

# RECENSIONI

ESTRATTO

da

LETTERE ITALIANE

2016/2 ~ a. 68



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

Anno LXVIII • numero 2 • 2016

# LETTERE ITALIANE

già diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto

*direttori*

Carlo Ossola e Carlo Delcorno



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

# LETTERE ITALIANE

Anno LXVIII • numero 2 • 2016

## Direzione:

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Cesare De Michelis, Maria Luisa Doglio,  
Giorgio Ficara, Fabio Finotti, Marc Fumaroli, Claudio Griggio, Giulio Lepschy,  
Carlo Ossola, Gilberto Pizzamiglio, Jean Starobinski

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

## Redazione:

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Bianca Maria Da Rif,  
Cristiana Garzena, Giacomo Jori, Annick Paternoster

## Articoli

|   |      |     |
|---|------|-----|
| C. OSSOLA, <i>Maria «germinans flosculum»</i> . . . . .   | Pag. | 209 |
| P. VESCOVO, « <i>A capta Troya sumit exordium</i> ». ( <i>Euripilo, Ulisse, Diomede, Sione</i> ) . . . . .                                | »    | 223 |
| E. CURTI, « <i>Tutte eran ninfe a quel tempo chiamate</i> ». <i>Boccaccio e le ninfe: osservazioni sulla tradizione toscana</i> . . . . . | »    | 246 |
| M. CORRADINI, <i>L'Aminta dei moralisti e l'Aminta dei libertini</i> . . . . .  | »    | 266 |
| E. MORRA, <i>La cupola di madreperla. Gadda, Scialoja e una tessera iconografica per il Pasticciaccio</i> . . . . .                       | »    | 306 |

## Note e Rassegne

|  |   |     |
|--|---|-----|
| S. BERTI, <i>Un altro testimone del volgarizzamento quattrocentesco della Pro Marcello di Cicerone: il ms. Vat. Ottob. lat. 3316</i> . . . . . | » | 335 |
| C. KRAVINA, <i>Su una recente traduzione del De re uxoria di Francesco Barbaro</i> . . . . .   | » | 359 |
| F. BATTERA, <i>La guerra, gli scrittori, le donne. 1914-1930</i> . . . . .   | » | 371 |

## Recensioni

|   |  |  |
|---|--|--|
| F. SACCHETTI, <i>Le Trecento Novelle</i> , ed. crit. a cura di M. Zaccarello (C. Lorenzi), p. 402 - JO A. CAVALLO, <i>The world beyond Europe in the romance epics of Boiardo and Ariosto</i> (D. Acciarino), p. 406 - A. BRUNI, <i>Calliope e oltre. Arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo</i> (R. Bonfatti), p. 411 - C. FENOGLIO, <i>La divina interferenza. La critica dei poeti nel Novecento</i> (G. Ricca), p. 414 |  |  |
|---|--|--|

## I Libri

|  |      |     |
|--|------|-----|
| <i>Ragioni per rileggere</i> (si segnala <i>Letteratura e mito</i> di F. Jesi) . . . . .         | Pag. | 417 |
| « <i>Lettere Italiane</i> » tra le novità suggerisce... (si parla di Nono e Ungaretti) . . . . . | »    | 422 |
| <i>Libri ricevuti</i> . . . . .  | »    | 424 |

## RECENSIONI

FRANCO SACCHETTI, *Le Trecento Novelle*, edizione critica a cura di Michelangelo Zaccarello, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2014, pp. ccx-650.

Il *Trecentonovelle* (anzi: le *Trecento Novelle*, con opportuno recupero in questa nuova edizione del titolo verosimilmente originale) ha avuto, come noto, vicende compositive prima e editoriali poi particolarmente sfortunate. L'opera del Sacchetti, rimasta interrotta e mai approntata dall'autore per la pubblicazione, è infatti giunta alle stampe solo nel 1725 e si presenta mutila di numerose novelle andate perdute (ne restano 223, di alcune delle quali peraltro si conservano solo le rubriche). D'altronde già intorno alla metà del Cinquecento sopravviveva della raccolta un unico manoscritto alquanto malconcio, all'epoca di proprietà di Vincenzio Borghini; il Priore, interessato a pubblicare una scelta di 133 novelle purgate dai temi anticlericali e osceni, ne fece trarre una copia (B), fin da subito smembrata in due codici ancora conservati, il Magliabechiano VI 112 della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (M) e il Laurenziano 42.12 (L1). Secondo Michele Barbi, che nel 1927 impostò per primo la questione filologica sul testo delle *Trecento Novelle* nel suo saggio *Per una nuova edizione delle novelle del Sacchetti*,<sup>1</sup> B fu presto copiato presso la Biblioteca Laurenziana, che stava per aprire al pubblico (1571) e desiderava dotarsi di un esemplare per i suoi lettori: tale copia sarebbe da identificare nel Laurenziano 42.11 (L); il resto della tradizione manoscritta, poco significativo dal punto di vista ecdotico, si doveva ricondurre nell'alveo delle copie della *Scelta borghiniana* e dei numerosi codici (completi o parziali, secondo vari assetti testuali) trascritti da Antonio d'Orazio Giamberti da Sangallo nei primi decenni del Seicento a partire dalle stesse fonti manoscritte che allora sopravvivevano. L'unica eccezione individuata da Barbi era costituita dal settecentesco codice II I 25 della Nazionale di Firenze (N), che si mostrava in molti luoghi del tutto indipendente da B e L, ma sulle cui lezioni alternative lo studioso pistoiese avanzò molti dubbi, esprimendo un giudizio fortemente negativo.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> M. BARBI, *La nuova filologia e l'edizione dei nostri scrittori da Dante a Manzoni*, Firenze, Sansoni, 1938, pp. 87-124.

<sup>2</sup> Riferendosi al copista di N, infatti, Barbi affermava perentoriamente: «appar chiaro il procedimento di questo trascrittore: dove l'esemplare non è più leggibile o perché mal ridotto o perché accecato, [...] sostituisce da sé quello che crede meglio; dove un po' di morale o di considerazione sulle vicende della vita (specialmente in fine delle novelle) gli pare opportuna, aggiunge o sviluppa liberamente: dove gli pare che il Sacchetti non abbia bene

Di fronte a questo quadro, nel corso degli ultimi settant'anni tutti gli editori, da Pernicone e Li Gotti (entrambe le edizioni sono del 1946) a Puccini (2004), si sono attenuti alla soluzione proposta da Barbi stesso, ovvero la costituzione del testo delle *Trecento Novelle* sul solo B, integrato per le parti manchevoli con l'apografo L, tutt'al più, specie dopo gli illuminanti interventi di Franca Ageno sul finire degli anni Cinquanta,<sup>3</sup> introducendo alcuni emendamenti al testo di B, tanto che, come giustamente rileva Zaccarello, «la questione del testo delle *Trecento Novelle* è stata così posta come discussione puntuale, anche brillante, di singoli passi problematici» (p. XXI).

Il recente ritrovamento del ms. A.21.24 della Wadham College Library di Oxford (G), risalente alla fine del sec. XVI o all'inizio del successivo e solidale nelle lezioni con il *recentior* N, ha finalmente offerto l'occasione a Zaccarello di riaprire il problema ecdotico del novelliere sacchettiano, e di prendere in considerazione l'ipotesi dell'esistenza di una tradizione alternativa, non legata all'iniziativa e all'ambiente culturale del Borghini. La nuova edizione delle *Trecento Novelle* si distingue così per una verifica collatoria per la prima volta completa dell'intero testimoniale, che ha portato l'editore a sostenere ipotesi diverse da quelle di Barbi, con importanti conseguenze sul piano testuale. Nel corso dell'ampia *Introduzione*, dopo la descrizione dei codici (pp. XI-XVI), lo studioso riassume i termini della questione e dà conto dei risultati emersi (pp. XVII-XXI-II). Il dato più rilevante è costituito dalla proposta di considerare i codici G e N derivati da un antografo comune (siglato z) tratto dal perduto *codex unicus* sacchettiano in modo indipendente dalle copie borghiniane (alle pp. LII-LIX l'elenco degli errori comuni a G N) per mano di un copista che «manifesta un atteggiamento propositivo di sistemazione redazionale, non si arrende di fronte ai molti passi danneggiati o di difficile lettura, ma riesce a decifrare o ricostruire un gran numero di passi in cui gli scribi borghiniani si erano arresi senza condizione» (p. LIX).<sup>4</sup> Riprendendo i risultati di un suo precedente

---

espresso o svolto il suo pensiero, anche qui eccolo pronto a prestare aiuto» (M. BARBI, *La nuova filologia*, cit., p. 119).

