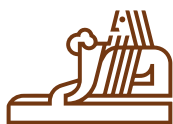


# CRITICA LETTERARIA

---

189

RECENSIONI



PAOLO**OFFREDO**

EDITORE - NAPOLI

MARCO SANTAGATA, *Boccaccio. Fragilità di un genio*, Milano, Mondadori, 2019, pp. 448.

Con il suo ultimo libro, Marco Santagata completa il ciclo di lavori monografici dedicati alle 'tre corone' fiorentine: dopo i precedenti lavori *L'amoroso pensiero. Petrarca e il romanzo di Laura* (2014) e *Dante. Il romanzo della sua vita* (2017), nel novembre 2019 è apparso per Mondadori *Boccaccio. Fragilità di un genio*<sup>1</sup>. Sulle orme di quelli precedenti, il libro attraversa tutta l'esistenza biografica, intellettuale e letteraria del fiorentino ed è suddiviso in tre sezioni.

Il capitolo iniziale dedicato a 'La giovinezza (1313-1340)' affronta la complicata collocazione di nascita tra Certaldo e Firenze, i primi passi nel mondo del commercio fiorentino, i difficili rapporti con il padre mercante, l'assenza della madre, il matrimonio con Margherita, poi il decisivo trasferimento a Napoli alla fine del 1327. Questo sarà per Boccaccio 'un nuovo mondo' dove bilanciare l'insoddisfazione per la «necessità di vivere tra i libri e contabili» con la frequentazione dell'imponente biblioteca di Roberto d'Angiò in Castel Nuovo e soprattutto degli ambienti

nobiliari e alto-borghesi gravitanti intorno alla Corte; infine, l'auto-presentazione di sé come romanziere incline ad assecondare i gusti variegati di quegli ambienti.

La sezione centrale, quasi il doppio di quella precedente, traccia invece, «La maturità (1341-1360)» dell'autore a partire dal forzato abbandono di Napoli nel 1341 (proprio mentre Boccaccio sta raggiungendo la laurea in diritto canonico). «Quella era la città dei suoi sogni, la città della cultura e del vivere raffinato, la città nella quale contava di farsi un nome da poeta. La nostalgia per quel paradiso perduto permea tutte le opere che compose a Firenze nel primo quinquennio degli anni Quaranta» (p. 83).

Tra il 1341 e il 1345 Boccaccio termina il *Teseida*, redige in volgare il prosimetro della *Comedia delle Ninfe fiorentine* e le terzine dell'*Amorosa visione*, il *De vita et moribus Domini Francisci Petracchi de Florentia*, il romanzo *Elegia di Madonna Fiammetta* e

---

<sup>1</sup> Beninteso, si tiene qui conto soltanto dei tre lavori esplicitamente biografico-letterari dello studioso emiliano, senza il bisogno di citare i numerosi libri esegetico-interpretativi legati ai tre autori toscani.

il *Ninfale Fiosolano* in ottave di endecasillabi. Anni di iperproduttività dunque – quanto meno in volgare (faranno seguito solo il *Corbaccio* e ovviamente il *Decameron*, come ricorda Santagata) – anni in cui un simile «ingorgo creativo» appare come un atto di «compensazione» rispetto alle multiformi esperienze napoletane (poi riflesse nella polifonia delle forme sperimentate) e favorito da un momento di stallo dovuto alle precarie condizioni «nella casa del padre» (p. 105).

1350. «In una fredda giornata di inizio ottobre, intorno al 6 del mese, nella luce incerta del crepuscolo Boccaccio corse incontro a Francesco Petrarca che stava giungendo a Firenze» (p. 140). L'amicizia tra Boccaccio e Petrarca rappresenta per Santagata un punto di svolta, sia professionale che letterario. Se da una parte, infatti, è proprio dal 1350 che comincia per il più giovane dei due l'attività nella vita pubblica di Firenze, dall'altra sarà appunto grazie al continuo dialogo con il Poeta che Boccaccio comincerà a maturare il più ambizioso dei propri progetti letterari. Un dialogo non necessariamente pacifico, dove nonostante l'auto-riferita «discepolanza» dell'allievo nei confronti del maestro, nella realtà dei fatti questa era quantomeno complicata da quell'«orgoglio municipale» (p. 162) che oltre al riconoscimento di Petrarca come precettore, doveva necessariamente tener conto del comune antenato fiorentino Dante.

E proprio in base a questa duplicità di influssi («i due archetipi», – p. 165) Santagata presenta il *Decameron*, con la «legittimazione» di Petrarca per quanto riguarda il principio di unitarietà, di collezione in un libro

unico del materiale altrimenti frammentario nonché l'individuazione di un pubblico «preparato» a rintracciare – a dispetto di quanto dichiarino i rispettivi proemi – dietro la natura «spicciola» dei componimenti una cultura letteraria dotta e forgiata sui classici; di contro, l'opera appare anche come il tentativo di rifuggire alla monotonità stilistica del Canzoniere, di evitarne le forme a-storiche, sia della lingua che dei temi, caratterizzando di «realismo» (p. 185) i personaggi e i luoghi della narrazione. Tutto questo derivava piuttosto dalla *Commedia* e – al di là delle motivazioni linguistiche, beninteso — varrà la quasi indifferenza di Petrarca rispetto al dono dell'amico.

«Disgrazie» è il titolo che apre la terza ed ultima parte del libro: le preoccupazioni dovute alla vicinanza ai congiurati ghibellini arrestati nel 1360, il mal precisato «infortunio» intercorso a Ravenna l'anno successivo (probabilmente legato alla sottrazione di una istituzione politica o religiosa), l'umiliazione subita a Napoli da parte dell'oramai potente amico Niccolò Acciaiuoli e persino la predizione di una morte imminente dell'autore da parte del certosino senese Pietro Petroni. Tutto questo scaturirà nell'individuazione di Certaldo come luogo in cui ristorare la propria salute psicofisica e soprattutto rimettere mano all'«altro tavolo» (p. 211), quello delle opere di erudizione in latino. Qui a Certaldo, dopo alcune altre missioni diplomatiche tra Venezia e Napoli, si chiude il libro, con la morte dell'autore avvenuta il 21 dicembre 1375.

Con la panoramica del libro fin qui delineata, si è cercato di mettere in

luce quanto il lavoro dello studioso intrecci costantemente l'ermeneutica dei testi con il rinvio a date, a occasioni e alle ambizioni personali dell'autore. Da questo punto di vista, il libro di Santagata si innesta in una tradizione di studi intorno alla definizione del concetto d'autore oramai secolare. Basti ricordare, ai primordi di tale riflessione, le parole di Sainte-Beuve che nel saggio su Chateaubriand – reso poi celebre dalla polemica di Marcel Proust – dichiarava fin da subito lo sfondo del proprio progetto di storicizzazione letteraria:

La littérature, la production littéraire, n'est point pour moi distincte ou du moins séparable du reste de l'homme et de l'organisation; je puis goûter une œuvre, mais il m'est difficile de la juger indépendamment de la connaissance de l'homme même; et je dirais volontiers: tel arbre, tel fruit. L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale<sup>2</sup>.

Solo dopo aver risposto ad un numero sufficiente di quesiti, «quand même ces questions sembleraient les plus étrangères à la nature de ses écrits», dal pensiero religioso al comportamento in materia di donne e di denaro fino alla «manière journalière de vivre»<sup>3</sup>, solo allora si potrà essere sicuri di tenere l'autore *tout entier*<sup>4</sup>.

Secondo un procedimento analogo, il Boccaccio delineato da Santagata è frutto di una strategia di costruzione d'autore<sup>5</sup> il cui primo fattore, intrinseco alla biografia e alla produzione letteraria di Boccaccio, è il principio di 'appropriazione d'autore'<sup>6</sup>, cioè a quella serie di strategie retoriche che l'autore utilizza per imporre il proprio marchio sull'opera

letteraria, assumendosene i 'rischi' della scrittura. Ciò avviene, nell'indagine di Santagata, attraverso due fattori: da una parte individuando – secondo la IV funzione foucaultiana – tutti quei segni che permettono di rintracciare il "riflesso" dell'autore all'interno dei testi, dall'altra sottolineando come tali segni sottendano

<sup>2</sup> C.-A., SAINT-BEUVE, *Nouveaux lundis*, III, Paris, Calmann Lévy Editeur, 1884, p. 15.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 28.

<sup>4</sup> Contro Sainte-Beuve, Proust dichiarava l'inutilità di un simile modello d'indagine giacché, scendendo nettamente l'io-quotidiano dall'io-autore, «un libro è il prodotto di un io diverso da quello che si manifesta nelle nostre abitudini, nella vita sociale, nei nostri vizi». M. PROUST, *Contro Sainte-Beuve*, trad. P. Serini e M. Bertini dall'edizione critica di Pierre Clarac, Torino, Einaudi, 1974, p. 16 (ed. or. in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi d'*Essais et articles*, édition de Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, 1971).

<sup>5</sup> Utilizzo qui i parametri di M. FOUCAULT, *Che cos'è un autore?* in *Scritti Letterari*, Milano, Feltrinelli, 2004, edizione italiana della conferenza *Qu'est ce qu'un auteur?* tenuta presso il Collège de France il giorno 22 febbraio 1969 e raccolta in Id., *Dits et écrits, I: 1954-1975*, édition publiée sous la direction de Daniel Defert et François Ewald; avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, texte n° 69.

<sup>6</sup> Beninteso, parlando delle opere d'arte come oggetti di appropriazione, Foucault intende un diritto di proprietà 'giuridico' che è secondo rispetto «a ciò che si potrebbe chiamare l'appropriazione penale, [...] nella misura in cui l'autore poteva essere punito, vale a dire nella misura in cui i discorsi potevano essere trasgressivi». FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, cit., pp. 9 e ss.

alle ambizioni personali dell'autore all'interno degli ambienti che lo ospitano.

