

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

esperienza attraverso una lucida riflessione storica» (p. 81) ed un'adeguata applicazione metrico-stilistica e linguistica.

La seconda parte è incentrata sulla concezione dantesca del problema dell'espressione poetica, come viene mostrato attraverso un'attenta analisi di passi di varie opere dell'Alighieri, a convincente verifica di come le teorie esposte nel *De vulgari eloquentia* si rispecchino in tali opere e con la messa in rilievo di come ad un esplicito livello compositivo con «intento didattico ed edificante, in quanto Dante fornisce indicazioni pratiche ai lettori che aspirano alla creazione poetica, sulla base di un'analisi teorica sistematica della propria esperienza creativa» (p. 85), corrisponda anche, ad un livello implicito e più profondo, ben integrato con il primo, quel processo di autointerpretazione e conseguente collocazione e valutazione storica della propria attività letteraria di cui si parlava, una volta chiarito l'assunto per cui «un'estetica dell'espressione consiste nella sintesi di estetica formale ed estetica contenutistica» (p. 86), con la necessità infine di «comprendere più a fondo il rapporto fra Dante e la tradizione letteraria del suo tempo e in particolare fra le teorie letterarie dantesche e il Medioevo latino» (p. 138); necessità alla soddisfazione della quale si fornisce qui un notevole contributo. [Massimo Seriacopi]

SANDRO BERTELLI, *La tradizione della «Commedia» dai manoscritti al testo. I. I codici trecenteschi (entro l'antica vulgata) conservati a Firenze*, presentazione di PAOLO TROVATO, Firenze, Leo S. Olschki, 2011, pp. XIV-456.

All'interno del progetto di ricerca che prevede la pubblicazione di ben sei volumi in grado di offrire l'analisi in prospettiva codicologica-paleografica e filologica dell'intera tradizione manoscritta del poema dantesco, questo primo intervento suddiviso in tre parti propone l'esame e l'articolata e approfondita disamina dei dati codicologici che permettono di visualizzare le caratteristiche grafiche di tutti i copisti che hanno lavorato alla stesura dei manoscritti (o frammenti di essi, poiché anche in condizione frammentaria possono essere fonti di dati preziosi ed indicare un preciso orientamento nelle lezioni, purché siano parte di veri libri manoscritti) presi in considerazione

riguardo al campo d'azione" ricordato nel sottotitolo.

La prima parte del volume, *I codici, i copisti e le scritture*, pp. 1-129, vuole gettare luce su fondamentali elementi costitutivi dei manoscritti danteschi: localizzazione dei testimoni, loro datazione specifica, distinzione delle mani che hanno intrapreso la trascrizione del poema ed «individuazione della tipologia grafica utilizzata dai singoli copisti» con analisi dettagliata delle «caratteristiche grafiche di tutte le mani» intervenute nella trasmissione del testo, «in modo tale da formare una sorta di repertorio [...] che documenti e, allo stesso tempo, visualizzi la fisionomia di quelle scritture e dei loro artefici» (p. 2).

Alla luce dei progressi codicologici e paleografici compiuti negli ultimi decenni si contribuisce quindi in modo consistente, preciso e sistematico alla costituzione di un'organizzata banca dati che possa finalmente offrire solide basi di lavoro per il filologo in generale e per un futuro editore del poema in particolare, considerando in questo primo tratto i codici conservati all'interno dei fondi fiorentini databili entro il 1355: da un elenco iniziale di 86 manoscritti trecenteschi, si individuano quindi i 40 che costituiscono il *Catalogo* (46, se si considera che alcuni codici composti sono costituiti di più parti inerenti al presente lavoro).

Sempre nella prima parte del volume, attraverso l'elaborazione di un *Prospetto* che mostra «uno schema sinottico che consente al lettore di avere una visione insieme diretta e incrociata dei dati stessi» (p. 4), si precisano tutti gli elementi raccolti riguardo a localizzazione, datazione, copisti, scrittura dei documenti, scendendo poi nel dettaglio riguardo alle varie diciture sulle quali si disserta compiutamente di seguito.

Per ben 12 testimoni è possibile procedere ad una significativa retrodatazione all'interno dell'antica vulgata; ad una rivalutazione di altri 5 codici richiamati, dalla seconda metà del Trecento finora postulata, all'interno dell'antica vulgata; ad una rettifica di datazione dello Stroziano 153 (trascritto prima del 1339).

Le schede presentate propongono agli studiosi «una fotografia istantanea della produzione dei singoli copisti, distinta naturalmente per ambiti d'interesse» (p. 50), con parte relativa all'individuazione della tipologia grafica adottata.