<sup>3</sup> F. BRAMBILLA AGENO, rec. a F. SACCHETTI, *Opere*, a cura di A. Borlenghi, Milano, Rizzoli, 1957, «Giornale storico della letteratura italiana», CXXXIV, 1957, pp. 368-392; EAD., *Per il testo del «Trecentonovelle»*, «Studi di filologia italiana», XVI, 1958, pp. 193-274.

<sup>4</sup> La dimostrazione dell'indipendenza di G (e N) dal più antico B non è esplicitamente svolta da Zaccarello in questa sede (non del tutto decisivi sono i segmenti di testo trãditi dal solo versante non borghiniano registrati alle pp. XXV-XXVIII), ma era stata parziale oggetto di indagine di un suo articolo preparatorio, in cui si fornivano alcune lezioni verosimilmente buone di G a fronte di errori di B L (M. ZACCARELLO, *Un nuovo testimone del «Trecentonovelle» di Franco Sacchetti (Oxford, Wadham College, ms. A.21.24)* [2004], in Id., *Reperta. Indagini, recuperi, ritrovamenti di letteratura italiana antica*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 105-147: 120-127); necessiterebbe tuttavia qualche spiegazione supplementare l'ampia lacuna comune a B e G a cxxi 3-9 di contro alla lezione corretta di L (non è chiaro né si evince con certezza dall'apparato quale sia il comportamento di N in tale luogo, che sarebbe invece interessante conoscere), segnalata *ivi*, p. 119 e n. 19, dove si afferma che la lacuna è dovuta alla caduta di una carta in B e che dunque «potrebbe trattarsi di un indizio congiuntivo» tra i due testimoni. Meriterebbe qualche approfondimento anche il curioso dislocamento in chiusura di venticinque novelle in G (la notizia è stranamente taciuta da Zaccarello nell'edizione, ma v. *ivi*, p. 111) e, ne deduciamo, in N che condivide con G «canone e ordinamento delle novelle» (p. LI), circostanza che può far pensare al ricorso a due diversi antigrafici da parte del copista di z.

lavoro, Zaccarello ritiene inoltre che L non sia *descriptus* di B, ma sia stato copiato dal suo stesso antigrafo in un momento successivo (pp. xxxvii-li). D'altro canto L possiede parti genuine che B non conserva, fatto che Barbi spiegava quale conseguenza di perdite e danni materiali avvenuti in B dopo che la trascrizione rappresentata da L era stata completata: ma, rileva il nuovo editore, «un esame più esteso di tali fenomeni evidenzia in L la presenza di parti omesse da B anche in corpo di pagina, o in zone del tutto immuni da deterioramento materiale» (p. xli), per quanto forse sarebbe stato auspicabile fornire un elenco dettagliato di tali luoghi per verificare meglio l'asserzione (convincente tuttavia l'unico caso citato, quello della novella cxi, mancante in B per motivi di censura religiosa, e presente in L). Più in generale, in L si registrano interventi correttori posteriori da parte dello stesso scriba vòlti a riparare errori e omissioni commessi durante la copia, riallineando così la lezione di L con quella di B.

L'indagine di Zaccarello conduce poi ad alcune acquisizioni in relazione ai codici di mano di Antonio da Sangallo (pp. lxi-lxxii): è evidente, infatti, che l'erudito e bibliofilo fiorentino ha avuto a disposizione almeno due copie delle *Trecento Novelle*, l'una affine a B L, l'altra a G N. In particolare, le appendici costituite da R' e M' (integrazione rispettivamente della *Scelta* contenuta nel cod. Riccardiano 2142 e di M) discendono da un capostipite comune (AS) dipendente da z al fianco di G e N (e dunque per le poche novelle contenute nelle due giunte del Sangallo l'antigrafo z può essere ricostruito in regime di *recensio* chiusa), mentre il Marciano It. VIII 15 (V) e soprattutto il Corsiniano 43 C 11 (C) contaminano sistematicamente lezioni provenienti dai due filoni della tradizione. Infine, alle pp. lxii-lxxxii l'editore dimostra persuasivamente l'esistenza di un buon numero di errori d'archetipo a carico di tutti i testimoni (v. in part. la tabella 13); a tale elenco andrà aggiunto l'errore di ripetizione a lxv 6, giusta la spiegazione che ne dà Zaccarello a p. cxvi, mentre nella tabella 15 (che raccoglie le divergenze nella tradizione dovute a equivoco sui numerali nell'antigrafo) la menda di G N a vii 4 andrà ricondotta non tanto a un'errata interpretazione del numerale quanto, più banalmente, a un *saut du même au même* (*diceva aver caro quel beneficio fiorini duemila. Altri diceano «Io vorrei innanzi fiorini duecento», e tali dicevano fiorini cento e tali fiorini trecento] diceva aver caro quel beneficio fiorini 200, e tali dicevano fiorini 100, e tali fiorini 300 G N*).

A séguito di tali risultati dell'indagine collatoria, dunque, l'edizione in esame non è più fondata come le precedenti sul solo B, ma deriva dal confronto fra i due versanti della tradizione così individuati (B L da un lato, G N ed eventualmente AS dall'altro), fatto che induce l'editore a rilevare e correggere quelle che ritiene deviazioni proprie di B (e L) passate a testo nelle edizioni precedenti. Di fronte poi alla contrapposizione fra tradizione borghiniana e non borghiniana Zaccarello decide, per uniformità, di attenersi a G, scelto anche come testimone base per la *facies* linguistica per la sua maggiore aderenza alla lingua dell'autografo sacchettiano delle altre opere minori (Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ashburnham 574 = A). A tal proposito lascia solo qualche dubbio la decisione di correggere sistematicamente gli unici due tratti fonomorfologici di G del tutto discordi con gli usi di A (forme di perfetto e congiuntivo con tema *fus-* e il tipo *venimo* per *venimmo*) sui diciotto a più rapida evoluzione fra Tre e Quattrocento utilizzati dall'editore per valutare l'aderenza linguistica degli apografi cinquecenteschi, al contempo conservando però inalterati altri casi di fenomeni «tendenzialmente estranei all'uso sacchettiano, talora addirittura anacronistici per l'epoca di composizione del novelliere» (p. cxciii), come ad es. la 1 pers. dell'imperfetto o presente indicativo in *-ano* per *-amo*. Per quanto riguarda i criteri editoriali adottati, mode-

ratamente conservativi, essi paiono ineccepibili, se non forse per la scelta di ricorrere al corsivo ogniquale volta ci si discosti dal testo base G: se ciò è pienamente giustificabile per i rari interventi sui connotati formali del testo di cui si è detto, meno convincente è invece tale uso per le varianti sostanziali, dato che il testo non è ricostruito in regime di codice unico, bensì tenendo conto della *varia lectio* (tanto più che per una ventina di novelle, assenti in G, il testo base è costituito da L e il corsivo li indica, con qualche smarrimento per il lettore, le discrepanze con il codice Laurenziano).

Venendo al testo critico, Zaccarello fornisce alle pp. xciv-cxc l'elenco dei principali luoghi del novelliere che si discostano dal *textus receptus*, dando giustificazione delle proprie scelte. Come accennato, lo scrutinio dell'intera tradizione consente all'editore di risolvere non pochi luoghi insoddisfacenti, sebbene talvolta si insinui il dubbio (cautamente prospettato a più riprese dallo stesso editore: v. pp. lix-lx, cviii, clxvii) che l'antigrafo di G N possa essere intervenuto congetturalmente per sanare un testo che si presentava corrotto o difficilmente leggibile e che dunque la superiorità di z sia dovuta all'opera emendatoria di un avvertito copista. Detto questo, in vari casi i miglioramenti al testo delle *Trecento Novelle* paiono plausibili; basti qui citare un paio di esempi: a xlvi 19 il *textus receptus* («poca difficoltà fece da essergli tagliato il capo a esser dormito con un corpo morto») presentava un errore sin qui passato inosservato, sanato da Zaccarello attraverso il vaglio della tradizione («poca differenza...»); a li 4 il passo «giunti in su la scala, ciascuno si trae il mantello» delle edd. moderne viene corretto sulla base di G N in «giunti in su la sala...» (nelle case medievali è nella sala, al primo piano, che ci si spoglia; *scala* si direbbe errore di ripetizione, visto che immediatamente prima si afferma «Ciolo ne va su per le scale con loro insieme»).

