

**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: segreteria@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

www.lelettere.it

IMPAGINAZIONE: Borrani Maurizio

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

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 giugno dalla Tipografia ABC - Sesto Fiorentino (FI)

---

*Periodico semestrale*

---

---

## SOMMARIO

---

### Saggi

- REMO L. GUIDI, *Politica, religione e cultura nel Quattrocento* ..... 5  
ELISABETTA BENUCCI, *Mario Pratesi e Le perfidie del caso* ..... 30

### Archivio

- CARLO RAGGI, *Un inedito di Angelo Sassoli nei fondi dell'Archivio di Stato di Bologna* .... 45

### Note

- MATTEO NAVONE, *Sulla canzone Liete piagge beate di Torquato Tasso* ..... 50  
MARCO DEBENEDETTI, *Un interesse nascosto: la letteratura romagnola. Ricordo di Mario Petrucciani* ..... 65

### Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 71 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 86 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 99 - Quattrocento, a c. di F. Furlan, pag. 125 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 149 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 179 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 212 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 227 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 241 - Primo Novecento a c. di L. Melosi, pag. 268 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni e A. Camiciottoli, pag. 284

- Sommari-Abstracts ..... 307
-



SEICENTO

A CURA DI QUINTO MARINI

LUCINDA SPERA, *Due biografie per il principe degli Incogniti. Edizione e commento della «Vita di Giovan Francesco Loredano» di Gaudenzio Brunacci (1662) e di Antonio Lupis (1663)*, Bologna, I libri di Emil, 2014, pp. 166.

Il 13 agosto 1661 moriva a Peschiera del Garda, dove era stato inviato come Provveditore dalla Serenissima, Giovan Francesco Loredano. Poco più che cinquantenne e dopo esser stato, dagli anni Trenta in poi, l'indiscusso *leader* dei libertini veneziani, fondatore e principe di quell'Accademia degli Incogniti che radunò oltre un centinaio di letterati non solo veneti ma anche di varie parti d'Italia (se ne leggano i profili nelle *Glorie degli Incogniti*, Venezia, Francesco Valvasense, 1647), scrittore in proprio di romanzi, biografie, agiografie, poesie, trattati, e soprattutto grande manager culturale e promotore/protettore di talenti più o meno spericolati (dal giovane Ferrante Pallavicino, finito sul patibolo di Avignone a ventott'anni per gli attacchi ai Barberini di Urbano VIII, al più scaltro Antonio Santacroce, diventato segretario e teologo del re di Polonia, a tanti altri che è qui impossibile elencare, che ebbero da lui sostegno e appoggio, nonché opportunistici abbandoni), il Loredano veniva a mancare nella fase calante della sua straordinaria avventura esistenziale e forse quell'incarico amministrativo in una terra di confine, la cui «insalubrità dell'aria» fu causa del fatale morbo, era stata una sorta di punizione o di esilio dall'amata Venezia. La vita di questo personaggio presenta ancora lati oscuri, benché molto sia stato fatto dai pionieristici lavori di Gino Benzoni, alla monografia sugli Incogniti di Monica Miato, alla bibliografia di Tiziana Menegatti, alla voce di Clizia Carminati nel vol. 65 del DBI, all'intervento della stessa S. su *Loredano e la fabbrica del consenso* (cfr. nota 17, p. 11), al recentissimo lavoro di Agnès

Morini, in cui una biografia del Loredano viene confrontata con quelle del Marino e del Pallavicino (*Vies «Incognite». Sur notamment les vies de G.B. Marino per G.F. Loredano [1663], de F. Pallavicino par G. Brusoni [1655] et de G.F. Loredano par A. Lupis [1663]*, in D. Boillet, M. M. Fragonard, M. Residori, H. Tropé, *Vies d'écrivains, vies d'artistes - Espagne, France, Italie XVIe-XVIIIe siècles*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2014). Gli è che la grandiosa «fabbrica del consenso» messa in atto dal Loredano nella complessa strategia di un'intera esistenza sembra proprio interrompersi negli ultimi anni e chiudersi con la morte e la sepoltura lontane dalla madrepatria, ma soprattutto con l'indifferenza dei tanti intellettuali, anche importanti, che lo avevano circondato e adulato in vita: «le uniche voci a rompere un quasi imbarazzato silenzio con due biografie diversamente celebrative – osserva la S. – saranno quelle di scrittori del tutto marginali, personaggi quasi insignificanti rispetto alla gloriosa stagione [...] entrambi tardi testimoni solo delle ultime, ormai sfibrate vicende dell'Accademia degli Incogniti e del suo fondatore» (p. 14). Si tratta del medico marchigiano Gaudenzio Brunacci, giunto a Venezia solo nel 1660, e del giovane scrittore di Molfetta Antonio Lupis, «vomitato dalla Fortuna» nell'entourage del Loredano e divenuto suo segretario, ma vissuto quasi sempre in condizioni di precarietà. Dei due la S. traccia un essenziale profilo bio-bibliografico per poi passare all'analisi delle loro *Vite* del Loredano, che riproduce alle pp. 67-118 e 121-160 rispettivamente da un esemplare del Museo Correr di Venezia (Venezia, Guerigli, 1661 [ma 1662]) e da uno della Fondazione Luigi Firpo di Torino, edito a Venezia, per Francesco Valvasense, nel 1663 (cfr. Nota ai testi, pp. 61-64).

Le due *Vite*, osservate non solo per quanto viene narrato, ma anche per quanto viene taciuto, rispondono a un comune obiettivo di nobilitazione e depurazione della memoria del protagonista, specialmente per quanto riguarda l'ultimo critico decennio. I biografi risultano in stretta corrispondenza, anzi collaborano e si scrivono scambiandosi informazioni (il Lupis addirittura loda il Brunacci). Le modalità però appaiono diverse. Un insistito utilizzo dell'aneddotica storica e della mitologia, con riferimenti continui (ancorché imprecisi) a Plutarco, Diogene Laerzio, Se-

neca, Tacito, caratterizza la *Vita* del Brunacci, che si appoggia, come fonti contemporanee, ai *Discorsi Accademici de' Signori Incogniti* (1635), alle *Glorie degli Incogniti* (1647), al *Teatro d'uomini letterati* (1647). Renitente a fare il nome del Cremonini quale maestro della pericolosa filosofia “mortalista”, o a ricordare l'*affaire* delle monache della Celestia e gli stretti legami con il Valvasense condannato per l'edizione di libri proibiti, Brunacci non esita però a parlare di Ferrante Pallavicino e quindi a distendersi sulla produzione letteraria, evidenziandone i punti di forza, e sullo stile “laconico”, per riservare in fondo pochi tratti al *cursus honorum* e all'impegno politico. Da medico qual è, infine, dedica particolare attenzione alla malattia e alla morte, con le ultime pietose disposizioni e le esequie. Rispetto a quella del Brunacci, la biografia del Lupis sembra voler realizzare le raccomandazioni contenute nell'*Arte storica* di Agostino Mascardi circa l'importanza di ripercorrere in toto l'arco di una vita, soffermandosi – come già fece il grande Plutarco – su quei particolari minimi che possono però risultare distintivi del carattere di una persona. A metà strada tra racconto edificante e orazione, la *Vita* del Lupis sembra adottare lo stile retorico del Loredano, arricchendolo della sentenziosità seneciana e soprattutto riportando discorsi diretti, mostrando il quotidiano impegno di promotore culturale, vantandosi di esser stato spesso testimone diretto, specie negli ultimi anni di vita, dei fatti e dei detti del suo «signore» (si conferma, ad es., teste d'eccezione dei suoi ultimi giorni, della sua agonia e morte, veramente «eroica» e proponibile). Due *Vite* importanti, dunque, vicine e nel contempo diverse; nessuna delle quali, però, sembra in grado di assumere la funzione di biografia ufficiale, forse perché entrambe testimoniano non la realizzazione, ma il fallimento di un progetto di grandezza. [*Quinto Marini*]

ANGELO GRILLO, *Pietosi affetti*, a c. di MYRIAM CHIARLA, Lecce, Argo, 2013, pp. 699.

Frutto dell'attivissimo corso di dottorato in “Filologia, interpretazione e storia dei testi italiani e romanzi” dell'Università di Genova, vede la luce la prima edizione moderna della più importante raccolta italiana di li-

riche sacre tra Cinque e Seicento, oggetto negli ultimi anni di una sempre maggiore attenzione critica (oltre a diversi contributi della curatrice e di Simona Morando, apparsi a partire dal 2009, occorre segnalare una monografia quasi interamente dedicata ai *Pietosi affetti*: Francesco Ferretti, *Le Muse del Calvario. Angelo Grillo e la poesia dei benedettini cassinesi*, Bologna, Il Mulino, 2012, recensita su questa rivista, 2013, 117, pp. 641-643). Sull'opera di Grillo, capace di fornire spunti non soltanto a Marino, ma, fuori d'Italia, a Góngora e Crashaw, ha pesato a lungo il pregiudizio negativo intorno alla produzione di argomento sacro della sua epoca: assenti dalle antologie di poeti concettisti fin quasi alla fine del Novecento, i *Pietosi affetti* iniziano a rivelare il ruolo centrale giocato nel panorama letterario loro contemporaneo grazie agli studi mariniani degli anni sessanta di Pozzi e Besomi; gli interventi succedutisi a partire da quegli anni consentono oggi di leggere questa vasta raccolta secondo linee critiche ormai piuttosto consolidate, che C. sintetizza efficacemente nella propria *Introduzione*.

Primo elemento su cui questa si sofferma è quello liminare del titolo, che mette in luce il principio unificatore dal quale gli oltre mille componimenti risultano legati: la *pietas* cui si fa riferimento è in primo luogo la disposizione dell'io lirico, che attraverso la contemplazione di Cristo sofferente e crocifisso giunge a provare dolore per i propri peccati; ma naturalmente ciò si accompagna con l'intenzione dichiarata di rivolgersi agli 'affetti' del lettore per stimolare in lui il medesimo processo di pentimento e conversione, secondo la finalità del *movere* che è tratto tipico della letteratura religiosa e morale di epoca post-tridentina. Tuttavia, parlare di affetti sull'ultimo scorcio del Cinquecento e nei primi decenni del secolo seguente significa anche evocare un'idea articolata ed estremamente diffusa, che si pone al crocevia di diversi ambiti culturali e artistici: oltre alla poesia, la spiritualità, l'oratoria sacra, la musica, la pittura; e non sarà allora superfluo ricordare l'enorme fortuna musicale dei madrigali grilliani, o constatare come nel volume trovino posto non pochi testi dedicati a opere figurative (tra i quali, ad esempio, due sonetti per una crocifissione di Luca Cambiaso, nn. 411 e 412; e risulta allora filologicamente corretta, e non soltanto suggestiva, la scelta dell'im-

agine di copertina, un notturno dell'artista ligure che ha per soggetto Cristo morto fra due angeli, oggi alla Galleria Canesso di Lugano). D'altro canto, la scelta «di proporre una poesia basata sui moti dell'animo» (p. 15) rimanda direttamente al grande modello di Tasso, nella sua produzione lirica, ma soprattutto nella sua scrittura epica volta al *pathos*, che per le generazioni successive ebbe il valore di un vero e proprio campionario delle possibilità di espressione artistica dei sentimenti; e, com'è noto, Grillo frequentò di persona, negli anni dei propri esordi letterari, il celebre recluso di Sant'Anna, e poté discutere con lui a voce e per lettera questioni di poetica.

Seguendo un lineare percorso centripeto, l'*Introduzione* prende quindi in esame la componente paratestuale della dedica e dei testi premessi alla raccolta nella stampa definitiva veneziana del 1629 presso Duchino, assunta come base per la presente edizione, all'interno della quale si leggono alle pp. 83-88. Nell'ordine, si tratta di un componimento latino in distici elegiaci di papa Urbano VIII in lode dell'opera; della dedica, ugualmente latina, dell'autore al pontefice, in solenne forma epigrafica; di altri versi di elogio dovuti a Clemente Merlini e a Virginio Cesarini; e dalla breve lettera *A chi legge* firmata da Andrea Borelli, un confratello di Grillo, ma scritta da quest'ultimo. È facile dunque constatare l'accoglienza finale dei *Pietosi affetti* nella cerchia del Barberini, impegnata in un'opera di disciplinamento delle lettere; e non dovrà stupire il favore che vi incontra un poeta come il benedettino, comunemente ritenuto concettista, poiché non sono tanto le acutezze in sé ad essere combattute dai cosiddetti classicisti romani, quanto il loro impiego per finalità ritenute immorali o contrarie alle verità di fede. Ma C. mostra, valendosi anche di testimonianze epistolari manoscritte, come i contatti fra Grillo e i letterati barberiniani (Giovanni Ciampoli e lo stesso Maffeo) non siano nati in occasione della stampa del 1629, bensì risalcano all'inizio del decennio precedente, mantenendo poi una significativa continuità. Sarà altresì da rimarcare come il trionfale approdo delle rime grilliane sotto l'insegna delle api pontificie valga anche come patente di ortodossia, ancora più preziosa in quanto concessa a un abate di una congregazione che nella seconda metà del Cinquecen-

to era stata attraversata da venti di eresia, aveva conosciuto processi e condanne inquisitoriali e al presente vedeva alcuni suoi membri coltivare interessi magico-ermetici di segno quantomeno sincretistico: dunque il patrocinio ufficiale di cui i *Pietosi affetti* possono godere può forse essere letto anche come 'riabilitazione' di un intero ordine, tramite la persona di uno dei suoi esponenti più in vista. E potrebbe non essere privo di significato, in questa chiave, che le prove grilliane di riscrittura poetica dei testi biblici, prime fra tutte le *Lagrima del penitente*, amplificazioni dei sette salmi penitenziali, non abbiano mai incontrato problemi con la censura ecclesiastica né con l'Indice, al contrario di quelle di altri rimatori contemporanei; per quanto il fatto si possa spiegare anzitutto con la relativa indipendenza dei versi di Grillo rispetto alle pagine scritturali.

