

**LA RASSEGNA  
DELLA  
LETTERATURA ITALIANA**

---

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

COMITATO DIRETTIVO: Novella Bellucci, Alberto Beniscelli, Franco Contorbia, Giulio Ferroni, Gian Carlo Garfagnini, Quinto Marini, Gennaro Savarese, Luigi Surdich, Roberta Turchi

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato, 50 - 50136 Firenze; e-mail: [periodici@lelettere.it](mailto:periodici@lelettere.it)

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Casa Editrice Le Lettere, via Duca di Calabria 1/1 - 50125 Firenze

e-mail: [staff@lelettere.it](mailto:staff@lelettere.it)

[www.lelettere.it](http://www.lelettere.it)

IMPAGINAZIONE: Maurizio Borrani

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

LICOSA - Via Duca di Calabria, 1/1 - 50125 Firenze - Tel. 055/64831 - c.c.p. n. 343509

e-mail: [licosa@licosa.com](mailto:licosa@licosa.com)

[www.licosa.com](http://www.licosa.com)

Abbonamenti 2016

SOLO CARTA: Italia € 150,00 - Estero € 180,00

CARTA + WEB: Italia € 185,00 - Estero € 225,00

*Tutti i materiali (scritti da pubblicare, pubblicazioni da recensire, riviste) dovranno essere indirizzati presso la Casa Editrice Le Lettere. Manoscritti, dattiloscritti ed altro materiale, anche se non pubblicati, non saranno restituiti.*

*Iscritto al Tribunale di Firenze n. 1254 - 25/7/1958*

Stampato nel mese di dicembre 2015 dalla Tipografia ABC - Sesto Fiorentino (FI)

---

*Periodico semestrale*

---

---

## SOMMARIO

---

### Saggi

- ALBERTO BENISCELLI, *Sul «nuovo stile», tra poesia e musica: Metastasio, Jommelli, Mattei* ..... 311
- JOËL F. VAUCHER-DE-LA-CROIX, *L'Istituto di Studi superiori di Firenze e il dantismo "fin de siècle"* ..... 324

### Note

- CARLO ANNONI, *Come un astro senza atmosfera. Il «Dante» di Mario Apollonio* ..... 342
- DJAOUIDA ABBAS, *L'immagine del fanciullo nel romanzo di guerra: Italo Calvino e Mohammed Dib* ..... 354
- RAOUL BRUNI, *Gnosticismo e nichilismo nella poesia di Landolfi* ..... 361
- ANNAMARIA DE PALMA, *Una rivisitazione novecentesca: Tobino, l'Innominato e le «lacune» di Manzoni* ..... 369

### Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 377 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 392 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 405 - Quattrocento, a c. di F. Furlan, pag. 431 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 456 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 486 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 512 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 529 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 543 - Primo Novecento a c. di L. Melosi, pag. 560 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni e A. Camiciottoli, pag. 569 - Varia, pag. 595



sopra il comporre delle novelle di Francesco Bonciani, del 1574, e il *Discorso sopra il Decameron* di Francesco Sansovino, del 1571. Boccaccio resta comunque una figura centrale e la sua opera un punto di riferimento e un collettore di esempi.

C. analizza l'utilizzo delle citazioni decameroniane nel *Galateo*, nella *Lezione*, nel *Discorso*, nel *Dialogo* di Bargagli, in rapporto con le nuove funzioni del novellare nel contesto cortese e con le tendenze moralizzatrici della seconda parte del Cinquecento. Se da un lato, nei trattati di comportamento, il *Decameron* viene spesso usato come fonte di esempi negativi (ad esempio per l'eccessiva spregiudicatezza in materia religiosa), nei capitoli o nei trattati dedicati all'arte del favellare, la considerazione cresce, così come il numero di citazioni. Ciò conferma sia l'uso sociale del capolavoro boccacciano, che la sua importanza come modello stilistico e repertorio di modelli e spunti narrativi. L'articolo si concentra anche sull'intertestualità boccacciana (Bonciani e Sansovino, ad esempio, connettono il *Decameron* a modelli classici) e fra i vari trattati. L'autrice analizza, infatti, le citazioni casiane in Bonciani e il carattere mediano dell'opera di Bargagli, a metà strada fra novellistica e trattato, e a metà strada fra i giudizi morali su Boccaccio espressi dai predecessori. [*Marianna Orsi*]

*cento*, Padova, Antenore, 1983), B. presenta un profilo davvero nuovo di questo intellettuale finora piuttosto anomalo, se non estraneo, nel panorama culturale e letterario del suo tempo (1582-1648).

B. si è occupato dell'Imperiali dalla sua tesi di Dottorato e nel 2009 ha pubblicato per la Argo di Lecce un'edizione del *Ritratto del Casalino* (opera minore dell'esilio, che ha permesso di studiare i rapporti dell'autore con l'accademia bolognese dei Gelati e con gli Intrepidi di Ferrara, cui furono dedicate le due stampe nello stesso 1637), mentre è attualmente impegnato nel commento dell'opera maggiore, *Lo Stato rustico*, che un gruppo di studiosi diretto da Guido Baldassarri sta allestendo sull'edizione critica curata da Ottavio Besomi. In questo libro ora B. punta a ricostruire l'immagine a tutto tondo del letterato Imperiali (che Martinoni aveva un po' troppo limitato al mondo del collezionismo artistico genovese) con un'indagine sulle tappe culturali della sua formazione e dei successivi importanti rapporti intellettuali, secondo una linea centrale suggerita dallo stesso autore in alcuni carmi latini *de se ipso*, ossia la sua collocazione tra Tasso e Marino, tra il passato dell'epica eroica della *Gerusalemme liberata* e il futuro dell'*Adone*, «poema di pace» a soggetto mitologico. Un passaggio che Imperiali favorì col tramite del suo *Stato rustico*, che scartava dal modello di Erminia tra i pastori per aprire verso una nuova idea di pastorale, meno evasiva, più impegnata e autonoma, come gli riconosce lo stesso Marino chiamando in causa Clizio-Imperiali nel canto I del suo poema.

Imperiali viene dunque a costituire una cerniera tra il mondo della *Liberata* e quello dell'*Adone*: questa è la tesi del libro di B., costruito non semplicemente come una nuova biografia ricavata da una rivisitazione dei *Viaggi* e dei *Giornali* dell'Imperiali (strumenti indispensabili, ancorchè un po' trascurati e tuttora fruibili sulle obsolete edizioni ottocentesche di Anton Giulio Barrili), ma come un percorso nella letteratura di primo Seicento individuato attraverso un'originale indagine degli ambienti, delle accademie, dei personaggi incrociati dall'autore. La prima delle quattro tappe biografico-culturali è ovviamente quella di Genova di fine '500 - inizio '600, dove il giovane rampollo dell'aristocrazia di governo acquisisce la sua formazione

---

## SEICENTO

A CURA DI QUINTO MARINI

LUCA BELTRAMI, *Tra Tasso e Marino: Giovan Vincenzo Imperiali. Percorsi nella letteratura di primo Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2015, pp. 220.

A oltre trent'anni dalla monografia di Renato Martinoni (*Gian Vincenzo Imperiale. Politico, letterato e collezionista genovese del Sei-*

letteraria in un ambiente in forte espansione, oscillante tra l'ossequio al Tasso (invitato dal Grillo nell'Accademia degli Addormentati e omaggiato con la nota edizione della *Liberata* illustrata da Bernardo Castello nel 1590 e poi con una nuova edizione del 1604, in cui avrà parte lo stesso Imperiali), l'apertura ad altre aree culturali (*in primis* quella veneto-padovana di Sperone Speroni, Angelo Ingegneri, Maffeo Venier) e tutto un nuovo esercizio poetico madrigalesco, che si emancipa decisamente dal petrarchismo ortodosso del Bembo, ma anche dalla lirica tassiana per poi puntare, tramite Tansillo, alle diverse forme della sperimentazione mariniana. B. segue il progressivo inserimento dell'Imperiali nelle varie raccolte di madrigali e quindi tra i poeti encomiastici per dogi (cfr. le sue composizioni per le elezioni di Agostino Doria nel 1601 e di Pietro De Franchi nel 1603), fino agli *Argomenti* della *Liberata* del 1604 e alle tre edizioni dello *Stato rustico* (1607, 1611 e 1613), che gli conferiscono piena autorevolezza poetica; autorevolezza confermata nel 1618, quando, per celebrare l'elezione a doge del padre Giovan Giacomo, potrà reclutare una pattuglia di ben trenta poeti. La sua idea di poesia è quella di un impegno etico-didascalico, che ben s'accorda, secondo B., con il programma dei primi Addormentati e soprattutto con i Mutoli, che uniscono la *gravitas* alla «muta eloquenza». I rapporti dell'Imperiali con queste due accademie genovesi, di cui si conosce assai poco (e B. ha compiuto scavi importanti in proposito), sono ben studiati nel cap. II del libro, che mette a fuoco l'emulazione dell'epica tassiana, la spinta competitiva e il desiderio di superamento, di cui è prova centrale lo *Stato rustico* con la sua mutazione di soggetto e di metrica (Chiabrera stesso, nel *Vecchiotti*, loda la soluzione imperialesca come possibile alternativa al verso sciolto). L'ardita sperimentazione dell'Imperiali attesta il suo affrancamento dall'ambiente genovese e dal Tasso, considerato nella parte XVI dello *Stato rustico* del 1607 un classico del passato, insieme ai poeti che da Dante e Boccaccio arrivano al Bembo e al Casa. Non meno interessante è l'indagine dei rapporti dell'Imperiali col mondo nobiliare, a partire dai suoi due matrimoni, con la diciottenne ereditiera Caterina Grimaldi e, dopo la sua morte, con Brigida Spinola, vedova di Giacomo Doria, che rafforzò i vincoli con questa potente famiglia. Risalgo-

no all'inizio del '600 anche i primi contatti col Marino (allora a caccia di protezioni e prebende presso l'aristocrazia genovese, proprio tra gli Spinola e i Doria), che diventa via via il modello per affrancarsi dai rigori del petrarchismo, con contatti tramite il Castello e scambi di rime, fino al 1604, quando il Marino scrive l'*Urania* per le nozze dell'Imperiali con la Grimaldi.

Nel cap. III (*Oltre Genova*) B. segue i primi grandi viaggi dell'Imperiali nel Nord-Est dell'Italia, a Ferrara nel 1609, dove lo zio cardinale Orazio Spinola lo avvicina all'Accademia degli Intrepidi, e a Venezia nel 1612, in cerca di un editore importante per il suo *Stato rustico* (uscirà per Deuchino nel 1613): mentre fa spesa di arazzi, quadri, cristalli, viene facilmente ammesso negli ambienti politici della Serenissima, conosce i maggiori artisti e intellettuali, entra nella sfera degli Incogniti del Loredano (sarà ascritto alle loro *Glorie*, nel 1647). Il passaggio per Ferrara e il soggiorno veneziano, con la definitiva edizione del suo capolavoro, hanno ormai immerso l'Imperiali nel mondo culturale e letterario del tempo, alle cui diatribe (sull'uso e abuso della metafora, sulla forma e funzione della poesia ecc.) si appassiona portando il suo contributo secondo i principi di sobrietà e moderazione che verranno perfezionati nei successivi contatti bolognesi (nel 1622 è di nuovo nella città felsinea) e nei più approfonditi rapporti con i Gelati, orientati verso l'austerità barberiniana specie dopo che Maffeo è diventato papa nel 1623. Buona parte del cap. IV (*Bologna, Roma e Napoli*) studia queste nuove situazioni e le progressive divergenze dell'Imperiali dalle esasperazioni marinistiche verso posizioni di più grave patetismo. Si pongono qui le basi, approfondite nelle successive tappe romane (presso gli Umoristi) e napoletane (tra gli Oziosi) per lo stoicismo cristiano del futuro *Casalino*, dove l'esilio e la vedovanza dell'autore-protagonista completano quel rifiuto della poesia mondana e disimpegno già preannunciato in alcuni passi teorici dello *Stato rustico* (parti IX e X), a favore di una linea più impegnata e severa. Con un'attenta lettura dei *Giornali* B. riesce ad approfondire alcuni dati rilevanti del soggiorno romano (1629-1630), che ha al suo centro anche un incontro personale con Urbano VIII, e delle varie tappe partenopee (dopo quella del 1609, sono attestate quella del 1628-1629

e del 1632-1633: ma nel dicembre del 1631 vede e descrive l'eruzione del Vesuvio), durante le quali stringe rapporti col Manso, col Basso, col Balducci e con altri Oziosi.

Fuori dagli schemi storico-cronachistici e culturali legati agli ambienti delle varie città frequentate dall'Imperiali, B. costruisce in appendice al suo libro un capitoletto dal titolo eloquente: *Tra Virgilio e Ovidio* (pp. 199-209). Al centro della riflessione sono ancora le opere più importanti dell'Imperiali, *Lo Stato rustico* e *Il ritratto del Casalino*, considerato come coerente conclusione di un percorso: nel progresso delle due composizioni si realizza lo scarto decisivo dall'epica eroica del Tasso in direzione della nuova «epica pastorale» (inserita solo come ecfraresi nel poema tassiano), in una forma autonoma che permetterà a Marino di inventarsi una nuova epica dell'amore. Da Virgilio a Ovidio, quindi, e la rivoluzione verrà compiutamente realizzata nell'*Adone*, ma il tramite fondante è lo *Stato rustico*, che ha il suo riconoscimento ufficiale (e la sua liquidazione) nel noto omaggio di Adone al pastore Clizio, fondamentale certificazione del superamento della tradizione di Virgilio/Tasso a favore della nuova linea di Ovidio/Marino. [*Quinto Marini*]

CARLO CARUSO, *Adonis. The Myth of the Dying God in the Italian Renaissance*, Londra, Bloomsbury, 2013, pp. 219.