Propongo in chiusura un succinto catalogo di osservazioni sul nuovo testo critico, al fine di offrire un minimo contributo alla discussione di una manciata di luoghi del novelliere, alcuni dei quali peraltro oggetto per la prima volta di puntuale indagine, in quanto risultati problematici solo a séguito del confronto con G N:

x 9: *per altro non sono detti buffoni, se non che sempre dicono beffe (beffe] buffe B L)*. Per la scelta tra le due varianti, di per sé adiafore, non mi pare decisiva l'osservazione dell'editore secondo la quale la voce *buffa* è attestata nel novelliere solo nel significato di 'suono, soffio, flatulenza' (cxii 18 [dove rilevo che le edd. precedenti leggono *busse*] e cxiii 17, mentre in altri casi si tratta di voci del verbo *buffare*, che in it. ant. ha esclusivamente il significato di 'soffiare' o 'emettere peti'); potrebbe invece essere indicativo il parallelo con il seguente passo del *Libro di varie storie* di Pucci, giocato allo stesso modo sul nesso *buffa-buffone*: «Allora il cavaliere, che cognobbe le sue *buffe* e 'l suo mal dire, il fe' menare in cucina e fe' gli dare mangiare come a sogliardo e poi il fe' cacciare via; e da costui dirivò il nome de' *buffoni*» (ed. Varvaro, p. 268).

xxv 11: *li viventi non sarebbero venuti a tanto che bandissino ogni di croci sopra alle moglie altrui (croci] voci G N)*. In questo caso Zaccarello preferisce, giustamente, la lezione del versante borghiniano, ricalcando dunque il *textus receptus*: oltre all'ineccepibile spiegazione fornita («*croce* nel senso di 'crociata, caccia' è in un certo modo *difficilior*», p. cii), sembra utile allegare a sostegno, come già segnalava il commento di Puccini, il rilevante e direi decisivo parallelo con Boccaccio, *Dec.*, viii 2 3: «li quali [preti] sopra le nostre moglie hanno bandita la croce» (ed. Branca).

xxviii 11: *il tempo è cattivo e la notte è scura, sì che io farò come voi dite (scura] om. codd.)*. Per porre rimedio alla lacuna d'archetipo individuata da Zaccarello proporrei l'integrazione *buia*, tenendo conto dell'espressione che ricorre alla battuta di dialogo precedente, nella quale il prete protagonista della novella afferma: «egli è notte buia e pioviggina», e considerando una certa tendenza del Sacchetti a riproporre medesime espressioni a breve distanza.

xxx1 21: *avevano fatto così bella aringheria (aringheria) aringhiera* B L). L'editore a tal proposito spiega: «La lezione borghiana, mai discussa, è in realtà inaccettabile, essendo la (a)ringhiera il luogo (solitamente un palco o tribuna) dove si tengono le orazioni, e non l'orazione stessa» (p. civ): per la verità *aringhiera* è voce attestata in it. ant. (ad es. in Brunetto Latini) anche nell'accezione di 'discorso pubblico, orazione': v. infatti la voce *aringhiera* (1) del *TLIO*, che ricollega l'etimo a *arengo* (mentre per *aringheria* si rimanda a *arringare*).

xl19 12: – *Podestà mio questo cattivo uomo, essendo con questa brigata, che è qui advogata, aveva questo torchio che qui vedete, che non è sei once (advogata) a luogana* B L G N). L'emendamento proposto da Zaccarello appare nel complesso piuttosto oneroso e, per la verità, non sembra avere «il vantaggio della perfetta plausibilità semantica» (p. cxii), dato che l'accezione intesa dall'editore di 'convocata in sede giudiziaria' non trova attestazione nei vocabolari. Andrebbe forse rivalutata la proposta di Lanza *aluogata*.

lxxxii 6: *E perché questo vino era così gagliardo e così vinceva ciascuno, e però il signor lo chiamava Orlando (gagliardo) grandò* B L). Zaccarello afferma: «il metaplasmo *grandò* è diffuso in area padana [...], e potrebbe costituire un tratto di mimesi dialettale in una novella ambientata nella corte milanese; ma il termine occorre nella diegesi, lontano dal parlato del Duca, e il relativo significato si adatta a fatica a qualificare un vino 'forte, corposo'» (p. cxxiii); per questo motivo dunque l'editore preferisce *gagliardo* di G N. Tuttavia andrà rilevato che l'aggettivo *grande* è ben attestato nel Trecento a qualificare un vino forte (v. ad es. il caso del volgarizzamento delle *Epistulae* di Seneca «com'addivene del *vin grande*, e poderoso» o quello del commento all'*Inferno* di Francesco da Buti: «e quel delle gotti, che vuole li cibi delicati, e *vini grandi* e grossi per le gotti»: reperisco e cito gli ess. dal *TLIO*), mentre per contro l'uso di *gagliardo* in questa accezione pare più tardo (i primi ess. risalgono alla fine del Quattrocento, come attesta il *GDLI*, s.v. *gagliardo*<sup>1</sup>, § 9), e quindi potrebbe trattarsi piuttosto di innovazione degli apografi del versante non borghiniano. A conferma che tale accezione di *grande* non era ignota al Sacchetti, si aggiunga che il termine ricorre con riferimento al vino immediatamente prima del passo in esame, attestato in modo unanime dalla tradizione: «recono uno quarto d'un vin bianco, o di Creti o donde ch'è si fosse, ch'era sì *grande* che pochi uomini erano che, ne avessero bevuto tre volte, che non rimanessero ammazzati».

cxxxvi 3: – *Quale fu il maggior maestro di dipingere ch'altro sia stato da Giotto in fuori? (ch'altro sia) che altro che sia* B L G N). L'editore sospetta un errore d'archetipo (v. p. lxxv); la correzione non pare però necessaria, in quanto è possibile conservare il testo trådito (*il maggior maestro di dipingere ch'altro, che sia stato da Giotti in fuori*), come già nelle precedenti edd.: d'altronde lo stesso Zaccarello in casi analoghi, di fronte al consenso dei codici in lezione tutto sommato ammissibile, preferisce non intervenire.

CRISTIANO LORENZI

JO ANN CAVALLO, *The world beyond Europe in the romance epics of Boiardo and Ariosto*, Toronto, University of Toronto Press, 2013, pp. ix-377.

Provando a sintetizzare il contenuto del volume e le molte questioni affrontatevi, si può dire che esso si occupa del concetto di esotismo nei due capolavori della nostra letteratura cavalleresca, *Inamoramento de Orlando* e *Orlando Furioso*. L'autrice, già intervenuta con vari contributi sulle opere boiardesche e ariostee, dichiara infatti di concentrarsi sulla visione dell'"altro" nei due poemi: dove con "altro" sarebbe da intendersi il mondo orientale (e pagano), per forza di cose espresso e descritto dalla prospettiva cristiana e occidentale. Il lavoro si apre con una ricognizione estesa e meticolosa delle fonti geografiche e storiche donde il Boiardo e l'Ariosto avrebbero attinto la conoscenza dell'Oriente e delle sue consuetudini: ricognizione che, postulando la piena centralità della corte estense rispetto alla formazione di entrambi, vale di per sé quanto



un ricco regesto bibliografico, utile a ripercorrere la storia della circolazione libraria nella Ferrara di XV e XVI secolo (pp. 6-13). Proprio il vaglio di queste fonti, svolto per individuare possibili interessi dei poeti in relazione alla capacità ricettiva dell'ambiente di corte, consentirebbe secondo la Cavallo di valutare la piena sintonia tra gli autori e il loro pubblico.