In questa direzione Santagata è esplicito nell'interpretazione del *Filocolo* – ma secondo un meccanismo che attraversa almeno tutta la prosa narrativa in volgare dell'autore – dove è palese la duplicazione «dal piano della realtà effettuale su quello immaginario» della finzione. Nel caso specifico Santagata si riferisce all'affinità tra Boccaccio ed il personaggio Idalogo, entrambi vissuti tra Toscana e Napoli, entrambi di formazione mercantile poi votata agli studi letterari, sovraccaricata dalla comune discendenza dai sovrani di Francia che, come per il padre di Idalogo (Eucomos), Boccaccio deriverebbe dal rapporto illegittimo avuto dal padre con la figlia del re di Francia nel 1313. «È questo — secondo il critico — il fenomeno più evidente di quella tendenza all'autobiografia che porta Boccaccio a proiettare sé stesso su un gran numero di personaggi di fantasia, con un effetto di rifrazione che è uno dei tratti più caratteristici delle sue opere narrative in volgare» (p. 59). Questo però, spiega Santagata, pertiene anche ad una precisa strategia culturale dell'autore, ovvero quella di «attribuirsi un rango nobiliare» che gli consentisse di corteggiare Maria-Fiammetta, probabilmente la figlia del re di Napoli. Proiettando sé stesso all'interno dell'opera letteraria e soprattutto costruendosi una reputazione attraverso questa, Boccaccio – a parte le questioni meramente sentimentali – poteva di certo ambire ad un parziale risarcimento in una società che relegava ai margini il ceto mercantile e che, per un giovane con

una «forte ansia di promozione sociale», vedeva proprio nella letteratura «l'unico terreno sul quale poteva gareggiare» (p. 61) con le classi aristocratiche.

A riprova di quanto tale metodo d'indagine sia pressoché unitario per tutta la durata del volume, basta rivolgersi all'analisi dell'ultima opera in volgare dell'autore, il *Corbaccio*. In questa prosa satirica – come è noto – Boccaccio mostra un'evidente ritrattazione in chiave misogina della concezione delle donne (l'«esacrabile sesso femineo») e condanna quell'amore «concupiscibile e carnale» (p. 243) che aveva invece positivamente animato le opere in volgare precedenti. Anche qui, secondo un metodo analogo a quello applicato alle opere fiorentine in volgare, le considerazioni sul 'Boccaccio-uomo' si insinuano in quelle del 'Boccaccio-autore' divenendo mezzo fondamentale per la comprensione del testo.

L'impressione è che il furore del *Corbaccio* nasca dallo stato d'animo rassegnato e insieme irritato di una persona che, in piena crisi morale e religiosa, si sente in trappola, dilaniato dalla mancanza di ciò che non ha mai avuto e che non ha mai cessato di desiderare e dai sensi di colpa per un'affettività vissuta nel peccato (p. 243).

Le rifrazioni tra vita reale/litteratura/vita reale si configurano dunque anche come un meccanismo di 'costruzione dell'autore' – che per Boccaccio era 'costruzione di sé' – nel tentativo di rendere coerente la scrittura di un dato individuo. Del resto, l'emersione di Boccaccio in quanto 'soggetto' passa proprio attraverso i due meccanismi che tramano la sua

intera produzione letteraria. Non solo perché, identificandosi o riflettendosi spesso con il personaggio che nella finzione letteraria dice 'io', dona volumetria al discorso, e cioè consente, per usare le categorie di Émile Benveniste, la conversione del *linguaggio* in istanza di *discorso*, ma anche perché una soggettività siffatta, nel momento stesso in cui diviene allocuzione (al tu-lettore), diviene mezzo di garanzia del discorso, assumendosene la responsabilità<sup>7</sup>. Insomma – per utilizzare ancora Foucault – anche in questo senso «l'autore è ciò che permette di spiegare tanto bene la presenza di alcuni avvenimenti di un'opera quanto le loro trasformazioni, le loro deformazioni, le loro diverse modificazioni», a maggior ragione in una «biografia d'autore» dove «il riconoscimento della sua prospettiva individuale, l'analisi della sua appartenenza sociale o della sua posizione di classe, la messa in luce del suo progetto fondamentale»<sup>8</sup> permette di conoscere meglio il suo progetto intellettuale; permette di apprezzarlo *tout entier*, appunto, come voleva Sainte-Beuve.

È forse utile dedicare un'ultima notazione alla struttura del volume di Santagata, segnalando la ponderosa sezione di 'Annotazioni' che segue le 'Note'. Ripercorrendo capitolo per capitolo tutte le sezioni del libro, il ragionamento si intensifica di questioni filologiche, letterarie e storico-culturali rimaste sommerse nell'andamento 'divulgativo' del libro, ma che possono qui dipanarsi e stratificare ulteriormente la complessità del lavoro. Da questo punto di vista il lavoro di Santagata rappresenta un testo anfibio, che concilia la divulgazione per un pubblico non necessa-

riamente di specialisti con il rigore filologico e scientifico dei suoi apparati paratestuali.

ALDO STABILE

*La traduzione latina dei classici greci nel Quattrocento in Toscana e in Umbria*, a cura di J. BUTCHER e G. FIRPO, Umberto, University Book, 2020, pp. 372.

Una nuova pubblicazione si è aggiunta alla "Biblioteca del Centro Studi 'Mario Pancrazi'" di Sansepolcro, centro guidato dall'infaticabile attività, lungimiranza e cultura di Matteo Martelli. Il volume raccoglie gli atti del convegno internazionale tenutosi ad Arezzo (7-8 marzo 2019) e a Città di Castello (9 marzo 2019). Martelli ha cominciato qualche anno fa a focalizzare gli interessi suoi e degli studiosi locali sul tema dell'Umanesimo nell'Alta Val Tiberina, e questa iniziativa ha permesso di riportare alla luce molte figure ed opere assai interessanti, ma purtroppo quasi dimenticate dalla maggioranza del pubblico. In effetti, l'Umanesimo è un periodo focale per la storia della cultura italiana, un periodo durante il quale il rinvenimento di molti testi classici e la curiosità degli studiosi per tutto ciò che riguarda il mondo latino e greco ha dato un forte impul-

<sup>7</sup> Cfr. É. BENVENISTE, *La nature des pronoms* in *Problèmes de linguistique générale 1*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 251-257 (trad. ita. Id., *Problemi di linguistica generale*, tradotto da M. V. Giuliani, Milano, il Saggiatore, 2010<sup>2</sup>).

<sup>8</sup> FOUCAULT, *Che cos'è un autore?*, cit., pp. 12-13.

so all'approfondimento e alla divulgazione della cultura e del pensiero. La traduzione dei testi greci in latino ampiamente diffusa in epoca umanistica ha permesso di approfondire le concezioni dei classici di lingua greca ed ha facilitato la conoscenza delle opere presso gli studiosi europei. L'Umanesimo è stato il periodo nel quale l'ingegno italiano ha conosciuto i migliori trionfi; e se i grandi umanisti hanno caratterizzato gli ambienti di molte città italiane, tra le quali soprattutto Roma e Firenze, anche il territorio che comprende Arezzo, Sansepolcro e Città di Castello ha dato un elevatissimo contributo alle lettere, alle arti e, come hanno dimostrato i lavori del convegno, anche alle discipline scientifiche. Infatti i campi del sapere non sono più separati e personaggi come Piero della Francesca, Luca Pacioli e l'amico Leonardo rivalutano le matematiche e le scienze come strumenti di conoscenza, che sono alla base di una nuova filosofia della natura. Per Pacioli la "proporzione" è "madre e regina di tutte le arti".

Il convegno del marzo 2019 ha avuto come tema portante la traduzione latina dei classici greci nel Quattrocento in Toscana e in Umbria, nel 575° anniversario della scomparsa di Leonardo Bruni (9 marzo 1444). Le prime due giornate si sono infatti svolte ad Arezzo, patria del Bruni, nella Casa del Petrarca. Ed è molto significativo il fatto che le prime relazioni (ed anche la prima parte degli atti) abbiano riguardato lo studio e la traduzione di testi scientifici.

Dopo un'ampia, dettagliata ed approfondita introduzione di Martelli, nella prima parte degli atti possiamo

quindi leggere i contributi di Paolo d'Alessandro, Carlo Maccagni e Pier Daniele Napolitani, dal titolo *Piero della Francesca, Francesco del Borgo e la traduzione di Archimede: la datazione del Riccardiano 106*. Partendo dal codice della traduzione latina delle opere archimedee di Iacopo da San Cassiano (prima metà del XV secolo), gli autori si concentrano sull'esame di due codici, che conducono a Sansepolcro: l'Urb. Lat. 261, con figure geometriche e annotazioni di Francesco del Borgo (cugino di Piero), e il Flor. Ric. 106 progettato e in parte vergato da Piero della Francesca.

All'ambiente fiorentino ci porta il contributo di Sebastiano Gentile, *Intorno alla traduzione latina della Geographia di Tolomeo*, basato soprattutto sul lavoro di Giovanni Regiomontano, ispirato dal principio di "riportare alla loro integrità originaria" i testi degli scienziati antichi. Segue il saggio di John Monfasani, *George of Trebizond as a translator of scientific and philosophical authors*, dedicato a questo straordinario umanista e traduttore, divulgatore di molte opere filosofiche, in particolare quelle di Platone e Aristotele. Argante Ciocchi ha affrontato il tema *Una misconosciuta versione umanistica dell'Optica di Euclide. L'Urb. Lat. 1329 della Biblioteca Apostolica Vaticana*, opera di Francesco del Borgo e alla quale fa riferimento lo stesso Piero della Francesca. I testi degli studiosi che abbiamo citato sono accompagnati da splendide immagini dei manoscritti esaminati e dei disegni geometrici che vi sono inseriti, tanto più affascinanti in quanto mettono in evidenza il rapporto tra l'arte e la scienza in epoca umanistica, e testimoniano in modo

quasi tangibile il ruolo culturale delle zone che comprendono l'Alta Val Tiberina.