Pur ben poco consistente dal punto di vista narrativo, il mito di Venere e Adone ha dimostrato negli anni una resistenza all'oblio che non cessa di sorprendere gli studiosi. Con un taglio a un tempo orientato alla ricerca e alla divulgazione, inevitabile considerata la destinazione soprattutto anglofona del testo anche se di una qualche ridondanza per il lettore italiano, l'agile volume di C. si occupa del mito di Adone nel Rinascimento italiano, latamente inteso e cioè con l'inclusione della prima età Barocca. In particolare è la funzione allegorica della vicenda, intesa come ciclo di morte e rinascita parallelo alla stagionalità e ai movimenti del sole, a destare l'interesse dello studioso, che spiega la persistenza del mito anche alla luce di considerazioni politiche e sociali, oltre che letterarie. La prima parte – quattro-cinquecentesca – si concentra

soprattutto sull'*Urania* e il *De hortis Hesperidum* pontaniani, tracciando i primi lineamenti di un'influenza destinata a farsi sentire nei decenni successivi, fino al grande successo della mitografia del sedicesimo secolo. Ma il nome che domina tutta la seconda metà del volume è quello – e altrimenti non potrebbe essere – di Giovan Battista Marino. Sulla scorta delle nuove linee di ricerca mariniane portate avanti da studiosi come Emilio Russo e Clizia Carminati, è proprio sull'*Adone* che si concentra l'attenzione di C., dapprima con considerazioni di sicuro interesse (e forse in qualche modo sacrificate nell'economia del testo) sui motivi che spinsero il partenopeo a scegliere il mito adonico come tema del suo colossale poema, e poi, in quella che è la parte forse più convincente e innovativa dello studio, focalizzando l'indagine sul canto 20 – l'*après-poème* pozziano – e in particolare sulle figure di Fiammadoro e di Austria, trasparenti allusioni a Luigi XIII e Anna d'Austria. È l'affascinante fusione tra la mitologia, la mitografia e gli avvenimenti politici contemporanei, così plausibile non appena si rammenti l'abilità del Marino di muoversi in più contesti con intuito e leggerezza sorprendenti, a costituire la materia più ricca di inediti collegamenti e di spunti nel volume di C., nonché quella dove vengono recuperate le fonti di maggior interesse finora tralasciate. La rinascita di Adone dopo la morte e il suo peculiare sdoppiamento nei due giovani guerrieri nel Canto 20 è insieme cruciale per il carattere androgino del protagonista (ermafrodito già a partire dalle divinità che ne seguono le sorti nel viaggio conoscitivo dei Canti 10 e 11) e allusivo delle turbolente vicende di Francia tra la fine del sedicesimo secolo e l'inizio del diciassettesimo. Gli eventi riguardarono Marino non soltanto da un punto di vista banalmente geografico ma soprattutto in virtù dei rapporti con i benefattori nonché dedicatari, potenziali ed effettivi, dello stesso *Adone*; prima Concino Concini e poi Maria de' Medici. Alla luce di tutto questo C. indaga con convincenti argomenti il rapporto tra gli episodi finali dell'*Adone* (materia anche più polimorfa del solito nella poesia di Marino e sottoposta a revisioni e cambiamenti in corso d'opera), l'omicidio di Concini, lo *status* delle regine Medici, mai troppo amate dal popolo, e soprattutto gli avvenimenti relativi all'assassinio di Enrico IV per mano di François Ravaillac. La complessa

ritualità della monarchia francese – per la quale nei fatti il re non muore ma “ritorna” come una fenice nel suo successore – può quindi aver agito per ragioni poetiche ma anche di opportunità come ennesima fonte per il rampino mariniano. Un’operazione che riguarda sia particolari dettagli cui può essere stata ispirazione la cronaca del tempo, come il cuore di Adone e il cuore di Enrico IV, consacrato e custodito nel collegio gesuitico di La Flèche, sia la trattazione poetica del lutto regale da parte di autori precedenti: è il caso di Charles Binet, autore di *Adonis, ou le Trespas du Roy Charles IX*, e soprattutto di Gabriel Le Breton, che scrisse la tragedia *Adonis*, probabilmente stampata per la prima volta nel 1579 ma ricomparsa nel 1611, non per caso all’indomani dell’assassinio del re. Per la prima volta C. analizza il testo di Le Breton mettendo in luce le somiglianze della trama con quella dell’*Adone* mariniano e le sicure tangenze di alcuni episodi, tanto da arrivare a sostenere che, almeno per quanto riguarda la rielaborazione della materia ovidiana, «with the exception of Ovid’s *Metamorphoses*, the French poet’s work appears to be second to none in its inspirational role for the Neapolitan poet, and is at least as influential as the sixteenth-century vernacular re-elaborations of the Ovidian tale by Italian authors» (p. 83). Il volume prosegue con un’analisi delle implicazioni cristologiche relative ai temi del ciclo di morte e resurrezione propri del racconto di Adone, e che potrebbero aver avuto un ruolo nei noti problemi di Marino con l’Inquisizione, affrontati dalla recente monografia di Clizia Carminati, *Giovan Battista Marino tra Inquisizione e censura* (Roma, Antenore, 2008). La conclusione è invece affidata a un episodio della fortuna mariniana – anche se in negativo, con la deliberata esclusione del mito di Adone forse proprio a causa dello scandaloso “poema di pace” – nelle *Hesperides* di Giovan Battista Ferrari. [Giordano Rodda]

GIOVAN BATTISTA MARINO, *Dicerie sacre*, con introduzione, commento e testo critico a c. di ERMINIA ARDISSINO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 393.

Impresa senza dubbio non facile – eppure comprensibile nell’ottica delle nuove edizioni

dei testi mariniani – quella di riaffrontare le *Dicerie Sacre* a più di mezzo secolo dall’edizione di padre Pozzi, così come era accaduto qualche tempo prima con il commento dell’*Adone* approntato da Emilio Russo (G.B. Marino, *Adone*, edizione critica e commento a c. di Emilio Russo, Milano, Rizzoli, 2013, su cui cfr. recensione in questa «Rassegna», 2014, 1, pp. 229-232). Opera enigmatica e anche negli ultimi anni abbastanza trascurata dalla critica, malgrado alcuni puntuali studi collocabili nella *renaissance* delle ricerche sul partenopeo, va però considerata in un contesto aggiornato, frutto delle indagini d’archivio che in anni recenti, a partire dal magistero di Giorgio Fulco, hanno lumeggiato aspetti prima ignoti od oscuri della biografia e dell’attività letteraria di Marino, coinvolgendo anche la composizione delle stesse *Dicerie*. Fin dalle prime battute l’autrice chiarisce il grande rispetto per la curatela pozziana, tanto che il testo rimane sostanzialmente invariato (e cioè esemplato sulla *princeps* Pizzamiglio del 1614) con correzioni di refusi e modernizzazione della punteggiatura; e anche il commento si pone in continuo dialogo con quello del 1960, con rimandi e confronti, così che l’edizione Einaudi appare ancora una compagna indispensabile per addentrarsi a fondo nei meandri dell’opera. L’introduzione al testo, in molti passaggi una dichiarata conferma delle tesi di Pozzi, si avvale della preziosa esperienza di A. in materia di letteratura sacra e omiletica per precisare le ragioni che spinsero il poeta a cimentarsi nel genere delle dicerie, percorrendo i tempi grazie al suo proverbiale intuito nonché – se si segue l’ipotesi di Luparia e il classico *modus operandi* mariniano – agendo in competizione e risposta con l’enciclopedismo del *Mondo creato* di Tasso, opera che sarebbe stata letteralmente saccheggiata (cfr. P. Luparia, *Il «Mondo creato» nelle «Dicerie sacre» del Marino*, in *Dopo Tasso. Percorsi del poema eroico*, a c. di Guido Arbizzoni, Marco Faini e Tiziana Mattioli, Roma, Antenore, 2005, pp. 353-393). Per la composizione delle tre dicerie Marino si basa in primo luogo sugli studi compiuti durante il fruttuoso periodo ravennate, sotto la protezione del Cardinale Pietro Aldobrandini, occasione per arricchire ulteriormente il suo inesauribile zibaldone con la conoscenza delle fonti bibliche, così da comporre negli anni successivi e con datazione ancora non precisa «una sorta



di blocco compatto, che si incunea tra la prima fase poetica e la stagione dell'*Adone*, una serie di scritture coerenti nella ragione politico-religiosa, oltre che nella forma» (p. 17). La A. si sofferma sui modelli seguiti da Marino evidenziando i rivoluzionari cambiamenti avvenuti nell'omiletica tra il 1609 e il 1614, che spingono lo stesso poeta ad abbandonare il verso in favore della prosa, sedotto dalla sfida – anche virtuosistica, è chiaro – di seguire una sola metafora per l'intera lunghezza di una predica. Il tutto in accordo con i nuovi impulsi che avevano rivivificato la pratica dopo il Concilio di Trento, la comparsa di esaustivi trattati sull'argomento (come quelli di Panigarola, di Giovanni Botero, incontrato dallo stesso Marino alla corte sabauda, ma soprattutto di Aresi) e la frequenza crescente con cui i poeti si cimentavano in questo genere rinnovato, che più avanti nel Seicento avrebbe visto i suoi più illustri campioni con Bartoli e Segneri. L'omiletica andava via via acquisendo lo *status* di campo di prova ideale per intellettuali, non solo predicatori, caratterizzati a un tempo da enciclopedismo, creatività e inventiva, attitudini che non potevano spiacere a Marino e che erano volte a suscitare la meraviglia nell'uditore grazie all'uso continuato di un unico referente metaforico: «tutte le qualità di un oggetto significano l'altro oggetto da rappresentare. Questo traslato è ovviamente erede del concetto predicabile, ma sposta l'organizzazione della predica ad una visione onnicomprensiva, complessa e articolata» (p. 27). Pittura (la Sindone), musica (le sette parole di Cristo in croce), sfera celeste (le stelle e costellazioni paragonate ai cavalieri dell'ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro) sono pertanto i temi delle prime orazioni di Marino, che pur non videro mai il seguito programmato, lasciando una nuova serie di titoli senza testo nell'immenso catalogo delle opere annunciate e mai portate a termine dal partenopeo. E tuttavia le *Dicerie Sacre* dimostrano di essere molto legate all'*hic et nunc*. È Torino a presentarsi come il luogo perfetto per dare sfogo a questa nuova vena mariniana influenzata dalle letture sacre, in virtù della particolare attenzione alla pratica della predicazione nutrita dai Savoia, anche per finalità di lotta contro la diffusione di movimenti eretici sul territorio. Allo stesso tempo, il rapporto tra le *Dicerie* e il Duca Carlo Emanuele I, destinatario assoluto dell'opera, e le vicende biogra-

fiche di Marino in quegli anni, carcerazione compresa (forse proprio per tenere il poeta al sicuro da Roma?), possono servire per meglio comprendere sia i temi che lo stile del testo. In altre parole l'opera va considerata in un'ottica politico-religiosa che vede proprio nel Duca un originale e autonomo protagonista, operante secondo una complessa agenda a cui il napoletano non si sottrae, facendo della propria prosa un testo politico in mirabile equilibrio tra religione e ragion di stato: un suggerimento concreto per il Duca – e più in genere per il principe cristiano – protettore delle arti e alla ricerca di un'indipendenza di fatto dal potere spirituale e temporale della Chiesa. [Giordano Rodda]

GIOVAN BATTISTA MARINO (?), *Inni profani*, a c. di DOMENICO CHIODO, Torino, Edizioni RES, 2014, pp. 143.

È più che comprensibile, per uno studioso del Seicento, il desiderio di dare un volto almeno a qualcuno dei tanti fantasmi elencati da Giovan Battista Marino nella lettera del 1614 a firma Onorato Claretti premessa alla *Lira*. Capì anche al biografo ottocentesco del poeta partenopeo, Angelo Borzelli, cui parve di riconoscere la *Polinnia* in un codice acquistato sul finire del secolo dalla Società Napoletana di Storia Patria e al Borzelli segnalato da Benedetto Croce. Si trattò, con tutta evidenza, di un equivoco; ma quegli *Inni profani* non potevano semplicemente venire derubricati a opera apocrifia senza interesse, e ciò parve chiaro anche ai moderni curatori della *Lira* mariniana nell'edizione Slawinski. Il testo si è rivelato infatti un volgarizzamento degli *Inni Orfici*, i cui possibili legami con Marino, del resto attentissimo lettore delle *Dionisiache* di Nonno di Panopoli, merita indagini ulteriori. Il risultato è questo volume con la curatela di C., in alcuni punti gravato, per stessa onesta ammissione del curatore, da una certa fretta nell'edizione, dovuta a «ragioni burocratiche» e che purtroppo non ha giovato a più salde supposizioni. Malgrado ciò l'ipotesi rimane indubbiamente suggestiva: e cioè che proprio il napoletano sia l'autore del volgarizzamento, forse in ossequio al volere di Matteo di Capua, principe di Conca, la cui corte alla fine del XVI secolo poteva dirsi propensa a frequentazioni esoteriche, e che fu

cruciale intermediario per risolvere felicemente l'episodio della prima incarcerazione del poeta. L'ostacolo principale nel riconoscere la mano di Marino dietro agli *Inni* deriva però da patenti considerazioni stilistiche e formali, con una versificazione che spesso appare goffa e tutt'altro che degna del genio del partenopeo. La situazione rimane piuttosto intricata. C'è da dire che la natura del testo, per molti versi assimilabile a una litania e destinato a cerimonie magiche e misteriche, in quanto collezione di invocazioni agli dei pagani (con tanto di indicazione, nel titolo di ogni inno, della divinità in questione e del profumo da bruciare in suo onore), appare ancora oggi piuttosto ostica anche nelle varie versioni latine, ben poco fedeli al greco da un punto di vista filologico, con epiteti poco chiari e un ritmo uniforme e monotono, inadatto alle creative variazioni di un Marino comunque ancora all'inizio del suo apprendistato poetico. Certo è che i tentativi di ridurre il tutto a una falsificazione settecentesca – come fece senza mezzi termini Borzelli deluso dal proprio abbaglio – si scontra con alcuni cruciali dettagli, dai particolari grafici e la filigrana nei modi tipici della fine del Cinquecento alla precisione del frontespizio, che, con l'allusione ai "Profumi del Sonno", indica una conoscenza non banale del contenuto iniziatico dei testi da parte del misterioso autore, probabilmente ben al di là delle sue capacità di traduttore dal greco. Una disparità d'altronde evidenziata da parecchi inni, tra cui quello, di interpretazione ancor più ardua del solito, dedicato a Melinoe. Non aiuta un secondo copista intervenuto per apporre sporadiche varianti, presumibilmente d'autore, in quantità troppo esigua perché possano distinguersi affinità al *ductus* mariniano. Pure non mancano nel testo sezioni più felici e anzi ispirate, che complicano anziché risolvere l'enigma: secondo C. tanta disparità di esiti potrebbe dipendere da un coinvolgimento in prima persona dello stesso Matteo di Capua, per una stesura a quattro mani o addirittura riferibile solo al nobile, con successiva revisione imposta al Marino; una supposizione che in qualche modo aiuterebbe a risolvere anche il problema dell'ignoranza del greco da parte del napoletano. Il punto interrogativo vicino al nome dell'autore sembra dunque destinato a rimanere ineludibile. Riguardo all'ipotesi del curatore, la sua opinione è che «per quan-

to sia arduo attribuire al Marino il volgarizzamento nella sua interezza, sia del tutto plausibile che in tale impresa il poeta napoletano abbia avuto parte tutt'altro che marginale» (p. 120). Difficile definire in che termini, vista la labilità degli indizi; né è possibile, come dimostrano molte parti del volgarizzamento, capire su quali testi questo sia stato condotto, anche in relazione alla nota versione latina di Giuseppe Giusto Scaligero che sembra essere stata ignorata. In ogni caso l'opera mantiene un suo interesse al di là della partecipazione mariniana, in quanto prima versione in volgare degli *Inni Orfici*, malgrado sia evidente come più sicuri indizi della mano di Marino potrebbero gettare nuova luce su un periodo della sua biografia ancora ricco di dubbi e interrogativi; non ultimi quelli relativi all'accusa di empietà da parte del Tribunale dell'Inquisizione, che di certo sarebbe giustificata da una simile, eterodossa impresa. [Giordano Rodda]

LUCA PIANTONI, *Considerazioni su alcuni casi di intertestualità a partire da «Adone» VII 189-224, «Seicento/Settecento»*, 2013, 8, pp. 91-103.

Considerate le acquisizioni critiche in merito alle forme dell'intertestualità nella poesia mariniana, P. ne segue le tracce nei versi dell'*Adone* che narrano il disvelamento degli amori di Venere e Marte. Osserva, pertanto, la combinazione dei materiali disponibili nello zibaldone dell'autore intessuti in un sistema di rimandi stratificato e complesso. Tra le fonti più significative affiorano le tessere di ascendenza antica (tolte dalla descrizione della scena mitologica nei testi di Ovidio e nei volgarizzamenti italiani), accostate ai lacerti della tradizione moderna, impiegati anche in altri versi delle raccolte mariniane e del medesimo *Adone*.

P. mette in rilievo l'importante sistema di derivazioni dall'*Ercole* di Giraldo, rilevando il realizzarsi di una profonda distanza, nel programma e negli esiti, rispetto al proposito pedagogico del poema rinascimentale. A testimoniare un'altra modalità del riuso mariniano viene richiamato anche un esplicito calco dalla *Liberata* (XII, 32), che pare comprovare l'obliterazione del modello. [Carla Bianchi]

FABIO MAGRO, *Sulla prosodia dei lirici marinisti. Endecasillabi con ictus adiacenti*, «Stilistica e metrica italiana», 2013, 13, pp. 135-154.