Una seconda sezione (pp. 131-322) è de-

RASSEGNA BIBLIOGRAFICA

dicata al *Testo*, cioè alla costituzione di un *corpus* che consenta la verifica della portata e della significatività delle varianti di ciascun testimone censito tracciando anche la strada che indirizza verso la classificazione metodica dell'intera tradizione manoscritta della *Comedia*, come si spiega a p. 132; si procede quindi all'escussione basata sui *loci critici* fissati nel 1891 da Barbi; a questi 396 ne sono stati aggiunti altri 150, per lo più monogenetici, ricavati dall'elenco pubblicato da Petrocchi nell'*Introduzione* all'Edizione Nazionale del poema del 1966.

La scansione del lavoro è organizzata seguendo un iniziale prospetto che classifica topograficamente i suddetti *loci* e fornendo una *Guida di lettura* alla successiva *Tavola di collazione*.

La sezione finale, comprendente il *Catalogo dei manoscritti* (pp. 323-393, più una prima *Appendice* inerente i codici laurenziani Plut. 40.25 e Strozzi 155 alle pp. 394-396, e una seconda a p. 397 che rende conto dei manoscritti scartati), è introdotta da una *Guida alla lettura delle schede* di descrizione seguita dall'esame assai accurato di ognuno dei testimoni preannunciati.

Un nutrito corredo di tavole (ben 50, riferite a codici conservati nelle biblioteche fiorentine Medicea Laurenziana, Nazionale Centrale e Riccardiana) rende conto visivamente della confezione dei manufatti per campionatura.

Completano il testo le *Abbreviazioni bibliografiche* inserite alle pp. 401-423 e gli *Indici*, curati da Marco Giola, dei manoscritti (pp. 427-432), dei nomi e delle opere (pp. 433-435), dei copisti, degli illustratori e dei possessori (pp. 437-438), degli studiosi (pp. 439-442) e delle tavole (pp. 443-444): tutti elementi che rendono più agevole la consultazione dell'importante pubblicazione, della quale si attende con interesse il séguito. [Massimo Seriacopi]

ALBERTO CASADEI, *Il titolo della Commedia e l'Epistola a Cangrande*. «Allegoria», LX (2009), pp. 167-181.

Siamo sicuri che Dante abbia intitolato *Commedia* il suo "poema sacro"? Questo, in estrema sintesi, l'interrogativo affrontato da Casadei sulla base delle evidenze autoriali rintracciabili nell'opera, e anche alla luce della codificazione dei generi nel Medioevo; nonché

per quel che è dato desumere dall'epistola a Cangrande della Scala.

Il termine *commedia* (o per meglio dire, per la verità, *comedia*) ricorre in realtà in due passi, ma, a ben guardare, motivato dal contesto specifico: in *Inf.* XVI 128 si riferisce alla *res* raccontata («qui tacer nol posso; e per le note / di questa comedia, lettor, ti giuro, / s' elle non sien di lunga grazia vòte»), ossia l'apparizione straordinaria del mostro Gerione nella voragine che precede le Malebolge della frode; nell'*incipit* del canto *Inf.* XXI 1-2 — «Così di ponte in ponte, altro parlando / che la mia comedia parlar non cura» — esso sembra assumere una valenza insieme contenutistica e di stile, piuttosto che di genere, dato che, alla fine del canto precedente, Virgilio, evocandone alcuni personaggi minori, ha definito la propria *Eneide* «l'alta mia tragedia» (*Inf.* XX 113).

Una corrispondenza che non può non sottintendere il forte impegno di Dante, paragonabile a quello profuso per la sublimità retorica della "tragedia" dal suo maestro; mentre il possessivo "mio", in entrambi i passi, rileva la cura estrema con cui il singolo poeta, nella sua individualità specifica, ha cesellato la propria opera. Ed entrambe le qualifiche non hanno nessuna implicazione precipuamente teatrale; infine, appare quasi superfluo dirlo, il poema di Virgilio ha un suo titolo preciso, derivato, secondo la prassi dei titoli epici, dall'argomento principale; magari un titolo consacrato dall'uso: nei versi conclusivi della *Tebaide* Stazio, sorta di *sphraghis* poeta che esprime il proprio amore per la sua «bissenos multum vigilata per annos Thebai» (*Theb.* XII 811-819), viene menzionata la stessa «divinam Aeneida» di cui il poema di Stazio deve seguire le *vestigia* (v. 817); ulteriore testimonianza che accerta il titolo con cui il capolavoro virgiliano era ben noto.

Dante, per designare la sua opera, usa invece la locuzione «poema sacro» nell'*incipit* di *Paradiso* XXV, e il sintagma è ribadito, con leggera *variatio*, in *Par.* XXIII, 62, «sacrato poema», che è ritenuto «tale perché alla sua realizzazione hanno collaborato il cielo e la terra, Dio-ispisatore e Dante, suo scriba terreno» (pp. 169-170) che vi ha impegnato tutto se stesso.

Inoltre, già a partire dall'*incipit* del secondo canto dell'*Inferno*, acquista rilevanza il proprio il termine *mente* (si pensi ai vv. 4-6, «m'apparecchiava a sostener la guerra / sì del cammino e sì de la pietate / che ritrarrà la