La seconda parte degli atti riguarda il tema "Arezzo, la Toscana e le traduzioni dal greco". Dopo il contributo di Roumpini Dimopoulou, *Antonio Beccaria traduttore del De situ orbis di Dionysio Periegeta*, dedicato a questo studioso di origine veronese che diffuse in Inghilterra la cultura umanistica, non possono mancare studi su Leonardo Bruni. Leggiamo quindi di seguito *La "rivoluzione" delle traduzioni di Leonardo Bruni*, di Paolo Viti, e *Le De interpretatione recta de Leonardo Bruni dans l'élaboration d'une théorie contemporaine de la traduction* di Charles Le Blanc. Viti esamina le traduzioni del *De tyranno* di Senofonte, del *Fedone* di Platone, dell'*Oratio ad adolescentes* di San Basilio, dell'*Etica Nicomachea* e della *Politica* di Aristotele, testi tutti affrontati perché le loro tematiche erano di particolare interesse per la vita politica e sociale del tempo. Le Blanc sviluppa il tema delle teorie di Bruni sulla traduzione, volte all'acquisizione di un metodo adeguato nel passaggio da una lingua all'altra, da un modo di organizzare e di esprimere le idee ad un altro, basato su rigore estetico, linguistico ed ermeneutico, affinché la traduzione diventi "ponte di saperi e di valori". A Matteo Venier si deve *Aspetti dell'esegesi umanistica del Gorgias: da Leonardo Bruni ad Agostino Valier*. Quella del *Gorgia* da parte del Bruni è stata la prima traduzione di questo dialogo assai importante per l'epoca, perché dedicato alla retorica, all'arte di persuadere. Il testo del Venier è arricchito da un'*Appendice*, riservata ad alcuni significativi luoghi delle *recollectae* del

ms. Milano, Biblioteca Ambrosiana, D 447 inf., cc. 47r-58v.

A Stefano Pittaluga dobbiamo il saggio *Poggio Bracciolini traduttore* (focalizzato soprattutto sullo *Jupiter confutatus* di Plutarco); a Myron McShane *Giannozzo Manetti e la dimensione religiosa della traduzione*, dedicato alla sua versione più precisa e rigorosa di testi biblici, per difendere la verità cattolica; ad Alessandra Tarabochia Canavero *Doni degli dèi: Il Platone di Marsilio Ficino tra musica, canto e danza*. La traduzione, di Ficino, molto rispettosa del testo platonico, è di riferimento per valorizzare la funzione della musica nell'educazione morale dei giovani. Dello stesso umanista tratta il saggio *Marsilio Ficino e le traduzioni di testi poetici greci*, di Paola Megna. Sempre all'ambiente fiorentino ci riporta Claudio Bevegni, *Angelo Poliziano e le traduzioni dal greco: il fertile anno 1479*; durante questo periodo infatti Poliziano tradusse il *Manuale* di Epitteto, i *Problemata* attribuiti ad Alessandro di Afrodisia, le *Amatoriae narrationes* ritenute di Plutarco.

La parte terza del volume, dedicata ai lavori della sede di Città di Castello, è intitolata a "Gregorio e Lilio traduttori". Non poteva quindi mancare il saggio di John Butcher, *Traduzioni aristoteliche di Gregorio Tifernate*, che analizza i *Magna Moralia* e l'*Etica Eudemia* nella versione di Gregorio Tifernate (opere, dettagliatamente studiate da Butcher, che tuttavia non riscossero il dovuto successo presso i contemporanei), né quello di Ursula Jaitner-Hahner, *Sussidi per capire un autore tradotto: i capitoli di Lilio Tifernate*. Butcher e Jaitner-Hahner sono molto conosciuti nell'ambiente di Città di Castello per gli studi che



hanno dedicato ai due umanisti locali, e dei quali possono essere a buon diritto giudicati dei "riscopritori" e dei valorizzatori. Butcher mette in evidenza il fatto che, nell'affrontare l'esame dei *Magna moralia* e dell'*Ethica Eudemia*, Gregorio si limitò al lavoro professionale di traduttore, secondo lui ingrato e non foriero di alcuna gloria, come gli era stato commissionato. Le traduzioni aristoteliche di Gregorio non furono mai stampate ed anche oggi non hanno estimatori. Al termine del suo saggio, Butcher analizza con molta attenzione e perizia cinque passi delle traduzioni aristoteliche di Gregorio.

Jaitner-Hahner ha dedicato decenni allo studio e alla raccolta di documenti su Lilio Tifernate. Negli atti del convegno ha proseguito gli studi su questa figura attraverso una vera e propria "gemma", focalizzata sugli studi di Lilio relativi a Filone di Alessandria, del quale l'umanista e uomo politico tifernate possedeva un manoscritto, dal quale fece trarre una copia. I *capitula* sono dei sommari di forma inusuale, volti a rendere comprensibile al lettore il pensiero dello scrittore antico, in questo caso Filone. Inoltre da pochi giorni è uscito un altro testo della studiosa tedesca, sempre facente parte della "Biblioteca del Centro Studi 'Mario Pancrazi'": *Città di Castello nel Quattrocento e nel Cinquecento: economia, cultura e società*, che ricostruisce con dovizia di particolari la vita del centro alto tiberino tra Umanesimo e Rinascimento. Tornando agli atti, anche Laura Saccardi si è dedicata a Lilio: *Ancora sulla traduzione crisostomica di Lilio Libelli. L'Omelia I In Genesim*. Saccardi affronta il problema del metodo di tradurre di Lilio, che propen-

de a rendere il testo originale più *de verbo* che *de sensu*.

Diamo velocemente altre notizie: al termine degli atti possiamo leggere un'appendice di Antonella Lignani, nella quale sono descritti interessanti e rari testi a stampa posseduti dalle biblioteche di Città di Castello, che conservano non solo traduzioni dal greco al latino, ma anche dal latino al greco di epoca umanistica. Verso la metà del XV secolo, infatti, l'invenzione della stampa ha dato un fortissimo slancio alla diffusione dei testi. Noi stessi, che pure siamo abituati a ben altri trionfi della comunicazione, non cessiamo mai di ammirare una così grande fioritura di opere e di idee nuove. L'introduzione di Martelli è stata tradotta in lingua inglese da Karen Pennau Fronduti. La documentazione fotografica che completa il testo è stata curata da Enzo Mattei.

Il volume degli atti del convegno su *La traduzione latina dei classici greci nel Quattrocento in Toscana e in Umbria* costituisce dunque una pietra miliare ed un importante avanzamento degli studi in questo settore, che, nel momento stesso in cui mette a disposizione nuovi risultati, apre la via a successive scoperte e approfondimenti. Non sfugge quindi la vivezza e il valore documentario e storico del volume degli atti, soprattutto perché la trama della ricerca ci riporta continuamente alle vicende ed ai validi protagonisti del nostro territorio posto tra Toscana e Umbria.

GABRIELLA ROSSI

EUGENIA FOSALBA, *Pulchra Parthenope. Hacia la faceta napolitana de la po-*

*esia de Garcilaso*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2019, pp. 250.

Eugenia Fosalba è docente di Letteratura Spagnola all'Università di Girona e autrice di numerose monografie e articoli su molti dei grandi nomi della letteratura ispanica. Il principale fulcro d'interesse dei suoi studi è il Siglo de Oro e ha dedicato gli ultimi anni a Garcilaso de la Vega, il primo autentico innovatore della poesia spagnola del '500. Quest'ultimo volume è frutto di una ricerca certosina e monumentale sul retaggio italiano e, in particolare napoletano, di Garcilaso, poeta-soldato e massima autorità linguistica del castigliano colto e cortigiano del '500 spagnolo.

Il Prologo, curato da Encarnación Sanchez Garcia dell'Università Orientale di Napoli, ci offre una panoramica sulle scelte critiche operate dalla Fosalba per ricostruire e analizzare non soltanto i contatti del poeta toledano con l'ambito culturale napoletano ma anche la complessa rete di circoli e scambi che hanno definito e rimodellato il volto della poesia di quegli anni tra Spagna e Italia. Prima di addentrarsi nel vivo dei capitoli, l'autrice propone una breve introduzione, un "Dietro le quinte", rivelatore dei primi passi di quest'ambiziosa ricerca che parte da Barcellona e approda in varie città d'Italia, in particolare a Napoli, dove Fosalba rintraccia le orme del poeta-soldato. L'opera si sviluppa in sei ricchissimi capitoli, in cui il lettore entra in contatto con i cenacoli cosmopoliti di Napoli frequentati da Vittoria Colonna, Juan de Valdès, Minturno, Tasso che, insieme a una folta schiera di

discepoli, davano vita, grazie alle intense relazioni con gli umanisti di mezza Italia, al nuovo corso della poesia europea. Garcilaso che, secondo il Croce, dal 1529 visse più in Italia che in Spagna, si inserisce perfettamente nel nuovo ambito culturale rappresentando un vero e proprio ponte tra i due Paesi.

Il primo capitolo affresca l'ambiente della corte imperiale a partire dall'arrivo nel 1525 a Toledo di Andrea Navagero, ambasciatore della Repubblica Veneziana. Proprio durante la sua permanenza in Spagna l'editore veneziano Tacuino stampa la prima edizione delle *Prose della volgar lingua*, sulla cui versione finale molto influirono i consigli dello stesso Navagero e di Ramusio, tra gli altri: fu proprio grazie all'amicizia con Navagero che il nostro poeta conobbe non solo le *Prose* ma anche l'*Arcadia* di Sannazaro, opera che lo influenzerà forse più di qualunque altra.

Nel secondo capitolo Fosalba cerca di ricostruire l'itinerario di Garcilaso in terra italiana, a partire dal luglio del 1529 al seguito dell'imperatore Carlo V: impresa non facile visti i suoi continui spostamenti come messaggero e diplomatico in mezza Europa. Per l'autrice non è cosa certa, per esempio, che il sonetto per la morte di suo fratello minore, avvenuta a Napoli nel 1528, sia stato scritto, come la critica comunemente sostiene, negli anni napoletani della maturità poetica: Garcilaso potrebbe essere stato a Napoli prima del 1532.

Per ricostruire e stabilire tappe e modalità di partecipazione di Garcilaso al *milieu* culturale napoletano, l'autrice dedica ampio spazio alla "scoperta" dei circoli napoletani che

il poeta, già all'altezza dei brillanti colleghi italiani, frequenta durante la sua permanenza: il palazzo del Vicerè, la villa di Domicilla, vicino Nola, la villa di Bernardino Martirano e il Palazzo del Nido (attuale Chiesa del Gesù). In queste pagine l'autrice dimostra come Garcilaso si adattò con straordinaria facilità ai circoli partenopei mostrando di consolarsi rapidamente dalla nostalgia della patria come si leggerebbe nell'*Ode a Tilesio*, scritta, secondo Fosalba, ben prima del 1534, come invece la critica sostiene.