Lo studio presenta i primi risultati di una più ampia ricerca sulla lingua e lo stile della lirica di Marino e dei marinisti. In particolare, esso analizza la prosodia dell'endecasillabo nell'ambito della forma metrica che, anche presso i marinisti, incontrò il maggior successo, ovvero il sonetto: basandosi su un *corpus* di 201 sonetti, tratti dalle antologie curate da Benedetto Croce (*Lirici marinisti*, Bari, Laterza, 1910, e Giambattista Marino, *Poesie varie*, Bari, Laterza, 1913) e Giovanni Getto (*Opere scelte di Giovan Battista Marino e dei Marinisti*, Torino, UTET, 1962), M. si concentra sulla tipologia dell'endecasillabo con accenti ribattuti o contigui (molto frequente nella produzione considerata, in rapporto a quanto si registra nella lirica di Marino e in quella petrarchista), indagandone le modalità di formazione e gli effetti ritmici. [Matteo Navone]

ANDREA CAMPANA, *Ipotesi di lettura sul macrotesto delle «Rime» (1600) di Celio Magno*, «Studi e problemi di critica testuale», 2014, 89, 2, pp. 211-252.

Riprendendo alcune delle principali riflessioni critiche precedentemente sviluppate dagli studiosi, C. rileva come la poesia di Celio Magno sia stata spesso letta facendo riferimento ai concetti di «pessimismo esistenziale» e di «preleopardismo», nonché al tema della morte. Altrettanto importante risulta la collocazione delle *Rime* di Magno nell'«alveo della cultura controriformistica» (p. 212). Mettendo in discussione criticamente queste linee interpretative, C. specifica che anche se impostazioni di questo tipo possono essere talvolta condivisibili, sono contemporaneamente non sufficienti per inquadrare la raccolta poetica nel suo complesso. In particolare C. afferma di non essere persuaso dall'assoluta centralità del tema della morte e al contrario pone in evidenza altri temi come «l'amore sensuale (o il rigetto di tale amore), l'amor di patria, l'amicizia, la devozione religiosa» e sottolinea la presenza di «un principio diegetico ordinatore [...]: il racconto della

conversione di Celio» (p. 213). C. specifica altresì di non voler prendere in esame solo l'edizione delle *Rime*, ma anche le *Rime extravaganti* considerando che le ragioni sottese al loro scarto possono chiarire meglio l'operazione messa in atto nell'edizione.

Dopo l'inquadramento introduttivo, il saggio si articola in diversi paragrafi che mirano ad analizzare in primo luogo i temi del macrotesto. C. si sofferma dunque sul pessimismo esistenziale di Magno, sul tema della morte, sul pessimismo sociale. In riferimento a quest'ultimo, C. specifica che «la negatività sociale di cui parla Magno non è tanto legata ai singoli comportamenti, quanto all'essere stesso dell'uomo, di per sé limitato, manchevole» (p. 218). Nell'articolazione delle *Rime* a questa negatività corrispondono precise reazioni, identificabili essenzialmente con il lamento e la fuga nella natura, ma a tal proposito opportunamente C. precisa che questi aspetti non hanno nulla di moderno e «non hanno nulla del titanismo romantico o leopardiano» e sono invece funzionali alla delineazione di un macrotesto di conversione. È infatti necessario precisare che nelle *Rime* non sono presenti solo i temi riconducibili alla sfera della negatività, ma al contrario viene delineata «una *pars construens* del fedele cristiano e del cittadino veneziano fedele allo stato» (p. 226). Considerando la pluralità di considerazioni poste in evidenza nel saggio, risulta di ausilio alla comprensione macrostrutturale l'individuazione di tre filoni tematici dominanti: il filone del travimento del poeta, il filone della purificazione mediante i contatti con il patriato veneziano, il filone sacro. L'insieme realizzato da questi temi e dai relativi componimenti dà forma, secondo l'interpretazione di C., a «un 'macrotesto fluido', ma certamente un macrotesto» nel quale il poeta non ha voluto consegnare al lettore un *iter* di conversione troppo irrigidito e schematico, ma altalenante, inquieto» (p. 241). Completando quindi la sua riflessione sulla raccolta di Magno in prospettiva macrotestuale, C. conclude affermando che con questo libro di rime il poeta manifesta la necessità di creare «un modello di canzoniere nuovo», collocato nel solco del petrarchismo, ma nello stesso tempo «disponibile ad accogliere testi più strumentali: carmi sull'amor di patria, panegirici dei potenti, fervori cattolici postconciliari». [Myriam Chiarla]

CLARA LERI, «*Luce di Dio*». *Santi e figure bibliche nella letteratura del Seicento*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2013, pp. 96.

Specialista di letteratura religiosa e biblica tra Sei e Settecento (cfr. i suoi volumi *Sull'arpa a dieci corde. Traduzioni letterarie dei Salmi [1641-1780]*, Firenze, Olschki, 1994, e «*Il sublime dell'ebraica poesia*». *Bibbia e letteratura nel Settecento*, Bologna, il Mulino, 2008), la L. raccoglie qui tre saggi che studiano, in una riflessione di ampio arco ultradecennale, il rapporto tra santità e figure esemplari dei testi sacri nelle complesse e varie forme della scrittura religiosa dell'età barocca seguendo la fondamentale prospettiva di «pervasività» della Bibbia, «non solo come un ipotesto narrativo, poetico, oratorio, ma anche come un canone plurimo, un'enciclopedia che unisce in sé agiografia e predicazione, devozione e spiritualità, con quell'enigmatico, quell'indefinito, quel frammentario che Auerbach ha riconosciuto alla discorsività scritturale» (p. vii).

I primi due saggi riguardano la figura di San Carlo Borromeo nella poesia barocca lombarda (pp. 3-35) e i *Salmi* nel *Quaresimale* di Paolo Segneri (pp. 39-63) e ripropongono con accurato aggiornamento ai lavori pubblicati rispettivamente in «*Studia Borromaiaca*», 1999, XIII, pp. 235-266, e in *Predicare nel Seicento*, a c. di Maria Luisa Doglio e Carlo Delcorno, Bologna, il Mulino, 2011, pp. 159-194. Poiché questa «Rassegna» ha già recensito i due studi nel n. 1/2001 e nel n. 1/2012, ci limitiamo a sintetizzarne i tratti fondamentali ulteriormente evidenziati nella revisione. Nella celebrazione della perfetta idea di pastore la poesia agiografica borromaiica vede impegnate voci di grandi come Tasso, Chiabrera, Andreini, Maggi, accanto a quelle di minori quali Agostino Tassi, Carlo Aurelio, Cherubino Ferrari, Cesare Grassi, ma tutti nel segno unanime della *militia Christi* e di un'ascetica cavalleria incarnate nel nuovo e più autentico vescovo santo della Controriforma, che connota profondamente la civiltà cattolica ambrosiana. Se «dilettare e istruire» era il motto dei panegirici carolini, una più nuda e rigorosa verità cristiana ispira il *Quaresimale* del padre Segneri, nel quale la L. indaga la peculiare incidenza dei *Salmi* di David, in particolare nelle prediche del Ve-

nerdi Santo, culmine teologico e stilistico del grande corpus omiletico.

Le molte e varie problematiche della predicazione segneriana e barocca in generale ricorrono nell'opera di un teatino pressoché ignoto, il veneziano Bernardo Finetti, di cui la L. si occupa nel terzo e inedito saggio del suo libro ( *Davide e Maddalena «perfetti maestri di penitenza» nei «Riflessi di spirito» di Bernardo Finetti*, pp. 67-89). Dei ben nove volumi che il Finetti pubblicò tra il 1661 e il 1691 ad uso dei predicatori per le principali feste liturgiche, l'occhio della L. si concentra sui tre più eccentrici, ma più sentiti e voluti dalla vocazione «penitenziale» dell'autore, i *Riflessi di spirito sopra gli Evangelii feriali di Quaresima*, i *Riflessi di spirito e considerazioni morali sopra lo stato infelice dell'uomo in questa vita e del stato miserabile delle anime del Purgatorio nell'altra vita* e i *Riflessi di spirito sopra li sette Salmi penitenziali*. In questi ultimi *Riflessi*, in particolare, il teatino si rivolge alla «maestra di penitenza» Maria Maddalena e la unisce a un grande modello penitenziale del Vecchio Testamento, il re David, anch'egli traviato per colpa della «debole natura umana», anch'egli morto al mondo e risorto attraverso «aspra e rigorosa penitenza». Il primo «riflesso» morale del Finetti riguarda le lacrime della Maddalena in casa di Simone il Fariseo, capaci di purificare la sua vita e vincere quella cecità che impedisce invece al ricco ospite di Cristo di vedere la Grazia che lo ha visitato. Da tale «riflesso» muove la paraomelia, che recupera topoi sfruttatissimi nella predicazione barocca, nella poesia, nel romanzo (la L. ricorda la famosa *Maria Maddalena peccatrice e convertita* di Anton Giulio Brignole Sale) e soprattutto nell'iconografia, di cui è offerta un'essenziale bibliografia nella nota 40 di pp. 74-75. Il tema delle lacrime è una sorta di «figurante liquido» e pervasivo di tutta una spiritualità seicentesca che la L. attraversa con grande padronanza, ma anche con la consapevolezza di un compito gravoso e quasi inesauribile (difficile non far torto a qualche autore e ai relativi studiosi). E l'interesse della L. è qui concentrato sull'estetica interiore della scrittura del Finetti, per il quale la bellezza della peccatrice pentita e penitente consiste principalmente nella sue «lacrime-perle», che alla fine risultano superiori e più attraenti (e pertanto più utili all'efficacia omiletica) di quelle del suo antecedente ma-

schile veterotestamentario, Davide, vicino all'Oriente divino, ma non vicino a Cristo, anch'Egli concepito nell'elemento liquido e assimilato all'immagine della perla («la margarita Christo, perla bellissima [...] gemma che include tutte le gemme [...] più bel ornamento dell'anima ecc.»), in perfetta consonanza con la santa di Magdalo, che trova sempre e solo in Lui il costante baricentro.

Le «lacrime barocche» che Bernardo Finetti deriva dalle due esemplari figure di penitenti ispirandosi a salmi specifici che celebrano il pianto come fonte di rigenerazione spirituale (e che la L. individua con particolare competenza), sono il fondamento di questi *Riflessi di spirito*, dove la funzione esemplare della Maddalena, superiore a quella del suo antico modello, consiste più nella forza e nella bellezza delle sue «lacrime-perle» e nella rendizione da esse ottenuta sotto la croce di Cristo che non nella tradizionale e popolarissima immagine della folta capigliatura che avvolge come un manto la santa anacoreta della leggenda. [*Quinto Marini*]

MARIA LUISA DOGLIO, «*Scrivere di sacro*». *Forme di letteratura religiosa dal Duecento al Settecento*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2014, pp. 114.

Sotto la citazione tesauriana del titolo «Scrivere di sacro», il volume raccoglie sei studi dedicati nel corso degli anni da D. a vari momenti ed espressioni della letteratura religiosa italiana. Tra il saggio di apertura, costruito attorno alla mistica Angela da Foligno, vissuta tra il 1248 e il 1309, e il capitolo conclusivo del volume, che indaga sulla poesia sacra dell'autore settecentesco Giovanni Meli, si collocano l'approfondimento sulla *Palermiana* di Teofilo Folengo e un gruppo compatto di appuntamenti secenteschi, che prendono in esame alcuni specifici soggetti devozionali, come i ritratti di San Francesco e le rappresentazioni della Sindone, o il recupero di *topoi* letterari profani in chiave sacra, come capita nel *Tempio armonico della beatissima Vergine* (1599) di Giovenale Ancina.

Del vescovo di Saluzzo, la cui figura è stata oggetto di un interesse crescente nell'ultimo decennio di studi, D. propone l'approfondimento di un'opera fondata su un particola-

re connubio tra musica e poesia evidente già nella tripartizione dei testi in «voci» (Primo Soprano, Secondo Soprano, Basso), dedicate rispettivamente al Cardinale di Como, al Maestro del Sacro Palazzo e al Generale della Congregazione dell'Oratorio di San Filippo Neri, a cui Ancina aveva aderito nella fase centrale della sua esistenza. Proprio quest'ultima dedica è utile per spiegare le ragioni di un'opera che segna il trapasso dal «libro di laudi spirituali» sul solco di Iacopone da Todi alla «fabbrica del tempio armonico», che raccoglie composizioni di autori sacri e profani, oltre che proprie, sostituendo però le «parole vane» con altre «oneste, divote e pie». Ancina elenca quindi il catalogo delle *auctoritates*, divise in tre classi: una «eccellente», che comprende la linea del classicismo volgare da Petrarca a Bembo, Casa e Tasso, una «mezzana» di poeti religiosi che non vengono nominati e una terza, che per professione di modestia l'autore individua come propria. Il travestimento dal profano al sacro si compie così attraverso una libera mutazione di forme e contenuti secondo la pratica inaugurata dal Petrarca «spirituale» del Malipiero, ma qui orientata anche verso la sperimentazione di strutture metriche cantabili (su tutte la villanella napoletana, ma anche la lauda, la canzone, il madrigale, lo strambotto, la frottola) e verso la celebrazione di Maria, del suo calendario liturgico e dei suoi santuari.

Se la devozione mariana è una costante della letteratura secentesca, può forse sorprendere la non trascurabile attenzione dedicata alla figura di San Francesco. Nella mitografia del santo Marino ha un ruolo centrale: prima ancora della rappresentazione di Francesco come «Fenice d'Amor» nella *Lira*, le *Rime* del 1602 offrono il modello letterario e pittorico per il Francesco «mistico delle stimate», ripreso inizialmente da Ridolfo Campeggi, Ferdinando Donno di Manduria, Stigliani e, dopo l'inclusione nel 1622 della festa delle stimate tra le feste di precetto, da un folto gruppo di autori tra i quali spiccano Giovan Battista Basile, Antonio Bruni, Maffeo Barberini e Giovan Battista Manso. Il *topos* mariniano del «mistico delle stimate» apre al tema dell'identificazione con Cristo, largamente praticato da autori come Bartolomeo Cambi da Salutio, che propone l'immagine dello «specchio d'amore ardente», o Arcangelo Spina, che descrive

il santo come «imitator verace» di Cristo e «vero servo d'amor».

Minoritario, se non incidentale, il ricorso al tema della povertà, che viene accolto per primo da Chiabrera in una canzone delle *Rime sacre* del 1604, in cui invita il predicatore Panigarola a esortare dal pulpito i fedeli a seguire il «Maestro de' mendici», e nelle *Feste dell'anno cristiano*, dedicate a Ciampoli, che a sua volta lo recupera in una lunga canzone sacra composta per celebrare Cristina di Lorena. Mentre una *summa* dei vari ritratti del santo si trova nella *Vita del serafico e glorioso san Francesco* (1605) di Lucrezia Marinella, in alcune sillogi di detti memorabili e nei repertori delle imprese sacre, risulta decisamente significativa l'assenza di Francesco dal panorama politico-ideologico della Controriforma, come dimostrano le scarse o nulle ricorrenze nell'*Istoria del Concilio tridentino* di Sardi e nella *Storia del Concilio di Trento* di Sforza Pallavicino, che segnano una progressiva diminuzione dell'interesse attorno alla figura del santo, avvertibile anche nella linea dell'oratoria sacra che va da Emanuele Orchi ai gesuiti Giuglaris, Segneri e Bartoli.

