoi lavori. Non mi è chiaro come questo saggio si leghi al tema del libro e, tutto sommato non mi sembra che l'articolo, per quanto di buon livello, abbia ancora raggiunta quella che Dionisotti chiamava «la grazia santificante».

Il saggio di Martin McLaughlin *Translation or rewriting? Beroaldo's version of Decameron X, 8* (pp. 150-173) è invece un lavoro dettagliato e persino minuzioso, ma non eccessivamente tecnico, che sembra far parte di un progetto di più ampio respiro sulla teoria e la prassi della traduzione umanistica. Le premesse della critica attuale e passata secondo cui la traduzione di Beroaldo mancherebbe di originalità e di slancio narrativo rispetto al modello, vengono abilmente sovvertite da McLaughlin ponendo particolare attenzione al testo e agli elementi caratterizzanti la traduzione stessa. Frasi individuali e perfino sintagmi significativi vengono analizzati con acribia e trovano spesso la loro collocazione intertestuale con riferimento alle opere di Apuleio studiate a fondo dall'umanista bolognese. In alcuni casi la traduzione, pur fedele all'originale boccacciano, si carica di elementi interpretativi che portano l'attenzione su aspetti che sembrano trascurati da Boccaccio stesso nella sua trasposizione dall'ambiente urbano dell'antica Roma a quello di una città toscana del Trecento.

Il contributo di Brian Richardson, *The scribal publication of Machiavelli's works: "copisti per passione", "copisti a prezzo"* (pp. 174-187) prende come spunto la metodologia usata da Vittore Branca nello studio della tradizione testuale del *Decameron* paragonata all'alveo di un fiume che va identificato e ripercorso «dalla foce plurima

e intricata alla sorgente» e si concentra su alcuni aspetti dei modi di diffusione delle opere di Machiavelli durante la sua vita. Richardson dimostra che la diffusione manoscritta veniva spesso iniziata con una copia stilata dall'autore, ma che le copie venivano ben presto affidate a copisti di professione o semi-professionisti, talvolta sotto diretto controllo. In ogni caso sia per *De principatibus*, sia per la *Mandragola* o il *Decennale* sembra certo che a Machiavelli interessasse maggiormente la diffusione manoscritta che non quella a stampa, e di queste preferenze, come delle varianti eventualmente introdotte da alcuni copisti 'esperti' bisognerà tener conto. Con la consueta modestia Richardson giunge a suggerire (p. 182) una modifica perfettamente plausibile allo stemma introdotto da Giorgio Inglese e accettato da Emanuela Scarpa per il *Decennale I*. Questo illuminante saggio, stilato da uno dei maggiori studiosi di storia del libro in Gran Bretagna, non si limita ad osservazioni tecniche, ma aggiunge che anche uno studio delle diverse mani usate nei manoscritti, come anche dei vari paratesti, porta a sottolineare l'elemento ibrido nella tradizione machiavelliana. L'autore del *Principe* dimostra, anche in questi aspetti della sua opera, la capacità di sintetizzare l'aspetto pratico con quello umanistico, ciò che lui stesso definì «una lunga esperienza delle cose moderne e una continua lezione delle antique». La comprensione dei metodi di pubblicazione, e in genere della natura della cultura dei copisti e degli stampatori del primo Cinquecento ci aiuterà quindi, come aveva ben visto Branca quasi mezzo secolo fa, a comprendere l'importanza della «tradizione caratterizzante».

I saggi successivi si rivolgono ad interessi più largamente 'moderni' di Vittore Branca e riguardano quindi autori come Foscolo, Alfieri e temi più propriamente storici che letterari inerenti in buona parte più il Veneto che non la Toscana, a rappresentare un altro polo ideale della vita dello studioso savonese.