Tra il 1520 e il 1530 Napoli è una città cosmopolita dalla forte impronta spagnola e figure come Seripando, Telesio, Minturno, Tansillo e Tasso animavano la sua scena culturale. In questo ambiente Garcilaso non fu accolto come il solito *miles gloriosus*; era, infatti, un uomo «de trato suave y discreto» (p. 49) e un fine intellettuale.

Parte della produzione napoletana del nostro poeta è raccolta nel Manoscritto XIII AA63 proveniente dal fondo di San Giovanni a Carbonara, retto a quel tempo da Girolamo Seripando. Il manoscritto su cui Fosalba si è soffermata, non solo in questo volume ma anche in lavori precedenti, ha un'importanza senza eguali, poiché testimonia il carattere sperimentale della prassi poetica di quegli anni in particolare nel Regno di Napoli. A partire da questa testimonianza Fosalba ci guida alla scoperta dell'impronta che Ariosto ha lasciato nei componimenti del nostro poeta, che gli dedicò un epigramma funerario, contenuto nel medesimo manoscritto.

Fosalba passa poi ad analizzare l'eredità del *sermo* oraziano nelle com-

posizioni siglodoriste a partire dall'epistola VI: l'epistola poetica spagnola ha un orientamento moralizzante derivante per lo più dallo scambio tra Hurtado de Mendoza e Boscàn, mentre propria di Garcilaso è la preoccupazione critica e metapoetica dello scrittore latino. Proprio poco prima dell'arrivo di Garcilaso a Napoli, entra a far parte della biblioteca parrasiana una preziosa edizione dell'*Arte poetica* di Orazio annotata dallo stesso Parrasio. Ricorda Fosalba che i testi di Parrasio erano tra i tesori custoditi dagli umanisti napoletani nella biblioteca di San Giovanni a Carbonara, curata da Girolamo Seripando che fu per Garcilaso quasi un padre, come lui stesso confessò a Antonio Tilesio. L'autrice si concentra sul concetto di *brevitas* e di *sermo humilis*, evidenti nella nota *Epistola a Boscàn*, la prima epistola oraziana in spagnolo in cui Garcilaso utilizza uno stile familiare, pulito ed elegante senza affettazione, pur non rinunciando ad offrire ai suoi lettori l'ambiguità interpretativa e l'ironia tipica e irrinunciabile dell'epistola oraziana.

Il quarto capitolo ruota intorno al Sonetto 24 dedicato a Maria Cardona marchesa di Padula, grande mecenate di artisti e decima musa per i nuovi poeti di ispirazione classica: Fosalba, ripercorrendo i versi del sonetto garcilasiano, cerca di ricostruire le relazioni, gli scambi e gli incontri tra i poeti citati dal poeta toledano, tra cui Tansillo e Minturno. Indiscutibile, per l'autrice, l'influenza di quest'ultimo su Garcilaso, che deve aver letto in uno stadio ancora redazionale il suo *De Poeta*, opera complementare alle *Prose* di Bembo, che offre al linguaggio poetico l'apporto della scuola meridionale. Nel capito-

lo *Circustancia y universalidad* l'autrice si immerge nell'atmosfera bucolica delle *Egloghe* garcilasiane, rintracciando un percorso di echi e richiami da Teocrito a Virgilio passando per l'Arcadia di Sannazzaro.

Dall'idillio bucolico delle egloghe Fosalba torna al "furor de Marte" del Sonetto 33 dedicato alla campagna di Tunisi, pensata e vissuta da Carlo V come un'impresa leggendaria che avrebbe dovuto essere tramandata dalle testimonianze dello stuolo di cronisti, poeti e pittori che componevano il suo seguito. Garcilaso, che ricordiamo sarà ferito in quell'occasione, immortalerà il suo imperatore, novello Cesare, in questo sonetto dalle eco virgiliane, ma lo farà senza ricorrere al panegirico dedicando, anzi, i suoi versi all'amico Boscàn, dando così al componimento un avvio familiare e ben lontano dalle necessità della ragion di stato. Nell'ultima parte del capitolo, Fosalba vira mirabilmente dalle armi all'amore e alla bellezza leggendaria di una donna che ha destato l'interesse della penna di tanti poeti, Giulia Gonzaga.

La sua affascinante storia rivive non solo nel racconto della biografia ma, soprattutto, ripercorrendo i versi dei poeti che ne hanno cantato la bellezza, tra cui Tasso e lo stesso Garcilaso che, proprio nei suoi anni napoletani, poté ammirarla.

Il viaggio dell'autrice si conclude con la *Lettera latina* che Bembo inviò a Garcilaso nel 1535 e che sancisce la consacrazione del nostro poeta come vate della poesia neolatina in Spagna e non solo. Una bibliografia corposa, attenta e aggiornata chiude il volume regalando al lettore una preziosa occasione di approfondimento.

Fosalba si rivela una studiosa ap-

passionata e al contempo minuziosa, capace di leggere il senso profondo dell'opera letteraria ma anche di trasmetterlo con grande leggerezza e immediatezza al lettore che si ritrova, in quest'occasione, rapito in un viaggio affascinante tra Spagna e Italia in compagnia dei grandi nomi della letteratura del tempo.

Laura De Liso

GANDOLFO CASCIO, *Michelangelo in Parnaso. La ricezione delle "Rime" tra gli scrittori*, Venezia, Marsilio, 2019, pp. 242.

Chiunque abbia la ventura di ritrovarsi spesso a veleggiare per i tumultuosi mari delle bibliografie sa bene quanto pericoloso possa rivelarsi il cedere troppo facilmente alle lusinghe dei titoli, i quali troppo spesso promettono più di quanto non siano in realtà in grado di mantenere. Rispetto a questa poco lodevole e insidiosa pratica – quando va bene *chronophage*, si direbbe con efficace espressione d'oltralpe – il volume di Cascio si pone per fortuna non soltanto all'esterno, ma addirittura direi agli antipodi. Il suo *Michelangelo in Parnaso* può certo agevolmente essere ricondotto, come da titolo, entro l'alveo di una ben precisa strategia critica, quella, appunto, cosiddetta della "ricezione estetica". Peculiari si rivelano, però, a ben vedere, le modalità e principalmente la prospettiva stessa attraverso la quale la ricezione michelangiolesca è qui indagata: quella, cioè, della "conversazione tra scrittori". Inaspettati e ricchi appaiono, pertanto, gli esiti di tale inchiesta. La quale, mi sia consentita la

sintesi, rivela non soltanto che la complessa figura culturale di Michelangelo abito, più o meno clandestinamente, il discorso critico e lirico dei letterati più e più a lungo di quanto la critica *tout court* non sia stata tradizionalmente in grado di riconoscere; ma anche e soprattutto che il lascito culturale michelangiotesco non sia in realtà circoscrivibile alla produzione artistica *stricto sensu*, ricoprendo quella poetica, nel contesto dell'attività creativa del grande genio fiorentino, un ruolo di fatto tutt'altro che secondario.

Ma procediamo con ordine. Cascio struttura la propria argomentazione attorno a un principio cardine – oltre che, come si vedrà, a un suo corollario – per certi versi ispirato, lo si apprende sfogliando il volume, a una riflessione di Giovanni Papini (p. 86), principio formulato dall'autore nell'*Introduzione* in questi termini: «[...] la poesia è *sufficiente* a se stessa e [...] si è resa *necessaria* a Michelangelo. Evidentemente, per esprimersi sui temi che ho appena menzionato [il senso dell'esistenza, qualche avvenimento della Storia, la bellezza e, supremo su tutto, l'amore dolente o benevolo nelle varianti di *ἀγάπη* e *ἔρωσ*, della *φιλία* e *στορνή* e, a modo suo, della *ξενία*], l'imponente armamentario dell'arte non l'accontentava e non gli bastò» (p. 10). Sfolgiando il volume, veniamo a sapere che il valore di quella lirica fu ben presto riconosciuto proprio dagli scrittori, colti in quelle pagine quasi voyeuristicamente nell'atto di interessare intime ed esclusive anche se talvolta ostinatamente celate "conversazioni" tra spiriti eletti. A esse si presta dunque principalmente attenzione nel saggio, dal momento che, come

bene si avvide Sereni, «nessuno più di un poeta è adatto a dire cose concrete sulla poesia» (cit. a p. 78). Al contrario, forse perché naturalmente troppo poco incline a valutare positivamente fenomeni euforici rispetto alla norma petrarchesca impostasi nel '500; o forse perché, come già aveva avvertito il Foscolo riferendosi a Michelangelo e a Machiavelli insieme, «lo splendore della gloria in quelle cose a cui il loro genio più particolarmente intendeva, ha fatto sparire la più languida luce di lor fama poetica» (cit. a p. 70), solo con grave ritardo la critica ha potuto avviare un processo di serena e lucida rivalutazione di quella produzione lirica.

Per quanto riguarda l'organizzazione del volume, una *Introduzione* (pp. 9-13) e una breve *Conclusione* (pp. 240-241) incastonano il discorso, che si dipana attraverso cinque capitoli organizzati in ordine cronologico. Ciascuno dei capitoli è inoltre di volta in volta passibile di significative ulteriori articolazioni interne, rimodulate, queste, sulla base dell'argomentazione che vi si intende svolgere. L'esposizione predilige ai grandi quadri l'indagine minuta e ordinata delle singole personalità, o, se si vuole "conversazioni", con una costante e minuziosa attenzione al testo, il cui primato nell'analisi appare per l'autore principio inderogabile e di fatto mai eluso. Ne viene fuori così una sorta di mosaico, o "foresta" (p. 120), che prende forma man mano che si prosegue con la lettura. Spetta infine al lettore, chiamato qui a svolgere un ruolo attivo, riannodare i fili di una trama che si rivela in tutta la sua ricchezza una volta riposto il volume in biblioteca.