L'ultimo soggetto preso in esame, la Sindone, è invece indissolubilmente legato a Torino e alla celebrazione dei Savoia. L'associazione tra il sudario e l'«eterna gloria dei duchi e di Torino» si trova già nella galleria dei *Prencipi cristiani* (1601) di Botero, ma ricorre poco tempo dopo anche nelle opere di Marino, dal *Ritratto* di Carlo Emanuele I alla prima delle *Dicerie sacre*, dedicata appunto alla reliquia. Il vertice lirico-descrittivo del tema si trova però nell'ode di Guido Casoni *La Passione di Cristo*, recuperata anche in un trattato celebrativo della figura di Carlo Emanuele I, la *Sindone evangelica, storica e teologica* (1627) di Agaffino Solaro di Moretta. Il tema del sudario di Cristo trova largo impiego anche nella prosa (D. cita i *Ragionamenti della Sacra Sindone* di Camillo Balliani e il *Tesoro celeste* di Giovan Francesco Blancardi da Sospello) e, segnatamente, nell'oratoria sacra, spiccano gli esempi di Segneri, che legge nella Sindone il ritratto della «bruttezza» e della «deformità» con cui Cristo rappresenta senza censure la sua passione, e soprattutto il *Commentario* di Emanuele Tesauro, recitato nel 1627 nel duomo di Torino e pubblicato tra i *Panegirici sacri* del 1633. L'originalità dell'opera risiede nell'applicazione alla Sindone dell'antica me-

tafora del mondo come libro, in modo tale da proporre la sacra reliquia come «compendio» di «tutti i volumi della Scrittura» e di tutti i «misteri» cristiani. [Luca Beltrami]

*Pensiero anticonformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, a c. di ALBERTO BENISCELLI, LAURO MAGNANI, ANDREA SPIRITI, Atti del Convegno, Genova, 5-7 maggio 2011, Roma, Vecchiarelli, 2014, pp. 461.

L'incontro di studi, di cui qui si offrono gli atti, prosegue l'indagine sulla cultura libertina italiana del Cinque-Seicento avviata dal convegno gallaratese dell'ottobre 2009, i cui risultati sono stati pubblicati nel volume *Libertinismo erudito. Cultura lombarda tra Cinque e Seicento*, a c. di Andrea Spiriti, Milano, Franco Angeli, 2011, recensito nel n. 1, 2012 di questa «Rassegna», alle pp. 273-276. Se il convegno del 2009 aveva scelto come centro geografico-culturale di riferimento la Milano borromaica, stavolta è stata la Genova barocca a offrire molteplici spunti di indagine e approfondimento, soprattutto in direzione storico-letteraria e storico-artistica. In quest'ottica, l'intervento introduttivo di ALBERTO BENISCELLI (*Per una storia della cultura anticonformista nella Genova del Seicento*, pp. 7-40) ripercorre gli appuntamenti genovesi rintracciabili nelle biografie di molti esponenti di primo piano del libertinismo erudito italiano (Giulio Cesare Vanini, Secondo Lancellotti, Ferrante Pallavicino), ricordando anche il contributo dato alla «vague anticonformistica» (p. 24) da voci liguri quali Agostino Mascardi, Gian Paolo Marana e, soprattutto, Luca Assarino, del quale vengono approfonditamente riletti i *Ragguagli di Cipro* (in cui, tra l'altro, compare un'altra figura chiave della vicenda eterodossa genovese, Jacopo Bonfadio).

L'introduzione di Beniscelli chiarisce anche le principali direttrici tematiche affrontate negli interventi raccolti nelle pagine successive. Un primo nucleo è costituito dai contributi che si soffermano su autori tradizionalmente non associati alle idee libertine. MARCO CORRADINI (*Le «storie» e le «favole» in Agostino Mascardi*, pp. 41-65) mostra come anche nell'«apparentemente irriprensibile» (p. 41) e

filobarberiniano Mascardi si registrino fermenti non propriamente ortodossi, in particolare all'interno dei *Discorsi morali sulla Tavola di Cebete Tebano*, opera che raccoglie una serie di discorsi pronunciati presso la genovese Accademia degli Addormentati tra il 1621 e il 1623, e in cui il sarzanese si mostra disponibile, pur con le dovute cautele, a sostenere la possibilità di leggere alcuni racconti biblici in chiave allegorico-simbolica, e di cogliere nei miti antichi significati teologici, espressi in forma figurata: temi potenzialmente 'rischiosi', che potrebbero sottintendere una qualche contiguità con idee espresse da Marino nelle *Dicerie sacre*. QUINTO MARINI (*Un cane libertino? Ortodossia e eterodossia nel «Cane di Diogene» di Francesco Fulvio Frugoni*, pp. 141-161) prende invece in considerazione l'ambiguo comportamento del frugoniano cane Saetta che, pur riservando espliciti latrati di condanna al pensiero libertino, di fatto mostra talvolta di seguire, nel suo peregrinare, anche piste eterodosse: tra gli episodi segnalati, spiccano quelli localizzati nel *Tribunal della Critica* dei *Quinti latrati*, dove Frugoni rivela significative aperture verso le controverse idee di filosofi, teologi e scienziati contemporanei quali Jan Baptist van Helmont e – soprattutto – Juan Caramuel Lobkowitz e Marin Mersenne.

Un altro gruppo di interventi esamina invece il tema delle censure e dei processi con cui la Chiesa tentò di contrastare la diffusione della cultura libertina. MARCO CAVARZERE (*Il romanzo secentesco tra controllo ecclesiastico e autocensura*, pp. 67-92) esamina l'atteggiamento dei censori verso un genere di largo consumo quale il romanzo, verificando come le loro attenzioni tendessero a sanzionare più le effrazioni in materia di *fides* che quelle relative ai *boni mores* (il mancato rispetto dei dogmi di fede era insomma ben più grave di qualche contenuto scabroso o lascivo, come dimostrano le correzioni imposte alla *Stratonica* di Luca Assarino, al *Principe Nigello* di Guidubaldo Benamati e ai romanzi di Francesco Pona); Cavarzere si impegna anche nella non facile ricostruzione delle tattiche cautelative e delle forme di autocensura coatta rintracciabili nei romanzi seicenteschi, esaminando inoltre il caso specifico della censura genovese. Significativa è la conclusione del saggio, in cui si puntualizza che la censura romana e locale non scabò di fatto di estirpare

od ostacolare la diffusione dei romanzi barocchi – che, per la maggior parte, evitavano attacchi frontali contro «la tradizione religiosa e gli assetti sociali dell'epoca» (p. 92) – limitando di fatto la sua azione a ben selezionati interventi correttivi. Questa realtà non poté comunque scongiurare casi eclatanti e drammatici come quello di Ferrante Pallavicino, contemplato anche nel contributo di Cavarzere, ma al quale sono specificamente dedicati gli interventi di ROBERTO DE POL (*Sulle traduzioni tedesche del «Divorzio celeste» di Ferrante Pallavicino nel XVII secolo*, pp. 93-120) ed EMANUELA BUFACCHI (*«Babilonicae Meretricis calice intictus calamus»: osservazioni sulle censure ad alcune opere di Ferrante Pallavicino*, pp. 121-139): mentre il primo analizza tre traduzioni in tedesco del *Divorzio celeste*, tutte apparentemente pubblicate nel 1643 (ma lo studioso ipotizza, sulla base delle differenti modalità traduttorie e dei dati culturali da esse estrapolabili, una loro realizzazione in tempi diversi, in un arco temporale compreso tra il 1643 e l'inizio del secolo XVIII), la seconda recupera i documenti della Congregazione dell'Indice relativi alle condanne inflitte, tra il 1641 e il 1661, alle opere di Ferrante, approfondendo le specifiche ragioni addotte dai vari censori a sostegno della messa all'Indice di questi libri. Bufacchi si sofferma in particolare sui passi censurati da Leone Allacci (figura di spicco del circolo barberiniano) nelle *Lettere amorose*, ne *La pudicizia schernita* e ne *La rete di Vulcano* (condannate nel 1641), evidenziando, ad esempio, come l'attenzione del censore si concentri, nella *Rete*, su quei luoghi che rifiutano il sacramento del matrimonio indissolubile in nome di una libera morale di natura. In questo blocco di interventi – nel quale, vista l'attenzione riservata al Pallavicino, ci si rammarica di non trovare quello, letto al convegno ma non consegnato per gli atti, che Mario Infelise ha dedicato ai contatti tra l'autore del *Corriero svaligiato* e il mondo genovese – può essere inserito anche il saggio di PAOLO FONTANA (*Dal parlatorio all'accampamento. Per una localizzazione del discorso libertino a Genova nel secolo XVII*, pp. 163-192) che, in ottica storico-culturale, utilizza alcuni testi parodici (in particolare un *Ritratto di Cristo*, indirizzato dal frate agostiniano Ludovico da Genova a una monaca genovese) e vari documenti di alcuni processi inquisitoriali per identificare nei parlatori dei

conventi, nelle carceri, nelle botteghe e negli accampamenti militari i principali luoghi in cui i genovesi del secolo XVII, anche di bassa estrazione sociale, si scambiavano discorsi e pareri di stampo eterodosso sulla fede e sulla morale.

L'ultima parte del volume ospita interventi che spostano il campo d'indagine alla storia dell'arte, pur mantenendo un fitto dialogo con l'ambito letterario. Emerge qui, in primo luogo, un nodo metodologico: appurare la riconducibilità di un'immagine (per lo più pittorica) a una chiara intenzionalità efferativa si rivela ben più arduo che condurre lo stesso tipo di accertamento su un testo scritto, a causa sia della «sostanziale immunità» (p. 215) di cui godevano le arti figurative – per controllare le quali la Chiesa romana non riuscì (e forse neppure volle) dotarsi di un Indice equivalente a quello dei libri proibiti – sia della frequente possibilità di trovare una medesima iconografia attestata tanto in ambienti cattolici quanto in ambienti eterodossi. Su questa problematica insistono soprattutto LAURA STAGNO («*Uno strano, & improvviso accidente*»: la vicenda del pittore eretico Cesare Corte, pp. 193-213) e LAURO MAGNANI (*Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, un vedere 'filosofico'*, pp. 215-234). Stagno si occupa del pittore genovese Cesare Corte, la cui condanna per eresia sembra essere stata causata dai libri (quelli proibiti contenuti in una cassa consegnatagli da un amico francese, letti improvvidamente, che lo spinsero a scrivere un commento all'*Apocalisse* venato di idee luterane) più che dalle sue opere pittoriche, nelle quali non si può del tutto escludere la presenza di allusioni alle idee protestanti, ma che nei fatti non furono percepite neppure dall'Inquisizione come ereticali; Magnani considera invece il ricorrere di alcune figure (Pan, Demogorgone, il Satiro, il Genio) nella pittura del Grechetto, valutando la possibile presenza in esse di simbologie sincretiche, ispirate forse dalla lettura delle *Dicerie sacre* di Marino e dei *Discorsi morali sulla Tavola di Cebe-te Tebano* del Mascardi (forte qui è il nesso con i temi toccati nell'intervento di Corradini). Proprio al Grechetto era stato inizialmente attribuito per errore il ciclo pittorico studiato da VITTORIA ORLANDI BALZARI (*I Visconti di Carbonara e il ciclo del 'Grechetto' come esempi del libertinismo erudito*, pp. 235-264), costituito da ventitré tele, raffiguranti varie

specie animali, realizzato originariamente per le sale del palazzo milanese Lonati Verri su commissione di Giulio Cesare Visconti (stretto collaboratore di Federico Borromeo) ed oggi conservato presso palazzo Sormani: in tale ciclo la studiosa ravvisa «una ermetica rappresentazione di concetti epicurei ben poco ortodossi» (p. 243), da mettere in relazione con i libri contenuti nella biblioteca del Visconti, di cui si offre qui un regesto (cfr. pp. 248-264). Restando in ambito milanese, LAURA FACCHIN (*Committenze artistiche e suggestioni 'libertine': il caso del marchese Cesare Pagani*, pp. 265-300) propone un profilo della figura intellettuale del Pagani che documenta i suoi legami con letterati (fu in contatto con la pavese Accademia degli Affidati e con Carlo Maria Maggi) e artisti (sostenne Cesare Fiori, Sebastiano Ricci, Paolo Pagani, affidando loro commissioni sia private che pubbliche), che comprovano la vicinanza del marchese alla temperie libertina. Da Genova ci si è dunque spostati a Milano, e un perfetto *trait d'union* tra i due centri è rappresentato da Alessandro Magnasco, di cui si occupa FAUSTA FRANCHINI GUELFI (*Alessandro Magnasco a Milano e a Genova. Immagini per una cultura del dissenso*, pp. 301-312), riesaminando snodi biografici, amicizie, committenze (queste ultime spesso ancora ignote), ed evidenziando nell'interesse per le manifestazioni di religiosità altre (in special modo quella ebraica e quella quacchera) uno dei motivi ricorrenti della sua produzione. Sul Magnasco si concentra prevalentemente anche ANDREA SPIRITI (*Temì libertini fra Milano e Genova da Magnasco a Saccheri*, pp. 313-351), che nella produzione del pittore genovese (e soprattutto nelle opere di soggetto sacro) coglie un intento scettico e ironico celato dietro l'apparente ossequio alla religiosità ufficiale, riconducendolo al possibile influsso di un illuminismo cattolico di marca muratoriana.

Infine, DAVIDE ARECCO (*Libertinismo e scienza: direttrici seicentesche*, pp. 353-382) traccia un profilo dei rapporti tra libertinismo e nuova scienza nell'Italia del XVII secolo: un rapporto ambiguo, che sfugge a tipologie ben determinate, e che può solo sostanzialmente dell'esame di casi specifici. Tra i quali trovano posto le esperienze individuali più significative – cfr. quelle di Fortunio Liceti, Gregorio Leti, Donato Rossetti, Lorenzo Bellini, Alessandro Marchetti e Marcantonio De



Dominis – ma anche le ‘capitali’ del libertinismo scientifico nostrano, ovvero la Repubblica Veneta (la Venezia degli Ingogniti e l’ateneo patavino), lo Studio di Pisa, teatro del recupero dell’atomismo epicureo, e la corte sabauda di Cristina di Savoia, aperta a dottrine esoteriche. [Matteo Navone]

DANIELE SANTERO, *Abbracciare l'ombra. Codice e critica del ritratto galante in Giovanni Francesco Loredano*, «Lettere italiane», 2014, 3, pp. 333-355.

S. osserva il particolare trattamento riservato da Giovan Francesco Loredano al tema dell’amore *de loin* mediato dal ritratto, motivo sin dall’antichità accompagnato da rilevanti implicazioni filosofiche (sul piacere scatenato dal guardare, sul rapporto tra vista e amore, sulla superiorità della pittura rispetto alle altre arti) e destinato a una notevole fortuna nella narrativa europea del Seicento.

Il Principe degli Incogniti, figura esemplare del *milieu* veneziano in aperto dialogo con il pensiero libertino, coinvolge il proprio consenso accademico nella risoluzione di *quaestiones* di argomento galante che avranno ampia fortuna, anche nel secolo successivo, nei *salons* parigini. In uno dei *Sei dubbi amorosi*, dedicato al pegno ideale da richiedersi alla donna amata, Loredano propende senza dubbio per il ritratto, arricchendo il discorso, come d’uso, mediante il sostegno di un ampio corteo di *authoritates*. S. confronta altre occorrenze del tema nelle opere dell’autore e dei contemporanei, osservandone i legami con la casistica erotica petrarchista e neoplatonica; dimostra, infine, come Loredano eviti l’adesione a una concezione materialistica ribadendo l’impossibilità dell’amante di appagare compiutamente il proprio desiderio al cospetto di un «corpo senz’anima». [Carla Bianchi]

GUIDO GIGLIONI, *Heavenly negotiations in Ficino's «De vita coelitus comparanda» and their place in Campanella's «Metaphisica»*, «Bruniana & Campanelliana», 2013, 19, 1, pp. 33-46.