Il lavoro promuove una tesi. Per vari riscontri la studiosa è infatti portata a concludere che, se pure medesime furono le informazioni a disposizione dei due autori, diverse se non diametralmente opposte furono le connotazioni dell'alterità etnografica: Boiardo avrebbe guardato ancora con fiducia alle differenze, partecipando di una visione "cosmopolita" di tradizione ancora medievale, mentre ad Ariosto sarebbe stata maggiormente a cuore l'accentuazione degli scarti e dei contrasti, degli elementi di irriducibile conflittualità. Così, secondo l'autrice, mentre il Boiardo avrebbe manifestato una professione di tolleranza culturale, l'Ariosto invece avrebbe prediletto la connotazione del conflitto fra Cristiani e Saraceni come un totalizzante scontro di civiltà. L'ampiezza di questa netta divaricazione sarebbe misurabile nel distinto trattamento riservato dall'uno e dall'altro letterato ai personaggi orientali: quegli stessi che il Boiardo dipinge con attenzione ai lati positivi del carattere, presso l'Ariosto subirebbero una degradazione, anche dal punto di vista narrativo (p. 122).

A dimostrazione di tale assunto, la Cavallo sviluppa nel corso del volume una carrellata sulle principali figure di orientali, specie se ricorrenti in entrambi i poemi: il transito dall'uno all'altro offrirebbe infatti lo spunto all'esame delle loro eventuali metamorfosi letterarie. La trattazione segue uno schema geografico, in cui vengono analizzati dapprima i territori di provenienza dei personaggi esotici, ovvero quelli in cui prendono corpo determinate vicende, per passare successivamente agli spostamenti di singoli personaggi entro l'orizzonte complessivo dell'azione.

La prima delle cinque sezioni in cui il volume si articola (*Part One: Asia*) descrive gesta e inclinazioni dei personaggi dell'estremo Oriente (Angelica, Gradasso, Mandricardo, Agricane, Marfisa). La seconda (*Part two: Out of Africa*) introduce personaggi d'origine africana o – secondo l'accezione odierna – mediorientale, comprendendo fra questi ultimi anche i provenienti dalla Spagna araba: spiccano Agramante, Ruggiero, Rodomonte. La terza (*Part Three: The Middle East*) si concentra sui personaggi che agiscono in Siria, Palestina, Cipro ed Egitto, e che nei loro frequenti spostamenti trasferirebbero presso il nuovo materiale narrativo le assidue peregrinazioni tipiche dei romanzi arturiani. La quarta (*Part Four: Back to Africa*) viene dedicata ai viaggi di Astolfo nel *Furioso*, l'esplorazione dell'Etiopia e la distruzione di Biserta, che portano a digressioni su figure care all'immaginario odepórico europeo e a varie descrizioni dell'alterità esotica. La quinta e ultima sezione (*Part Five: From Cosmopolitanism to Isolationism*) confronta l'azione di due personaggi dei poemi, Brandimarte nell'*Innamoramento* e Rinaldo nel *Furioso*. Il lor diverso atteggiamento andrebbe in parallelo con la distinta visione dell'"altro".

In una precedente recensione uscita nel 2014,<sup>1</sup> Joshua Reid definisce il lavoro di Jo Ann Cavallo come uno studio comparativo tra Boiardo e Ariosto che solo in secon-

---

<sup>1</sup> J. REID, *Jo Ann Cavallo. The World beyond Europe in the Romance Epics of Boiardo and Ariosto*, «Renaissance Quarterly», LXVII, 3, 2014, pp. 1071-1073.

da battuta («*additionally*») procurerebbe un sostanziale progresso bibliografico sulla rappresentazione del diverso nella letteratura cavalleresca del Rinascimento. Reid loda l'operato dell'autrice e conferma sostanzialmente le tesi che vuole dimostrare. Tuttavia, in un accenno estremamente sintetico, egli afferma che talvolta l'interpretazione di Ariosto risulta troppo semplificata («*Cavallo oversimplifies Ariosto*»), o forse sarebbe meglio dire appiattita sulla tesi prestabilita. Il Reid sembra accennare a problemi metodologici. Quindi, proprio dal metodo può essere utile partire per offrire una rilettura di questo lavoro, molto più complesso nell'allestimento di quanto possa apparire. Anzi, ci si potrebbe domandare fino a che punto il metodo attuato abbia contribuito al conseguimento dei risultati ottenuti, e quanto invece le scelte di carattere programmatico abbiano influenzato la costituzione del metodo stesso. Infatti, l'applicazione dei criteri prestabiliti non appare sempre consequenziale, e talvolta sembra non siano i dati testuali a guidare il ragionamento, ma l'urgenza di ricavare dal testo dati a suffragio della tesi.

Per esempio, durante il torneo di apertura del poema, definito forse troppo modernamente «*internazionale*» («*international tournament*»), tenutosi durante la Pentecoste, cavalieri di varia provenienza (anche non cristiani) convengono a Parigi. L'autrice vuole riconoscere nella scelta della data liturgica allusioni a un ecumenismo comunicativo («*implied potential of universal understanding*») di cui la panglossia pentecostale sarebbe degno simbolo. Ma la Pentecoste rappresenta un topos cronologico dell'epica cavalleresca fin dai suoi prodromi, come ricordato nel ricco commento dell'edizione, dell'*Innamoramento de Orlando* a cura di Antonia Tissoni Benvenuti e di Cristina Montagnani, che la Cavallo dice di utilizzare (p. 267 e 320). E poteva essere d'aiuto anche la monografia di Giuliano Razzoli, *Per le fonti dell'Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo* (1901), il quale affermava che «*l'aprirsi del racconto con un avvenimento simile a questo è comunissimo nei poemi romanzi di cavalleria*» elencando poi i testi cavallereschi più vari in cui si riscontra tale occorrenza (*Les quatre fils d'Aymon*, de *l'Aspremont*, *l'Ogier le Dannois*, *il Febus e Breus*, *l'Huon de Bordeaux*, *Li Romans de Parise la Duchesse*, *l'Aiolfo* e *l'Istoria di Tristano*).<sup>2</sup> Alla luce di ciò, forse, quegli slanci universali riconosciuti come congeniti all'*Innamoramento* dovrebbero essere reconsiderati quantomeno attraverso altri parametri, magari facendo solo riferimento alla retorica del genere piuttosto che a una programmatica dichiarazione di tolleranza (p. 21). Insinuare poi, come si fa alle pp. 57-61, che questa tolleranza si alimentasse delle medesime linfe della filosofia di Pico e prefigurasse il pensiero di Tommaso Moro, è forse pretendere troppo dal Boiardo e dalla sua cultura.

Allo stesso modo, come nota la Cavallo (p. 256), il fatto che nell'*Innamoramento de Orlando* il codice cavalleresco infranga le barriere nazionali, religiose, etniche e linguistiche («*a code of chivalry that transcends national, religious, ethnic, and linguistic barriers*»), non può certo promuoversi a indizio di tolleranza per il diverso e il forestiero. Non è diverso il meccanismo generale del *Furioso*. Infatti, se l'idealizzazione della

---

<sup>2</sup> G. RAZZOLI, *Per le fonti dell'Orlando Innamorato di Matteo Maria Boiardo*, Milano, Albrighi e Segati, 1901, pp. 4-5. Va qui ricordato, perché molto più recente ma ugualmente assente dalla bibliografia del nostro volume, il lavoro di R. ALHAIQUE PETTINELLI, *Di alcune fonti dell'Orlando Innamorato*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del Convegno di studi su Matteo Maria Boiardo 1969, Firenze, Olschki, 1970, pp. 1-10.

cavalleria è tale da produrre, nella finzione letteraria, la comunanza di codici e atteggiamenti da parte di personaggi di disparata provenienza, il concetto di barriera fra le civiltà appare molto meno essenziale nell'economia dei cicli cavallereschi in genere. In quest'ottica, la definizione di "barriera", nodo centrale dell'intero impianto del libro, spesso assunto assiomaticamente, merita verifica della sua effettiva consistenza.

*The world beyond Europe* non assume l'aspetto di una visione critica sulla percezione del diverso nell'epica di Boiardo e Ariosto, ma piuttosto di una panoramica su come le fonti che potevano determinare tale percezione concorressero allo sviluppo della narrazione, là dove, e non sempre, queste fonti finivano per influenzare il testo – visto che spesso a tali presunte influenze non corrisponde dato testuale a riprova. Anzi, la sovrabbondanza di informazioni di contesto, alla lunga, finisce per trasformarsi in un problema del presente lavoro. Infatti, la Cavallo sembra talvolta cedere alla tentazione di non selezionare i dati raccolti nella fase di ricerca, finendo per includere nei suoi ragionamenti notizie non sempre funzionali alla dimostrazione delle tesi proposte.