Si parte, naturalmente, dal Cin-

quecento (pp. 14-58), dove, accanto ai rilievi più evidenti – quelli relativi, cioè, ad Ariosto e a Berni, a Vasari, Aretino e Colonna – si affastellano alcune figure certo non di primissimo piano – penso, ad esempio, a Gandolfo Porrino e a Tommaso Spica – sintomo di un lavoro di scavo che rivela una non paga tensione alla completezza. I principali temi della lirica michelangiolesca (i riferimenti al platonismo e all'aristotelismo, la predilezione per Dante e l'eterodossia petrarchesca, il realismo conseguente e la poetica delle "cose", le meditazioni sulla notte, la ricerca incessante del bello assoluto, l'omosessualità e il mito dell'androgino) appaiono, ad ogni modo, già in quel secolo disponibili ad arricchire il repertorio di immagini liriche e il lessico poetico degli epigoni. Lo spazio non consente qui rassegne troppo dettagliate; merita però almeno una menzione l'acuta e originale analisi della lettura che di *Non ha l'ottimo artista alcun concetto* fornì il Varchi all'Accademia fiorentina (1546, pp. 41-51).

Ai tre secoli seguenti, cui corrisponde di fatto una generale disattenzione verso la lirica michelangiolesca, è dedicato invece il secondo capitolo (pp. 59-77). In particolare, il Seicento è ricordato come il secolo della rovinosa *princeps*, realizzata, questa, per le cure dell'omonimo pronipote dell'artista (1623). Le *castigationes* concilianti di Buonarroti il Giovane sono apparse al Cascio tanto radicali da configurare, più che una edizione, una vera e propria riscrittura creativa (p. 65). A quelle liriche si approcceranno anche il Foscolo, che vi dedicherà due studi critici (pp. 67-74) e Stendhal, che alla figura

di Michelangelo consacrerà anche un racconto rimasto a lungo inedito e *non-finito* (pp. 74-77). Degna di menzione è anche una certa benevolenza mostrata nei confronti delle *Rime* da due critici del calibro di Crescimbeni e Tiraboschi (p. 68).

Al Novecento sono invece dedicati il terzo e il quarto capitolo del volume, il primo dei quali riservato alla ricezione critica, il secondo a quella creativa (risp. pp. 78-130 e 131-202). L'elenco degli autori chiamati in causa è tanto e tale, che il solo nominarli tutti travalicherebbe non di poco i limiti previsti per questa recensione. Di necessità circoscrive-remo quindi la rassegna a pochi e fugaci sondaggi su alcune figure che più di altre hanno catturato la nostra attenzione. Nel quarto, l'indagine si appunta sulla ricca e originale biografia realizzata dal già menzionato Papini (1949, pp. 81-87), anticipata, questa, dalla curatela delle *Lettere* (1911) e dalla prefazione delle *Rime* (1927): una netta distinzione «di campi espressivi, e la conseguente distinzione tra il Michelangelo artista e il Michelangelo poeta è il solido del contributo di Papini alla critica michelangiolesca, rilevando ed evidenziando che "[Michelangelo] senti la nostalgia della parola, delle voci dell'anima", che la sua fu una necessità» (p. 86). La fiamma della critica si ravviverà ancora nel 1975, in corrispondenza delle celebrazioni del centenario della nascita del grande artista-scrittore. In quell'occasione dedicheranno al genio fiorentino crestemazie, commenti e studi critici – minuziosamente ripercorsi nel volume – autori del calibro di Testori, Montale, Luzi, Sereni (pp. 95-111).

Nel capitolo successivo, Cascio

sonda invece il peso delle proprie intuizioni misurandone la bontà attraverso lo studio diretto di un manipolo di "poeti forti" che, con la lirica michelangiolesca, intrattennero un dialogo privilegiato e assoluto. Luminose e penetranti mi sono parse, tra le altre, le pagine dedicate ai *Canti orfici* (pp. 133-142), al macrotesto morantiano (pp. 151-166) e alla produzione lirica di Juan Rodolfo Wilcock, geniale quanto misconosciuto poeta (pp. 167-182).

Il capitolo conclusivo è consacrato a *Le traduzioni* (pp. 203-239), con un'attenzione particolare alle versioni che William Wordsworth e Robert Southey procurarono per la biografia michelangiolesca realizzata dal poligrafo inglese Richard Duppa (1806), a testimonianza di come il grande genio fiorentino sia stato «uno degli interlocutori privilegiati dei poeti forestieri» (p. 203). Non mancano, in chiusura, anche accenni alla ripresa delle *Rime* nella musica popolare e ai ritratti ispirati al tema "Michelangelo poeta" (pp. 228-234 e 234-239).

Con stile elegante e con linguaggio sobrio ma rigoroso, Gandolfo Cascio ricostruisce nel suo *Michelangelo* una secolare e intricata vicenda critica, mostrandoci inoltre come un mutamento di prospettiva anche minimo possa consentire di ripensare intere pagine della nostra storia letteraria che ritenevamo ormai concluse. L'efficacia con la quale quel metodo risultata applicato alla fortuna di Michelangelo lascia inoltre ben sperare in una possibile riproducibilità della prova anche in relazione ad altre vicende critiche, non mancando nella nostra tradizione culturale protagonisti che, non paghi delle arti figurative, si rivolsero alla penna per dar for-

ma e voce al proprio non comune sentire.

CRISTIANO AMENDOLA

ALESSANDRA TRAMONTANA, «*Nessun animale può ridere tranne l'uomo*». *Per una teoria del comico nel Rinascimento*, Prefazione di Susanna Villari, Roma, Aracne, 2020, pp. 220.

L'autrice ricomponne, in un volume assai pregevole per l'analisi innovativa e rigorosa e l'agilità di esposizione, il vivace dibattito sulla definizione del comico animato dai teorici cinquecenteschi attorno alla *Poetica* di Aristotele. Il vuoto normativo lasciato sul tema dallo Stagirita è colmato dagli eruditi attraverso un dialogo costante con gli autori classici, in risposta alle istanze di rinnovamento poetico, sociale e morale attive nel secondo Cinquecento. Uno dei principali motivi di fascino di tale dibattito, riverberato da una celebre pagina del romanzo *Il nome della rosa* di Umberto Eco (citata in esordio del volume), risiede nell'enigma filologico che si trova al suo fondamento. L'esistenza di un secondo libro della *Poetica* dedicato al comico, perduto fin dai tempi di Cicerone ma incredibilmente presente nella misteriosa, fantastica biblioteca del monaco Jorge, era stata postulata da Vincenzo Maggi e Francesco Robortello sulla scorta delle testimonianze antiche, mentre Pier Vettori era giunto persino a congetturare un piano originale dell'opera in tre libri. Come si legge nel capitolo III, la constatazione della perdita di tale sezione della *Poetica* suscita nei teorici cinquecenteschi la necessità di ricostruirne i contenuti

recuperando i pochi, oscuri riferimenti alla materia comica contenuti nel libro superstite. Tale prospettiva accomuna le traduzioni e i commenti dei moderni (*in primis* la versione latina di Alessandro de' Pazzi), integrati con le indicazioni non sempre concordi di altre *auctoritates* filosofiche, poetiche e retoriche quali Platone, Orazio, Cicerone e Quintiliano, piegate di volta in volta a ridefinire concetti sfuggenti come "riso", "sorriso", "facezia" a supporto delle diverse teorie del comico e della prassi teatrale, consolidata ma non ancora regolamentata, del genere più rappresentativo del ridicolo: la commedia. Il libro ricostruisce in quattro capitoli le complesse questioni di ordine letterario, traduttivo, testuale, ma anche sociale ed etico-comportamentale sottese all'elaborazione di una poetica del comico minata dall'assenza di un modello di riferimento autorevole e dalla conseguente mancanza di prestigio accusata dalla commedia, nonché da un pregiudizio morale sulla liceità del riso espresso già da Platone e poi affermatosi nel corso del Medioevo.

L'apertura umanistica a considerare il riso come una facoltà razionale, positiva, comporta una rivalutazione della commedia da spettacolo grottesco, emanazione del vizio e dei peggiori istinti dell'uomo, a forma d'arte nobile, fonte di diletto o strumento pedagogico utile a educare le passioni. Il ritorno filologicamente avvertito alla lezione dell'originale greco, lungi dal restituire una lettura univoca dell'opera, alimenta uno sforzo ermeneutico dai risultati talvolta contrastanti a causa dei processi di selezione semantica attuati nelle traduzioni e della parcellizzazione te-

stuale perseguita nei commenti, strutturati come annotazioni a singole *particulae* con l'effetto di favorire anche in sede trattatistica la decontestualizzazione, e il conseguente fraintendimento, degli assunti aristotelici (capitolo I). La polemica intercorre tra il commento latino di Robortello e quello di Lombardi e Maggi, mentre la versione latina commentata di Pier Vettori si propone di superare in accuratezza la traduzione di riferimento di Alessandro de' Pazzi. A Lodovico Castelvetro si deve invece un volgarizzamento della *Poetica* con esposizioni, connotato da un approccio critico che rifiuta le commistioni con il pensiero neoplatonico e dimostra una nuova consapevolezza dei confini disciplinari tra retorica e poesia. Alessandro Piccolomini risponde con la propria versione toscana seguita dalle *Annotationi*, in cui confuta la teoria edonistica della commedia formulata da Castelvetro attribuendo al genere un valore morale. La medesima linea di pensiero è seguita da Antonio Riccoboni, traduttore e commentatore in latino della *Poetica*, sostenitore della peculiare capacità della commedia di purificare l'anima degli spettatori mediante la meraviglia suscitata dagli inganni ridicoli. Una visione moralizzante è condivisa inoltre dalla maggior parte dei trattati sull'arte poetica e sul comico ispirati alla *Poetica*, orientati a riflettere principalmente sul problema dell'*imitatio* quale presupposto del valore conoscitivo della poesia. Giraldo riconosce alla commedia pari dignità e finalità educativa della tragedia, a sua volta teorizzata da Aristotele come genere sublime, e fissa quali principi cardine della scrittura comica il "convenevole" e l'esempla-



rità; quest'ultima è ribadita da Trissino, mentre Minturno, all'indomani del Concilio di Trento, raffina il concetto di catarsi applicato agli ambiti tragico e comico, assegnando al poeta il compito di rivelare l'utilità, dunque il fine morale e pedagogico, della poesia. Una lettura etica è offerta da altri trattatisti come Bernardo Pino da Cagli, Giulio Del Bene e Nicolò Rossi, il quale però avverte la necessità di adeguare le posizioni tradizionali alle esigenze del teatro moderno e del suo pubblico.