G. dedica un approfondito studio alla riflessione che Campanella, nella sua *Metaphisica*,

Parte III, Libro XV, Cap. VII, produce su alcune tematiche ficiniane del *De vita coelitus comparanda*, di cui riutilizza estratti per condividerli o confutarli, interamente o parzialmente («Campanella examines the characteristic Ficinian directions on how to obtain life from heaven [...] by questioning the role of stars and demons», p. 33). Partendo da due centrali riflessioni di Ficino (la convinzione che l’energia degli astri possa essere incanalata e utilizzata attraverso immagini di varia natura e l’idea che le menti demoniache possano essere piegate attraverso differenti tecniche di personificazione mentale), il filosofo di Stilo, sulla scorta del *De sacrificiis et magia* di Proclo nonché degli scritti di Porfirio e del *De mysteriis Aegyptiorum* di Giamblico, «decides to stress the difference between “physical” and “moral” types of *allectio*» (p. 34). G. ripercorre quindi tutti i principali passaggi dimostrativo-filosofici utilizzati da Campanella sulla scorta di tali testi, riservando una seconda parte dello studio alle implicazioni teologico-metafisiche ed una terza conclusiva sulle differenti traduzioni del Giamblico pretridentino di Ficino e di quello Tridentino di Niccolò Scutelli, dal secondo dei quali Campanella potrebbe essersi ispirato per la figura del filosofo-prete-mago presente nella *Città del Sole* e del cui contenuto il filosofo di Stilo già si era occupato proprio nella parte conclusiva della sua *Metaphisica*: «in Campanella’s opinion, a promise of collective regeneration and renewed philosophical experience lay in *De mysteriis Aegyptiorum*. If developed, this promise could solve the irreconcilable divisions of the burgeoning modern world between theory and practice, individual and collective experience, natural and mechanical actions, élite and popular» (p. 46). [Andrea Lanzola]

SANDRA PLASTINA, *Donne e scrittura tra Cinquecento e Seicento*, «Bruniana & Campanelliana», 2013, 19, 1, pp. 194-200.

P. offre all’attenzione degli studiosi un saggio dedicato alla abbondante, spesso inedita, produzione letteraria scaturita dal vivo dibattito acceso fra Cinque e Seicento in difesa o accusa delle figure femminili produttrici di

letteratura, filosofia e cultura, nonché attivamente impegnate nella battaglia per il riconoscimento dei diritti culturali ed espressivi di un sesso ancora recluso in buona parte nelle dimore nobiliari o dietro le grate dei conventi. Accanto alle più conosciute opere di Agrippa, Capra e Piccolomini, l'attenzione si focalizza sulla produzione di umaniste quali Isotta Nogarola, Cassandra Fedele, Ceccarella Minutolo, Laura Cereta, Olimpia Morata, per poi passare, con maggiore ampiezza, nel Cinquecento, a Chiara Matraini, Laura Battiferri, Moderata Fonte, Vittoria Colonna, Laura Terracina, Francesca Turina, Maddalena Campiglia, e raggiungere, in pieno Seicento, Lucrezia Marinelli, Arcangela Tarabotti e altre note intellettuali. L'autrice passa anche in rassegna alcuni fra i principali luoghi letterari in cui la figura femminile si rivela protagonista, partendo dal canto XX dell'*Orlando furioso*, per poi indagarne le fonti (Dante e Boccaccio fra i primi) e dedicarsi quindi all'analisi della principale critica italiana e straniera che, accanto alla studiosa francese che costituisce il principale riferimento del saggio, Marie-Françoise Piéjus, si è occupata di tali argomenti (Dionisotti, Barberi Squarotti fra gli altri). Il taglio prettamente documentario ed efficace del saggio permette al lettore un agevole recupero d'informazioni sulle principali protagoniste femminili culturali nell'epoca della Controriforma e del pieno Barocco. [Andrea Lanzola]

ALESSIO PANICHI, *Campanella e Sallustio. Il «De coniuratione Catilinae» nella «Monarchia di Spagna» e negli «Aforismi politici»*, «Bruniana & Campanelliana», 2013, 19, 1, pp. 225-236.

P. dedica il suo articolo alla disamina dei *lacerta* sallustiani della Congiura di Catilina utilizzati da Tommaso Campanella nella stesura della *Monarchia di Spagna* e degli *Aforismi politici*, opere che «appartengono a pieno titolo alla storia, in buona parte ancora da scrivere, della fortuna di Sallustio in età tardo-rinascimentale» (p. 226) e nelle quali il filosofo di Stilo persegue il duplice intento di fornire precetti per la stabilità dei regni (quello di Spagna in particolare) così come quello di affrontare «un nucleo di riflessioni concer-

nenti problemi di più ampio respiro teorico, come le trasformazioni di governo, il rapporto fra legge e consuetudine, la conquista e la conservazione del potere» (p. 227), avvicinandosi in questo alla riflessione teorica di Machiavelli, attento lettore di Sallustio. Con l'ausilio di abbondanti citazioni e raffronti intertestuali, l'autore snoda la propria riflessione in due distinte parti analizzando prima i tre principali luoghi sallustiani citati da Campanella nella *Monarchia* per poi dedicarsi agli *Aforismi*, unendo ad una prosa sobria, un esauriente apparato paratestuale, idoneo al recupero e allo studio dei materiali in questione. [Andrea Lanzola]

DANIELLE BOILLET, *Marino, Rinaldi, Achillini, Campeggi, Capponi e altri in una raccolta bolognese per nozze (1607)*, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 3-62.

Dedicato al volume celebrativo delle nozze tra Ludovico Facchinetti e Violante da Correggio (1607) e alla sua funzione modellizzante per due raccolte successive (per i matrimoni Ferdinando Riario-Laura Pepoli ed Ercole Pepoli-Vittoria Cibo degli anni 1608-1609), il saggio offre un contributo rilevante sull'officina letteraria bolognese di primo Seicento e sui rapporti di Marino con gli ambienti accademici dei Gelati e dei Selvaggi.

La raccolta presenta ogni possibile variazione sui motivi topici dell'epitalamio (l'elogio delle famiglie, l'esaltazione della bellezza degli sposi, l'invocazione a Imeneo, il preludio alla tenzone d'amore, l'ambientazione cavalleresca di feste, tornei, balli e conviti), ma si struttura più in generale come una *laudatio urbis* intesa ad affermare la centralità politica e culturale di Bologna, come dimostra su tutti il componimento dal titolo *Felsina* di Giovanni Capponi, giocato sul paragone con Atene «madre di uomini illustri». L'impegno di Capponi intende anche legittimare il ruolo sociale della neonata Accademia dei Selvaggi, i cui membri firmano circa un quarto dei testi complessivi. Il resto del volume reca invece una marcata impronta "gelata", ma oltre all'appartenenza accademica è l'intera società letteraria e artistica di Bologna a essere coinvolta, a partire dai disegni e dalle incisioni realizzati da Ludovico Carracci e Giovanni

Luigi Valesio, fino ai testi di Rinaldi, Campeggi, Rabbia, Caccianemici, Faberio e uno dei probabili organizzatori delle tre raccolte "sorelle": Claudio Achillini.

Entro il quadro celebrativo dell'*establishment* politico-culturale felsineo, spicca l'accoglienza riservata a Marino, il quale apre la raccolta Facchinetti-Correggio con la canzone *Su l'Idalo frondoso*, partecipa con un sonetto al volume Pepoli-Riario e negli *Epitalami* dedica *Le fatiche d'Ercole* alla coppia Pepoli-Cibo. Specialmente nella raccolta del 1607, Marino si inserisce con armonia nel contesto letterario bolognese, sfumando la tematica erotica sui toni tenui dell'allusione e rielaborando con originalità il rimando ipotestuale sotteso all'intero volume, ovvero l'epitalamio claudiano di Onorio e Maria, rivisitato attraverso la mediazione di Poliziano. La vera innovazione risiede però nella scelta di affiancare al richiamo mitologico il motivo cavalleresco del torneo, che innesca un raffinato gioco emulativo nei componimenti di Bartoletti e Faberio. [Luca Beltrami]

ALESSANDRO METLICA, *Marino e i libertini. L'encomio del re alla prova delle guerre di religione*, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 63-80.

Partendo da una precisa definizione di 'libertinismo', che si ricollega ai recenti studi di Jean-Pierre Cavallé («nell'epoca dell'*Ancien régime* 'libertino' è chi aspira a ciò che né il dogma cattolico, né l'assolutismo monarchico sono disposti ad accordare: la libertà di coscienza, la libertà di pensiero, la *libertas philosophandi*», pp. 63-64), M. contesta l'affiliazione di Giovan Battista Marino a questo ambito ideologico. Lo studioso non nega gli elementi biografico-culturali che sembrano incoraggiare l'ipotesi di un Marino libertino, dai contrasti tra il poeta napoletano e la chiesa controriformista alla presenza, nelle sue opere, di *topoi* di ascendenza eterodossa: osserva tuttavia che «le divergenze del poeta rispetto alla cultura della Controriforma non entrano nel dibattito speculativo», e appaiono semmai più plausibilmente riconducibili a «un'ostinata vocazione al disincanto e all'irriverenza, già in atto nel Marino burlesco» (p. 67), al pari di certe libertà che lo scrittore napoletano

no si concede nei suoi scritti encomiastici (M. prende in esame principalmente quelli risalenti al periodo francese, soffermandosi sull'utilizzo di immagini mitologiche come quella di Ercole che lotta contro l'idra e di Giove vittorioso sui Giganti). M. giunge quindi alla conclusione che, laddove il rampino mariniano raccoglie qualche materiale dalle «correnti eversive e materialistiche del suo tempo» (p. 78), tale prelievo si limita al riutilizzo di qualche spunto argomentativo che, mescolato ad altri motivi classici, moderni e biblici, finisce per vedere sostanzialmente neutralizzato il suo potenziale efrattivo: si tratta insomma di un riuso strumentale, dettato da curiosità e da gusto per l'eclettismo, piuttosto che da una profonda adesione ideologica allo spirito del libertinismo. [Matteo Navone]

PIERANDREA DE LORENZO, *L'«Eromena» di Giovan Francesco Biondi. Osservazioni narratologiche e considerazioni critiche*, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 81-104.

Dopo una stagione di studi generali sul romanzo barocco (da Capucci a Raimondi, a Gardair, a Mancini, a Varese, a Fantuzzi, a Conrieri, a Santoro, a Getrevis, a Colombi, a chi scrive), da qualche tempo si è passati a lavori specifici su singoli romanzi, che hanno fruttato un buon numero di edizioni moderne. Anche questo articolo di D.L., viste le precise informazioni filologiche e bibliografiche (cfr. nota 14, pp. 84-85), sembra il preludio all'edizione di uno dei primi e più importanti romanzi barocchi italiani, l'*Eromena* di Giovan Francesco Biondi, uscito per la prima volta a Venezia «appresso Antonio Pinelli» nel 1624.

In questa sorta di introduzione D.L. ne anticipa in sintesi le coordinate di lettura collocando il romanzo tra l'eredità dei poemi eroici cavallereschi di matrice quattrocentesca e la ricerca di nuove forme narratologiche che, oltre alla fondamentale scelta della prosa, vanno in direzione del gusto barocco per il meraviglioso, l'eccezionale, l'iperbolico, senza tuttavia deformare il rapporto con la realtà contemporanea di cui le vicende romanzesche sono per molti aspetti un riflesso. La struttura simmetrica delle storie incrocia-

te di Polimero e Metaneone e di Eromena e Eromilia, nonché i caratteri peculiari dello stile e della retorica del Biondi, vengono sommarariamente individuati e confrontati con quelli del più noto romanzo barocco, il *Calloandro* di Gio. Ambrosio Marini, per evidenziare le differenze con una forma più evoluta e complessa. *L'Eromena* si trova all'inizio di un percorso che verrà complicato dalle successive prove narrative dello stesso Biondi nel prosieguo della storia del piccolo Coralbo trovato su un'isola da Eromena nel finale del romanzo: la *Donzella desterrada* (1631) e il *Corralbo* (1632) completeranno la trilogia biondiana con scarti e progressioni in cui saranno di nuovo in gioco il confronto con le radici epiche, la tecnica dell'*entrancement*, l'ironia e i tentativi di caratterizzazione psicologica dei protagonisti, ancora bloccati da una «rigidità» costitutiva. [*Quinto Marini*]

JEAN-FRANÇOIS LATTARICO, *Brusoni plagiaire de Loredano. Pour une édition critique de «La forza d'amore»* (1662), «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 105-134.

Il contributo di L. prende l'avvio da una considerazione sulla complessità delle questioni legate all'attribuzione e alla paternità letteraria nel panorama cinquecentesco e settecentesco e in particolare nella produzione degli Incogniti. Gli scritti di Scipione Errico e di Angelico Aprosio testimoniano di una riflessione in materia che gli accademici avviano con largo anticipo rispetto alla teorizzazione settecentesca.

L'esempio dell'*Ercole in Lidia*, conteso fra Maiolino Bisaccioni e Girolamo Brusoni, introduce quello più singolare che riguarda *La forza d'amore* di Giovan Francesco Loredano, pubblicata postuma nel 1622, e *L'Ardemia* dello stesso Brusoni, edita senza luogo né data. Il confronto fra i due testi, documentato da alcuni esempi, ne rivela la sostanziale identità. La ricostruzione della storia editoriale delle due opere porta ad attribuire a Brusoni la responsabilità del plagio benché le ragioni e le modalità dello stesso restino in gran parte misteriose. Dall'analisi delle varianti emerge la volontà di Brusoni di allontanarsi talvolta dalla lettura proposta da Loredano. Brusoni corregge alcuni errori del testo di Loredano

ma è responsabile di alcune incoerenze riscontrabili nell'*Ardemia*. In allegato, L. propone la lista delle varianti che saranno incluse nell'edizione critica della *Forza d'amore* da lui curata. Viene inoltre trascritta una scena inedita dell'*Ardemia* (I, 8) che costituisce la variante più significativa e rispetto all'opera di Loredano. [*Giovanna Sparacello*]

SIMONA SANTACROCE, «*La ragion perde dove il senso abonda*»: «*La catena d'Adone*» di Ottavio Tronsarelli, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 135-153.

S. prende in esame *La Catena d'Adone*, favola boschereccia di Ottavio Tronsarelli con musica di Domenico Mazzocchi, composta nel 1626 per il Carnevale romano, sulla scorta dei Canti XII e XIII dell'*Adone* di Marino e dedicata a Giovan Giorgio Aldobrandini, Principe di Rossano e mecenate del poeta. Dopo un'introduzione generale dell'opera (non banale all'epoca per il soggetto trattato e giustificato soltanto dalla presenza indiretta del cardinale Ippolito Aldobrandini, fratello di Giovan Giorgio e nipote di Pietro, protettore di Marino, nonché dalla diretta amicizia di quest'ultimo con Tronsarelli), l'autrice passa a esaminarne puntualmente gli snodi centrali, le citazioni più o meno dirette dal testo di riferimento, gli eventuali ulteriori inserti tratti da altre opere. «Come risulta già dalla descrizione allegorica – osserva S. – la trama originale è stata modificata e, in alcuni particolari, stravolta; in tutta la favola la citazione mariniana è costante, ma ad essa si accompagnano modifiche e semplificazioni necessarie all'adattamento scenico: le metamorfosi magiche sono eliminate e la vicenda è ridotta alle consuete aristoteliche ventiquattro ore» (pp. 141-142). S. evidenzia poi l'importanza data da Tronsarelli a scenografia ed effetti speciali per la rappresentazione, sottolineando come balli, arie e cori siano particolarmente concentrati nelle scene conclusive degli atti secondo la consuetudine di riservare agli intermedi i momenti spettacolari. Nonostante tutto, il fine dell'opera sembra in fondo ridursi a quello delle «delizie per gli occhi dello spettatore» (p. 147) e l'unico riferimento ad un possibile intento del lavoro risiede nell'apertura del terzo atto, dove il ritornello «la ragion

perde dove il senso abonda» (p. 147) pronunziato da Arsete si rivela significativo perché «ha la funzione di inserire almeno una scena moraleggiante in un'opera che vuole avere un'apparenza didascalica» (p. 147). [Andrea Lanzola]

LUCA TOSIN, *La formazione della Biblioteca Aprosiana di Ventimiglia attraverso la corrispondenza di eruditi e bibliofili*, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 157-181.