Qualche esempio. Nella veloce biografia di Alessandro Magno che Boiardo integra in II, 1, 1-29 viene letta come una sorta di trattatello *de re uxoria* e, come tale, ricondotta al profilo del macedone qual è tratteggiato da Plutarco e Curzio Rufo (pp. 89-92) ove si sviluppa quasi un "lessico della libidine" ibridato con quello di derivazione cortese (p. 90). Può darsi sia avvertibile certa consonanza fra il passo boiardesco («Dapoi che vinto egli ha ben ogni cosa, / vedesi lui che è vinto dal'amore, / perché Helidona, quella gratiosa, / coi soi begli ochi e' gli ha passato el core»: II, 1, 29, 1-4) e quello di Curzio Rufo che ha forse in mente la studiosa (in mancanza di precisazioni, si deve sospettare si tratti di questo: «hoc uno modo et pudorem victis et superbiam victoribus detrahi posse», 8.4.25): può darsi, a condizione di mettere in rapporto la figura etimologica dello scrittore latino (*victis* / *victoribus*) con «che vinto egli ha / che è vinto». Ma perché invece non ammettere, con Riccardo Bruscaagli e un suo articolo del 1989 peraltro citato dalla Cavallo, altre fonti più accessibili al Boiardo se non persino da lui chiaramente fruite in altri luoghi del poema? Bruscaagli rinviava al *Dittamondo* di Fazio, testo assai fortunato e vero prontuario geografico per la poesia volgare del Quattrocento; e a *Dittamondo* IV, III, 8-9, rinviano nel loro commento al passo le curatrici dell'*Inamoramento*, curiosamente trascurate per una seconda volta. Si giudichi la candidatura migliore, di Curzio o dell'Uberti, se quest'ultimo legge come segue: «e molti scrivon che costui fu vinto, / che vinse il tutto, da ira e da vino».

Poco dopo (pp. 91-92) l'autrice vuole spiegare con un *excursus* erudito i versi di Boiardo sulla fondazione della città Alessandria quale tributo d'amore alla moglie Helidona (*O.I.*, 2.1.5-6: «E per amor che egli ebbe a sua beltade, / sopra il mar fece una ricca citade. || E dal suo nome la fece chiamare, / dico Alessandria, e ancor si ritrova»). Tuttavia, sembra non giovare all'esegesi del testo sapere che i biografi di Alessandro, Plutarco e Curzio Rufo, celebrarono questo atto come vero beneficio per la civiltà del futuro («this act as a benefit to future civilization»); oppure ricordare che Pseudo-Callistene (anch'egli biografo del macedone) anticipi le asserzioni della fonte dichiarata da Boiardo, la *Cronaca* di Turpino, nell'affermare che Alessandro riponeva la sua speranza di gloria presso i posteri proprio nella fondazione di Alessandria; o ancora che Alessandria fosse centro di scambio commerciale e culturale; che la sua biblioteca ospitava libri provenienti da tutto il mondo e che noti geografi come Tolomeo e Strabone vi condussero le proprie ricerche; e infine che la famiglia d'Este fosse a conoscenza delle opere di costoro e della fama di Alessandria medesima grazie anche al commercio con le città italiane.

Si prenda infine il torneo di Nicosia (p. 146), città che all'autrice appare cosmopolita anche in ragione della varietà di strumenti musicali coinvolti, «Gnachere e corni e tamburini e trombe» (II, 20, 16). Sotto il profilo letterario, però, l'elenco di strumenti musicali era una formula assolutamente canonica del poema cavalleresco, in particolare nelle descrizioni di tornei e di battaglie, come mostra il *Morgante* di Luigi Pulci (II, 25): «trombe e trombette e nacchere e busoni» o addirittura la *Spagna* (IX, 2): «sonando trombe, sveglie e cembanelle, / zufoli, naccare, corni e cornelle» – senza citare i molteplici casi nel *Furioso* in cui compaiono in serie timpani, trombe e tamburi – sicché pare superfluo giustificarne la presenza per il notorio interesse della corte estense per la musica e accrescere la carica esotica dell'intero passo.<sup>3</sup> Va inoltre fatta una precisazione. Le *nacchere* di Boiardo non sono traducibili in inglese con il termine *castanets* (p. 146), in quanto si tratta non dell'idiofono di provenienza iberica che oggi diciamo, appunto, *nacchera*, ma di un membranofono simile ai timpani, come specificato anche nel *Lessico de l'Innamoramento de Orlando* di Domizia Trolli (2003).<sup>4</sup> Solo che l'equivalenza *nacchere* = *castanets* offriva il modo di implicare, alla presunta provenienza geografica, i Mori di Spagna e accrescere la carica esotica dell'intero passo. I riscontri offerti dalla realtà materiale sono di per sé utilissimi all'interpretazione di qualsiasi testo letterario, a patto però di usarli con discrezione e – come nello specifico – lì dove non sovverrano ipotesi più tradizionali e più economiche.

Come si anticipava, al di là di ogni considerazione è proprio il censimento di modelli e fonti – poco importa se effettivi o solo ipotetici – a formare la parte più innovativa del lavoro, soprattutto per quanto riguarda Boiardo. Per esempio, appare davvero significativa l'individuazione dei rapporti tra *Innamoramento* e *Historia Imperiale* di Riccobaldo da Ferrara, volgarizzata dal Boiardo medesimo. Un futuro confronto sistematico delle due opere potrebbe incrementare i già ottimi risultati conseguiti dalla Cavallo.

Per l'Ariosto e il calcolo dei suoi debiti letterari, il libro si trova a dover fare i conti con il sempre verde lavoro di Pio Rajna (1900), ritagliandosi pertanto spazi d'intervento decisamente più ristretti. Certo è che l'autrice riesce ad apportare qualche progresso: si pensi al credibile e documentato riconoscimento del Prete Gianni (non solo esteriore come affermato da Rajna, ma anche sostanziale, cioè coerente con la personalità e gli atti del personaggio) sotto le vesti del re etiope Senapo. E l'attenzione data al nome Senapo, che era già stato provato derivare dall'arabo e significare “portatore di croce”, potrebbe aggiungere un tassello ulteriore a quelle innovazioni onomastiche ariostee dotate di estrema rilevanza narrativa, secondo la definizione di Alberto Casadei (2001).<sup>5</sup> E forse, sarebbe stato produttivo servirsi anche degli studi di Daniel Javitch sulle fonti classiche in Ariosto (1991) e sulla sua tecnica compositiva (2012), e di Marco Praloran (2009), per offrire un quadro ancor più ampio ed eterogeneo dell'intera questione riguardante modalità e utilizzo delle fonti nel *Furioso*.<sup>6</sup>

<sup>3</sup> L. LOCKWOOD, *Music in Renaissance Ferrara 1400-1505: The Creation of a Musical Center in the Fifteenth Century*, Oxford University Press, 2009.

<sup>4</sup> D. TROLLI, *Il lessico dell'Innamoramento de Orlando di Matteo Maria Boiardo: studio e glossario*, Milano, Unicopli, 2003.

<sup>5</sup> A. CASADEI, *Nomi di personaggi nel "Furioso"*, «Il Nome nel testo», II-III, 2000-2001, pp. 229-237.