L'ultimo paragrafo dell'*Introduzione* si dedica a illustrare ordinamento e contenuti dell'opera. C. adotta un'opportuna prospettiva diacronica, per ricostruire un lavoro di elaborazione «durato più di quarant'anni» (p. 20), le cui varie tappe editoriali, a partire dal 1589 (o dal 1584, comprendendo anche le pubblicazioni miscellanee), vengono puntualmente segnalate e descritte più avanti nella *Nota al testo*. La storia redazionale della raccolta si compone quindi di aggiunte progressive, fino a giungere a un totale di 1130 componimenti divisi in cinque sezioni; la sesta parte, costituita dalle *Lagrima del penitente*, è esclusa da questa edizione per ragioni che verranno analizzate più avanti. Tali aggiunte tuttavia non si presentano come semplici incrementi meccanici, in quanto ognuna di esse comporta un ripensamento generale della macrostruttura, determinando cambiamenti a distanza nelle parti già edite. L'organizzazione complessiva del libro, «policentrica» (p. 21), è realizzata per nuclei tematici, a volte coincidenti con un'intera sezione, a volte di estensione minore; ed essa si riflette nella *Tavola delle materie* della stampa del 1629, qui riprodotta alle pp. 47-81, che sostituisce un più comune indice semplicemente alfabetico raggruppando le liriche in base all'argomento trattato. Resta da dire del linguaggio poetico dei *Pietosi affetti*, il cui dato più evidente appare l'impiego da parte del genovese di un'elocuzione improntata alla 'dolcezza' (ben distinta dalla *gravitas*, riservata invece alla sua produ-

zione 'morale'), con spiccata preferenza per le forme leggere e musicali del madrigale e della canzonetta. Gli stilemi del Grillo sacro vengono così a coincidere con quelli diffusi nella coeva lirica d'amore, tanto da consentirgli di rielaborare a *lo divino* con poche variazioni due testi appartenenti al piccolo canzoniere amoroso da lui pubblicato nel 1587 sotto pseudonimo, rifondendoli nella nuova raccolta (nn. 85 e 129); ma d'altra parte tale orientamento risulta autorizzato e giustificato da una precisa tradizione mistica 'nuziale', rimontante all'esegesi del *Cantico dei cantici* compiuta da San Bernardo e diffusa in autori tardomedioevali tedeschi ben conosciuti all'interno dell'ordine benedettino, come ha mostrato persuasivamente per prima Giulia Raboni. Dalle piaghe del cuore dell'amante al cuore piagato di Gesù, perciò, il passo può essere linguisticamente e retoricamente breve; e vediamo come è Grillo, ad esempio, si produca in una lunga serie di oltre cento componimenti dedicati alla contemplazione delle parti del volto del Cristo morto (capelli, fronte, occhi, orecchie, naso, bocca, guance, mento, barba), venendo così a creare un canone parallelo a quello descrittivo delle bellezze della donna. Come la stessa C. si premura di sottolineare, la sua non è un'edizione critica: non comprende quindi un apparato delle varianti testimoniate dalle stampe parziali anteriori a quella definitiva, ma riporta i brevi argomenti in prosa che introducono ogni componimento, importanti ai fini della piena comprensione dei versi, e offre di ciascun testo una descrizione metrica; introduce inoltre una numerazione progressiva delle liriche, di non poca utilità per i futuri studiosi dei *Pietosi affetti*, che vi potranno fare riferimento; del tutto condivisibili i criteri di trascrizione, improntati a un cauto ammodernamento grafico, sostanzialmente rispettoso dei valori formali dell'opera e volto ad agevolare il lettore odierno. Alcune scelte, pur motivate e non arbitrarie, non risultano scontate: la più rilevante è rappresentata dall'esclusione delle *Lagrima del penitente*. Queste costituiscono indubbiamente un ciclo a sé stante che «presenta peculiarità specifiche» dal punto di vista tematico (p. 41), ma nelle edizioni complessive delle rime sacre di Grillo del 1613 e del 1629 vengono ricondotte sotto la titolazione complessiva di *Pietosi affetti*; è pur vero tuttavia che tali stampe numerano le prime cin-

que parti della raccolta, comprese quelle che presentano un titolo autonomo, mentre escludono dalla numerazione le *Lagrimae*: e questo sarà probabilmente da considerare l'elemento decisivo a favore della soluzione qui adottata. Per quanto riguarda poi la *Tavola delle materie*, appare sensata la decisione di riprodurla per «“fedeltà” alla stampa secentesca» (p. 47) e per documentare la strutturazione dell'opera per temi; forse però non sarebbe stato impossibile trovare il modo di integrarla con un indice complessivo dei capoversi, che agevolerebbe la consultazione. Infine, si segnala una minima svista: nel componimento 244, al v. 9 non si deve leggere «ma poter mio», bensì «non poter mio». In conclusione, un lavoro che rappresenta un significativo passo in avanti negli studi su Grillo, e in generale sulla lirica sacra di epoca manieristica e barocca; e che potrebbe trovare il suo pieno compimento in una futura edizione commentata, magari per le cure della stessa C. [Marco Corradini]

*Prediche e predicatori nel Seicento*, a c. di MARIA LUISA DOGLIO e CARLO DELCORNO, Bologna, il Mulino, 2013, pp. 221.

Il volume conclude la serie, promossa dai medesimi curatori, che comprende *La Predicazione nel Seicento* (2009) e *Predicare nel Seicento* (2011), già recensiti in questa rassegna (2010/1 e 2012/1). Nella *Premessa* (pp. 9-16) M.L. DOGLIO tratteggia un ritratto di Franco Bolgiani, al quale il volume è dedicato in memoria. L'*Introduzione* di C. DELCORNO (pp. 17-27) individua quale tema cardine dei saggi raccolti la fortuna e il declino della «predica a concetto».

Il contributo di ANGELO ALBERTO PIATTI, «*Icone simboliche*» del predicare: la «*Predica in lode di san Corrado*» e «*Il Tempo Trionfato*» di Paolo Aresi, pp. 29-75, illustra due esempi di orazione dell'autore dell'*Arte di predicare bene*, in cui lingua, stile, struttura e trama retorica paiono finalizzate all'intento di *movere* e *delectare* mediante espedienti vivivi e costruzioni allegoriche formulate sul modello dell'impresa sacra. La prima predica, pronunciata in lode del piacentino Corrado Confalonieri, è incentrata su due attributi anatomici altamente simbolici: cuore e lin-

gua. L'orazione risponde alla scelta già teorizzata dall'Aresi di una lingua non connotata geograficamente, comune e chiara, che evita il ricorso eccessivo a traslati e artifici. La predica *Il Tempo Trionfato* per il beato Andrea Avellino condivide con la prima i repertori figurati, utili al predicatore per disegnare un modello di santità al tempo quotidiana ed eroica.

GIORGIO FORNI, «*Per gareggiar con Crisostomo e con Bernardo*». «*L'Utile spavento del peccatore*» di Gian Francesco Maia Materdona, pp. 77-108, presenta il trattato come il tardo approdo dell'autore a una prosa argomentativa di indagine spirituale, opposta al virtuosismo lirico delle *Dicerie sacre* mariniane. *L'Utile spavento* (1649) si inserisce pertanto nella fase di ripensamento sulle forme letterarie di inizio secolo e nel solco della ricerca di una prosa «spoglia e vigorosa» qual è quella del Malvezzi. F. riscontra, inoltre, elementi di similarità con il programma estetico di Sforza Pallavicino, che propugnava una prosa fondata su una profonda base dottrinale; differente per i due autori è l'uso praticabile degli artifici dell'immaginazione, di cui Materdona ammette il valore solo quali strumenti di discriminazione sul piano cognitivo, capaci di mostrare, attraverso la percezione del falso, la verità più recondita. Nell'opera, ispirata a una riflessione di tipo ascetico e rigorista, l'evocazione dell'oralità conferisce vigore a un testo destinato alla lettura e alla meditazione personale. F. rileva la scarsa fortuna del trattato di Materdona e del suo tentativo di riforma della prosa spirituale.

Un vero e proprio prontuario di predicazione concettista è l'oggetto dello studio di GUIDO LAURENTI, *Tra «divine lettere», «umane erudizioni» e «vaghi geroglifici»: l'enciclopedia dei «concetti» predicabili nei «Serafici splendori» di Mario Bignoni*, pp. 111-159. Il cappuccino veneziano tradusse in latino e raccolse il proprio compendio del 1649 insieme a due libri di prediche nell'*Encyclopedia Concionatoria*, edita a Colonia nel 1663 e destinata a una buona fortuna presso il pubblico tedesco, mentre in Italia le stesse opere incorrevano nella censura. Nei *Serafici splendori* i concetti sono offerti quale illustrazione dei testi sacri, grazie alla combinazione di figure simboliche cristianizzate. Nel repertorio di Bignoni, al limite tra *rhetorica docens* e *rhetorica utens*, la parola scritturale è fulcro di una

ricchissima messe di rimandi, interpretati a più livelli «nella direzione di un continuo affioramento di significati» (p. 141) perseguendo non tanto l'argomentazione, quanto il fine della meraviglia.

LUISELLA GIACHINO in *Il «Trono di Soles», panegirico di Francesco Amedeo Ormea per Amedeo IX di Savoia*, pp. 161-191, descrive un'orazione del padre oratoriano, panegirista presso la corte sabauda dopo la morte di Tesauro, pronunciata nel 1663 con l'intento di caldeggiare il processo di beatificazione del duca Amedeo IX, questione strategicamente rilevante per il prestigio dinastico. Il testo di Ormea è centrato su un miracolo attribuito al santo, apparso su un trono luminoso nel corso di una processione torinese mentre si trovava morente a Vercelli; le immagini del trono e del Sole sostanziano, dunque, il tessuto simbolico del discorso agiografico.

Chiude il volume uno studio di GIOVANNI BAFFETTI, *Storiografia e predicazione fra Tesauro e Bartoli*, pp. 193-210, dedicato a indagare l'utilità delle categorie tesauriane di stile «esquisito» e «concertativo» per descrivere la prosa religiosa del Seicento. Si riflette sull'origine aristotelica della dicotomia, mediata dal traduttore latino Trapezunzio, per cui è possibile distinguere pubblico e contesto di riferimento diversi: un discorso altamente elaborato, destinato a un lettore di gusto raffinato, contro un'oratoria affidata all'atto recitativo; le due modalità possono compenetrarsi, come è auspicato nel *Cannocchiale*. B., sulla scorta di studi pregressi, riscontra un esempio di questa conciliazione nell'*Istoria della Compagnia di Gesù* del Bartoli, in cui intento apologetico, toni oratori e patetici e tecniche di teatralizzazione si combinano con la ricerca del vero. [Carla Bianchi]

*Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento*, a c. di ERMINIA ARDISSINO ed ELISABETTA SELMI, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. 463.

Ardissino e Selmi propongono con questo vol. una particolare prospettiva di studio basata sul «libro sacro figurato». Negli anni della riforma cattolica sono molto numerosi i libri caratterizzati dall'unione di testo e imma-

gine, un fenomeno che si può per esempio spiegare con la tendenza a valorizzare l'immagine in opposizione all'iconoclastia protestante e con l'incidenza della spiritualità ignaziana. In questo contesto si rafforza infatti un tipo di religiosità che si fonda con sempre maggior forza sulla «visività del messaggio evangelico» (p. ix). Le curatrici dell'opera, rilevando che in Italia manca «uno studio sistematico e approfondito sulle pubblicazioni che combinano testi e forme figurate per parlare del divino tra Cinquecento e Seicento» raccolgono qui saggi e contributi provenienti da studiosi con formazione e specializzazioni diverse, che concorrono quindi a dare forma ad un vol. ampio e variegato. L'arco cronologico preso in considerazione comprende opportunamente un'ampia «gittata» che va dal Cinquecento al primo Settecento, come è inevitabile per lo studio di un fenomeno, come quello della religiosità post-tridentina, che irradia i suoi influssi in un arco temporale decisamente ampio.

Nonostante ciò, come è usuale in questa sezione della «Rassegna», considereremo, seppur in rapida sintesi, le questioni di argomento pienamente secentesco, anche se non si può evitare di citare il saggio introduttivo di GIUSEPPE MAZZOTTA che incentra la sua analisi su *Il mondo creato* di Torquato Tasso (pp. XIII-XXVI). Questo contributo ci permette peraltro di sottolineare in prospettiva generale che, come viene puntualmente precisato nella *Premessa*, in questo vol. il «figurato» «è stato inteso in senso ampio, con un'accezione che spazia dalle figure vere e proprie [...] alle rappresentazioni mentali o alla costruzione di immagini interiori» (p. x). Alcune delle più significative riflessioni di M., che non di rado toccano profonde questioni teologiche e filosofiche, riguardano infatti i temi della Trinità, per esempio in riferimento al «Figlio come immagine e prototipo del Padre» (p. XIX) o dell'«immagine di Dio che l'uomo porta dentro di sé» (p. XXIV).