Filippo De Vivo, con *Rhetoric and government in sixteenth-century Venice: some paradoxes* (pp. 188-205) si concentra sull'importanza dell'oratoria politica nella Repubblica di Venezia e nell'educazione dell'élite aristocratica veneziana. Il lucido e ben documentato saggio parte da un incidente ben preciso quando, in una riunione del Gran Consiglio, il nobile Zuan Antonio Minio si alzò a parlare con veemenza contro la proposta di dimezzare, a causa delle difficoltà finanziarie provocate dalla perdurante guerra coi Turchi, lo stipendio di tutti i patrizi impiegati dallo stato. La proposta, dopo l'intervento del doge, venne approvata a larga maggioranza e poco dopo Minio venne esiliato per aver causato discordia. Nascono da questo episodio pertinenti osservazioni sull'uso dell'eloquenza e riflessioni sulla libertà di parola, passando anche in rassegna alcuni dei trattati principali riguardanti l'oratoria. Si rivela così che il 'crimine' di Minio era stato quello di richiamare divisioni certamente esistenti nel patriziato, ma in effetti occulte e private, di cui in pubblico non si parlava.

Brian Pullan, uno dei massimi esperti di storia sociale veneziana, dedica il suo contributo a *Italian charity and Venetian charity* (pp. 206-218), basato in gran parte su ricerche d'archivio. Si tratta di un compendio delle attività delle varie confraternite e dell'atteggiamento della legge veneziana nei confronti dei «poveri vergognosi», la cui identità non veniva rivelata, e dei poveri e accattoni in genere, come anche di altre particolari categorie. Pullan conclude mettendo in rilievo il fatto che Venezia non era molto diversa da altre città italiane, e che in genere

il suo atteggiamento verso la beneficenza non derivava tanto da una tendenza eterodossa, in termini latamente religiosi, ma piuttosto da un senso di cautela di derivazione repubblicana nei confronti del potere e del mecenatismo accentrato, in favore di una maggior dispersione di attività che favorivano una distribuzione della carità essenzialmente più capillare e più equa.

Gilberto Pizzamiglio si concentra sull'attività filologica di Branca nel suo contributo intitolato *Vittore Branca tra Alfieri e «Conciliatore»* (pp. 219-230), e mette in rilievo la continuità degli interessi dello studioso fin dai tempi della gioventù, quando ricevette una breve lettera di ringraziamento da Benedetto Croce, dopo avergli inviato il suo *Alfieri e la ricerca dello stile*, in cui il filosofo ammette, sia pur a malincuore, l'importanza degli studi filologici e stilistici che permettono pur sempre di indagare "il pensiero". Il saggio tratta quindi degli interessi di Branca al di fuori del Boccaccio, ed esamina il costante interesse per Alfieri e in seguito l'applicazione del metodo filologico a singole copie del «Conciliatore», per stabilire soprattutto eventuali elementi di censura ed altri tipi di interventi.

John Lindon, che nel 1999 aveva organizzato un convegno londinese su Alfieri, tratta invece di *Vittore Branca, Ugo Foscolo and Sarah Austin* (pp. 231-240), partendo dall'unico contributo foscoliano di Branca, dedicato appunto a *La "bella e saggia" Sara e il "povero" Ugo Foscolo (con lettere inedite)* pubblicato su «Convivium» del 1948. Lindon dimostra, con minuziosi riferimenti alla corrispondenza del poeta, ma anche e soprattutto alla figura storica di Sarah Austin, che il suo rapporto con Foscolo non aveva avuto nulla di "romantico" né tanto meno si era trattato, come ipotizzato da Branca, di un'ultima "Donna Gentile" nella vita del poeta, bensì di una sagace e abile traduttrice, nonché *business-woman* che era pienamente cosciente dei costanti interessi monetari del Foscolo e della sua scarsa moralità.