Dopo aver ripercorso le tappe dell'esperienza biografica che tra il 1607 e il 1681 conduce Angelico Aprosio prima a Siena (1626-1632), dove stringe le prime amicizie letterarie, poi a Genova (1632-1637), in cui torna nel biennio 1648-1650 dopo una lunga parentesi in area veneziana e dalmata, e infine nella natia Ventimiglia, il saggio di T. si sofferma sul periodo dedicato alla sistemazione della biblioteca. Raccolta negli anni Cinquanta del Seicento in un edificio che nel 1676 è tuttavia ben lontano dall'essere ultimato, la collezione riflette l'ampia rete di contatti italiani e stranieri intessuta da Aprosio per oltre cinquant'anni. Tra le pratiche messe in atto, emerge nell'epistolario la consuetudine dello scambio, preferita – quando possibile – all'acquisto, data l'inaffidabilità del servizio postale nel trasferimento di somme di denaro. Frequenti sono anche le donazioni e gli invii da parte degli autori stessi, mentre sembra più singolare, ma non isolata, la richiesta di pagare il corrispettivo dicendo messa. L'inusitato listino dei prezzi è ben definito, specie per i testi di argomento sacro, tanto che «per venti messe» Aprosio poteva acquistare le *Litanie* di padre Giustiniani oppure il *Sacrum Theatrum Dominicanum* di padre Fontana.

Riguardo al numero dei volumi posseduti, T. conta circa trecento tomi nel primo periodo di permanenza genovese, a cui si aggiungono altre «sei valigie» negli anni a Treviso e molto altro materiale negli anni seguenti. In questo senso risultano proficue le relazioni stabilite a Venezia con editori e letterati (Guerigli, Sarzina, Loredano, Michiele), che offrono un contributo rilevante per estendere la collezione a circa diecimila libri. Aperta alla pubblica consultazione fin dagli anni Cin-

quanta del XVII secolo, la biblioteca Aprosiana subisce una grave depauperazione in epoca napoleonica e viene dimenticata per tutto il secolo XIX. Il materiale rimasto, circa seimila volumi, viene definitivamente restituito alla comunità nei primi del Novecento grazie al mecenatismo di Thomas Hanbury. [Luca Beltrami]

SARA ELISA STANGALINO, «*Eruditioni per li cortigiani*» di Nicolò Minato: genesi e incidenza di un trattato, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 183-197.

L'approfondito studio di S. si occupa del primo lavoro dato alle stampe da Nicolò Minato (più noto come librettista di drammi per musica e oratori), il trattato *Eruditioni per li cortigiani* (Venezia, Guerigli, 1645), in quaranta capitoli, che «argomenta alcuni dei temi più battuti della trattatistica cortigiana coeva» (p. 183). Il testo, che prende le mosse da aneddoti e racconti riportati dalla storiografia classica (Seneca, Svetonio, Plutarco) si basa però soprattutto sugli *Annales* tacitiani e risulta in realtà la volgarizzazione dell'opera di un «autor incerto fiammengo» (p. 185), come recita lo stesso frontespizio della prima edizione, individuabile nelle *Institutiones aulicae* di Eusebius Meisner (1642), a sua volta traduzione latina della seconda parte del *Traicté de la cour* di Eustache de Refuge (1616), reso famoso in Italia dalla versione di Girolamo Canini (Venezia, 1621). S. dedica il proprio lavoro al confronto tra le differenti edizioni, offrendo agli studiosi un prospetto sinottico e comparativo dei testi (p. 188), la riproduzione fotografica dei rispettivi frontespizi delle prime edizioni, i riferimenti ad analoghi testi coevi di autori italiani e stranieri (fra di essi lo stesso Minato dei testi per musica, Loredan, Lope de Vega), con abbondanti citazioni e un ricco apparato paratestuale. «Insomma – conclude S. – per il giovanissimo Minato la traduzione [...] sarà stata, lì per lì, un mero esercizio linguistico-letterario applicato alla prammatica del cortigiano [...], tuttavia, essa gli sarebbe tornata assai utile nella sua attività di drammaturgo» (p. 197). [Andrea Lanzola]

PAOLO PINTACUDA, *Edizioni ritrovate dell'«Estratto de' sogni» di Quevedo. La 'princeps' veneziana del 1644, la prima edizione milanese del 1671, e altre successive impressioni secentesche (con qualche nota sulla versione italiana)*, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 201-229.

P. si propone di descrivere la diffusione della traduzione dei *Sueños* di Quevedo condotta da un letterato, Innocenzo Manaraviti, la cui identità resta tuttora oscura. Presentate le rilevazioni in sede di critica delle edizioni di Venezia, Corradici 1670 e Milano, Vignone 1672, P. porta alla luce la prima impressione dello stesso editore veneziano, risalente al 1664 come lasciava supporre l'*imprimatur*, e un'altra del 1675; si arricchisce anche il quadro della diffusione dell'opera in area lombarda, a partire da un'edizione milanese per Ramellati del 1671, fino a contare nell'orbita dei principali centri editoriali del settentrione dodici edizioni a cavallo tra Seicento e Settecento. Si considera, quindi, anche in rapporto alle indicazioni fornite dai paratesti, la particolare fortuna dell'opera, tradotta dalla versione francese del Sieur de La Geneste. P. rende conto degli evidenti scarti rispetto al testo originale e a quello francese, che manifestano una leggera declinazione del testo in chiave moralistico-penitenziale.

Auspicata la realizzazione di un'edizione critica della traduzione, in una nota finale lo studioso si rammarica di non aver potuto giovare, in quanto uscito quando il suo articolo era in bozze, del saggio bibliografico di Federica Cappelli, *Le prime traduzioni italiane dei «Sueños» di Quevedo (1644-1728). Studio bibliografico*, in *Traduzione e autotraduzione. Un percorso attraverso i generi letterari*, a c. di Monica Lupetti e Valeria Tocco, Pisa, ETS, 2013, pp. 141-158. La Cappelli ha infatti affinato e completato la rassegna delle stampe dell'*Estratto* nella traduzione di Manaraviti, rintracciandone altre due edizioni (per un totale di 19 impressioni) e allargando il quadro a una versione italiana dallo spagnolo di inizio Settecento a opera di Giovanni Antonio Pazzaglia. Nella sua puntuale ricerca degli esemplari, la studiosa ha anche scoperto una terza traduzione anonima del 1644, anch'essa esemplata sulla versione francese, conservata in un manoscritto della

Biblioteca del Museo Correr di Venezia. [Carla Bianchi]

LUCA CERIOTTI, *Tre corrispondenti incogniti di Vincenzo Sgualdi*, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 231-257.

Dopo aver tracciato un profilo biografico del monaco cassinese Vincenzo Sgualdi (1580-1652) e aver ripercorso brevemente la sua produzione letteraria, C. pubblica alcune missive inviategli da tre illustri corrispondenti, membri dell'Accademia degli Incogniti: sette lettere in latino di Pio Muzio (risalenti agli anni venti del Seicento e ricavate da un codice della Biblioteca Nazionale Braidense di Milano, cui si aggiunge un frammento di lettera in italiano del 1634 ripreso dalla *Bibliotheca Benedictino Casinensis* di Mariano Armellini), sei lettere di Bernardo Morando (scritte tra la fine del 1640 e il 1642, e tratte da una silloge manoscritta della Biblioteca Palatina di Parma) e sei di Giovan Francesco Loredan (inviate verosimilmente tra il 1640 e il 1648, e trascritte dall'edizione Venezia, Guerigli, 1655 dell'epistolario dello scrittore veneziano). Le lettere del Muzio «toccano prevalentemente questioni di vita monastica e i comuni interessi per vari temi della teoria politica coeva» (p. 240), mentre quelle del Morando e del Loredan contengono maggiori riferimenti alla composizione e alla stampa delle principali opere dello Sgualdi, la *Repubblica di Lesbo* e *L'Uticense aristocratico o sia vita di M. Catone*. [Matteo Navone]

ALFONSO MIRTO, *Francesco Sparavieri: lettere ad Antonio Magliabechi, bibliotecario di casa Medici*, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 259-292.

L'inesauribile carteggio magliabechiano si arricchisce di nuovi esemplari, ripescati, ripuliti e pubblicati da M. con la consueta cura. Un fondo "senza fondo", quello della BNF, come riconferma questo nuovo "gruzoletto" di lettere inviate al bibliotecario medico da Francesco Sparavieri tra il 1675 e il 1693, accompagnate in appendice da tre missive indirizzate dallo stesso all'agostiniano Enrico Noris e al fiorentino Carlo Roberto Dati.

Giurista e letterato veronese (nato nel 1631), di formazione padovana, il nome del mittente di turno circolava negli ambienti eruditi del tempo, veicolato da scritti che avevano finito per invischiarlo nelle acrimoniose polemiche con il padre francescano Francisco Macedo riguardanti le tesi di Annio da Viterbo sulle genealogie e la storia dei popoli antichi. Ma, ancora una volta, l'interesse della corrispondenza con Magliabechi risiede soprattutto nel fitto scambio di notizie erudite e informazioni sulle novità librarie, andando ad aggiungere un nuovo profilo e un nuovo canale di comunicazione in quello che si configura a tutti gli effetti come il principale *social network* della «Repubblica delle lettere» di fine Seicento. [Alessandro Ottaviani]

*Schede secentesche*, a c. di CARLO ALBERTO GIROTTO, CLAUDIA TARALLO, MARCO BERNUZZI, «Studi secenteschi», 2014, LV, pp. 293-309.

Nella scheda LII (*Per la «Presenza di San Miniato» di Ippolito Neri*, pp. 293-298), CARLO ALBERTO GIROTTO fornisce alcuni spunti di indagine in merito al poema eroicomico dell'empolese Ippolito Neri, del quale ha recentemente preparato il profilo per il *Dizionario biografico degli italiani* (cfr. vol. LXXVIII, 2013, pp. 255-257). Lo studioso segnala in particolare due testimoni manoscritti della *Presenza di San Miniato* non censiti nella più recente edizione del poema (curata da Mario Bini e Sergio Cecchi, e pubblicata a Empoli nel 1966 presso ATPE), e conservati presso la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, sotto le collocazioni ms. II I 88 e ms. II VII 87. Lo studio di tali codici, sottolinea G., potrà portare a una più precisa ricostruzione della vicenda testuale dell'opera neriana, e dovrà riservare particolare attenzione soprattutto al primo, che «possiede tutte le caratteristiche di un esemplare di presentazione» (p. 297), forse quello che il Neri offrì a Ferdinando de' Medici, primogenito di Cosimo III e mecenate di artisti e poeti.

La scheda LIII (CLAUDIA TARALLO, *Ancora su Luigi Groto Cieco d'Adria fonte di Marino*, pp. 298-305) riprende invece il discorso critico – già avviato da Ulrich Schulz-Buschhaus – circa l'influenza dei madrigali di Luigi Gro-

to sulla poesia mariniana. Il contributo si focalizza sui legami intertestuali tra la «sezione centrale delle *Rime* del Cieco d'Adria, ispirata all'*Appendix planudea* (XVI libro dell'*Anthologia palatina*) e la sezione dei *Ritratti della Galeria*» (p. 299); le modalità dei calchi mariniani sono esemplificati sui ritratti in versi di Angelica, Didone, Virgilio, Omero, Fabrizio e Alessandro Magno.

MARCO BERNUZZI, nella scheda LIV (*«Diario particolare» inedito di Donato Calvi*, pp. 305-309), segnala e descrive due volumi manoscritti e autografi rinvenuti presso la Biblioteca del Seminario Vescovile di Bergamo, contenenti il 'diario' nel quale il frate agostiniano bergamasco Donato Calvi annotava eventi della vita familiare, conventuale e cittadina. Questo documento si rivela prezioso per approfondire lo studio del Calvi, e in particolare della sua opera maggiore, l'*Effemeride Sagro Profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo* [...] (Milano, Francesco Vigone, 1676-1677), i cui contenuti nascono spesso da una rielaborazione delle note del diario. [Matteo Navone]

«*Maraviglia del mondo*». *Letteratura barocca tra Liguria e Piemonte*, Atti del Convegno di Carcare, 25 maggio 2013, a c. di GIANNINO BALBIS e VALTER BOGGIONE, Genova, Claudio Zaccagnino editore, 2013, pp. 237.

Il volume, che raccoglie gli atti di una giornata di studi imperniata sull'area valbormidese, «da sempre, geograficamente, storicamente e culturalmente, un varco aperto tra Liguria e Piemonte» (p. 12), è inaugurato dallo studio di GIANGIACOMO AMORETTI, *L'attività letteraria del circolo cairese* (pp. 13-21), che, in una sorta di «appendice critica» (p. 13) al lavoro di edizione di Giannino Balbis delle *Poesie diverse* ritrovate tra le carte della famiglia cairese Scarampi (G. Balbis, *Minerva in Val Bormida nel secondo Seicento. La Marchesa del Cairo e il suo circolo poetico*, Savona, Fondazione De Mari, 2012), propone un'analisi tematica, metrica e stilistica di quei componimenti, indagando ulteriormente sul salotto letterario entro il quale la raccolta prese forma.

Seguono due studi di FULVIO BIANCHI. Il

primo, più corposo, dedicato a *Chiabrera e i Savoia. Un rapporto complesso nel segno dell'epico-narrativo* (pp. 23-82), ripercorre – a partire dalla suggestione offerta dal bassorilievo nel timpano del teatro savonese intitolato al poeta – il ‘problematico’ rapporto tra Chiabrera e Carlo Emanuele I, tratteggiando il profilo di un ‘poeta delle Corti’ che non diventa mai ‘poeta cortigiano’ attraverso un’utile e accuratissima indagine storico-letteraria, intrecciata con l’attualità politica, della sua produzione epica oltre che lirica. Il secondo studio, *Il mosaico ricomposto: autocitazione e rielaborazione dei modelli nell'esperienza epico-narrativa del Chiabrera* (pp. 83-104), torna sull’epica chiabreriana per mettere in luce «le dinamiche interne allo sviluppo del genere» (p. 88) ravvisando una progressiva «sovrapposizione fra poemetto e poema, con aree di intersezione vaste, risultanti dal ricorso all’autocitazione e alle modifiche del materiale poetico» (p. 91) e indicando ad emblema di tale transizione il *Ruggiero* (edito solo postumo, nel 1653), culmine della produzione epico-narrativa di Chiabrera, intessuto in una sorta di «esibita autocitazione» musicale (p. 104) di versi dei poemetti dell’*Alcina prigioniera* e del *Conquisto di Rabicano*.