La prima sezione del vol., denominata «Biblica ed Ecclesiastica», principalmente incentrata sul secolo XVI, raccoglie i saggi di DANILO ZARDIN sulle *Adnotationes et meditationes* di Jerónimo Nadal (pp. 3-23), di ELEONORA BUONOCORE sul *De lampade combinatoria lulliana* di Giordano Bruno (pp. 25-38), di MATTEO GIRO su l'*Apocalisse* del Brucioli (pp. 39-58), ed è conclusa da una trattazione di

UGO RUOZZO sulla polemica cinquecentesca tra protestanti e cattolici sulla raffigurazione del *Typus Ecclesiae* (pp. 59-79).

La seconda sezione "Agiografica" è aperta dal saggio di GUIDO ARBIZZONI *Immagini per le vite dei santi* (pp. 83-113) che si sofferma dapprima su un'opera ampia come il «Leggendario de' Santi» dello spagnolo Alonso de Villegas Salvago, per poi trattare di pubblicazioni connotate da tematiche specifiche, come i volumi editi intorno alla metà del Seicento di Girolamo Ercolani *Le eroine della solitudine sacra* e *La reggia delle vedove sacre*, e di opere monografiche come lo *Speculum* su San Benedetto di Sangrino, e *La Beata Teresa* del 1615 di Giovan Vincenzo Imperiale.

Il saggio di ALISON FLEMING, *The 'roles' of illustrations of the lives of st. Ignatius of Loyola* (pp. 115-125), prende in esame le pubblicazioni che tra il 1609 e il 1650 sono state dedicate alla vita di Ignazio di Loyola, con particolare riferimento alla *Vita beati patris...* con le incisioni di Jean-Baptiste Barbé e alla biografia illustrata di Valérien Regnard *S. Ignatii Loyolae Soc. Iesu Fundatoris quaedam Miracula*. LARA MARIA ROSA BARBIERI (pp. 127-145) si propone invece di analizzare la funzione delle immagini nelle pubblicazioni dedicate a Carlo Borromeo.

La terza sezione denominata "Devozionale" è aperta dal saggio di ARMANDO MAGGI (pp. 149-161) incentrato sull'opera di Vittorio Amedeo Barralis *Anatomia sacra per la novena della Santa Sindone* (1685). Seguono i saggi di FRANCESCO LUCIOLI sul *Rerum Sacrarum Liber* di Lorenzo Gambarà (pp. 163-177); di PAMELA ARANCIBIA sul *Rosario della Sacratissima Vergine Maria Madre di Dio Nostra Signora* (1573) di Andrea Gianetti da Salò (pp. 179-190) e di JOANNA PIETRZAK-THÉBAULT sui libri «eleganti e pii» editi da Gabriele Giolito De' Ferrari (pp. 191-201). Chiude la sezione ERMINIA ARDISSINO che, con il suo contributo «*Visio, vita animae*». *Meditazioni in figura e poesia* (pp. 203-218), propone una riflessione ad ampio raggio sul ruolo delle immagini nella letteratura religiosa. Partendo dalla constatazione della «natura visionaria» della meditazione cristiana, in quanto fondata su Cristo «immagine del Padre in terra» (p. 203), il saggio giunge al fondamentale "snodo" cinquecentesco con i riferimenti a Bernardino da Balbano e al sempre centrale Ignazio di Loyola. Giungendo al pieno Sei-

cento, oltre alla *Scala quadragesimale* di Giulio Cesare Croce e alla *Vita dell'anima* di Bartolomeo Cambi da Saluto, di particolare interesse è la *Passione* di Maurizio Moro del 1612 con le xilografie di Dürer.

La sezione "Omiletica", delimitata, ai suoi estremi, in apertura dal saggio di LUCA PIANTONI su l'*Athanatophilia* (1596) di Fabio Grisenti (pp. 221-249) e in conclusione dal contributo di STEPHEN ZAMMIT, *Immagini sacre nei resoconti in lingua italiana delle missioni a Malta nel primo Settecento* (pp. 273-282), ha al suo centro due saggi pienamente secenteschi: quello di MARCO MAGGI sul *Teatro delle descrizioni* di Alessandro Consedenti (pp. 251-260) e quello di ALESSANDRO BENASSI sull'«immagine impresistica delle croce» nel ragionamento sacro di Tesauro *Le due croci* del 1653 (pp. 261-271).

La successiva sezione del volume "Retorica e poetica" si apre con il saggio di ELISABETTA SELMI *Un contributo per la teoresi delle 'immagini sacre' nella trattatistica figurativa del Cinquecento* (pp. 285-308); seguono i contributi di GIULIA CARDILLO (pp. 308-322) e ANDREA TORRE (pp. 323-344) dedicati ad autori centrali per la poesia spirituale cinquecentesca come Tasso, Michelangelo e Tansillo, mentre la chiusura della sezione è riservata al saggio di MARCO LEONE *Vergini e Maddalene nella poesia sacra barocca d'area meridionale* (pp. 345-359) in cui vengono principalmente esaminate le opere di Benedetto Dell'Uva (1540-1582 ca.) e di Cataldo Antonio Mannarino (1568-1621), con particolare riferimento alla presenza della figura della Maddalena all'interno delle sue *Rime*. L'ultima sezione del vol., intitolata "Scenica", è aperta dallo studio di FRANCA VARALLO sugli apparati funebri dei duchi di Savoia Vittorio Amedeo I e Carlo Emanuele II (pp. 363-379). Segue il saggio di VALERIA GIANNANTONIO che, dopo ampia argomentazione introduttiva, indaga sull'*Apparato della festività del glorioso San Giovanni Battista* del Capaccio (pp. 381-407). ROBERTA CARPANI (pp. 409-427) prende invece in esame *L'Adamo* dell'Andreini (1613 e 1617) con le quaranta figure incise su rame che qualificano «l'eccezionalità della stampa» (p. 419). La scelta di affidare la conclusione del vol. al saggio di CARLO FANELLI, *L'esercizio della visione fra pratica spirituale e attività teatrale nella Compagnia di Gesù* (pp. 429-445) riporta alla prospettiva generale del vol.,

se si pensa ai numerosi riferimenti alla cultura gesuitica e all'influenza degli *Esercizi* di Ignazio di Loyola per lo sviluppo tra Cinque e Seicento di una spiritualità attenta alle dinamiche "visive". Il contributo si concentra nello specifico sui testi teatrali, principalmente sulle opere di Bernardino Stefonio (per esempio *Crispus* del 1597) e di Emanuele Tesauro (come *Ippolito* ed *Ermenegildo martire*). Riflettendo sugli obiettivi complessivi del vol., nella *Premessa* le curatrici affermano di non aver «raggiunto un risultato esaustivo» per lo studio del legame tra *icon*, *logos* e l'enigma del divino tra Cinquecento e Seicento. Ma il libro risulta indubbiamente ricco di dati, spunti e riflessioni e dunque, se di incompletezza si può parlare (come d'altra parte è inevitabile in simili nuove linee di ricerca), si deve considerare questa circostanza come un incentivo per promuovere ulteriori indagini su questa specifica prospettiva tematica, decisamente "feconda". [Myriam Chiarla]

STEFANIA BUCCINI, *Francesco Pona. L'ozio lecito della scrittura*, Firenze, Olschki, 2013, pp. 225.

Nemmeno la sensuale scrittura di Francesco Pona superò incolume i giudizi di Benedetto Croce; ma, come tanti altri autori coevi, anche il prolifico medico e scrittore veronese nei decenni successivi è divenuto oggetto di nuovi, illuminanti studi, a partire dall'edizione de *La Lucerna* curata da Giorgio Fulco nel 1973. Il libro di B. – dal taglio dichiaratamente monografico – si propone di fornire un ritratto il più possibile esauriente della vicenda umana e intellettuale del Pona, dividendola in quattro parti per animare altrettanti capitoli. È proprio l'articolazione del discorso da parte dell'autrice in esordio, trasgressione, conformismo ed epilogo a evidenziare fin dal punto di vista strutturale il ruolo cardine assegnato alla concezione poniana della scrittura, rispecchiata nel cospicuo numero di titoli eterodossi nella giovinezza cui fa da contrappunto la più tardiva ritrattazione del libertino pentito e i numerosi tentativi di autocensura. Nel corso della monografia, l'autrice privilegia un rapporto diretto con i testi presi in esame, ricorrendo alla citazione diretta di lacerti anche piuttosto ampi e

optando per una puntuale trattazione di tutte le opere analizzate, per ognuna delle quali si riporta nei dettagli la trama e viene operata un'approfondita contestualizzazione storica, arricchita anche da documenti inediti (come la preziosa lettera a Monsignor Cozza Cozza del 1646, pubblicata dalla stessa B. su «Studi secenteschi», 2003, 44, pp. 265-279); di contro, risulta meno percorsa una via più strettamente ermeneutica. Così, nel primo capitolo ci troviamo di fronte a un acerbo Pona intento a volgarizzare parte delle *Metamorfosi* ovidiane, senza risparmiare voluttuosi ampliamenti del testo in chiave erotico-sensuale; una vocazione per la descrizione preziosa che conduce al dialogo efrastico del *Sileno*, alla curiosità verso il mondo vegetale e animale de *Il Paradiso de' Fiori, ovvero lo Archetipo de' Giardini* – in cui è già visibile con chiarezza quel rapporto tra arte e mondo naturale che costituisce una delle più evidenti peculiarità dell'autore – e soprattutto al cruciale idillio *Il Primo di Agosto*, momento di transizione verso la seconda fase analizzata da B., quando all'ammirazione per gli scrittori e i filosofi del passato si affianca la volontà di un'espressione davvero personale. È la straordinaria *Lucerna*, e non potrebbe essere altrimenti, a rappresentare il punto centrale della produzione del Pona e della monografia dell'autrice. I toni via via sensuali, orrorosi, moralizzanti, nonché le diagnosi precise delle patologie sofferte dalla varia umanità di questo romanzo dialogico – che, oltre alle fonti dirette come *Il gallo o il sogno* di Luciano di Samosata e la *Risposta della Lucerna* di Nicolò Franco, attinge per le sue *Sere* a un vasto catalogo di modelli letterari – sono la materia di gran parte del secondo capitolo, insieme alle tormentate vicende editoriali dell'opera, sottoposta alla procedura disciplinare da parte del Santo Uffizio sia per i passi scabrosi che per il ricorso convinto alla metempsicosi pitagorica come fulcro indiscusso della narrazione. Dopo altri testi piuttosto distanti dal canone vigente – in particolare il nuovo incontro tra professione medica e letteratura nel satirico *La Maschera latropolitana* e la traduzione dell'*Argenis* di John Barclay – si apre un nuovo momento della vita di Pona, segnato da una ritrattazione degli esiti giovanili che ha il suo culmine nell'abiura di fronte alla Sacra Congregazione dell'Indice nel 1636. La fase 'conformista' dell'autore, oltre

alle sempre frequentate digressioni aristoteliche, ha il suo esordio nel *Parthenio*, commedia morale, e nel *Christo Passo* (con tanto di un'Apologia e alcuni *Inframezzi*), a metà tra sacra rappresentazione e tragedia; non c'è tuttavia un abbandono dei toni sensuali e macabri già sperimentati nella *Lucerna*, comunque in accordo con le tinte forti della letteratura devozionale barocca. B. rileva come questa stagione della vita del Pona coincida con l'impegno di riabilitazione della propria figura, nonché il momento in cui – parafrasando il titolo della monografia – «la letteratura intesa come 'ozio lecito' si commuta [...] in 'scrittura civile'» (p. 114), arrivando all'altra opera più celebre del veronese, *Il Gran Contagio di Verona*, cronistoria in quattro libri dell'epidemia di peste del 1630. Con la stagione della dissidenza ormai alle spalle, Pona è ancora autore di un *Giudizio di Paride*, della *Galleria delle Donne celebri*, con esempi muliebri di virtù cristiana e devozione, e del romanzo *La Messalina*; in quest'ultimo testo ritorna l'acutezza del medico in grado di riconoscere patologie e devianze nei comportamenti all'interno di una cornice intrisa di sensualità e perversione, che come di consueto nei testi coevi (su tutti Ferrante Pallavicino) è resa blandamente accettabile da un moralismo ammonitore e sentenzioso. Atmosfere simili si trovano anche nella tragedia *Cleopatra*, riguardo alla quale B. mostra bene la distanza, cronologica ma soprattutto ideologica, con l'analogo episodio sul suicidio della regina egiziana nella *Lucerna*. L'addio alla forma romanzesca – che nella struttura proposta da B. corrisponde all'ingresso nell'ultima stagione poniana – arriva con le vicende eroico-galanti dell'*Ormondo*: il decennio 1645-1655 è invece caratterizzato da testi di carattere votivo e devoto (come la *Vita di Gaetano Thiene* e la *Vita della Beata Elena Anselmini*, *Il Perfetto morale*, *Il Santo di Padova*, *L'Adamo*) e continui contatti con intellettuali regolari e figure ecclesiastiche di rilievo, un «virata ideologica cautelare» le cui motivazioni «vanno interpretate nel contesto del programma penitenziale dell'Indice che imperviava il criterio valutativo dei singoli autori sul nesso fra libro e coscienza e sull'equivalenza fra (auto)censura e *medicina animae*» (p. 159). Tale mutamento di poetica consente comunque di scorgerne in negativo particolari significativi del periodo eterodosso, come nella richiesta di

patente di lettura per libri proibiti inviata a Ferdinando Ughelli nel 1646, probabilmente gli stessi titoli citati nell'interessante elenco allegato alla lettera del figlio Carlo a Cassiano del Pozzo nel 1656, con autori come Folengo, Paracelso, Cardano e Robert Fludd. Di rilievo anche le modalità in cui si articola la ritrattazione, dal *Cardiomorphoseos sive ex corde desumpta emblemata sacra*, palinodia della *Maschera Iatropolitica*, all'*Antilucerna*. Negli ultimi anni il Pona si avvicina all'ambiente romano e a Cristina di Svezia (dedicataria *Dell'Eccellenza, et Perfezione ammirabile della Donna*), e infine con l'ultima opera, *Il Beato Felice*, la scrittura del Pona «si è convertita in un consolatorio 'otium religiosum', un ragionato apparecchio alla morte sorretto da una fervida professione di fede e marcato da frammenti introspettivi, testuali e paratestuali, che formano la compagine di un'autobiografia spirituale» (p. 199). [Giordano Rodda]

LILIANA GRASSI, *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna, I libri di Emil, 2013, pp. 319.