Il processo di codificazione fondato sulla conciliazione delle *auctoritates* è oggetto di specifica trattazione nel capitolo II, che traccia con chiarezza le radici speculative di un dibattito secolare sul tema a partire dalla problematica posizione di Platone, fautore di una recisa condanna della poesia e in particolare del riso poiché scatenato dal brutto, dal disarmonico e dunque dal male, e derivante da un'anti-socratica ignoranza di sé. Tale giudizio è riformulato e attenuato dai teorici cinquecenteschi con la limitazione della censura ai soli cattivi poeti, ma non manca chi, come Castelvetro, individua l'origine del comico nella natura peccaminosa dell'uomo, rimodulando il dettato platonico in sintonia con la sensibilità religiosa postridentina. Più lineare risulta invece il recupero del dettato di Orazio, la cui *Epistula ad Pisonem* è posta in stretta relazione con la *Poetica* aristotelica a proposito di questioni cruciali quali il *decorum*, l'equilibrio tra *delectare* e *prodesse*, l'imitazione come elemento regolatore del rapporto tra le arti e l'investitura educativa del poeta, detentore della *sapientia*. La prospettiva retorica insita nell'*Ars poetica* oraziana è corroborata

a sua volta dalla dialettica con il *De oratore* di Cicerone e l'*Institutio oratoria* di Quintiliano, due testi attenti al versante retorico-forense nel definire il riso quale strumento di persuasione morale degli astanti. Il concetto oraziano di *decorum*, l'ideale di *moderatio* profilato da Cicerone nell'impiego dell'arguzia durante le arringhe e l'*urbanitas* proposta da Quintiliano dimostrano una speciale affinità con la nozione aristotelica di *εὐτραπεία*, l'abilità di scherzare con misura, ripresa con grande rilievo dai teorici cinquecenteschi nel delineare i contorni della commedia moderna. Un altro punto nodale esaminato dalla studiosa riguarda la relazione tra poesia e oratoria, intesa dai commentatori all'insegna di una progressiva presa di coscienza dell'autonomia della letteratura dall'arte retorica: se Robertello rivolge ancora la propria attenzione alle componenti suasorie del comico senza curarsi degli aspetti stilistici, Maggi e Trissino dimostrano una crescente fiducia nei mezzi della poesia, così come Giraldi riconosce alla scrittura poetica il compito peculiare di suscitare gli «affetti del cuore»; la legittimazione delle ragioni letterarie si deve però a Castelvetro che attinge i propri esempi non più dall'ambito oratorio, ma dalla commedia antica e dalle novelle del *Decameron*. Come mostrano le puntuali analisi dell'autrice, notevole è l'interesse dei trattatisti per le questioni di metodo desunte dalla *Poetica*, utili a stabilire i connotati della nuova arte drammaturgica in base a un procedimento deduttivo che permette di ricavare le norme del comico a partire dalle regole stabilite per altri generi come la tragedia e l'epopea.

Il dibattito metodologico sulle mo-

dalità di lettura e di riuso della *Poetica* è strettamente legato alla discussione circa l'esistenza di una teorizzazione esaustiva del comico che sarebbe stata affidata dallo Stagirita a un ipotetico secondo libro e del relativo problema filologico inerente lo stato testuale del trattato (capitolo III): per chi, come Castelvetro, riteneva si trattasse solo di un abbozzo non ancora giunto alla distensione argomentativa dell'opera compiuta, non era possibile ricavare norme certe ricomponendo le poche osservazioni presenti sul tema del riso, né era corretto, secondo Piccolomini, attribuire implicitamente ad Aristotele teorie formulate per analogie e opposizioni, senza conoscerne di fatto il reale pensiero. L'esame dei trattati (di cui sono riportate ampie, preziose citazioni di supporto corredate di traduzione italiana nel caso dei testi latini) conferma tuttavia la grande diffusione di tale procedimento tra i commentatori, impegnati a ricalibrare i principi delineati per la tragedia in accordo con gli argomenti di altri trattatisti antichi. L'esito più evidente è forse il concetto di catarsi comica, necessario a conferire un valore etico, prima che estetico, alla commedia e a sancirne così il prestigio morale, letterario e sociale. Un ruolo cruciale rivestono le disquisizioni sul lessico aristotelico, ricostruite dall'autrice a partire dal capitolo III in un quadro illuminante per una comprensione più profonda dello stesso testo greco: la distinzione tra imitazione del reale e imitazione poetica, tra mimesi artistica e mimesi retorica, ruota attorno al concetto di μίμησις, a sua volta connesso con l'arduo problema del fine della poesia; al centro di una risemantizzazione morale sono quindi

l'idea del turpe senza dolore tipico del comico (ὀ φθαρκτόν), la distinzione tra brutto e vergogna (αἰσχρός/αἴσχος) e il comparativo φαυλοτέρων riferito ai personaggi della commedia, tradotto da Alessandro de' Pazzi con «peiorum» e rimodulato dai trattatisti rinascimentali secondo un'ampia gamma di accezioni dalle sfumature etiche e sociali che trasformano la connotazione negativa originaria nell'opposizione tra i nobili caratteri tragici e i più modesti tipi comici, di estrazione inferiore ma non per questo viziosi. Lo sforzo di attualizzazione del dettato aristotelico interseca un'analoga ricerca di ridefinizione delle forme del comico: a Maggi si deve la nozione innovativa di *subrisus*, un riso estraneo alla bruttezza risultante dalla mediazione tra il riso senza misura profolato da Aristotele e il riso colto dell'oratore elogiato da Cicerone; Robortello distingue invece i generi di *sales*, commedia, satira e riprende la contrapposizione tra *urbanitas* e *rusticitas* nel confronto tra i motti propri dell'oratoria forense e il ridicolo teatrale della commedia, oltre a riflettere sul rapporto tra *ars* e *ingenium* nel conio delle facezie secondo una prospettiva comportamentale di stampo aristocratico che richiama il modello del *vir facetus* di Castiglione.

L'ambito di applicazione privilegiato della trattazione teorica resta, nonostante la varietà dei generi considerati, quello della commedia (capitolo IV). La polisemia di alcuni termini, suscettibili di molteplici traduzioni e interpretazioni tali da piegare in direzioni talvolta opposte il dettato dello Stagirita, presenta ricadute di non poco conto sulla definizione del genere, come accade per gli ag-

gettivi e i concetti sopra citati o per particolari espressioni su cui ancora si esercita l'impegno filologico del nostro tempo. L'esegesi del brano della *Poetica* (1449a 38 - 1449b 9) contenente l'acceso alla concessione del "coro" ai commedianti appare determinante per i teorici cinquecenteschi intenti a ricostruire la storia dell'origine della commedia e il momento della sua affermazione istituzionale (capitolo IV 2). Sulla scorta di Aristotele si discuteva inoltre sulla paternità dell'invenzione della commedia, in particolare sull'opportunità di attribuirgli ai Megaresi o agli Ateniesi: riflessioni divergenti ruotano in questo caso intorno all'etimologia dei termini κῶμη e κωμῶζειν, con argomenti di tipo etico e socio-politico affioranti a proposito del nesso tra la libertà dei comici di rappresentare senza censure i vizi degli uomini e la nascita della commedia in una città-stato dal regime democratico. Le perplessità destinate dal carattere mordace della commedia antica, intessuta di invettive e maldicenze rivolte a personaggi reali come il Socrate sbeffeggiato da Aristofane nelle *Nuvole*, alimentano una predilezione unanime per i modi più contenuti della commedia nuova e di un autore come Menandro, assai apprezzato anche da Quintiliano. La storia della commedia greca è quindi ricostruita con lo scopo più o meno dichiarato di illustrare i rapporti tra Aristotele e Aristofane (a partire dal dilemma se i due fossero stati contemporanei) e di corroborare l'impressione di un giudizio negativo sulla *vetus* da parte dello Stagirita, non supportata da affermazioni esplicite del filosofo ma dalle sole inferenze dei commentatori, interessati a piegare l'opinione ari-

stotelica all'avallò delle proprie teorie. La *fabula* costruita su personaggi inventati, la verosimiglianza realistica ma fittizia delle vicende comiche sono alcuni capisaldi della commedia moderna esemplati sul modello menandro, in perfetto accordo con gli ideali cortigiani di convenienza e misura profilati da Castiglione.

Di particolare rilievo è quindi il nodo interpretativo legato all'esegesi del passo aristotelico sull'uso della prosa e del verso (*Poet.* 1447a 29 - 1447b 1), variamente inteso in rapporto all'espressione di *Poet.* 1447b 1 «τοῖς λόγοις ψιλοῖς ἢ μέτροις» e al diverso valore, esplicativo o disgiuntivo, attribuito alla particella ἢ. Le profonde ripercussioni di tali argomenti sul dibattito inerente le forme della commedia sono ripercorse con adeguato risalto nel paragrafo conclusivo del volume (IV 3). Il concetto tradizionale di poesia come versificazione, sancito da Orazio, è messo in discussione poiché non sembra coincidere con la posizione di Aristotele. I tentativi di compromesso compiuti dai commentatori sono molti, dalla ripartizione della poesia secondo l'uso del verso prospettata da Maggi e Piccolomini al rilievo con cui Pier Vettori chiarisce un equivoco diffuso, spiegando che lo Stagirita non avrebbe affermato l'equivalenza tra prosa e versi, bensì tra versi non accompagnati da musica e danza e versi musicati. A partire da tali presupposti, la maggior parte dei trattatisti consiglia l'impiego del verso nella prassi drammaturgica: Giraldis ricorda l'esempio delle commedie di Ariosto ed elogia l'uso dell'endecasillabo sciolto nella *Sofonisba* di Trissino, Minturno svilisce la prosa come una scelta di comodo, mentre Castelvetro

e Riccoboni valutano i pregi declamatori del verso che permetterebbe di pronunciare battute concitate senza scadere in atteggiamenti smodati. La preferenza per la prosa accomuna invece Nicolò Rossi e Alessandro Piccolomini, entrambi orientati a un gusto pionieristico che riconosce nell'*oratio soluta* il corrispettivo più adeguato del "parlare comune" e la soluzione più naturale e comprensibile per attori e pubblico. Le ragioni pratiche della messinscena emergono quindi dalle discussioni di taglio stilistico tra una maggioranza di sostenitori dell'impiego del verso, secondo la lezione oraziana, e i più aggiornati fautori dell'uso della prosa.