Entra di diritto nel discorso letterario del volume lo studio di BARBARA ZANDRINO, *Le parole nella pittura. «San Luca nello studio»* (pp. 105-140): qui, infatti, attraverso un’analisi dei «testi verbali e iconici» (p. 123) contenuti nel dipinto di Orsola Maddalena Caccia (1630 ca.) – dove il soggetto sacro è rappresentato anche attraverso l’iscrizione di parole nella pittura, in una fittissima trama di riferimenti all’arte, alla trattatistica e alla poesia barocche – la studiosa mostra come «le parole, inglobate nella tela, e i simboli, i geroglifici, le figure iconiche, gli emblemi della tela, scritti da Emanuele Tesoro nella metafora, parlino allo spettatore della rappresentazione pittorica con l’autorevolezza della tradizione verbale e figurativa [...]» (p. 107).

Più oltre, MATTEO NAVONE, con «*La Ghirlanda della contessa Angela Bianca Beccaria di Stefano Guazzo*» (pp. 141-156) esamina l’antologia di madrigali di vari poeti in onore della nobildonna pavese mettendo in luce le peculiarità di un modello che «sembra nascere da un originale sviluppo di varie tendenze ravvisabili nella letteratura dell’ultimo scorcio del Cinquecento» (p. 146), con particolare ri-

ferimento alla scelta del madrigale («strumento di comunicazione mondana, di partecipazione alle mode letterarie dell’aristocrazia colta», p. 147), all’apertura nazionale e internazionale del salotto Beccaria, punto di riferimento per un gruppo eterogeneo dei compositori (che vede, tra i liguri, alcuni protagonisti della poesia barocca) e ai punti di contatto della raccolta con il genere della letteratura di conversazione o di trattenimento, che rimanda alla più fortunata delle opere del Guazzo, il dialogo della *Civil conversazione*.

GIUSEPPE ALONZO, nel suo saggio, *Il ‘trasformismo’ di un poeta istituzionale nel ‘decennio della svolta’: Carlo Giuseppe Orrigoni da Milano a Genova (1627-1644)* (pp. 157-180), indaga invece i rapporti che emergono dalle opere genovesi di Orrigoni, esule milanese e «scrittore ufficiale e onnipresente, pienamente inserito negli ambienti intellettuali e istituzionali liguri, poeta e uomo affidabile per la celebrazione in versi di qualsiasi progetto o ideologia politica» (p. 158) tracciando un itinerario che segue da vicino il corso delle vicende politiche di anni particolarmente mutevoli per la Repubblica di Genova, città del suo ritiro, dalle «dedicatorie austro-asburgiche e i trionfi doriani degli esordi per interessarsi sempre più sistematicamente a un’encomiastica municipale spregiudicata, orientata tanto alle lodi del programma navalistico e neutralistico dei ‘giovani’, quanto alla celebrazione del partito franco-barberiniano incarnato da Richelieu e Urbano VIII» in una «radicale mutazione di prospettiva politica» (p. 159).

Lo studio di FULVIO PEVERE, *L’Arcadia sul Po. La poesia di Ludovico San Martino d’Aglie* (pp. 181-218) analizza la raccolta poetica del conte torinese d’Aglie (che comprende, oltre al poema dell’*Autunno*, componimenti vari e una corona di madrigali sul *Ritratto della Serma Infante D. Margherita di Savoia*) mettendone in luce i rapporti, oltre che con la lirica coeva (stretta, infatti, la relazione con autori come Marino, Chiabrera, Testi e Boccacini), con l’effervescenza bucolica che caratterizza tanto la rappresentazione lirica e spettacolare della «domestica arcadia» torinese (p. 186) quanto l’abituale autorappresentazione pastorale e piscatoria della corte sabauda.

LUCA BELTRAMI, infine, esamina nel saggio che chiude il volume, «*Proteo è il mondo in mille volti involto*». «*Gl’Indovini pastori*» di



*Giovan Vincenzo Imperiali* (pp. 219-235), alcuni dei tratti più rilevanti degli *Indovini pastori*, il panegirico (a metà tra egloga, bucolica e carne amebeo) dedicato al principe Carlo Cibo Malaspina, tratti legati in particolare alla funzione del travestimento pastorale nell'ideologia aristocratica dell'Imperiali, che riconosce «all'argomento silvestre» la «medesima dignità che spetta all'epica o alla tragedia» (p. 221), e inquadrati dall'esperta analisi di B. nel loro snodarsi tra le opere del nobile genovese, a partire dallo *Stato rustico* e fino al *Ritratto del Casalino*. [Emanuela Chichiricò]

ANGELA ALBANESE, *Note a margine di una nuova edizione de «Lo Cunto de li Cunti»*, «Studi e problemi di critica testuale», 2014, 2, pp. 253-263.

Salutando con soddisfazione la recente edizione del *Cunto* di Basile per le cure di Carolina Stromboli (Roma, Salerno Editrice, 2013, recensita da Quinto Marini su questa stessa «Rassegna», 2014, 2, pp. 604-606), A. torna sul tema della sua monografia basiliana (*Metamorfosi del «Cunto» di Basile. Traduzioni, riscritture, adattamenti*, Ravenna, Longo, 2012) per proporre un nuovo capitolo del suo lavoro sulle trasformazioni linguistiche e medialità del libro di Basile. Si tratta di un argomento quanto mai attuale e gravido di suggestioni – si pensi, tra tutte, alla recentissima trasposizione cinematografica del *Cunto* da parte del regista Matteo Garrone – che la studiosa affronta con la consueta perizia contestualizzando storicamente la nuova edizione e mettendo in luce più in particolare (essendo appunto questo l'oggetto principale del suo studio monografico) le caratteristiche della traduzione italiana lì proposta. All'attenta ricostruzione dello stato dell'arte filologico del libro di Basile segue dunque l'esame dell'edizione Stromboli, della quale A. offre al lettore un saggio di traduzione che le permette, nel confronto con la prima, storica, traduzione crociana in lingua (del 1925, ora rist. *Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, tradotta dall'antico dialetto napoletano e corredata di note storiche da Benedetto Croce, Napoli, Bibliopolis, 2001), di rilevare «l'intenzione [della Stromboli] di perseguire la massima ade-

renza sintattica e semantica al dettato basiliano» con una traduzione che, pur proponendosi come un semplice «testo propedeutico e ausiliario rispetto all'originale napoletano», si rivela perfettamente efficace «come testo autonomo» (p. 262). [Emanuela Chichiricò]

ANDREA LAZZARINI, *Poesia eroicomica e satira poetica: Tassoni, Bracciolini e Marino*, «Nuova Rivista di Letteratura italiana», 2014, XVII, 1, pp. 107-147.

Prendendo spunto da Marziano Guglielminetti, che in uno studio su Tassoni e Marino aveva sostenuto «l'esistenza di una comunione di intenti tra i due letterati», L. sviluppa il suo saggio con l'intenzione di riflettere criticamente su questa affermazione, sottolineando la «componente satirica in senso poetico della *Secchia rapita*» (p. 108).

L. si sofferma in primo luogo sulle tassoniane *Considerazioni sopra le rime del Petrarca* ponendo in evidenza la polemica sulla metafora barocca e la «carica potenzialmente dannosa» nei confronti della produzione mariniana; non a caso la visione di Tassoni «appare tanto distante da quella degli imitatori di Petrarca quanto da quella dei più spinti sostenitori del concettismo seicentesco» (p. 112). Ad ulteriore supporto di questa tesi L. ricorda per esempio il sostegno accordato dall'autore delle *Considerazioni* a Ferrante Carli nella polemica contro Marino, ma soprattutto si sofferma poi su alcuni passi della *Secchia rapita* nei quali è possibile ravvisare un intento critico e satirico nei confronti dell'*Adone*. A questo proposito è utile riprendere le parole con cui L. conclude il primo paragrafo del suo saggio: «anche se le esternazioni tassoniane non ledono mai pubblicamente Marino (anzi, parrebbero elogiarlo), giudicare serenamente della loro affidabilità è piuttosto difficile» (p. 126).

La seconda parte dell'articolo invece è incentrata sui rapporti tra Marino e Bracciolini. Sottolineando fin da subito l'esistenza di una rivalità tra i due autori, L. si sofferma con particolare attenzione sull'ipotesi formulata dalla Maria Cristina Cabani che invita a leggere lo *Scherzo* braccioliniano come una sorta di anti-*Adone*, anche se a questo proposito «rimane ancora da chiarire attraverso quali cana-

li l'*Adone* o i suoi lacerti possano essere giunti nelle mani del pistoiese» (p. 142). Infine lo studioso conclude il saggio facendo riferimento alla stampa parigina della *Secchia rapita* e al «poco chiaro episodio dell'abbandono della curatela» dell'opera da parte di Marino. Citando ancora gli studi della Cabani, in particolare il confronto attuato tra *Adone* e *Schernò degli dei*, L. si sofferma poi sulle corrispondenze riscontrabili tra *Adone* e *Secchia* rilevando che «l'accostamento di riprese dai due poemi fa sospettare che la ricezione di entrambi i testi da parte di Marino fosse stata piuttosto simile (nei messaggi satirici veicolati dai due poemi egli avrebbe potuto intravedere non poche incompatibilità con la propria produzione)» (p. 146). Nel suo studio, quindi, dopo aver dichiarato inizialmente l'intenzione di voler riconsiderare criticamente l'effettiva esistenza di una comunione di intenti tra Tassoni e Marino, e dopo aver articolato la trattazione sulla base di specifici riferimenti testuali, L. porta il lettore a riflettere sulla presenza nella *Secchia*, così come nello *Schernò*, di spunti satirici rivolti alla produzione poetica coeva e soprattutto a quella mariniana. [Myriam Chiarla]

GABRIELE BUCCHI, *Un manoscritto parzialmente autografo di Alessandro Tassoni e due traduzioni inedite da Tacito*, «Giornale storico della letteratura italiana», 2014, 2, pp. 211-218.

Il contributo si basa sul ritrovamento del manoscritto di Alessandro Tassoni che comprende le traduzioni di *La vita di Agricola* e la *Germania* di Tacito più una serie di annotazioni critiche alle edizioni dei testi curate dal filologo fiammingo cinquecentesco Lipsio.

Partendo dall'identificazione di questo manoscritto, a cui Tassoni stesso fa riferimento in una lettera del 1600 ad Ascanio Colonna e conservato oggi presso la Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana, B. confuta la posizione di Fiorella Sacchero Parri che considera le traduzioni tacitane di Tassoni come opere di semplice copiatura. Al contrario, l'autore dell'articolo sostiene, attraverso una serie di ipotesi in parte ancora da verificare, come si tratti di un lavoro originale e che potrebbe attestare uno studio più ap-

profondito, e fino ad oggi quasi ignorato, che Tassoni ha condotto su Tacito. Sebbene sia in parte noto l'interesse di Tassoni per Tacito, è invece completamente sconosciuta la sua attività sia di traduttore dello storico latino, sia di glossatore del suo più importante editore cinquecentesco. Questo pone inevitabilmente un ulteriore e importante interrogativo a cui B. si propone di rispondere in altra sede: qual è il posto di questo lavoro giovanile nell'opera di Tassoni e, su un piano più generale, qual è il rapporto letterario e ideologico del modenese con Tacito? [Elisa Ragni]

Isabella Andreini. *Una letterata in scena*, Atti della Giornata Internazionale di Studi Isabella Andreini. *Da Padova alle vette della Storia del Teatro*, nel 450° anniversario della nascita, Padova, 20 settembre 2012, a c. di CARLO MANFIO, Padova, Il Poligrafo, 2014, pp. 213.

Il volume raccoglie sette interventi presentati nella giornata di studi menzionata nel titolo. L'intenzione complessiva è quella di compiere un ritratto a tutto tondo della famosa drammaturga e attrice, con qualche aspetto di importante novità. Gli ambiti in cui ci si muove sono quelli della ricostruzione biografica e dell'interpretazione dell'opera scenica drammaturgica.

Al primo ambito si ascrive il saggio di CRISTINA GRAZIOLI, che compie una ricostruzione biografica (*La vita, l'arte, il mito: un'introduzione alla figura di Isabella Canali Andreini*, pp. 9-26). La parola *vita* del titolo permette all'autrice di citare documenti rubricati nell'Archivio Herla (<http://www.capitalespettacolo.it/ita/storia.asp>), rileggere fonti tradizionali come il Rasi e il Bartoli, gli omaggi contemporanei dei colleghi, la bibliografia critica decisiva (Taviani su tutti). Ma è sostanzialmente l'ultima parola – *mito* – a imporsi come linea di scrittura del saggio, alla ricerca della «fortuna, della celebrazione e della glorificazione» (p. 17) che dell'Andreini si fece subito, in vita e in morte: vengono dunque ripassati i rapporti con i poeti, con Francesco Andreini, con il geniale figlio Giovan Battista, col Puteano e con la censura religiosa del tempo, sulla scorta di una critica collaudata (mancano però gli studi di Franco Vazzoler e di

Daria Perocco, recuperati dai contributi successivi). Le novità arrivano con i saggi successivi, come nel corposo contributo di ELENA TAMBURINI, *Isabella Andreini e la morte dell'Orso: nuovi documenti sull'ambiente milanese e sui comici gelosi*, pp. 61-99. I nuovi documenti annunciati sono relativi all'ambiente "libertino" lombardo: dunque al centro c'è il sonetto *Di Girolamo Figino* di Giovan Paolo Lomazzo datato al 1560 che fa arretrare di otto anni la nascita della compagnia dei Gelosi e la pone in rapporto con l'Accademia «trasgressiva» della Val di Blenio, riunita intorno a Pirro Visconti di Modrone, e alla loro produzione teatrale, iconografica, poetica (il sonetto è stato edito dalla T. su «Biblioteca teatrale», 2011, 97-98). In particolare Isabella stringe rapporti con accademici bleniesi quali Gherardo Borgogni e con l'editore Comin Ventura. Il tutto dentro una cornice di disagio dell'Accademia nella Milano borromaica che convoca anche la simbologia dell'orso-forza della natura, usata spesso in sede teatrale come simbolo della commedia contrastata dalla Chiesa: la T. prende in considerazione e analizza *L'Orseida*, raccolta di tre scenari recuperati da Flaminio Scala, decifrandone nomi e situazioni a vantaggio di studi futuri. L'ipotesi proposta è che il ruolo di Innamorata di Isabella, poi sublimato in quello della «divina» Isabella, sia stato rinforzato proprio nella prospettiva di uno smorzamento dei toni osceni e trasgressivi legati agli zanni ("orsi") in vista della censura borromaica.

Il ritratto di Isabella si completa anche attraverso la creazione della sua iconografia, di cui si offrono molte illustrazioni, analizzate nell'ampio saggio di MARIA INES ALIVERTI (*Isabella Andreini nelle immagini: indagine sopra alcuni ritratti poetici*, pp. 137-194), la quale osserva fin da subito la discrepanza tra l'immagine artistica e quella letteraria. In particolare vengono poste all'attenzione della critica una tela del Museo Carnavalet e un affresco del Castello di Trausnitz, che potrebbero essere riferiti ad una giovane Isabella comica. Poi si rileggono i ritratti incisi nei frontespizi, tra cui la rara incisione del Burcardo: la dettagliata perizia con cui la A. ripercorre motivi, occasioni, contesti e modalità di questa ritrattistica costituisce un punto di arrivo di questo settore degli studi e spiace non poterla ripercorrere con uguale precisione in questa sede. In conclusione A. ritorna sul ritratto

di Paolo Veronese conservato a Madrid che lei stessa riconduce all'Andreini: lo data al 1583-1584 e lo assicura al periodo in cui gli Andreini erano ingaggiati al teatro Michiel di Venezia. Un ritratto importante che si dà come rappresentativo non solo di una specifica fase della vita di Isabella stessa, ma della Commedia dell'Arte tutta, in cerca di nobilitazione.