L'importante ruolo giocato dall'epistolografia nel Seicento italiano è testimoniato non soltanto dalla considerevole mole di manuali e di epistolari (veri o fittizi) prodotti in questo periodo, ma anche dalla grande varietà di nuovi sottogeneri affermatasi nel corso del secolo XVII, come la lettera scientifica, la lettera spirituale, la corrispondenza di viaggio e il ragguaglio. Un'ulteriore interessante tipologia è rappresentata dal principale oggetto di studio del volume di G., ovvero i testi epistolari 'incastonati' all'interno dei romanzi e delle novelle barocche.

L'analisi dell'autrice – condotta su un campione di circa cento opere – indaga tutti i principali aspetti implicati in questa interazione tra epistolografia e narrativa: essa chiarisce anzitutto le pratiche sociali e i modelli letterari che giustificano la fitta presenza di lettere nei romanzi secenteschi, per passare poi a verificare le principali funzioni narrative affidate a questi inserti epistolari, sia sul piano interno al racconto (lo sviluppo dell'intreccio) sia su quello esterno (gli effetti che l'autore cerca di produrre nel lettore); vengono inoltre esaminate l'influenza esercitata sui

romanzieri dai modelli epistolari coevi (raccolte di lettere, manuali e 'segretari'), la funzione patetica spesso svolta dalle lettere e le particolari declinazioni epistolari del concettismo barocco. Affrontando questi e altri temi, lo studio di G. mantiene sempre, con grande intelligenza, una duplice prospettiva, cercando di osservare, da un lato, il genere epistolare «attraverso il filtro del romanzo», e, dall'altro, il romanzo «attraverso la lente dell'epistolografia» (p. 292). In questo modo, l'autrice può mostrare come il frequente utilizzo delle lettere da parte dei romanzieri barocchi provi l'alto valore letterario che la cultura secentesca ancora riconosceva al genere epistolare, visto come una forma idonea a sperimentazioni narrative e stilistiche, e capace di dialogare con la più alta poesia. Allo stesso modo, l'esame delle funzioni diegetiche svolte dalle missive all'interno dei romanzi permette di confermare caratteristiche già note della narrativa barocca in prosa, ma anche di evidenziare aspetti non sempre adeguatamente enfatizzati, come «l'importanza della componente emotiva e delle finalità patetiche nella narrativa barocca» (p. 293). Infatti, ben lungi dall'essere soltanto interessati a costruire grandiose e complesse macchine narrative, i romanzieri secenteschi intuirono e svilupparono grandemente (sulla scorta del magistero delle *Heroides* ovidiane) le potenzialità patetiche delle lettere, eleggendole a luogo privilegiato dell'espressione del mondo affettivo dei personaggi e della ricerca di effetti empatici nei lettori.

Di particolare interesse risulta l'ultimo dei sei capitoli di questo studio, che cerca di rispondere a un quesito impostato fin dall'inizio della trattazione: si può affermare che i testi semi-epistolari prodotti dal barocco letterario italiano anticiparono direttamente l'avvento, nel XVIII secolo, del moderno romanzo epistolare? Si tratta di una questione sulla quale la critica non si è ancora pronunciata in maniera esauriente, ma che riveste una grande rilevanza, in quanto darvi una risposta significa determinare il possibile contributo della letteratura italiana a un fenomeno che vide altre culture europee (soprattutto quella francese e quella inglese) giocare un ruolo da protagoniste. Secondo G., non si può parlare di un legame diretto tra questi due fenomeni. La denuncia degli eccessi artificiosi del Barocco, a partire dal tardo Seicento, cominciò

a diffondersi in Italia e fuori dall'Italia, coinvolse infatti anche il genere epistolare: se nelle opere secentesche le lettere dovevano essere artisticamente perfette e conformi ai dettami generali del concettismo barocco, in seguito si affermò sempre più la convinzione opposta, e cioè che le lettere, per apparire credibili, dovevano ricorrere a forme espressive spontanee, alternative rispetto ai «modelli di scrittura [...] imposti dalla tradizione letteraria» (p. 295). Se questo passaggio dalla «lettera/modello» alla «lettera/documento» (pp. 256-257), sancito esemplarmente dal successo delle *Lettere di una monaca portoghese* (1669), marca un'evidente discontinuità, ciò non significa che la narrativa barocca non abbia, almeno in una certa misura, preparato il terreno per il posteriore sviluppo del romanzo epistolare. G. mostra infatti come alcune opere – tra le quali spiccano alcuni esperimenti di Girolamo Brusoni (*Lo Scherzo di Fortuna, I deliri della fanciullezza* e le *Lettere amorose*), *La Bersabee* e *Il corriere svaligiato* di Ferrante Pallavicino e *L'esploratore turco* di Giovanni Paolo Marana – anticipino spunti originali e innovativi che saranno ripresi da scrittori successivi, come la graduale «riduzione della voce del narratore a favore di quella dei personaggi» (p. 296), il *topos* dell'intercettazione di documenti destinati ad altri e l'utilizzo della lettera come strumento di denuncia e satira. [Matteo Navone]

ROBERTO RISSO, «Troppo dolce cosa da leggere...». *Il romanzo epistolare italiano tra Cinque e Seicento*, Torino, Università degli Studi di Torino, 2013, pp. 193.

Come è noto, è nel corso del Settecento che si assiste alla capillare affermazione, nelle letterature europee, del genere (ma sarebbe forse meglio dire sotto-genere) del romanzo epistolare, grazie ai capolavori di Richardson, Rousseau, Goethe e del nostro Foscolo. Lo studio di R. (nato dalla tesi di dottorato) si occupa degli antefatti italiani di questo 'trionfo' settecentesco, o meglio ancora delle opere della nostra tradizione più significative per ricostruire la fortuna letteraria dell'epistolarietà nei secoli precedenti il diciottesimo. Il primo capitolo prende in realtà avvio da un testo non ascrivibile alla letteratura italiana,

l'epistolario latino di Abelardo ed Eloisa, che è però punto di partenza obbligato di ogni percorso sulla storia della fortuna letteraria dell'epistola in epoca moderna; si prosegue con un'ampia sezione dedicata a Boccaccio (*l'Elegia di Madonna Fiammetta* ovviamente, ma il *Decameron* e il *Corbaccio*), per passare poi – attraverso *l'Historia duobus amantibus* di Enea Silvio Piccolomini e una lettera di Machiavelli, quella a Luigi Guicciardini dell'8 dicembre 1509 – alla fioritura cinquecentesca del libro di lettere, che trova il suo prototipo nelle *Lettere* dell'Aretino. Nei successivi tre capitoli, col graduale approssimarsi al 'fatale' Settecento, l'analisi diventa più specifica, focalizzandosi soprattutto su tre testi, uno ancora cinquecentesco, le *Lettere amorose* di Alvise Pasqualigo, e due secenteschi, *Il corriere svaligiato* del Pallavicino e *L'esploratore turco* del Marana; su questi ultimi due testi sono incentrati il terzo e il quarto capitolo, che contengono anche una più ampia disamina sull'uso della lettera nel romanzo secentesco, argomento questo trattato in maniera specifica (e conseguentemente più dettagliata) in una recente monografia recensita qui sopra (cfr. L. GRASSI, *Carte leggere. Le lettere nella narrativa italiana del Seicento*, Bologna, I libri di Emil, 2013).

Due osservazioni vogliamo fare in margine a questa per molti aspetti interessante monografia. La prima è in realtà una precisazione, che riguarda la messa a fuoco specifica scelta dall'autore, la cui analisi pare privilegiare, per così dire, la prospettiva sincronica su quella diacronica, e il contenuto narrativo sulla forma. Certo R. non manca di delineare il graduale 'costruirsi' del romanzo epistolare, soprattutto nell'ambito della narrativa cinque-seicentesca, e inoltre di evidenziare il contributo dato dall'epistolarietà al formarsi del romanzo in prosa *tout court* (in quest'ultimo caso, particolarmente significativi sono i paragrafi dedicati alle funzioni narrative svolte dalle lettere all'interno dei romanzi secenteschi non eminentemente epistolari). Ci pare tuttavia che la sua analisi preferisca concentrarsi più sulle singole tappe che non sul percorso complessivo, e mettere in luce, delle varie opere trattate, soprattutto alcuni aspetti specifici, come le caratterizzazioni dei personaggi (con particolare attenzione per le figure che incarnano la funzione di mittente, di cui vengono sondate non soltanto le psico-

logie, ma anche lo specifico rapporto che essi istituiscono con la scrittura epistolare), i temi e le finalità ideologiche perseguite dai vari autori, sempre rapportati al contesto storico-sociale di riferimento. Si tratta evidentemente di una scelta legittima tra le tante possibili, come dichiara R. stesso nella premessa, là dove puntualizza che la sua indagine si configura come «una lettura testuale alla luce della cultura del periodo preso in esame, un viaggio letterario con e attorno agli autori analizzati, un navigare a vista nel molteplice e vario arcipelago epistolare degli albori della modernità letteraria» (p. 10). L'efficacia di questa disamina sarebbe stata forse rafforzata da una sintesi finale, dedicata a fare il punto almeno sulle questioni essenziali sollevate dalla casistica esaminata, come ad esempio le funzioni diegetiche attribuibili alle lettere nella produzione narrativa dei secoli XVI e XVII.

La seconda osservazione riguarda invece la definizione di romanzo epistolare, che il sottotitolo del volume sembra assegnare in maniera più indiscriminata di quanto l'autore in realtà non faccia. R. attribuisce infatti questa definizione soltanto a due delle opere pre-settecentesche considerate, le *Lettere amorose* di Pasqualigo e *L'esploratore turco* di Marana, mentre giustamente non la applica al *Corriere svaligiato*, definito «pamphlet epistolare con cornice romanzesca» (p. 9). L'inclusione delle opere di Pasqualigo e Marana nell'alveo del romanzo epistolare appare senz'altro in linea con le letture critiche proposte negli ultimi decenni (si ricordino almeno il contributo di Quondam all'interno del volume miscelaneo *Carte leggere* per Pasqualigo e gli studi di Almansi e Warren per Marana), e non la si vuole certo mettere qui in discussione, per quanto occorra ricordare sempre che *Lettere amorose* ed *Esploratore* non sono ancora esiti maturi e consapevoli del nuovo genere, quanto piuttosto incunaboli, in parte depositari di nuove intuizioni che gli autori successivi svilupperanno in forme meno acerbe, e in parte ancora legati a forme epistolari precedenti (come il libro di lettere cinquecentesco o le raccolte di lettere diplomatiche), di cui si propongono come originali varianti. Pertanto sarebbe stato forse utile, nell'introduzione del volume, richiamare in modo specifico l'assenza di una definizione condivisa di romanzo epistolare, e la presenza invece, nel dibatt-

tito critico, di diverse posizioni, da quelle più 'rigide' di François Jost e Laurent Versini (si ricordi che quest'ultimo ritiene non utilizzabile l'etichetta di romanzo epistolare per opere antecedenti al 1730) a quelle invece più aperte di Robert Day Adams e Janet Gurkin Altman: posizioni queste brevemente ma utilmente richiamate da Liliana Grassi nell'introduzione del suo citato saggio (cfr. *Carte leggere*, cit., p. 17). [Matteo Navone]

*La lingua di Galileo*, Atti del convegno, Firenze, Accademia della Crusca, 13 dicembre 2011, a c. di ELISABETTA BENUCCI e RAFFAELLA SETTI, Firenze, Accademia della Crusca, 2013, pp. 140.