Jonathan Usher dedica il suo contributo *Walter Savage Landor as creative critic of Boccaccio* (pp. 241-259) alla ricostruzione, erudita, ma anche briosa e alle volte stilata in una prosa spumeggiante, dell'atteggiamento dei romantici inglesi nei confronti del Boccaccio e in particolare di alcune delle *Imaginary Conversations* (le prime pubblicate nel 1824) di Walter Savage Landor, in cui si costruiscono *fiction* più o meno plausibili su storie boccacciane e si immagina che Petrarca, Boccaccio e Chaucer si ritrovino davanti al duomo di Arezzo dove "Ser Geoffredo" racconta una sua storia alquanto pedestre e confusa. Queste prove narrative, come anche il più tardo *Pentameron* del 1839, dimostrano la conoscenza abbastanza profonda del *Decameron* che il Landor aveva acquisito.

Segue un breve pezzo di narrativa di Enrico Palandri *A proposito di Pavese* (pp. 256-259), a suo tempo pubblicato su «L'Unità» e ispirato da un episodio della biografia amicale di Vittore Branca. Il punto di partenza che funge anche da breve cappello è una gita in montagna con Vittore e la madre dell'autore in Liguria, nei luoghi dove quest'ultimo aveva trascorso molte estati. Da qui si passa a un soggiorno nell'albergo torinese in cui Cesare Pavese si tolse la vita e che ispira cupe riflessioni, a cui si aggiungono citazioni leopardiane oltre che pavesiane.

Veramente notevole il saggio di ampio respiro di Fabio Finotti dedicato a *Vittore Branca, Montale e Finisterre: filologia e storia* (pp. 260-281) che si incentra sulla collaborazione di Vittore Branca alla rivista «Il Ponte» nell'immediato

dopoguerra, e sui contatti di Montale con lui e con Contini durante gli anni che precedono il trasferimento di Montale a Milano. Il discorso critico mette a fuoco le differenze fra la prima edizione di *Finisterre* (privilegiata tra l'altro in una nota edizione commentata da Dante Isella) e la seconda fornita invece nella monumentale edizione critica di Bettarini-Contini, dimostrando che anche le varianti inserite (selettivamente) in un'edizione critica non esauriscono e in effetti non sono sufficienti ad illustrare il processo strutturale di una raccolta poetica e la diversa collocazione dei componimenti individuali all'interno della raccolta stessa. Molto fini, affascinanti in un certo senso, le osservazioni sul significato di *Iride-arcobaleno* (ponte ideale del patto tra Dio e Noè nel *Genesis*), in cui non vedo però come si possa escludere almeno un cenno alla vicenda privata con Irma Brandeis, nel richiamo fonico di *Iride-Irma*.

Giovanni Morelli illustra i rapporti intercorsi tra Gian Francesco Malipiero e Vittore Branca (pp. 282-302), fondandosi su documenti dell'Istituto per la Musica della Fondazione Giorgio Cini e citando alcune lettere, che tra l'altro illustrano la «pazienza veramente santa» di Branca nei confronti di un umorale e talvolta bizzoso Maestro.

Guido Bonsaver dedica il suo contributo a *Vittore Branca e la fascistissima Firenze liberata* (pp. 303-323). Si tratta di una puntuale ricostruzione del contributo partigiano e in particolare di quello di Branca alla fondazione de «La Nazione del Popolo» e agli articoli sul «Ponte», da cui emerge principalmente un'ulteriore conferma della coerenza ideologica e politica di Branca, a cui De Gasperi aveva offerto di fare il sottosegretario della Democrazia Cristiana.

Last, ma certamente not least, Carlo Ossola con *Vittore Branca: le "nuove nozze della cultura con la filologia"* (pp. 324-335) conclude degnamente il volume, con il ricordo di quanto innovativo fosse stato il metodo di Branca, non tanto nel seguire la filologia tradizionale (anzi condannando la 'moda' che di questa si serviva per giustificare operazioni non sempre lodevoli) ma nel vedere nella "filologia critica" un mezzo non già atto «a fornire "il testo esatto", ma il "mobile testo storico"». L'interesse per la musica, dimostrato in saggi branchiani degli anni Trenta, lo portava a sentire anche in Boccaccio non tanto un superficiale espressionismo, quanto un innovativo 'espressivismo' che ha radici anche foniche se non proprio musicali.

DIEGO ZANCANI