L'interpretazione dell'opera, sia scenica che letteraria dell'Andreini è sostanzialmente affidata ai saggi che indico in questa scheda senza seguire l'ordine dell'indice. STEFANO MAZZONI, *Isabella Andreini: vicende sceniche e registri d'interprete*, pp. 24-49, ripropone un lavoro pubblicato nel 2004, con aggiornamenti, in cui si pone domande sulla tecnica attorica e sull'espressione delle passioni, sul contesto scenico e sull'evoluzione dei ruoli dell'attrice. La storia scenica di Isabella è qui lucidamente ripercorsa per tappe, così come la sua versatilità attoriale (comica, drammatica, erotica, follia e finzione) è riletta attraverso le testimonianze in prosa e in verso. La sintesi di M. ci consegna un ritratto scenico di Isabella "gelosa" assai interessante: imitazione comica di linguaggi diversi «fuor di proposito», virtuosismo canoro, «contraffazione metateatrale delle parti buffe» e «trasformismo mimico», capacità di «bella eloquenza» per pubblico dotto (p. 44). L'elenco dei casi scenici su cui la critica si può ancora esercitare, avendolo già fatto proficuamente ma restando ancora salda l'ombra, contempla: la prima dell'*Aminta* tassiana, gli allestimenti della Pazzia di Modena nel 1598 e Roma 1600, per dire degli urgenti. Dalle scene alle lettere: il sondaggio sul ruolo letterario della Andreini, che ha sempre affascinato anche gli italianisti, è qui ripercorso da MARIA LUISA DOGLIO nel contributo *Isabella Andreini «scrittrice»*, pp. 51-60, e poggia sui tre capolavori, *Mirtilla*, *Rime*, *Lettere*, rilette sinteticamente alla luce della *ratio* che li sovrintende, cioè l'ambizione alla fama che bilancia l'effimero della scena.

ROBERTO CUPPONE con *Isabella delle «Favole»* (pp. 101-136), evocando la stessa versatilità attorica di M., si impegna a riscontrare la presenza di Isabella quale modello per i testi delle *Favole rappresentative* di Scala: ella «è l'unico tipo, che strutturalmente quando non nominalmente, sembra comparire in tutte e cinquanta le favole rappresentative» (p. 104).

La varietà scenica è dunque presupposta per la vasta gamma tipologica degli scenari e che del resto si registra nella ricezione: si avanza, ad esempio, l'ipotesi che quando Tasso definì in anagramma Isabella come «bella d'Asia» facesse riferimento proprio ai suoi ruoli esotici e drammatici. E si può arguire che la celebre scena della Pazzia descritta da Pavoni, di cui si offre un'utilissima sintesi, si differenzi dallo scenario dello Scala perché la scena e la pratica sono differenti radicalmente dalla normalizzazione scritta; e che la pazzia ritratta da Chiabrera nel celebre sonetto *Nel giorno che sublime in bassi manti* sia quella della tragedia *La forsennata principessa* (*Favole*, XLI giornata). Il che permette a C. di avallare e insistere sull'ipotesi di Franca Angelini di accostare le pazzie della principessa forsennata a quella di Ofelia «distract», con riscontri testuali molto interessanti. La Isabella delle *Favole* si evidenzia proprio per la capacità recitativa della pazzia, per il travestimento, soprattutto virile, e per i gesti eccedenti. Il saggio si correda di un'ampia *Sinossi dei principali numeri di Isabella ne «Il Teatro delle Favole Rappresentative» di Flaminio Scala* (pp. 128-136).

Infine SILVIA FABRIZIO-COSTA, *Una traduzione (?) francese delle «Lettere» di Isabella Andreini: François De Grenaille (1642)*. L'autore citato fornì in un libro intitolato *Nouveau recueil de lettres des dames tant anciennes que modernes* una scelta di 39 lettere della Andreini, cavate dalle molte edizioni delle *Lettere* (princ. 1607), con l'intento di offrire un «ideale di condotta nella costruzione e nel rispetto dell'«onestà»» (p. 206). Un episodio della fortuna della Andreini, dunque, e soprattutto della sua fama divina postuma. [*Simona Morando*]

ORTESIO SCAMACCA, *Il Crisanto. Tragedia morale*, introduzione di MICHELA SACCO MESSINEO, testo a c. di IGNAZIO CASTIGLIA, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 195.

Id., *La Rosalia. Tragedia Sacra*, a c. di DAVIDE BELLINI, postfazione di MICHELA SACCO MESSINEO, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 157.

Si propongono, in un'unica recensione, alcune brevi note sui due volumi frutto del la-

voro svolto dagli studiosi dell'Università di Palermo sull'opera di Ortensio Scamacca nell'ambito del PRIN 2008 «Dalla rinascita cinquecentesca alle metamorfosi novecentesche della tragedia». Si tratta delle edizioni moderne di due tragedie del gesuita siciliano annotate e corredate da saggi introduttivi.

Nell'*Introduzione* al primo testo, *Il Crisanto*, viene esplicitato fin da subito il collegamento strettissimo esistente tra drammaturgia gesuitica e tragedia classica, anche se Michela Sacco Messineo puntualmente precisa che «il teatro antico viene rivisitato per una ripresa e insieme una trasformazione in vista di nuovi esiti» (p. 9). Il testo a cui si rifà l'autore nel *Crisanto* è l'*Ippolito* di Euripide, anche se la riscrittura viene collocata in ambito medievale in «una improbabile Palermo gotica». La tragedia di Scamacca si snoda quindi tra elementi di fedeltà al modello classico ed elementi di mutamento e trasformazione dovuti principalmente alla prospettiva cristiana dell'opera. Dunque, per esempio, se il drammaturgo si mantiene fedele «nel complesso, al procedimento teatrale della tragedia greca» (p. 23), d'altra parte «la catarsi si colora di finalità pedagogico-moralistiche in funzione di una visione cattolica propria della Chiesa controriformistica»; di conseguenza, nell'opera di Scamacca il protagonista assume la funzione di testimone delle virtù cristiane.

Nell'accurata annotazione del testo proposta da C. si deve segnalare una particolare attenzione alle fonti. Oltre ai richiami ai testi classici, vengono inoltre sottolineati i rimandi ai testi della tradizione letteraria italiana, con particolare riferimento a Tasso, Dante e Petrarca.

La seconda opera di Scamacca presa in esame è la tragedia sacra *La Rosalia*, un'opera che si colloca, come chiarito da B. nell'*Introduzione*, nel contesto della rinnovata devozione secentesca per Santa Rosalia, quando l'«oscura eremita medievale ormai dimenticata, manifestò alla città il suo provvidenziale intervento, liberando Palermo dal giogo della pestilenza» (p. 9). Questa nuova attenzione alla figura di Rosalia si è presto accompagnata a ricerche documentarie e a una più ampia operazione culturale che ha coinvolto anche «la fascia alta del sistema dei generi letterari» (p. 10), con particolare riferimento alla tragedia. È in questo contesto che si colloca la tragedia del gesuita Scamacca messa in

scena nel 1626-1627 e pubblicata nel 1632. Nell'interpretazione dell'autore la vicenda della santa si lega al tema politico dell'esercizio del potere regale e dell'etica pubblica. La collocazione cronologica della vita di Rosalia negli anni di Guglielmo I d'Altavilla, sui quali esisteva la testimonianza storica del "Tacito di Sicilia", lo Pseudo-Falcardo, ha fornito l'occasione di inscenare uno scontro tra la vergine e il tiranno, «un conflitto etico fra bene e male tipico della drammaturgia gesuitica», con la particolarità di essere incentrato non sulla figura di un martire ma su Rosalia «sponsa Christi intangibile dalla dimensione terrena» (p. 12). B. rileva inoltre che l'opera di Scamacca si presenta come un interessante esempio di tragedia cristiana, che preleva alcuni elementi dalla tradizione classica archiviando però il potenziale critico-interrogativo di quei modelli e «riscattando l'esito luttuoso in una proiezione trionfale sostenuta dai conforti della fede [...] La catarsi diventa così apoteosi, come sottolineato dall'ascensione celeste di Rosalia alla fine dell'opera» (p. 16).

Chiude il volume la *Postfazione* di Michele Sacco Messineo, che non si limita a trattare del testo in questione, ma propone un inquadramento ad ampio raggio sul «teatro di scuola in Sicilia» evidenziando i tratti salienti dell'«uso dello strumento drammaturgico nella pedagogia dell'insegnamento scolastico gesuitico» (p. 143). In riferimento al contesto siciliano, Sacco Messineo si sofferma dapprima sull'attività del "Mamertino" di Messina, il primo collegio gesuitico nato nell'isola, per poi trattare, tra l'altro, della scuola retta dai Gesuiti a Palermo, al cui interno si colloca l'opera drammaturgica di Scamacca.

Nella riflessione conclusiva, dedicata al teatro gesuitico nel suo complesso, viene rilevato come in queste opere convergano due tipi di comunicazione «quello verbale-linguistico e quello visivo figurativo». È dunque «questa particolare sperimentazione a consolidare la formula drammaturgica come strumento primario nella funzione pedagogica che i Gesuiti si erano assunti» (p. 150). [Myriam Chiarla]

*Percorsi del tragico. Scrittura, scene, immagini*, «In Verbis. Lingue Letterature Culture», 2014, IV, 2, pp. 9-18, 19-32, 79-94, 95-106.

Il presente numero della rivista rappresenta il frutto maturo di un Seminario sui *Percorsi del tragico. Scrittura, scene, immagini*, svoltosi a Palermo nel maggio del 2013. Ed è piuttosto significativo che ben quattro dei sedici contributi in esso raccolti, dedicati agli sviluppi del genere nell'intero arco della nostra storia letteraria (e non solo), siano dedicati all'esplorazione di sentieri che si snodano all'interno dell'intricato territorio secentesco. Ulteriore conferma di un'attenzione critica che negli ultimi anni si sta rivolgendo anche al meno fortunato (nella sua forma canonica), ma non per questo poco frequentato, tra i generi teatrali praticati nel XVII secolo.

L'intervento di MIRELLA SAULINI (*La «rinovazione dell'antica tragedia»: Bernardino Stefnio S.J.*) si inserisce con disinvoltura nel sempre più vasto panorama degli studi dedicati alla riforma del teatro gesuitico, concentrandosi su uno dei suoi principali artefici e sulla programmaticità sottesa al suo contributo tragico attraverso il *Crispus* (1597) e la *Flavia* (1600). Pubblicati alle soglie del nuovo secolo, i due testi reinterpretano in maniera originale la lezione della tragedia classica con l'obiettivo di rifondarla, declinata nelle vesti martirologiche della nuova *tragoedia christiana*.

Sul rapporto con le fonti classiche si focalizzano anche i contributi di PATRIZIA DE CAPITANI, dedicato a *Giambattista Della Porta* (1535-1615) *tragediografo*, e di GIANNA PETRONE (*Andromaca in Francia. Racine e il dialogo con i classici*). Nel primo caso vengono passate in rassegna le meno note tragedie dell'aportiane, il *Giorgio* (1611) e l'*Ulisse* (1614), insieme alla tragicommedia *Penelope* (1591), ma soprattutto in relazione al dato biografico (la frequentazione dell'avamposto ferrarese e i delicati rapporti con l'Inquisizione) e alla produzione scientifica o pseudoscientifica dell'autore napoletano. Elementi che concorrono tutti, in misura differente, a influenzarne la proposta tragica nei termini di un moderato eclettismo, culminante, con l'*Ulisse*, in un «magistrale recupero della tragedia pagana all'interno della cultura controriformata» (p. 28). Per quanto riguarda invece il celebre tragediografo d'oltralpe, colpisce l'acribia fi-

logica con la quale il paradigma omerico, nella sua evoluzione classica da Euripide a Virgilio e Seneca, venga scandagliato nelle sue pieghe più riposte e ricomposto in una nuova *Andromaque* (1668 e 1676), muovendosi «tra la necessità di mostrare un accordo e una sottomissione ai classici, poggiando sulla loro autorevolezza, e la rivendicazione prudente ma determinata di una libertà creativa», lucidamente consapevole delle «esigenze diverse della contemporaneità» (p. 80).

Ma nel secolo proteiforme della metamorfosi e della contaminazione il tragico può annidarsi anche in altri generi letterari, come dimostra sapientemente MARIA DI GIOVANNA nel suo *Alchimie barocche. L'impura convivenza del comico e del tragico in una novella di G. F. Loredano*. Percorrendo il testo di apertura delle *Cento novelle amorose de i signori Accademici Incogniti* (1641), la studiosa si sofferma ad analizzarne la parte finale, la cui forma fortemente teatralizzata rappresenta un'ulteriore conferma del valore paradigmatico dell'opera in esame, «vistoso esempio di tale specifico fenomeno di contaminazione», nonché «modello a sua volta destinato a influire sulle scelte inventive di altri autori [...], soprattutto d'area veneziana» (p. 97). [*Alessandro Ottaviani*]

RITA FRESU, «*Si fa perché diventin più perfette*». *La lingua della drammaturgia sacra di/per le monache tra XVI e XVII secolo*, «Esperienze letterarie», 2014, 3, pp. 45-62

L'articolo propone una riflessione linguistica sulla produzione teatrale conventuale femminile nel XVII secolo per indagare e approfondire i meccanismi di riuso delle fonti e per individuare i modelli stilistici che hanno agito sulla scrittura delle monache.

Tre sono i motivi principali che spingono F. a fondare questo studio sulla *Rappresentazione di santa Cecilia vergine e martire*, composta dall'abbadessa benedettina Carubina Venturelli nel monastero di Santa Caterina in Amelia: si tratta di un'opera che, collocabile in area umbra, permette, meglio di altre, di capire il grado di allineamento al modello normativo che si stava imponendo anche fuori dalla Toscana; è un testo in prosa che, quin-

di, si distacca dalla consuetudine dei drammi sacri in versi; ebbe un grande successo, stampata nel 1612 con l'autrice ancora in vita e ristampata più volte nei decenni successivi.

Attraverso una vasta serie di esempi testuali che riguardano gli usi grammaticali, fonologici e morfologici, F. dimostra la scarsa uniformità al modello fiorentino, rilevando l'instabilità con cui si andava fissando la norma e la persistenza di forme locali e popolari. Sottolinea, inoltre, come l'opera mescoli generi diversi, evidenziando i numerosi espedienti sintattici e lessicali attinti dal coevo teatro profano, la presenza di riprese bibliche e artifici tipici della predicazione e della liturgia, e l'utilizzo di stilemi tragici di immediato e felice effetto scenico.

Per ciò che concerne lo studio delle fonti, F. si riserva un'indagine più approfondita in altra sede, ma anticipa qui come l'opera della Venturelli parta sicuramente dalla *Legenda Aurea* e dalla produzione teatrale anonima rinascimentale, che a sua volta si rifà all'opera di Jacopo da Varagine.

L'autrice riassume infine le conclusioni della sua dettagliata analisi linguistica del testo: «la Venturelli muove da modelli formali della tradizione, che cerca di riproporre fedelmente per garantire la trasmissione di contenuti morali e di precetti comportamentali; nel contempo, però, rielabora tale materiale, avvalendosi di un repertorio codificato, attinto dalla letteratura devozionale che riversa a sua volta in un genere altrettanto mirato alla propaganda morale e religiosa con lo scopo di rendere queste opere facilmente fruibili anche al pubblico femminile» [p. 62], che disponeva di strumenti di conoscenza più limitati, compiendo un'operazione che è a metà strada tra lo «spasso spirituale» e l'intento pedagogico. [*Elisa Ragni*]