Questo convegno sulla lingua di Galileo organizzato dall'Accademia della Crusca ha concluso una serie di importanti celebrazioni galileiane, da quella del 2009 per la ricorrenza dell'invenzione del cannocchiale, alla mostra della Biblioteca Nazionale di Firenze su *Galileo e l'universo dei suoi libri* (5 dicembre 2008 - 28 febbraio 2009), all'iniziativa della Regione Toscana del 2005 sui documenti dell'Archivio dell'Accademia che attestano l'attività di Galileo e della sua scuola. Ad aprire la giornata (e il volume) è una delle maggiori studiosi – dopo il fondamentale Bruno Migliorini – della lingua galileiana, MARIA LUISA ALTIERI BIAGI, che con una relazione introduttiva sul *Lessico della passione conosciuta in Galileo* (pp. 3-16) dimostra come la scelta del volgare toscano operata dal grande scienziato sia da allinearsi con quella di uomini di ricerca (dal medico e astrologo bolognese Girolamo Manfredi al chirurgo veneziano Giovanni Andrea Della Croce, al ginecologo Giovanni Marinello, al medico Girolamo Mercurio, ai matematici Luca Pacioli e Nicolò Tartaglia) che individuarono nell'uso del proprio volgare uno strumento più idoneo alla divulgazione e all'applicazione di quanto scoprivano. Sostituire al latino il volgare significò per Galileo trovare una nuova lingua che non solo rispondesse alla rivoluzione metodologica rispetto alla scienza aristotelica espressa in latino, ma anche a una necessità pratica di esprimere nuovi concetti con nuovi «termini», nuova morfologia e nuova sintassi. Il volgare fornì a Galileo le parole e le strutture della sua più

autentica passione conoscitiva e su un aggettivo come «famelico» l'A.B. si sofferma per dimostrare come ben identifichi «lo smarrimento, l'angoscia, la disperazione che possono affiancare il percorso cognitivo» (p. 12).

Il discorso dell'A.B. – dopo un'interessante relazione storico-culturale di ANTONIO DANIELE su *Galileo Galilei a Padova* (pp. 17-34), che illustra i rapporti di Galileo con lo Studio, le Accademie e vari protagonisti di quell'intensa stagione di innovazioni (tra i quali emergono Antonio Querenghi, Alvise Cornaro e in particolare Cesare Cremonini) – è continuato da ANDREA BATTISTINI che precisa *La tecnica retorica della «sermocinatio» in Galileo* (pp. 35-47). Quasi riprendendo e approfondendo una sua lunga linea critica (dalla vecchia monografia sugli *Aculei ironici della lingua di Galileo*, Firenze, Olschki, 1978), B. studia questa specifica tecnica galileiana, ricavata dalla *Rhetorica ad Herennium*, IV, 52, 65, di attribuire a qualcun altro un discorso: è un procedimento che lo scienziato usa abitualmente nel *Saggiatore* e nel *Dialogo dei due massimi sistemi* in quanto congeniale alla dimensione conflittuale del suo processo di demistificazione degli avversari, e altresì lontana dalla sintassi fumosa e scolastica degli aristotelici, denotativa anche di scarsa agilità mentale (B. accosta la figura di Simplicio tra Salvati e Sagredo a quella di Calandrino tra Bruno e Buffalmacco, p. 45).

A RAFFAELLA SETTI spetta il merito di una raffinata analisi della *Lettera al Principe Leopoldo di Toscana sul candore lunare* (1640), muovendo da suggestioni che già toccarono Giacomo Leopardi e Italo Calvino. Nel suo intervento, *Eleganza e precisione nelle descrizioni "lunari" di Galileo* (pp. 49-65), dopo aver chiarito le vicende redazionali della lettera, la S. evidenzia l'arte quasi da «scacchista» di Galileo epistografo, che, pur costretto dalla cecità a dettare i suoi pensieri, riesce a muovere parole e frasi come pedine sulla scacchiera e tratta con particolare sottigliezza i termini *luce*, *lume*, *candore*, facendo della precisione lessicale (degli stessi aggettivi) la sua migliore arma probatoria.

Sulle carte preparatorie della quinta edizione del *Vocabolario* lavora ELISABETTA BENUCCI (*Fortuna lessicografica di Galileo nella quinta edizione del Vocabolario degli Accademici della Crusca*, pp. 67-81) continuando le sue lunghe ricerche sulla presenza delle ope-

re dello scienziato nei documenti dell'Archivio della Crusca. L'edizione ottocentesca del *Vocabolario*, i cui spogli lessicali si fermano alla lettera M, arriva a 3878 occorrenze galileiane, ma quello che più conta, e che è messo in rilievo anche nelle varie adunanze da accademici come Pietro Ferroni, Gino Capponi, Giuseppe Sarchiani, Domenico Valeriani, è che nel momento in cui lo scienziato viene arruolato tra i rivoluzionari e i martiri perisorgimentali, si pongono anche la basi per la grande edizione nazionale delle sue opere, avviata da Eugenio Albreri tra il 1842 e il 1856 in 16 volumi e poi ripresa e portata a termine da Antonio Favaro tra il 1890 e il 1910. Esaminando alcune delle voci più estese delle *Opere astronomiche* (Abbagliamento, Abitatore, Alieno, Bituminoso, Calante, Cellula, Globo, Meridiana) e delle *Opere fisico-matematiche* (Aritmeticamente, Assolato, Calibro, Deformità, Discontinuità, Equilibrio, Equabilità) e mettendo mano ai faldoni con le schede non pubblicate della lettera P (Parabola, Paragonare, Parallasse e Parallassi, Parallelo), la B. mostra l'arricchimento apportato dal lessico galileiano alla nostra lingua, non solo in campo scientifico.

Dopo un puntuale resoconto del *Fondo galileiano della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze* di ANTONIA IDA FONTANA (pp. 83-87), chiudono il volume i contributi di due studiosi che hanno sondato il percorso della lingua scientifica da Leonardo a Galileo, ossia Paola Manni e Marco Biffi, già autori del *Glossario leonardiano* (Firenze, Olschki, 2011). PAOLA MANNI, in *Scavi nel lessico galileiano* (pp. 89-105), ripartendo da un suo vecchio glossarietto del 1985 di termini galileiani attinenti alla meccanica pratica e tenendo conto dei notevoli passi compiuti dalla ricerca nel successivo trentennio, nonché dei moderni strumenti di archivi e edizioni digitali delle opere galileiane, approfondisce tre lemmi, *verme*, *animella* e *stantuffo*, per mostrare come Galileo abbia attinto – pur coi «riguardi verbali» di cui parlava Migliorini – al patrimonio metalinguistico e anche dialettale per sopperire alle drammatiche ristrettezze della lingua volgare e all'impossibilità di tradurre termini greci o latini. Una particolare attenzione M. riserva poi al «termine galileiano per eccellenza» *cimento*, che, derivato dalla denominazione della «mistura usata dagli orafi per saggiare e purificare i metalli prezio-

si» (p. 100), assunse il significato traslato di «prova», «verifica» e addirittura «sfida» e diede – com'è noto – il nome all'Accademia voluta dal Granduca Ferdinando II. Tra coloro che avevano anticipato Galileo nell'uso del termine *cimento* c'è Leonardo da Vinci e della *Tradizione linguistica da Leonardo a Galileo* si occupa MARCO BIFFI (pp. 107-124). Ricostruire la linea virtuale che unisce la lingua dell'«ingegnario» vinciano a quella del «meccanico» pisano significa far emergere le intersezioni con altri percorsi linguistici e tecnico-speculativi che intercettano la tradizione cui si appoggiò Galileo per colmare i vuoti nella terminologia scientifica allora disponibile. B. offre un'ampia rassegna di termini che legano i due grandi, dalla meccanica all'architettura, evidenziando come per Galileo la scelta del volgare toscano risponda a una strategia di avvicinamento politico alla corte medicea, quasi in continuazione del programma dell'Accademia Fiorentina (ferma restando, comunque, la libertà di adattamento alle proprie esigenze, come ben si vede, ad es., nel trapasso del termine leonardiano *appendicolo* a *pendolo*, tutto galileiano). [*Quinto Marini*]

GIULIA DELL'AQUILA, *Atmosfere scenico-teatrali nella prosa critica di Galileo*, «Italianistica», 2013, XLII, 3, pp. 87-98.

Ripercorrendo, con un'escursione ideale nella sua biblioteca, i fondamentali appuntamenti drammaturgici attraverso i quali Galileo perviene all'efficacia espressiva della sua prosa critica, la studiosa disegna un quadro dei principali tratti linguistici ed espressivi galileiani. A partire da una riflessione sull'efficacia delle lezioni di Ariosto e Berni, apprezzati per la rinuncia «nella finzione letteraria all'esame oggettivo della realtà secondo un atteggiamento assai apprezzato dallo scienziato, sempre teso nella sua riflessione gnoseologica a una precisa delimitazione dei territori disciplinari» (p. 89) e passando per l'imprescindibile nodo della prosa mimetica e antiaccademica della «commedia delle lingue» di Ruzante – dal quale Galileo assimila quella *vis* comica che esprime pienamente nella scrittura epistolare – D. mette a fuoco la natura della sua inclinazione scientifico-letteraria, che si rivela nell'episodio delle due lezio-

ni dantesche tenute all'Accademia Fiorentina, e testimoniata poi dalla viva partecipazione del fisico alla *querelle* su Tasso e Ariosto con *Considerazioni* e *Postille*. L'analisi di questi due scritti fornisce alla studiosa l'occasione per rilevare, accanto alle ragioni dell'avversione verso il primo e della preferenza per il secondo, la particolare strategia comparativa messa in atto da Galileo, che drammatizza il confronto con soluzioni appropriate all'oggetto del suo discorso, anche al di là delle ragioni linguistiche, dimostrando un «sofisticato gusto scenico». Galileo si rivela così un critico «spiccatamente pronto a recepire anche le potenzialità sceniche dei versi piuttosto che compulsarne esclusivamente la consistenza poetica» (p. 95) e capace individuare nella scena soluzioni espressive da impiegare anche nella prosa scientifica (è il caso della «metafora del 'palcoscenico'» poi accolta nel *Dialogo sopra i due massimi sistemi*) serbando d'altra parte nelle visioni dell'universo scientifico, in particolare nelle due «geografie cosmiche in quegli anni contrapposte e discusse, la visione aristotelico-tolemaica e quella copernicana» (p. 98), un modello scenografico per la concezione degli opposti sistemi letterari del poema tassiano e di quello ariostesco. [Emanuela Chichiricò]

«Bruniana & Campanelliana», 2012, XVIII, 2 («Giordano Bruno 2012: nuove ricerche»), pp. 359-681.

I saggi bruniani della rivista sono aperti da PAUL RICHARD BLUM (*Heroic exercises: Giordano Bruno's «De gli eroici furori» as a response to Ignatius of Loyola's «Exercitia Spiritualia»*, pp. 359-373), che si occupa di analizzare alcune affinità riscontrate tra *Gli eroici furori* e gli *Esercizi spirituali* di Ignazio di Loyola. Pur riconoscendo l'assenza di un incontrovertibile dato testuale che testimoni la lettura, da parte di Bruno, del fortunato testo nato dall'esperienza del fondatore dei Gesuiti, B. illustra la vicinanza negli approcci scelti per l'ascensione al divino, fino a ipotizzare che l'opera del Nolano appaia come «the theory that was missing in Ignatius' practice» (p. 372). Per B. i *Furori* possono quindi essere letti anche come ipotetica 'risposta' teorica alla *praxis* ignaziana, postulando un impatto

nel panorama culturale in grado anche di trascendere la lettura diretta.

Segue uno studio di EUGENIO CANONE (*Hieronymus Besler e due sue lettere*, pp. 375-404) dedicato a due missive del medico norimberghese Hieronymus Besler, amico del Bruno e suo copista a Padova fra il settembre e l'ottobre del 1591. Le due lettere in questione, trascritte e pubblicate integralmente, rivelano interessanti contatti di Bruno con personaggi e contesti che contribuiscono a illuminarne una porzione della sua biografia, ancora piuttosto sfocata negli anni cruciali precedenti l'inizio del processo, nonché a fornire una più esatta collocazione di alcune importanti opere filosofiche che ne causarono l'arresto e la successiva condanna. Due i contributi dedicati alla figura di Teofilo da Vairano. In *Nuovi documenti su Teofilo da Vairano* (pp. 405-419), CANDIDA CARELLA raccoglie testimonianze riguardanti due aspetti relativi al soggiorno di Teofilo a Roma, dove insegnò filosofia dal 1569 al 1576: la discussione delle *theses* filosofiche di Ascanio Colonna, con l'agostiniano a presiedere alla pubblica disputa, e l'istituzione dell'Accademia Romana degli Ardenti, con la promulgazione di *Constitutiones* da parte dello stesso Teofilo. DAVID RAGAZZONI, in *Immagini di Lutero nel «De gratia» di Teofilo da Vairano: una ricerca intorno al maestro di Bruno* (pp. 559-569) indaga invece le pagine più marcatamente antiluterane del *De gratia Novi Testamenti* intorno ad alcune questioni legate al teologo di Eisleben all'interno del testo, dove, secondo i modelli della controversistica, si dà vita a una vera messa in scena sul dibattito *de iustificatione* che può aver influenzato da vicino la struttura dialogica e argomentativa dei testi di Bruno. MARIA MERCEDE LIGOZZI (*Lo specchio di un enigma. Il gesso della statua di Bruno di Ettore Ferrari nella Galleria Nazionale d'arte moderna e contemporanea*, pp. 420-439) ricostruisce nel suo lavoro la vicenda che indusse Ettore Ferrari a proporre e realizzare in Roma, a metà ottocento, una sottoscrizione per la realizzazione di una statua bronzea in onore di Bruno, tuttora esistente in Campo de' Fiori. MARGHERITA PALUMBO, in «*Ego Mamphurius... non inquam regius, nec gregius, sed egregius*»: *Manfurio* personaggio reale e di commedia (pp. 441-452), getta nuova luce sulla fitta rete di corrispondenze tra i variopinti personaggi del *Candelaio* e alcune