<sup>6</sup> D. JAVITCH, *Saggi sull'Ariosto e la composizione dell'Orlando Furioso*, Lucca, Pacini Fazzi,

Un'ultima considerazione, a margine della relazione con la storia contemporanea che l'autrice presume fondamentale per la (e nella) elaborazione dei due poemi. In anni non lontani Marco Praloran, ancora, e Nicola Morato riflettevano giusto su questo rapporto a proposito della letteratura cavalleresca nella sua accezione più ampia, preferendo parlarne come di un equilibrio dinamico e perennemente sul punto di crollare, da un lato oppure dall'altro. Riflesso del presente questo equilibrio sarebbe stato solo in quanto rispecchiamento delle lacerazioni tra ideale e reale (pp. 498-500), e la scrittura conseguentemente divisa fra istanze di apparente veridicità (l'avventura cavalleresca come resoconto cronachistico) e scrupoli d'aderenza a formule ormai sclerotizzate di narrazione favolosa.<sup>7</sup> A parere di chi scrive, è entro queste coordinate che tutti i richiami a un esotismo tangibile, o a contrasti religiosi vivi dovrebbero essere collocati prima di giudicarne. Il che non toglie che, proprio perché a Boiardo e ad Ariosto si offriva la possibilità di «infinite contaminazioni con altri materiali, tanto ibridi quanto vivificanti» (p. 500), il libro qui recensito, con le tante ricognizioni di testi scientifici geografici odepóricos (e non solo), raggiunge il risultato non banale di individuare parte di quegli eterogenei materiali e di mostrarne modi e processi della loro adibizione nei cantieri dell'*Inamoramento* e del *Furioso*.

DAMIANO ACCIARINO

ARNALDO BRUNI, *Calliope e oltre. Arte e letteratura da Winckelmann a Foscolo*, Ariccia (Roma), Aracne, 2015 («Ottocento neoclassico e romantico / Testi e Studi»: 1), pp. 272.

Alla base dei nove saggi – raccolti in un volume che inaugura una collana di studi su aspetti specifici dell'Ottocento e che riflette, per approfondimenti e giudizi progressivi, una coerente lente d'indagine su fenomeni estetici spesso erroneamente svincolati tra loro, ricondotti a rigorose logiche contrastive o letti da prospettive disciplinari parziali – sta la convinzione che il Neoclassicismo rappresenti un'esperienza dinamica di confronto con l'antico, un'officina di ricerca fondamentale per la cultura europea tra Sette e Ottocento. Si stempera così quell'aura di estetismo ammanierato, di freddo accademismo che hanno compromesso per lungo tempo la comprensione di un movimento cristallizzato nella manualistica come stagione antitetica al Romanticismo, segnata dalla conservazione e dell'imitazione rivolta al passato.

Da tributo alla Musa bifronte che sovrintende all'arte e alla letteratura, alla protettrice della poesia epica e della poesia lirica che si addormenta in un sogno di perfezione e armonia, il titolo riflette bene quest'ansia di ridefinizione critica calata su un Neoclassicismo, di là da ogni logica contrastiva, inteso come moto civilizzatore che poggia una sua cronologia ideale, ricondotta ora al «paradigma organicistico» (inaugurato pro-

---

2012; Id., *Ariosto classico: la canonizzazione dell'Orlando Furioso*, Milano, B. Mondadori, 1999; M. PRALORAN, *Le lingue del racconto: studi su Boiardo e Ariosto*, Roma, Bulzoni, 2009.

<sup>7</sup> M. PRALORAN – N. MORATO, *Nostalgia e fascinazione nella letteratura cavalleresca, in Umanesimo ed educazione*, a cura di G. Belloni e R. Drusi, Treviso, Fondazione Cassamarca-Costabissara, Colla editore, 2007, pp. 487-512.

prio da Winckelmann nella sua *Geschichte der Kunst*) ora al paradigma triadico delle età dell'umanità (nascita, maturità e decadenza).

Gli interventi, che tessono un dialogo continuo tra arte e letteratura, scavano nel palinsesto neoclassico, evidenziandone le differenti modalità di fruizione dell'antico, il «radicalismo innovatore» (Honour), la tensione conoscitiva e l'apertura al presente, la contaminazione tra linguaggi specialistici – tutti aspetti che dipendono da due principali inneschi: da un lato le scoperte archeologiche di Pompei ed Ercolano, con la frequentazione estetica e archeologica del passato greco-romano e con l'uso della mitologia; dall'altro le traduzioni viste come strumenti di appropriazione culturale, capaci di dare impulso al processo espansivo dell'arte europea.

Rispecchiando un movimento per cerchi concentrici sul quadrante transnazionale, i capitoli seguono difatti uno sviluppo dimostrativo che parte dalle ricerche di Winckelmann e Lessing (*L'idea dell'antico da Omero a Ossian. Dal Settecento al Novecento*) per arrivare allo sperimentalismo del giovane Monti (*Monti nella Roma neoclassica*); al gemellaggio artistico tra Canova e Foscolo, che trascina con sé quello tra le tre capitali della cultura europea (in particolare, nei due contributi dedicati, rispettivamente, alla *Firenze neoclassica* e alla *'Grazie' fra arte e letteratura*); sino al mito di Canova oltre-confine (*'Tombeau' di Antonio Canova*), capace di ispirare omaggi collettivi, sino a quello, altrettanto pervasivo, di Foscolo critico e poeta neoclassico negli anni d'esilio (*Foscolo critico di Canova; Sulle 'Grazie' inglesi di Foscolo; Gli dèi prima del crepuscolo: Canova e Foscolo a Londra*).

Il percorso geo-letterario parte dunque da Roma, toccando Firenze e, infine, Londra: se la prima città è l'osservatorio privilegiato del Winckelmann esteta e critico di Flaxman artista, che si perde nella contemplazione delle antichità romane, dei fenomeni atmosferici o della luce; la seconda, meta tradizionale del *Grand Tour*, è il luogo in cui l'antico e la modernità si confondono e dove le presenze di Foscolo e Canova crescono insieme, quasi l'una sull'altra; l'ultima è, infine, il centro di un Neoclassicismo assunto a fenomeno europeo, di apertura e contaminazione culturale, così come si offriva sin dalla «furia sperimentale» di Cesarotti lettore di Ossian (che con la sua idea di poesia-canto recupera tanto Omero quanto il 'bello sepolcrale' inglese grazie alla traduzione, alla propria opera di mediazione linguistica e culturale).

Il capitolo II, dedicato a Monti nella Roma di Pio VI, intercetta il clima di sperimentalismo insito nella ricerca letteraria condotta dal poeta di Alfonsine, lungo una linea di costante confronto con le tendenze europee e di contaminazione tra cultura letteraria e cultura scientifica: tanto che il *Saggio di poesie* (1779), pubblicato appena un anno dopo il suo trasferimento nella capitale, ne riflette la svolta sia per la varietà metrico-formale sia per il pantheon cosmopolita di autori (Corneille, Racine, Crébillon, Klopstock, Gessner, Lessing, Kleist, Dryden, Milton, Shakespeare). Una simile inquietudine stilistica, capace di attrarre spunti eterodossi, è ancora una volta il carattere tipico della 'funzione Monti', della sua 'poesia dell'occhio', influenzata dalle rappresentazioni artistiche, che si accosta alla 'poesia dell'orecchio', ricalcata invece sull'epica americana. Allo stesso modo I *Versi* del 1783, la seconda *plaqueette* del 'primo' Monti, presenta un'eco della poesia goethiana. Lo studioso definisce quest'attitudine, che porta verso direttrici imprevedibili assunte dai temi, «un sistema dinamico in equilibrio instabile» (pp. 71-72); con l'*Aristodemo* (1786) e il *Galeotto Manfredi* (1788) il modello si sposta verso il teatro tragico di Shakespeare, dopo aver compreso, Monti tra i primi, l'importanza storica della traduzione di *Le Tourneur*. Per cui nelle tragedie montiane ritornano il conflitto psicologico, il tema della gelosia e delle origini, i luoghi della scena teatrale cortigiana.



Il capitolo III verte su *Canova nella letteratura del Neoclassicismo: a proposito della mostra di Forlì* per svolgere alcune riflessioni sugli intrecci con Monti e Foscolo, con la storiografia di Missirini e, soprattutto, con la linea critica di Cicognara. È quest'ultimo difatti non solo ad abilitare una lettura 'moderna' della scultorea canoviana (caratterizzata dalla «morbidezza», dalla «freschezza della forma», dal «marmo reso pastoso», dalla «molle carne»); ma ad inaugurare un sodalizio durevole tra critico e artista destinato a riprodursi – come modello operativo – nel Novecento italiano. Mentre al forlivese Missirini (biografo di Canova, copista delle sue lettere e lettore privilegiato, nonché promotore della propaganda artistica) si deve un altro fortunato conio critico, ossia quello di «risorgimento» nazionale applicato allo scultore di Possagno, già considerato, all'altezza degli stessi anni, la stella polare dell'Europa.