La capacità di cogliere i complessi intrecci che uniscono la teoria e la prassi della commedia cinquecentesca alle delicate questioni dell'ermeneutica aristotelica costituisce un importante elemento di novità e di pregio del libro, che apporta un contributo di rilievo nel quadro degli studi critici sul tema. L'autrice interseca i nodi cruciali della riflessione teorica sul comico con le tappe fondamentali della rifondazione e della valorizzazione del genere, in una scrittura fondata sullo scrupoloso esame delle fonti e su un metodo sistematico che conferma come l'analisi dei risvolti filologici e lessicali sia una chiave di lettura imprescindibile per una piena comprensione delle elaborazioni teoriche del Rinascimento. La fitta rete di nodi interpretativi dipanata nel volume può essere infine ripercorsa dal lettore in modo agevole e proficuo grazie all'Indice dei nomi e alla «Tavola dei luoghi e dei temi della *Poetica* aristotelica» (pp. 205-207).

ESTER PIETROBON

VALERIA G. A. TAVAZZI, *Goldoni e i suoi sostenitori*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2018, pp. 188.

Questo volume di Valeria G. A. Tavazzi si concentra su una zona non ancora del tutto esplorata dagli studi critici goldoniani. Soffermandosi su Goldoni e i suoi sostenitori, i cosiddetti 'goldonisti', Tavazzi getta una nuova luce sui rapporti, non sempre limpidi, tra l'autore e i suoi sodali nei primi anni dell'approdo dell'autore veneziano al San Luca (1753-1755). L'analisi attenta e approfondita dei testi e dei materiali meno noti consente alla studiosa di restituire un quadro variegato dell'opera e della ricezione critica di Goldoni e di confrontarsi con i più autorevoli studi sull'autore.

Nei tre corposi capitoli che compongono il volume sono posti alla nostra attenzione diversi casi di studio. Nel primo capitolo (*Fra protettori illustri e metateatro: per un'analisi del Festino*, pp. 1-86), attraverso l'esame del *Festino* di Goldoni, commedia scritta nel 1754, ma pubblicata nel 1757, vengono considerati vari aspetti riguardanti la ricezione delle commedie goldoniane nel primo anno di attività al San Luca, in riferimento anche al dibattito teatrale coevo. Tavazzi indaga in primo luogo il rapporto tra Goldoni e Pietro Verri, dedicatario del *Festino* e sostenitore di Goldoni, per mettere a fuoco sia le implicazioni più profonde e le allusioni velate che ruotano attorno alla critica al cicisbeismo; sia la componente metateatrale del testo. Come dimostra la studiosa, la commedia di Goldoni ha in effetti l'intento di rispondere alle riserve espresse nei confronti del suo teatro, specie a

quelle rivolte ai suoi attori; una critica, questa, che, appunto, emerge perfino nel poemetto del sodale Verri, *La vera commedia* (1755), sebbene lo stesso autore dimostri all'apparenza un sostegno incondizionato per Goldoni. Alla luce di questi dati, osserva Tavazzi, è opportuno allora leggere il testo del *Festino* come un'occasione di rivincita per Goldoni sul pubblico e sulle critiche, e come momento per una riflessione più ampia dell'autore sull'iniziale esperienza al San Luca e sui presupposti della sua riforma.

Il secondo capitolo (*Un libello critico di metà Settecento sopra la "nuova" commedia*, pp. 87-135) si sofferma su un testo pressoché ignorato dagli studi goldoniani e conservato presso la biblioteca del museo Correr di Venezia, le *Lettere sopra la nuova commedia. E un giudizio sopra il Moliere di Goldoni*, opera anonima, edita per Valvasense nel 1755. Il libello è di estremo interesse non solo perché si concentra sui criteri per ben giudicare una commedia, ma soprattutto perché, come documenta dettagliatamente Tavazzi, vi troviamo una lettura critica equilibrata e imparziale delle commedie di Goldoni e Chiari: tra queste, in particolare *Il Moliere*, *Pamela*, *La donna di garbo*, *Il cavaliere e la dama* per il primo; *la Marianna o sia l'orfana riconosciuta* per il secondo. Accanto all'apprezzamento per i testi e per le soluzioni drammaturgiche adottate dai due autori, compaiono anche diverse osservazioni critiche sui difetti, formulate con giudizi articolati e supportati dalle autorità di Aristotele e Orazio fino ai moderni Bossu, Dacier, Gravina e Addison. La studiosa dimostra però quanto la visione complessiva che si ricava dalle *Lettere* sia di fatto «anacronistica» e inattuale.

Basata sull'esame dei testi già stampati e su problemi quindi già superati, l'analisi dell'anonimo esclude la pratica scenica e le sperimentazioni di Goldoni e Chiari rispettivamente al San Luca e al Sant'Angelo; non tiene dunque in considerazione la «profonda ridefinizione» dei rispettivi repertori dei due autori e della scena contemporanea veneziana (p. 130).

Nell'ultimo capitolo del libro (*Goldonismo critico*, pp. 137-81) Tavazzi riprende i nodi principali affrontati in precedenza per mettere in discussione, sulla scia della critica più aggiornata, un paradigma storiografico di lunga data, ovvero il giudizio quasi del tutto unanime sulla netta spaccatura tra il teatro di Goldoni e quello di Chiari. Tavazzi ci mostra quanto, in realtà, la rivalità tra i due autori debba essere sfumata, senz'altro problematizzata, anche alla luce di un condizionamento che deriva da esigenze pratiche legate al contesto (ricezione del pubblico e dei protettori). Dall'attenta e intelligente lettura della studiosa emerge che anche i sostegni espliciti e incondizionati a Goldoni portano con sé riserve e critiche «condizionate». A supporto della sua tesi Tavazzi passa in rassegna un'ampia messe di testi. In particolare in questo capitolo si sofferma su alcuni libelli di Stefano Sciugliaga in Garmogliesi, fra i più noti difensori di Goldoni. Questi testi, come, per esempio, *Il parosismo dell'ipocondria*, dimostrano l'«approvazione condizionata» del sodale di Goldoni: Sciugliaga preferisce alle commedie goldoniane di ambientazione esotica, più sperimentali e accolte dal consenso popolare, quelle in linea con la riforma del *Teatro comico* e con una chiara funzione educativa. Nella stes-

sa traiettoria del goldonismo critico Tavazzi inserisce anche la commedia metateatrale le *Nozze involontarie della commedia italiana col signor conte Popolo del Basso Piano* (1755), attribuita da diversi studiosi a Sciugliaga. Anche in questo caso siamo invitati dalla studiosa a cogliere nel testo tanto la lode di Goldoni, anteposto a Chiari e considerato l'unico autore in grado di guarire la commedia italiana, quanto il biasimo per le commedie esotiche e per le concessioni ai capricci del popolo, a cui l'autore veneziano si sarebbe asservito da quando ha iniziato a scrivere in martelliani.

Tavazzi, oltre a problematizzare la paternità della commedia attribuita a Sciugliaga, dimostra persuasivamente e con la solidità delle argomentazioni quanto il delicato passaggio di Goldoni dal Sant'Angelo al San Luca debba essere riletto considerando anche le riserve espresse perfino dalle file dei sostenitori dell'autore. L'assunzione di tale prospettiva d'indagine contribuirebbe a far comprendere non solo le scelte immediate dell'autore, ma anche la narrazione a distanza del suo percorso di riforma, all'interno della quale, sottolinea Tavazzi, Goldoni mette volutamente «in secondo piano opere che pure gli avevano regalato un grande successo» (p. 181).

ALVIERA BUSSOTTI

MARIA VALERIA SANFILIPPO, *Sebastiano Addamo. Il pensiero, il silenzio, la parola*, prefazione di Sarah Zappulla Muscarà, Roma, Aracne, 2019, pp. 232.

Rigore metodologico e grazia della

scrittura nell'ultimo contributo monografico della giovane studiosa Maria Valeria Sanfilippo. Forte di un'attenta rilettura di tutte le opere prodotte dall'autore investigato e sostenuta da un meticoloso esame di articoli, recensioni, note, interventi e risultati bibliografici fin qui consegnati dalla critica letteraria, la Sanfilippo riesce a ricomporre in un quadro unitario il suo profilo letterario e personale, dandone un'originale interpretazione. Ed è quello che si ha in questo saggio su Sebastiano Addamo, Il sottotitolo già di per sé compendia la personalità di Addamo, autore «di nicchia», «scrittore di grande insuccesso», come lo stesso amava dire con fine ironia. Un pregevole studio a tutto tondo sulla figura e l'opera dello scrittore catanese, che si avvale della dotta prefazione di Sarah Zappulla Muscarà. Una prefazione che da sola dà la misura del valore dell'opera critica della Sanfilippo che alla scuola della Muscarà è cresciuta e si è formata, distinguendosi per altre meritevoli pubblicazioni. L'autrice questa volta ripercorre con acume critico l'insieme della produzione di Addamo: dalla narrativa ai racconti, alle poesie, ai saggi, alle traduzioni, agli articoli sui quotidiani, al fine di cogliere il filo rosso che lega in uno sguardo unitario le urgenze del nostro scrittore. Una rilettura accompagnata dall'investigazione di nuovi documenti e dall'esame di lettere e carteggi vari. Un'investigazione che è anche una ricostruzione dell'impegno di Sebastiano Addamo come intellettuale tout court.