personalità realmente esistite nei pressi del seggio di Nido a Napoli. La P. si sofferma sulla figura storica che ha dato il nome al grammatico pedante del *Candelaio*, Giovanni Manfurio: le evidenze documentali raccolte suggeriscono che le affinità tra Manfurio e Mamfurio non siano semplicemente onomatastiche o relative alla professione, e che esistano invece sufficienti indizi per saldare con maggior forza il ruolo del canonico partenopeo come fonte del personaggio. ANDREI ROSSIUS, in *Works within a codex: the structure of Bruno's 'Magical' writings*, pp. 453-472, analizza la struttura dei testi magici bruniani, in gran parte trascritti sotto dettatura dal Besler e contenuti nel Codice Norov o manoscritto di Mosca, già indagato dallo stesso R. per la sua edizione anastatica, ricostruendone le vicissitudini editoriali. Nodo centrale rimane la nuova edizione del 2000 delle opere magiche bruniane, basata secondo R. su un preconcetto teorico che ne inficia la validità scientifica. R. respinge tale ricostruzione, di cui rileva l'intenzione volta a liberare il pensiero di Bruno dalle tracce della magia "superstiziosa"; la sua tesi è piuttosto quella di una corrispondenza perfetta e voluta tra *De magia* e *Theses* nei punti di contatto testuali, indicati dalle note a margine, e una sostanziale libertà espositiva per il resto dei due scritti. Si segnala poi lo studio di DAGMAR VON WILLE (*La "tragedia del Rinascimento" in una visione nazional-socialista: i drammi su Bruno di E. G. Kolbenheier*, pp. 473-489) su due testi dello scrittore, giornalista e drammaturgo Erwin Guido Kolbenheier, rispettivamente composti nel 1903 (*Giordano Bruno. Die Tragödie der Renaissance*) e nel 1928 (*Heroische Leidenschaft*); i due lavori affrontano il cruciale tema del rapporto fra l'individuo e la comunità, del sacrificio dell'eroe e della contrapposizione fra "mondo tedesco" e "mondo mediterraneo". FRANCESCO CAMPAGNOLA (*A century of Bruno studies in Japan*, pp. 506-518) dedica il proprio saggio alla storia e alla tradizione, ormai centenaria, degli studi su Giordano Bruno in Giappone, con particolare attenzione alla ricezione del messaggio filosofico del Nolano da parte degli studenti orientali. Il lavoro, articolato in tre parti, prende le mosse dalle ricerche compiute da Haruhico e Hanji prima della Seconda Guerra Mondiale, per poi considerare quelle di Jun'ichi sino ad arrivare ai nostri giorni, «with particular attention

to [...] Morimichi and his ongoing effort to translate Bruno's work» (p. 506). Lo studio di MICHELE DI SIVO e ORIETTA VERDI (*Bruno e Celestino da Verona. Le immagini del rogo nelle carte criminali dell'Archivio di Stato di Roma*, pp. 519-528) offre la prima trascrizione e traduzione integrale, corredata di fotografie, d'un inedito documento datato il giorno esatto in cui Bruno venne bruciato sul rogo in Campo de' Fiori a Roma (17 febbraio 1600), e recuperato durante i lavori di ricerca in occasione della mostra di documenti e dipinti *Caravaggio a Roma. Una vita dal vero* (Roma, Archivio di Stato, 11 febbraio - 15 maggio 2011). Si tratta dell'attestazione di morte del filosofo registrata dal Tribunale del Governatore di Roma la quale, oltre al notevole valore storico, ha riservato anche una sorpresa per i restauratori dei materiali: «nel margine interno del documento le aride, e non per questo meno atroci, righe del testo recano uno schizzo che rappresenta il filosofo [...] tra le fiamme del rogo. [...] Con l'operazione di restauro realizzata per le fonti di interesse caravaggesco è emerso Giordano Bruno: siamo di fronte a quella che potrebbe in qualche modo considerarsi l'unica sua effigie coeva, colta nell'istante della morte» (pp. 519-520). MICHEL-PIERRE LERNER, in *Note sur Giordano Bruno traducteur de l'«Ad lectorem» du «De revolutionibus»*, pp. 529-536, analizza l'Ad lectorem de *hypothesebus huius operis*, prudente premessa anonima (in realtà di Andreas Osiander) al copernicano *De revolutionibus orbium coelestium*, strumentale nell'attuare l'impatto dell'eliocentrismo nel panorama culturale cinquecentesco. Giordano Bruno fu il primo a tradurla in italiano ne *La Cena de le ceneri*, facendone il bersaglio di una critica impietosa. La traduzione bruniana è di grande interesse sia da un punto di vista linguistico che per il suo contenuto, volto a combattere i sostenitori di una lettura cauta e pragmatica, in qualità di semplice esercizio matematico, delle novità copernicane. Il contributo di GENTA OKAMOTO (*Bruno e il problema dell'affetto: l'interpretazione della figura tricipite negli «Eroici furori»*, pp. 537-547) prende in esame la figura tricipite di origine egizia descritta da Maricondo negli *Eroici furori* bruniani e il suo significato. A questo proposito O. ricostruisce il pensiero bruniano sull'affetto, rifacendosi alla teoria espressa nel dialogo da Tansillo sulla natura

composita di tutte le cose, che contengono invariabilmente opposti e contrari, e il rapporto tra 'furioso' e 'sapiente'. FRANCESCA PUCCINI (*Vita individuale e storia universale: Bruno nella "filosofia della costituzione psichica" di Dilthey*, pp. 548-558) si occupa degli scritti della maturità di Wilhelm Dilthey, filosofo e psicologo tedesco che ha dedicato gli ultimi anni della sua attività al tentativo di ricostruire, sulla base degli scritti e dei documenti superstiti, un profilo psicologico della personalità di Bruno in relazione alla sua produzione scritta e al pensiero filosofico. Nodo centrale resta l'analisi bruniana degli *studia humanitatis* nel complesso rapporto fra fisicità e possibile metafisicità. LEEN SPRUIT (*Roman reading permits for the works of Bruno and Campanella*, pp. 571-578), basandosi su materiali rinvenuti nella Stanza Storica dell'Archivio del Sant'Uffizio, ricostruisce per il periodo 1615-1640 le vicende delle licenze relative alle opere di Bruno e Campanella. L'analisi di tali licenze e dei dati quantitativi permette a S. di confermare la scarsa diffusione delle loro opere nel sedicesimo secolo, nonché di rilevare come i testi bruniani non fossero considerati particolarmente pericolosi, a differenza degli scritti di Machiavelli o di Marino. Si segnala poi la voce enciclopedica *Atomo* di BARBARA AMATO (pp. 579-586), dedicata alla concezione, ai significati e alle occorrenze del termine nell'opera e nella riflessione filosofica di Giordano Bruno. Partendo da una visione puramente astratta, il Nolano non delinea nessuna precisa teoria filosofica in merito al concetto di atomo, ma ne offre una definizione come centro di irradiazione vitale dal quale sono a sua volta attratti altri atomi identici, base organizzatrice della formazione della materia viva, dei corpi e della loro composizione fisica. Dall'atomo tutta la vita naturale e biologica ha inizio e, al tempo stesso, termina con la fine dell'atomo stesso. La voce di DELFINA GIOVANNONZI, *Pitagora (Phytagoras)* (pp. 587-596) analizza la presenza del filosofo di Samo all'interno delle opere di Bruno, identificando cinque differenti contesti in cui Pitagora viene chiamato in causa (precursore delle teorie eliocentriche, sostenitore della dottrina dell'*anima mundi* e della teoria della metempsicosi, fondatore della dottrina dei numeri, anello fondamentale della catena della sapienza antica). HILARY GATTI (*Riflessioni su Bruno e le geome-*

*trie non-euclidee*, pp. 598-604) approfondisce il contributo apportato dal filosofo nel campo delle scienze geometriche. La studiosa traccia un profilo per determinare l'esatto ruolo che il Nolano ebbe nell'ambito delle riflessioni su una nuova, possibile concezione di spazio che oltrepassasse i concetti euclidei, problematica risolta, ma non ancora affrontata in tutta la sua complessità, dal recente volume *Aspetti della geometria nell'opera di Giordano Bruno*, Lugano, Agorà & Co., 2012. LUIGI MAIERÙ (*Bruno, l'universo, i mondi e le geometrie*, pp. 605-612) studia gli aspetti geometrico-filosofici della concezione di universo e mondi del filosofo nolano, soffermandosi in particolare modo sulla visione bruniana, composto non soltanto di sostanza omogenea e indistinta ma anche di un infinito numero di mondi; il concetto presuppone così, in qualche modo, anche l'idea di un numero infinito di geometrie che li strutturino, ognuna con proprie e specifiche caratteristiche. ADA RUSSO (*L'archivio Tommaso Campanella dell'ILIESI-CNR*, pp. 613-618) dedica un articolo all'Archivio digitale Tommaso Campanella (ATC), realizzato all'interno del progetto *Archivio dei filosofi del Rinascimento*. Esso comprende «tutti gli scritti del filosofo calabrese nonché una cronologia dettagliata dell'autore, il censimento delle antiche stampe campanelliane conservate in biblioteche italiane ed estere, documenti, studi, schede storico-bibliografiche, voci enciclopediche, lettere, iconografia, "fortuna", traduzioni, aggiornamenti bibliografici, riproduzioni di autografi» (pp. 613-614). ANDREA RABASSINI (*Il lessicografo dell'astrologia. Note biografiche su Girolamo Vitale*, pp. 675-681) ricostruisce infine la vita di Girolamo Vitale (o Vitali), autore di opere di carattere astrologico come il *Lexicon mathematicum astronomicum geometricum* pubblicato a Parigi nel 1668. Il *Lexicon* rivela una notevole ampiezza documentaria nelle fonti (con chiare influenze derivata dalla magia naturale e dalla medicina paracelsiana) e un interesse per la questione copernicana, che si risolve in un'adesione al modello di Tycho Brahe. [Andrea Lanzola - Giordano Rodda]

CLAUDIO TRIVULZIO, *Poesie*, a c. di GIUSEPPE ALONZO, Bologna, I libri di Emil, 2014, pp. 766.

La produzione letteraria di Claudio Trivulzio, autore milanese vissuto tra il 1588 e il 1649 e ingiustamente ignorato dalla critica (un solo sonetto nell'antologia crociana dei *Lirici marinisti* e una parziale riscoperta, più tarda, nell'ambito della mostra pavese *Sul Tesin piantaro i tuoi laureti* del 2002) è oggetto dello studio di A., che ne interpreta la figura nel quadro più ampio della complessa ricezione del Barocco nella Milano spagnola e borromaica di primo Seicento.

Il saggio monografico che introduce la raccolta delle opere (le *Rime* del 1625; *Le preghiere d'Italia* del 1636; le *Imprese del Marchese di Leganés* del 1639; le «Poesie per l'entrée di Maria Anna d'Austria» del 1649; le «Poesie sparse» del periodo 1608-1648) considera in prima istanza gli aspetti biografici, ripercorrendo le tappe di un'esistenza che trova origine quattro anni dopo la morte di Carlo Borromeo in una delle famiglie più importanti del patriziato milanese, si sviluppa in gioventù con la laurea in *utroque iure* e con l'assunzione nel Collegio dei Giureconsulti della città lombarda e si afferma in ambito letterario durante le soste a Roma, Pavia, Parma e Torino, tanto che nei primi anni Dieci del Seicento l'autore può ricevere attestazioni importanti: Giovanni Soranzo non dimentica infatti di celebrarlo nel Parnaso di poeti dell'*Armadoro*, mentre l'edizione veneziana dello *Stato rustico* di Imperiale (1613) accoglie un suo sonetto nella sezione delle *Lodi* al poema.

Nonostante alcune vicissitudini economiche, Trivulzio non abbandona la letteratura e nel 1625 pubblica la raccolta delle *Rime*, rivelando un orientamento stilistico modernista, come suggeriscono i riferimenti a Marino e il madrigale del Gelato Ridolfo Campeggi edito a introduzione della raccolta. La sezione del volume dedicata da A. all'approfondimento delle opere, dopo aver individuato le coordinate geografico-letterarie dell'esperienza poetica di Trivulzio tra il recupero della lezione del petrarchismo "neoplatonico" dell'Accademia pavese degli Affidati e l'ambiente proteiforme ed eclettico della cultura milanese, delinea il profilo di un autore distante dagli esiti più esasperati del concettismo arguto e della contaminazione dei generi, interessato piuttosto a sviluppare pratiche di autopromozione che in alcuni casi gli impediscono di perseguire un canone estetico ri-

goroso e sempre ben riconoscibile.