I capitoli dedicati al Foscolo critico ne misurano la modernità dei giudizi, partendo proprio da quelli su Canova: a tal proposito è ricordato il paragone asimmetrico tra la *Venere dei Medici* (simbolo della bellezza ideale) e la *Venere Italica* (simbolo della bellezza terrena e carnale) che conferma l'idea di una statuaria animata perché connotata dall'«aspetto di vivente duttilità» – quell'aspetto di «vera carne» che colpirà lo stesso Canova giunto a Londra per studiare la metope del grande Fidia.

Non a caso Londra – città eliseo-*asylum* per i fuoriusciti politici, centro del collezionismo d'arte e crocevia del Neoclassicismo europeo – accoglie una vera e propria scuola canoviana che si fonda sull'importazione dei calchi in gesso per le accademie artistiche e per gli *amateurs* inglesi, sull'attività di artisti sensibili alla sua lezione (tra cui Flaxman, Campbell, Chantrey, Gibson, Westmacott, Wyatt). Ma il versante canoviano oltremaricano è alimentato dall'*italofilia* che sostiene la stessa fortuna di Foscolo in terra d'esilio ogni volta in cui, da icona vivente della poesia italiana, per esempio fa visita alle case inglesi, adornate da gruppi statuari, quadri con paesaggi di Salvator Rosa o Canaletto; la stessa attenzione che, nei decenni successivi, alimenterà la ricezione del Risorgimento.<sup>1</sup>

Da questo punto di vista va valutato l'*impact factor* complessivo della triade Canova-Foscolo-Cicognara sulle culture nazionali europee, ricostruendo intrecci e relazioni tra arte, poesia, critica e storiografia. Per cui, ad esempio, la compostezza delle figure delle *Grazie* si richiama alla teorie di Winckelmann, ma le stesse sono precedute dalle osservazioni della *Storia* di Cicognara. Tra l'altro l'espedito retorico, presente nelle *Grazie*, di sottolineare il potere salvifico del capolavoro altrui (Canova) permette a Foscolo di inserirsi tra gli artisti moderni più noti e celebrati, di entrare cioè in un tempo ideale di icone che si sostengono a vicenda, quasi a spalle unite, in virtù di un «esempio contagioso e funzionale» (p. 193). Cui si unisce l'apporto dei critici alla costruzione del mito di Canova: tra essi il francese Quatrème de Quincy e Gherardo de Rossi, entrambi attenti interpreti della sua opera artistica, tanto da scorgervi persino un carattere moderno di «traduzione inter-semiotica» (p. 250).

Nell'analisi condotta sulle *Grazie* spicca quello sulla sua fisionomia testuale, che – come suggerisce Bruni – dovrebbe essere riscontrata a partire dal confronto con la redazione conservata al British Museum. All'origine di giudizi sommari sull'opera sta difatti la considerazione che l'*Outline* – ovvero il catalogo del museo del duca di Bedford

<sup>1</sup> Come dimostrato dal recente studio di E. BACCHIN, *Italofilia. Opinione pubblica britannica e Risorgimento italiano 1847-1864*, Roma, Carocci, 2014.

destinato ad uscire a stampa con la data del 1822 – sia segnata da un'«eccentricità insuperabile» (p. 178), tanto da venire considerata dalla critica specialistica (ad eccezione dei pionieristici studi di Scotti e Barbarisi) una sorta di «curiosità anedddotica» (p. 178). Quel testo, che nasce invece dagli intensi lavori del periodo inglese, tra il 1819 e il 1822, dalle sue frequentazioni critiche dei classici, dalle trame di relazioni personali e dall'ispirazione patriottica, si presenta come un monumento neoclassico, specchio di un clima culturale. A dominarlo è non a caso l'immagine di Foscolo a Woburn Abbey, il museo del duca di Bedford, che è pure un tempio della memoria, insieme luogo simbolico e ideologico, da cui si alimenta il culto dell'antico. Da una simile investitura dipendono sia lo stile poetico di Foscolo, che assume un «carattere intenso e oracolare» (p. 203), sia la sua attitudine esegetica e automitografica, svolta nella *Dissertation*, a farsi poeta-teologo e co-fondatore di un mito salvifico per la modernità. Tutto ciò autorizza a considerare – secondo la tesi alternativa proposta dallo studioso – le *Grazie* come un'opera compiuta, come la «forma ultima del secondo carme voluta da Foscolo» (p. 205), rispetto alla quale il pre-testo (ormai entrato nella memoria collettiva dei lettori quasi per inerzia, per le citazioni sul 'velo') funziona da primaria forza di recupero dell'antico.

Come ci ricordano i capitoli finali del volume, Canova e Foscolo possono raccogliere il grande impulso di riconquista dell'arte del passato perché inseriti in un contesto (come quello inglese) loro favorevole, dove si muovono diverse figure di mediazione, tra cui proprio John Russell, VI duca di Bedford e ispiratore di Woburn Abbey, che avrebbe dovuto ospitare, non a caso, il celebre gruppo statuario canoviano e che, con il suo progetto museale, sintetizza bene non soltanto la smania collezionistica britannica di antichità greche e romane, ma un'intera stagione culturale segnata dal ritorno alla classicità e ai suoi valori universali.

ROSSELLA BONFATTI

CHIARA FENOGLIO, *La divina interferenza. La critica dei poeti nel Novecento*, Roma, Gaffi, 2015, pp. 350.

La «vocazione critica» è il «centro radiante» della modernità. La poesia, anche quella «idillica» per autodefinizione, non può che prevedere «lo studio lungo e profondo de' poeti antichi», e il poeta, a partire da Leopardi, «non inganna l'intelletto, ma solamente la immaginazione degli uomini» (cfr. pp. 11-12). Il vincolo tra critica e poesia è essenziale ed originario: sono stati per primi gli antichi ad includere l'*Ars Poetica* nel campo della lirica e a dichiarare che in qualsiasi situazione dell'attualità *difficile est saturam non scribere*. Ma la forte affinità tra poesia e critica ha finito per indebolirsi nella modernità. E da quando, per diverse ragioni, il poeta e il critico hanno diviso i loro cammini, la poesia, colpita da «nuovo manierismo», rinunciando al lume critico e volta in «pieno sole» (pp. 26, 320), si è resa *insignificante*: «o perché realmente oscuro è il senso letterale, o perché è talmente chiaro da rendere oscuro il motivo per cui è stata scritta la poesia», scrive acutamente Caproni (cfr. p. 328).

La segnalazione di questa anomalia è la chiave del discorso di Chiara Fenoglio, che non segue affatto la via facile del «monumento a un epilogo» (p. 7), anzi preferisce interrogarsi sugli effetti della discontinuità e osservare i modi di esistenza della poesia a ridosso della sua stessa crisi. I poeti del Novecento che hanno intuito il rischio di una



frattura imminente sono stati d'altra parte espressamente critici e addirittura teorici della critica in quanto «vero genere letterario del nostro tempo» (p. 90). L'osservazione di un «divorzio fra l'arte e la critica» (Ungaretti e cfr. qui Ossola, pp. 74-82) e la consapevolezza che «un'arte senza una critica parallela muore» (Montale) hanno influito decisamente su alcuni successori di questi due grandi "padri": Pasolini, Zanzotto, Luzi, Fortini, Sereni, Giudici, Caproni.

Con questi nomi (a cui sono dedicati altrettanti e illuminanti capitoli monografici) Chiara Fenoglio si assume peraltro intera la responsabilità di proporre un canone nonché l'opzione decisiva che l'autentica poesia del Novecento sia per natura eminentemente critica. Se poeti come Sanguineti o Raboni, esclusi da questo canone, sono stati anche critici e addirittura accademici, ciò che conta non è la mera esistenza di un «secondo mestiere» quanto il «campo di tensione» (p. 9) che si genera tra critica e poesia e induce un particolare senso dell'opera. La «vocazione» critica è attribuito intrinsecamente alla poesia, e la vera critica è sempre «militante» nell'accezione recentemente proposta da Berardinelli: la letteratura è sempre letteratura contemporanea e implica un coerente stile di vita. È infatti la magistrale «lezione di De Sanctis» a «echeggiare fin dentro il Novecento» nell'animo di poeti intesi alla definizione di un nuovo «principio di umanità» e «senso morale» (pp. 9-10).