Un saggio di cui si apprezza la resa linguistica dell'autrice improntata all'essenzialità, nonché l'ammirevole

compiutezza della ricerca volta ad evidenziare i nuclei tematici scomodi e privilegiati da Addamo, tra i molti, l'incomunicabilità, la solitudine, la diversità, la malattia, la vecchiaia, ma anche i rapporti da lui avuti con personalità del mondo della cultura: Vittorini, Calvino, Pasolini, Siciliano, Sereni, Gallo, Crovi ed editori quali Einaudi, Mondadori, Garzanti, Scheiwiller, Sellerio, Sciascia. Un'opera di ricostruzione accompagnata da autonomia di giudizio critico da parte della studiosa, che non manca di illuminare e di integrare le letture interpretative, sostenendole con puntuali citazioni, riferimenti bibliografiche, note esplicative. È l'interrogazione filosofico-esistenziale il nucleo centrale dell'opera di Addamo, non disgiunta da «scelte anticonvenzionali che conferiscono alla sua narrativa valenze socialmente attuali». Così in «Non si fa mai giorno» il pungolo è per quella Catania «immobile e sonnolenta», metafora di una diaspora degli ideali che caratterizza la società del tempo. Con una avvertenza da parte della studiosa: Addamo «ci dà il metodo, non già il risultato. Per il mondo moderno, che predilige l'immagine e detronizza la parola, la sua scrittura diventa punto di partenza per un'autentica rinascita intellettuale, attivando le menti e le coscienze degli individui». Un pessimismo, quello di Addamo, dove coesistono lucidità e disincanto a sollecitare la riflessione e che si riassume plasticamente nella domanda: «È ancora tempo di poesia, il nostro?», a indicare la condizione di isolamento del poeta, che sta alla base della raccolta poetica «Alternative di memoria».

La monografia della Sanfilippo

conferisce a Sebastiano Addamo la giusta collocazione, giacché, unitamente a *Capuana, De Roberto, Verga e Pirandello, Vittorini, Lanza, Brancati, Patti, Bufalino, Consolo, D'Arrigo, Cattafi, Bonaviri*, lo scrittore ha saputo raccontare il microcosmo Sicilia come metafora esistenziale che trascende dalle coordinate coeve, entrando di diritto nella cerchia dei classici.

LORENZO MAROTTA

LORENZO MAROTTA, *Oltre il tempo*, prefazione di Antonio Di Grado, Roma, Lit Edizioni-Castelvecchi, 2019, pp. 220.

In questo romanzo di Lorenzo Marotta, s'incastano due storie principali: quella di un gruppo di ragazzi, che condividono l'amore per la cultura, i libri, la musica e il teatro, e che dopo l'università subiscono una sorta di diaspora lavorativa; e quella, che s'intreccia alla prima, dei «Racconti eretici», libro con il quale il professore viene premiato dalla Confederazione dei Filosofi Statunitensi e che pone «interrogativi sullo smarrimento dell'umano, sulla falsificazione di Dio, sulla fallace giustificazione del bene e del male». Un libro in cui si racconta, anche con una certa crudeltà, la diffusa lussuria di alcuni religiosi dimentichi dei loro voti. Accanto alle due macro-storie, si affiancano le tematiche archetipiche dell'amore, dell'amicizia, delle riflessioni sulla vita e sul tempo. Il tempo, «vo-race cormorano», con Shakespeare, ma anche «Dio benigno» secondo Sofocle.

Ed in effetti questo romanzo è un'opera che pone tante questioni, e

che tante lascia aperte dal momento che più sono grandi e complesse, più sono aliene dal trovare un incasellamento rigido e definitivo. Un'opera magmatica, che tanti spunti di meditazione e di dibattito pone al lettore e da cui è possibile isolare perlomeno tre nuclei tematici.

Nella prefazione al volume Antonio Di Grado pone l'accento sul «romanzo contenitore» e su di una «qualità dell'opera» che non sta solo nel cosa ma anche nel come si racconta, giacché siamo di fronte ad «un romanzo inattuale» che travalica il tempo presente del narratore, «volando verso il futuro con lo sguardo rivolto al passato».

Il romanzo oggi è il primo genere letterario a livello mondiale, il più venduto e tradotto; secondo la definizione di Bachtin, un genere «consustanziale al presente» che, essendo metamorfico, negli ultimi anni si è trasformato insieme con la società. Ebbene in estrema sintesi, si può dire che il romanzo ha attraversato egregiamente il passaggio tra moderno, postmoderno ed ipermoderno.

Il romanzo di Marotta è felicemente inattuale ed è post-moderno per l'importanza dei personaggi, che sono numerosi e che si disperdono nel mondo; l'accamparsi di un mondo complesso e spesso illeggibile; la smaterializzazione degli affetti, delle vite, delle convinzioni; l'importanza degli oggetti quotidiani (non a caso si celebra la potenza del libro in quanto tale, oggetto pieno di significati).

Il secondo nucleo di rilievo è costituito dall'importanza della memoria e del passato, una sorta di azione di macchina del tempo che ci riporta ad

una Sicilia arcaica e rurale, a delle vite che avrebbero potuto ma che non sono state vissute, a degli amori che sarebbero potuti sbocciare ma sono rimasti una promessa («A te nel tempo, oltre il tempo», dice Vincenzo alla sua Margherita).

Il terzo nucleo, in ultimo, è quello della raffinata ma insieme implacabile celebrazione della cultura *tout court*: della musica, dei libri, del teatro, della riflessione filosofica e letteraria, sulla scorta di idee e di parole che, in un dialogo incessante, gli autori di ieri e di oggi instaurano con noi.

Grazie all'escamotage dei «Racconti eretici», Marotta dispensa perle di letteratura e di riflessioni filosofiche, affidando ad una sorta di spirito errante nel tempo («solo un soffio, uno sbadiglio, un niente!»), Zeropuntozero, un viaggio tra le plaghe della storia e della cultura.

Come nella *nekylia* di Odisseo prima e di Enea poi e, infine, di Dante, ci si immerge in un itinerario quasi catartico, in cui Zeropuntozero lambisce le vicende di Marco Polo, Kierkegaard, Manzoni, Pasolini e Antigone, un dialogo entusiasmante con gli autori antichi e moderni, realizzato attraverso l'espedito del meta-romanzo o della meta-narrazione.

Ma accanto ai pilastri del sapere antico e moderno non mancano le voci della contemporaneità: quelle di Philip Roth, di Hakuri Murakami, di Mo Yan, «coloro che trasformano il sapere in altro sapere», come degli abili artigiani che mettendo insieme fulgide tessere vitree riescono a creare un meraviglioso mosaico da offrire alle generazioni future.

DORA MARCHESI



*In questo numero:*

ANDREA SALVO ROSSI  
 CAROLINA PATIERNO  
 JUAN CARLOS DE MIGUEL Y CANUTO  
 ANDREA GIALLORETO  
 ALESSANDRO GAUDIO  
 PAOLA VILLANI  
 VALERIA PUCCINI  
 MARIA DIMAURO  
 IGNAZIO CASTIGLIA  
 FRANCESCO TATEO  
 FRANCESCO SPERA

Benedetto Accolti  
 Francesco Bracciolini  
 Pirandello-Calvino  
 Giovanni Comisso  
 Tommaso Landolfi  
 Francesco Mastriani  
 Alberto Vimina  
 Vittorio Bodini  
 Valerio Mello  
 Il dantismo di Cofano  
 Le rime degli Arcadi (1716-1781)

[www.criticaletteraria.net](http://www.criticaletteraria.net)

**ANNO XLVIII**

**FASC. IV**

**N. 189/2020**

*Consiglio scientifico onorario:* Guido Baldassarri (Padova) / Andrea Battistini (Bologna) / Nicola De Blasi (Napoli) / Arnaldo Di Benedetto (Torino) / Pietro Gibellini (Venezia) / Raffaele Giglio (Napoli) / Gianni Oliva (Chieti) / Matteo Palumbo (Napoli) / Francesco Tateo (Bari)

*Comitato direttivo-scientifico:* Giancarlo Alfano (Napoli - Federico II) / Beatrice Alfonzetti (Roma - Università Sapienza) / Valter Boggione (Università degli Studi di Torino) / Daniela De Liso (Napoli - Federico II) / Maria Teresa Imbriani (Potenza - Università della Basilicata) / Valeria Giannantonio (Università degli Studi di Chieti) / Antonio Lucio Giannone (Lecce - Università del Salento) / Simone Magherini (Università degli Studi di Firenze) / Elisabetta Selmi (Università degli Studi di Padova) / Tobia R. Toscano (Napoli - Federico II) / Sebastiano Valerio (Università degli Studi di Foggia) / Paola Villani (Napoli - Università degli Studi Suor Orsola Benincasa)

*Comitato scientifico internazionale:* Perle Abbrugiati (Aix en Provence, Francia - Université de Provence) / Elsa Chaarani Lesourd (Nancy, Francia - Université de Nancy II) / Massimo Danzi (Ginevra, Svizzera - Université de Genève) / Paolo De Ventura (Birmingham, England - University of Birmingham) / Francesco Guardiani (Toronto, Canada - University of Toronto) / Margareth Hagen (Bergen, Norvegia - Universitetet i Bergen) / Srecko Jurisic (Spalato, Croazia - Università di Spalato) / Massimo Lollini (Eugene, Stati Uniti - University of Oregon) / Paola Moreno (Liegi, Belgio - Université de Liegi) / Irene Romera Pintor (València, Spagna - Universitat de València)

*Redazione:* Daniela De Liso, Vincenzo Caputo

*Segreteria di redazione:* Noemi Corcione (corcione.redazione@criticaletteraria.net) e John Butcher

*Direttore responsabile:* Raffaele Giglio.

*Amministrazione:* Paolo Loffredo Editore s.r.l. - 80128 Napoli - Via Ugo Palermo, 6; [www.loffredoeditore.com](http://www.loffredoeditore.com); [paololoffredoeditore@gmail.com](mailto:paololoffredoeditore@gmail.com)

*Abbonamento annuo* (4 fascicoli): Italia € 68,00 - Estero € 91,00 - Fascicolo: Italia € 21,00; Estero € 30,00. Versamenti sul c.c. bancario intestato a Paolo Loffredo Editore s.r.l., IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC SWIFT BPPIITRR Banco Posta Spa oppure versamento con bollettino di ccp sul conto 1027258399; 

Versione digitale acquistabile su [TORROSSA.IT](http://TORROSSA.IT) ISSN e2035-2638

La pubblicazione di qualsiasi scritto avviene dopo doppia valutazione anonima.

Autorizzazione del Tribunale di Napoli n. 2398 del 30-3-1973.

*Impaginazione:* Graphic Olisterno, Portici (NA); *Stampa:* Grafica Elettronica s.r.l. - Napoli.

Questo fascicolo è stato stampato il 10 settembre 2020.