*Le preghiere d'Italia* (1636), una raccolta di testi sui temi dell'attualità civile e militare, sembrano invece scardinare l'etichetta di un Trivulzio «filospagnolo e antiborromaico» per dare voce al lamento di un letterato che invoca l'autonomia italiana e che si rivolge a Urbano VIII, nella canzone incipitaria, perché liberi la Penisola dagli eserciti di Francia e Spagna, ma si tratta di una svolta non definitiva. Le più tarde *Imprese* (1639) – dedicate alla campagna militare in Piemonte del «Capitano Generale di Filippo IV il Grande» – riassestano infatti il pensiero politico trivulziano sulla più prudente rotta della riconciliazione con la classe dirigente spagnola, così come si iscriverà nel circuito delle celebrazioni encomiastiche anche la raccolta d'occasione per la «maestosa entrata» a Milano di Maria Anna d'Austria, che celebra la tappa lombarda del viaggio nuziale verso Madrid, dove la figlia quindicenne di Ferdinando III d'Asburgo sarebbe andata in sposa a Filippo IV di Spagna. Molte altre occasioni d'encomio si riscontrano anche nelle rime stravaganti dell'autore, raccolte da A. nella sezione conclusiva del volume. Quest'ultima silloge si rivela uno strumento utile per tracciare le linee evolutive della poetica trivulziana, caratterizzata da una tendenza alla sperimentazione formale ed espressiva più marcata negli scritti giovanili (i due sonetti inviati rispettivamente a Marino e Imperiale offrono uno *specimen* piuttosto chiaro dell'orientamento poetico di quegli anni) e progressivamente meno esibita, ma più consapevole, nelle rime della maturità.

La lettura delle *Poesie* di Trivulzio è infine agevolata dalla sezione conclusiva dell'introduzione, in cui si delineano vari *Percorsi di lettura* e si presta attenzione all'*Archivio metrico, stilistico, tematico* delle raccolte. Mentre l'aspetto formale risulta «innovativo» e in certa misura alternativo all'estetica borromaica, sebbene questa attui un'indiscutibile forma di condizionamento sull'arsenale retorico dell'autore (non tale però da impedire l'elezione di un canone modernista, che annovera – oltre a Marino, Campeggi, Preti e Imperiale – le meno scontate letture di Annibale Guasco, Scipione Della Cella e Filippo Massini), i «percorsi» guidano il lettore nell'interpretazione della complessa formulazione del pensiero politico del Trivulzio «civile» e ancorano l'ambientazione dei suoi testi ai precisi *loci* mila-

nesi del parco di Strada Martina, dei Navigli, del Duomo, di Palazzo ducale, del Castello e del Lazzaretto, che caratterizza lo sfondo di numerosi e per nulla scontati componimenti sulla pestilenza del 1630. [Luca Beltrami]

GIAMBATTISTA MARINO, *Panegirici & Epithalami col Verdeutschter Kindermord des Ritters Marino di B. H. Brockes*, a c. di DIEGO VARANINI, ALESSANDRA RUFFINO, LUANA SALVARANI, LAURA MANDELLA, Lavis (TN), La Finestra Editrice, 2012, pp. 928.

Sesto volume, ma quinto in ordine di pubblicazione, delle *Opere di Giambattista Marino*, curate da Marzio Pieri con Marco Albertazzi e Luana Salvarani, questa edizione ripropone *Il Ritratto del Serenissimo Don Carlo Emanuele* (cur. D. Varanini), *Il Tempio, Panegirico* (cur. A. Ruffino) e gli *Epithalami col Tebro festante* (cur. L. Salvarani), *La Strage degl'innocenti* (cur. A. Ruffino), *Verteutschter Betlehemitischer Kinder-Mord des Ritters Marino (1715)* di Barthold Heinrich Brockes (cur. L. Madella), *La Gierusalemme Distrutta* (cur. M. Pieri). Dunque, nelle intenzioni, ecco in buona parte il Marino che canta il potere «interrogandolo sempre negli occhi» (p. x).

I criteri di edizione dei testi sono quelli a cui ci ha abituati la collana: «Conservatività baroccamente strenua di ogni capriccio visuale o connotazione fonica» (p. 19). Le note di commento in fondo al testo mirano a risolvere sinteticamente lessico, citazioni, nomi convocati e intertestualità.

Il testo del *Ritratto* è esemplato sulla *princeps* del 1608 stampata a Torino, ma utilmente riscontrato sulla stampa torinese del 1614 che presenta significative varianti d'autore in 19 versi. Le note introduttive al *Ritratto* non si soffermano sul testo (definito velocemente come «manifesto di propaganda, una prosopopea in corpore», p. 15), ma su quello che avviene dopo il 1608, cercando di risolvere il giallo della carcerazione del Marino nel 1611 e i veri rapporti del poeta con Carlo Emanuele I. Giallo irrisolvibile, così si decide alla fine. Il motto critico pare essere quello perseguito anche dalla Ruffino nelle note prefatorie al *Tempio*: «andare oltre l'occasione» (p.

133) e scrutare, ad esempio, le possibili influenze del poemetto sulle tele rubensiane del Luxembourg volute da Maria de' Medici, a cui lo stesso poemetto s'intesta. I differenti testi (in versi e in pittura) sono assimilabili solo per gli snodi centrali della vita di Maria, mitografati già prima del 1615. L'edizione del *Tempio* si basa sulla editio princeps del 1615 (Lione-Torino) riscontrata con quella veneziana del 1624 (varianti non significative). La Salvarani, dando alle stampe gli *Epithalami* secondo la princeps parigina 1616, li definisce come una «macchina del paradosso sadicamente messa a punto dal poeta» (p. 238) pensando di compiere giusto omaggio alla libertà inventiva del Nostro di uscire dagli schemi del genere encomiastico. Ma perché non ci sono conforti di note qui? Più che in altri passaggi di questa edizione è qui che si ribadisce l'idea di un Marino pirotecnico, «ipotesi del disordine» (p. ix), utilizzato più per leggere il nostro scadente Novecento che il suo tempo e la sua propria opera (la *Franca consolata* si correda di una fotografia di Sarkozy e Carlà, *Venere Pronuba* è accostata alla Venere bionda di Marlene ecc. ecc.). Dobbiamo trovare più domestico Marino per questo?

Fa strano trovare nello stesso volume panegirico ed epitalamico *La Strage degl'innocenti*, ma tant'è, si può trovare, anche perché si intende in esso la *visio* disturbata del potere e perché si vuole spendere sopra di esso «qualche chiacchiera» (p. 397) e lo si legge con occhiali «pulp» (p. 398) e «pop» (p. 401) e come trionfo della Parola che rimanda solo alla Parola. Da seguire gli spunti di lettura sulla drammaturgia intrinseca al poema e tutto ciò che può riabilitare il poema dopo la condanna alla «sterilità» del primo editore Pozzi. Il testo si esempla sulla terza stampa Venezia, Scaglia, 1633, a riscontro della princeps napoletana del 1632 e con quella Roma, Mascardi, 1633. La fuga in avanti si materializza anche per la corposa presenza, a questo punto dell'immenso volume, della traduzione settecentesca tedesca della *Strage* operata da Brockes (uno dei veri assi del volume intero), di cui Mandella ci dà ragguagli da p. 547 (scrive un oratorio per la Passione musicato da Händel, eccita dibattiti filosofici che sfondano il secolo XVIII). Brockes luterano decise di tradurre/tradire quel Marino per trent'anni fino al 1742, data dell'edizione che qui si

pubblica in tedesco, ma traducendo i diversi prologhi e la biografia di Marino di J.U. Von König.

Chiude il volume *La Gierusalemme Distrutta. Poema Heroico. Frammento*, a c. di Marzio Pieri, «minimo album di disegnotti» del poema «antitassiano» (p. 867). Edizione 1616? 1633? Forse perdo l'indicazione, ma non le note di commento, da cui si impara. [Simona Morando]

SEBASTIANO BAZZICHETTO, *Il «paradiso infernal, celeste inferno» del Polifemo mariniano: appunti per una nuova esegesi del ciclope innamorato*, «Critica letteraria», 2013, XLI, 4, pp. 847-860.

Già presente nelle *Rime boscherecce* (sonetti 65-88), nella *Sampogna* e nella *Galeria*, il mito di Polifemo assume uno spazio notevole nella rassegna di amori infelici del canto XIX dell'*Adone*. Qui, tra le divinità che consolano Venere per la perdita dell'amato, spetta a Cerere riunire in un lamento che si dipana per ben 107 ottave la versione omerica del ciclope antropofago accecato da Ulisse alla tradizione teocriteo-ovidiana dell'amante geloso e omicida in seguito al rifiuto di Galatea per amore di Aci. Si definisce così, attraverso la sovrapposizione delle fonti, il profilo ambiguo di un personaggio insieme umano e ferino. Appartiene alla prima delle due nature la condizione di amante dilaniato da un sentimento non corrisposto, mentre la sua reazione violenta sembra puntare verso la definizione del ciclope come mostro infernale, accostabile al cinghiale «bestia d'Averno» che ferisce a morte Adone, ma anche – in una dimensione emulativa della *Gerusalemme liberata* – alle figure di Satana e del *missus diabolicus* Argante, comparate da B. al Polifemo mariniano sulla scorta di alcune corrispondenze tra i due poemi. [Luca Beltrami]

GIUSEPPE ALONZO, *Rassegna mariniana (2007-2013)*, «Testo», 2013, 66, pp. 115-131.

A. propone qui un bilancio dei risultati conseguiti dalla notevole messe di contributi

che negli ultimi anni hanno profondamente rivitalizzato il discorso critico intorno a Giovan Battista Marino. Gli studi pubblicati nel periodo di riferimento (2007-2013) sono suddivisi in base alla loro tipologia (edizione, monografia, volume miscelaneo o atti di convegno), alle linee di ricerca perseguite (storico-biografica, filologica, editoriale) e al loro raggio d'azione (saggi complessivi oppure dedicati a singole opere o questioni); ognuno di questi studi viene sinteticamente illustrato e discusso, mentre nell'ultima parte viene fornita una bibliografia riassuntiva. Il dato più significativo che emerge da questo consuntivo rileva come lo scrittore napoletano non sia più oggetto soltanto di studi specialistici, ma anche di contributi rigorosi di taglio divulgativo. [Matteo Navone]

GIORGIO FULCO, *Marino e la tradizione figurativa*, «Filologia e critica», 2011, 3, pp. 413-433.

Renata D'Agostino, Carmen Reale ed Emilio Russo hanno curato questo saggio, derivato da un testo preparato da F. per il convegno romano *Docere, delectare, movere. Affetto, devozione e retorica nel linguaggio artistico del primo barocco romano* del 1996 e mai pubblicato. Come spesso accade con le carte postume di F., ne emergono squarci illuminanti su aspetti ancora poco chiari, o peggio cementati in concezioni datate, della poetica mariniana, in un continuo dialogo con le altre massime personalità nel campo degli studi sul partenopeo (in questo caso Fumaroli, Raimondi, Pozzi, Pieri). All'interno del saggio recensito, che prende le mosse dal precedente intervento *Il sogno di una "galeria": nuovi documenti sul Marino collezionista* (apparso in «Antologia di Belle Arti», 1979, III, 9/12), viene preso in esame l'articolato rapporto tra il Marino e l'arte figurativa, tenendo ovviamente la *Galeria* e la prima delle *Dicerie sacre* come riferimenti centrali ma ricostruendo nei dettagli le tappe di una fascinazione affiorata nel poeta fin dall'età giovanile, sviluppata poi in una molteplicità di canali con risvolti decisivi sia biografici che autoriali, fino a fare di lui «l'interprete innamorato di una stagione ineguagliabile di fioritura artistica» (p. 425). Rivendicando la natura tutt'altro che

immaginata della quadreria descritta nella *Galeria*, F. analizza i suoi rapporti con alcune delle raccolte più significative per la maturazione del Marino a disinvolto frequentatore delle materie figurative: Galleria Farnese – per la quale, e soprattutto in riguardo alla celebre volta di Annibale Carracci, vengono meglio precisati i termini di un supposto silenzio, con due ottave nel canto VI dell'*Adone* che ne testimonierebbero invece l'omaggio –, la collezione di Matteo di Capua, principe di Conca, quella di Giovan Carlo Doria. In un arco teso dal rassicurante *ut pictura poësis* a più problematiche contraddizioni presenti nel rapporto tra le due 'arti sorelle', si sviluppa una relazione multiforme e ancora meritevole di ulteriori indagini; il tutto a superare i connotati «sicuri, ma un po' stereotipati» (p. 429) tradizionalmente attribuiti al poeta dagli storici dell'arte, con il sicuro conforto di brani dalla *Sampogna* o dai *Sospiri d'Ergasto* – per concludere con l'*Adone* – a testimoniare la complessità degli sguardi che Marino rivolgeva ai grandi quadri dei suoi contemporanei. [Giordano Rodda]

SIMONA MORANDO, *Quando il potente ama. Raffigurazioni encomiastiche negli «Epitalami» (1616) di Giovan Battista Marino*, in *Le maschere del potere. Leadership e culto della personalità nelle relazioni fra gli stati dall'antichità al mondo contemporaneo*, a c. di FRANCRESCA GAZZANO e LUIGI SANTI AMANATINI, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2014, pp. 155-176.