Anche poeti-critici vistosamente inclusi in un perimetro geografico ed esistenziale come Zanzotto o più votati misticamente al «sogno del "levarsi"» come Luzi (pp. 37, 233), risultano formalmente impegnati. E impegno significa innanzitutto fede nella coincidenza di *civitas* e tradizione. Così, l'invito di Montale al «gentiluomo che passa» a «raggiungere» e «guidare» la «delicata flottiglia» poetica presuppone che la letteratura sia un bene bisognoso di protezione e che l'impegno dei poeti sia quello di arginare il «depotenziamento» della tradizione nonché il definitivo «mutamento di orizzonte intervenuto negli ultimi tre decenni» (p. 26). Recupero e protezione coincidono per ogni poeta con un particolare sentimento della tradizione: dal Leopardi «pre-simbolista» e «dall'altissimo potenziale religioso» di Ungaretti, ad esempio (p. 60), a quello insieme classico e moderno di Montale a quello pasoliniano, perfetto *alter ego* dell'autore...

Ma l'idea di impegno nel recupero della tradizione nasce, secondo Chiara Fenoglio, in accordo con una certa idea di impegno nell'attualità. La coincidenza di *monde des idées* e *monde des réalités*, in particolare (cfr. qui Getto, p. 34), è condizione di crisi da quando il reale non è più terreno solido per la letteratura ma al contrario necessita di una poesia che lo solleciti ad «esistere» (Zanzotto) o perlomeno a «non chiudersi» (Luzi) in sé e in nulla. Questa è la ragione di una certa diffidenza della poesia ufficiale verso le avanguardie, accusate di irresponsabilità e tradimento ovvero di assecondare la «chiusura» e in definitiva la deriva postletteraria del mondo. La poesia onesta e impegnata può essere tanto «eteronoma» (Pasolini, Fortini) quanto «preterintenzionale» (Sereni, Caproni) e, eludendo il nesso con la politica, può individuarsi semplicemente ed esemplarmente come espressione di «umanità». Che il mero «engagement ideologico» non sia «condizione necessaria e sufficiente alla creazione di un'opera poeticamente vitale», in effetti, è l'atto di fede di Montale (cfr. p. 115), attentissimo e assiduo critico del «nostro tempo».

L'esplorazione della tradizione si identifica inoltre con l'esplorazione dell'essenza della poesia, la cui esistenza è «mistero» (Ungaretti) o «miracolo» (Montale) e la cui forma è sempre meno un'istituzione a disposizione del poeta e sempre più un'entità sfuggente: *oltranza* e *oltraggio*, essenza in movimento continuo, incandescente, lontana, autossussistente e autointerrogante, ostile.

E infine «non c'è morte possibile per la poesia». Il famoso assunto di Montale nel discorso del Nobel vale diacronicamente, «finché l'uomo sarà uomo». La poesia, si legge in *Asor*, non nasce, non è mai nata, sta come una pietra o un granello di sabbia, finirà quando finirà tutto il resto. Il «rischio apocalittico» riguarda piuttosto il ruolo della critica in sé (cfr. p. 91), che ha compiuto lo stesso movimento della poesia (crisi e ridefinizione di sé), ma in modo più netto: da una parte «commemorata», dall'altra indicata a modello nel «secolo della critica». Montale ha scritto addirittura che «la critica italiana è giunta ad un angolo morto» e «dovrà rifarsi», assumendo i principi del dubbio e della sospensione del giudizio e antepoendo «alla formula definitoria e all'inquadramento teorico [...] l'andamento desultorio», «la conoscenza empirica settecentesca» (cfr. pp. 85-87). E ci ha consegnato, egli stesso, uno splendido repertorio di critica empirica.

Nel mestiere del recensore la critica non è “studio” ma “relazione”: devozione all'oggetto ed espressione di chi scrive. L'equilibrio tra autobiografia e interpretazione «servile» (cfr. qui gli *Scritti servili* di Cesare Garboli), nonché l'andatura antisistemica, pertengono alla critica-critica. Ma i teorici del genere, a partire da Lukács, hanno a volte paragonato l'«atteggiamento» del saggista a quello del poeta. La poesia condividerebbe il fondamento stesso della critica: lo spirito, l'ala perturbante di quella farfalla che appare e scompare in una prosa di Montale ed entra «dai vetri schiusi» anche nella stanza dei *Vecchi versi*.

Così, *La divina interferenza* è un libro a due facce, che nell'obiettivo primo di ridefinire i principi costitutivi della poesia nel Novecento include un'esplorazione delle possibili declinazioni formali della critica. In particolare, e infine, Chiara Fenoglio segnala una cesura avvenuta proprio nel campo della lirica intorno agli anni Settanta, la fine stessa di un'epoca. Su ciò che è avvenuto o avverrà «dopo», la stessa autrice rilancia il dibattito: i casi sporadici di poesia contemporanea ancora «viva» e reattiva, discussi nell'Introduzione, devono essere classificati come eccezioni isolate, elementi residuali di una tradizione comunque tramontata, o possono indurci a credere in una possibilità del tutto nuova di ristabilire le connessioni perdute? La discussione è aperta.

GIULIA RICCA

---

*Tutti i diritti sono riservati*  
Direttore responsabile: CARLO OSSOLA

---

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 1228 del 8 luglio 1965

---

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • SESTO FIORENTINO (FI)  
NEL MESE DI LUGLIO 2016

Manoscritti, corrispondenza e pubblicazioni da recensire vanno inviati a:

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova  
Piazzetta Gianfranco Folena 1 – 35137 Padova  
Tel. (+39) 049.8274858      biancamaria.darif@unipd.it

Università di Torino, Via Giulia di Barolo 3, int. A - 10124 Torino  
Tel. (+39) 011.6703861      lettere.italiane@unito.it  
Cristiana Garzena - Giacomo Jori

Dipartimento di Filologia classica e Italianistica, Università di Bologna  
Via Zamboni 32 - 40126 Bologna  
Tel. (+39) 051.2098550      giovanni.baffetti@unibo.it

Gli articoli sottoposti alla redazione dovranno essere inviati per email, accompagnati da un riassunto-*summary* in italiano (circa 10 righe ciascuno; verranno tradotti in inglese dalla Redazione). I saggi presi in considerazione per la pubblicazione saranno valutati in 'doppio cieco' (*peer review*). Sulla base delle indicazioni del coordinamento redazionale e dei *referees*, l'autore può essere invitato a rivedere il proprio testo. Sarà cura dei redattori informare l'autore sull'intero procedimento fino all'eventuale pubblicazione.

Ogni saggio proposto dovrà essere uniformato secondo le norme redazionali consultabili su <http://www.olschki.it/la-casa-editrice/norme-editoriali>. Nel caso di non ottemperanza, la redazione si riserva il diritto di rimandare il manoscritto all'autore, perché il testo venga adeguato ai criteri della rivista.

Per ciascun articolo saranno accettate solo immagini in formato tiff o jpg, con una risoluzione di almeno 300 dpi sul formato massimo consentito (17×24 cm). Nel caso in cui si voglia riprodurre solo una parte dell'immagine, se ne dovrà indicare la sezione su una fotocopia o un file pdf. Le immagini vanno fornite, quando necessario, con l'accompagnamento delle relative autorizzazioni rilasciate dai detentori dei relativi copyright.

I manoscritti inviati, compresi quelli non pubblicati, non saranno restituiti.

\* \* \*

#### *Amministrazione*

Casa Editrice Leo S. Olschki  
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze  
e-mail: [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • Conto corrente postale 12.707.501  
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2016: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

#### ISTITUZIONI - INSTITUTIONS

La quota per le istituzioni è comprensiva dell'accesso on-line alla rivista.  
Indirizzo IP e richieste di informazioni sulla procedura di attivazione  
dovranno essere inoltrati a [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)

*Subscription rates for institutions include on-line access to the journal.  
The IP address and requests for information on the activation procedure  
should be sent to [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it)*

Italia: € 143,00 • Foreign € 180,00  
(solo on-line - *on-line only* € 132,00)

#### PRIVATI - INDIVIDUALS

(solo cartaceo - *print version only*)  
Italia: € 110,00 • Foreign € 148,00