M. mira a evidenziare gli elementi di rappresentazione del potere nei componimenti epitalamici di Marino, contestualizzati nelle diverse occasioni encomiastiche e con attenzione alla posizione dell'autore rispetto ai dedicatari. Si procede dal confronto del componimento più tardo, scritto nel 1615 per le nozze di Luigi XIII e Anna d'Austria, con quello di François de Malherbe; la struttura epico-narrativa e l'impianto allegorico de *La Francia consolata* rispondono a un'intenzione di auto-promozione del poeta presso la corte francese. L'anno seguente Marino pubblica a Parigi la raccolta dei propri *Epitalami*, già studiata da Danielle Boillet in *Les «Epitalami» de Giovan Battista Marino: le livre et sa*

*fabrique*, in *Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento*, a c. di D. Boillet e L. Grassi, Lucca, Maria Pacini Fazzi, 2011, pp. 181-212. M. riscontra in molti dei componimenti ivi raccolti il ricorso al modello figurativo-letterario del ritratto. Il corpo del signore è celebrato secondo stilemi di ascendenza classica, in cui risultano associati *eros* e potere. Già Tasso aveva avanzato una rappresentazione del connubio nuziale come manifestazione della capacità di dominio dell'eroe-amante. Il *topos* tradizionale della passione amorosa che distoglie e indebolisce l'eroe è eluso in alcuni fra i componimenti per nozze di Marino, laddove essa è declinata quale Amor Sacro, «che fuga e istituzionalizza ogni tentazione legata al *furor*» (p. 165). M. evidenzia alcuni epitalami ove si osserva una più arida sperimentazione tematica. Presentando *Venere pronuba*, composto per l'imeneo di Giovan Carlo Doria e Veronica Spinola nel 1608, rileva il ruolo peculiare della politica matrimoniale nell'ambiente nobiliare genovese quale pratica di conservazione del potere. L'audace rappresentazione della prima notte che caratterizza il poemetto è stata spiegata dalla critica come una testimonianza della concezione del piacere quale fatto privato che caratterizzerebbe l'ideologia aristocratica genovese. M. propone una nuova lettura di questa scelta, osservandone l'occorrenza nel sonetto eroico composto per le nozze di Enrico IV e Maria de' Medici nel 1600 e soprattutto in un epitalamio dello stesso 1608, *Il letto*, dedicato a Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia. Richiamando ancora i modelli pittorici, M. ribadisce che la penetrazione di motivi eroici ed erotici serve negli epitalami mariniani una medesima rappresentazione del potente, invincibile in pubblico come nel chiuso del talamo nuziale. [Carla Bianchi]

LUCA PIANTONI, *Per «Lo stato rustico» di Giovan Vincenzo Imperiale. Note stilistiche a un poema anti-narrativo*, «Lettere italiane», 2014, LXVI, 2, pp. 247-276.

Dichiarandosi come «punto di arrivo» di uno studio più ampio, consistente in un'approfondita analisi metrico-retorica dello *Stato rustico* condotta sullo *specimen* della parte I (si veda *Per «Lo stato rustico» di Giovan Vin-*

*cenzo Imperiale. Note metrico-retoriche alla "parte prima", «Stilistica e metrica italiana», 2014, XIV, pp. 3-31), il saggio intende dimostrare la natura sostanzialmente «anti-narrativa» del poema imperialesco. La preminenza dell'aspetto icastico sulla funzione diegetica risulta pertanto evidente nell'ampia campionatura di versi, varianti, soluzioni fonetiche, dettagli prosodici e retorici segnalati nel contributo e interpretati da P. quali elementi precipui di una poetica che riconosce nella rielaborazione mentale del dato oggettivo il legame intermedio tra *res* e *verba*. Individuando le fondamenta teoriche di tale poetica nell'Opera logica di Jacopo Zabarella – che aveva affiancato alla funzione conoscitiva derivante dalla corrispondenza diretta con le cose una forma più profonda di conoscenza, determinata dalla ricostruzione concettuale della Natura attraverso il «pensiero metaforico» – e nel quinto dei *Discorsi del poema eroico* di Tasso, in cui l'autore sostiene che sia il «concetto», e non la materia, a determinare il genere e l'elocuzione del componimento, P. riscontra nella «trasposizione "metafisica" della realtà» il tratto peculiare del poema imperialesco. Parallelismi, anastrofi, versi bipartiti, allitterazioni e giochi fonetici concorrono quindi a sganciare la parola poetica dal *continuum* della narrazione, suggerendo una personale interpretazione del principio tassiano dell'emulazione mimetica della Natura. Quest'ultima, infatti, non viene rappresentata direttamente, ma solo attraverso la mediazione dello sguardo che la percepisce. Ne consegue una visione «composita della realtà», giustificata dall'essenza cangiante e dinamica della Natura e resa in poesia tramite la variazione «all'infinito» dei rapporti analogici. In conclusione P. sottolinea anche l'incidenza della «poesia in musica» nell'*ornatus* imperialesco, evidenziando l'identificazione del poeta con il «muto delfino» derivante dal mito del poeta-musico Arione. Si tratta di un rilievo che potrebbe meritare un approfondimento specifico: il delfino, infatti, è l'emblema di Imperiali tra i Mutoli, la semi-sconosciuta Accademia genovese che costituisce il retroterra ideologico di buona parte dello *Stato rustico*, tanto che il tema platonico-ermetico della poesia interiore, cifrato nel ritratto accademico dei «muti pesci» che acquistano «voce» e «canto» guidati dalle muse alla contemplazione della Bellezza celeste, sembra istituire*

una relazione nient'affatto superficiale con la «ricostruzione "metafisica"» del reale ben illustrata da P. sul piano delle scelte poetiche retoriche. [Luca Beltrami]

GIONA TUCCINI, *Renoppia, «belli virago»*, «Studi e problemi di critica testuale», 2012, 85, 2, pp. 141-171.

Dopo un'inquadratura generale della *Secchia rapita* e della peculiare vena eroicomica del Tassoni, fondata sulla straordinaria capacità di riprendere i modelli e rifondarli secondo un nuovo gusto, che, partendo dai classici antichi (Omero e Virgilio) e attraversando i primi volgari (Boccaccio e Petrarca), arriva ai moderni Ariosto e Tasso, T. focalizza la sua attenzione sul personaggio di Renoppia come esemplare della commistione e del superamento dei generi letterari realizzato tramite l'abbinamento di stile epico alto e di comico basso, anche di origine bernesca. La tipologia dell'eroina della *Secchia* ha radici profonde nella mitologia antica (Atalanta, Diana) e nell'epica virgiliana (è la «virago» Camilla), ma trova anche consonanze nelle cinquecentesche Armida, Marfisa, Bradamante e Clorinda: è cacciatrice, *bellatrix virgo*, amazzone e assume – questa è la fondamentale scoperta di T. – molti tratti di quella terribile e portentosa Maria di Pozzuoli che Petrarca descrive nell'epistola al cardinal Colonna del 23 novembre 1343 (pp. 149-150). Esaminando in particolare il comportamento di Renoppia nel canto VII della *Secchia*, T. ne evidenzia quattro specifiche caratteristiche: la forza fisica e morale, la verginità antifrodisiaca (fondamentale per affermare la sua indipendenza dagli uomini e la parità di sesso), la disposizione agonistica, la vocazione essenzialmente bellica implicita nel suo stesso nome, modellato su un composto greco (*arren*, maschio, e *hoplon*, arma: *Arrenopia* si chiamava già un'eroina del ferrarese Giraldo Cinzio). E, certo, la linea scelta da T. appare davvero «innovativa», come si legge nell'*abstract* di p. 171 (e, del resto, lo scavo nelle fonti e il confronto tra di esse e Renoppia è lodevole), se non fosse per una certa rigidità interpretativa che finisce per allineare più che distinguere dai suoi modelli la *virago* tassoniana, in realtà molto diversa a partire dal piano ideo-

logico-morale. Che Tassoni fosse, ad esempio, più moralista (e integralista) di Omero e dei suoi emuli lo dimostra infatti l'episodio affrontato in chiusura del saggio della pianella di Scarpinello (l'episodio che ha dato il titolo a uno dei più importanti studi moderni sui protagonisti della *Secchia*, quello di Maria Cristina Cabani, qui spesso utilizzato). Ma il lancio di una ciabatta contro l'osceno aedo "omerico" è un gesto affatto basso, da repertorio comico-burlesco, e quindi dissacratorio, perché è con la dissacrazione che il moralista barocco Tassoni contrasta l'immoralità: un po' difficile da avvicinare ai gesti delle infalibili arcieri della classicità. [*Quinto Marini*]

PIETRO GIULIO RIGA, *Dall'«Aci» all'«Italia liberata». La poesia epica di Onofrio D'Andrea tra Tasso e Marino, «Critica letteraria», 2013, XLI, 4, pp. 821-846.*

L'articolo indaga la produzione letteraria di Onofrio D'Andrea, scrittore napoletano vissuto nella prima metà del Seicento, membro dell'Accademia degli Oziosi e amico di Giovan Battista Manso. Dopo aver brevemente esaminato alcuni paratesti di edizioni del D'Andrea – che mostrano come il letterato partenopeo, di fronte alle coeve polemiche tra 'classicisti' e 'modernisti', rifiutò tanto gli eccessi del purismo cruscante quanto quelli dello sperimentalismo concettista, ed elaborò, almeno a livello teorico, «un'idea di classicismo *in nuce* più meditata e avanzata rispetto alla linea dominante del dellacacismo napoletano degli anni Dieci e Venti» (p. 827) – R. passa a considerare più nello specifico due poemi epici, l'*Aci* (1628) e l'*Italia liberata* (1647). Il primo – un poemetto mitologico in otto canti che narra un intreccio amoroso con protagonisti il pastore Aci, la ninfa Galatea e il ciclope Polifemo – appare debitore, tematicamente e stilisticamente, dell'*Adone*, scelta che lo pone in controtendenza rispetto all'ambiente letterario napoletano del primo Seicento, piuttosto cauto verso il poema mariniano; il secondo – un poema epico-storico in venti canti sulla guerra tra Carlo Magno e Desiderio – ritorna invece al modello epico tassiano, di cui vengono ripresi i capisaldi teorici e i principali schemi narrativi, con vere e

proprie riscritture di alcuni episodi della *Liberata*, come il concilio infernale e la sequenza dell'innamoramento di Armida per Rinaldo. [*Matteo Navone*]

*L'eroicomico dall'Italia all'Europa*, Atti del convegno (Università di Losanna, 9-10 settembre 2011), a c. di GABRIELE BUCCHI, Pisa, Edizioni ETS, 2013, pp. 312.

Il volume raccoglie gli atti del convegno tenutosi nel 2011 a Losanna dal titolo *L'héroïcomique: un genre parodique dans les littératures européennes*, fornendo interventi e riflessioni sull'eroicomico anche in rapporto agli esiti europei del genere. I contributi più strettamente seicenteschi si aprono con il saggio di GUIDO ARBIZZONI (*La burla mitologica: Francesco Bracciolini e Carlo Torre*, pp. 55-77) che declina attraverso *Lo scerno degli dei* e i *Numi guerrieri*, senza dimenticare le decisive interrelazioni con l'*Adone*, il tema delle divinità pagane parodizzate all'interno di testi tra loro assai diversi. Il poema braccioliniano si serve della messa in burla dell'elemento mitologico per finalità di polemica letteraria, attraverso una fitta rete di rinvii intratestuali. Diverso è invece il caso dei *Numi guerrieri* di Carlo Torre, che da un lato si collocano vicino al modello strutturale della *Secchia rapita*, con un'alternanza tra grave e burlesco che però non riesce a giungere ad autentica fusione, e dall'altro appaiono scarsamente armonici proprio per il ricorso a divinità classiche per eventi di grande storia contemporanea come la guerra dei Trent'anni: cade insomma l'idea, non del tutto ostile alle riflessioni tassiane, di adattare un meraviglioso "basso", quale può essere, nel Seicento, quello delle litigiose divinità pagane, a una semplice bega municipale, e il risultato dell'opera di Torre non può che essere stridente e ormai anacronistico. Sempre a proposito di contrapposizione o amalgama di grave e burlesco si pone l'intervento di LUCA FERRARO, *A proposito di Re Enzo: un personaggio tassiano nella «Secchia rapita»* (pp. 79-98). Il contributo è volto a riprendere il carducciano giudizio di "serietà" riguardo alla figura di Re Enzo nel capolavoro di Tassoni, evidenziando la mancanza di elementi burleschi nella sua descrizione e le analogie con il

Goffredo della *Liberata*, in chiaro contrasto con le altre figure d'autorità nel poema sempre sbeffeggiate (il Potta, Gherardo e Manfredi), ma soprattutto come estrema epica di uno spettro di genere il cui altro polo – comico-burlesco – trova nel Conte di Culagna la sua più convincente rappresentazione. Tale operazione, per la lettura di F., riflette l'intimo dialogo della *Secchia* con il modello epico tassiano, in quanto Tassoni «mira a verificare l'inattualità dei modelli di comportamento e per far ciò non può usare solo la strategia dell'accostamento dissonante» (p. 95).

È ancora il modello inevitabile della *Secchia rapita* nella definizione del genere in Italia a costituire il punto di partenza dell'intervento firmato da GABRIELE BUCCHI (*Dopo Tassoni: il narratore eroicomico nell'«Asino» di Carlo De' Dottori*, pp. 99-117). B., una volta ricostruite le sorti del genere eroicomico dopo il poema tassiano, si concentra sugli interventi del narratore ne *L'asino* di Caro De' Dottori, a partire dalla sua deformazione burlesca in posizione incipitaria. Anche nell'intervento di B. ritorna, accanto alla tradizionale mescolanza di grave e faceto, una giustapposizione ancora più netta rispetto a quella suggerita nella *Secchia* e relativa a interi episodi e personaggi. La voce del Dottori nel suo poema risulta un curioso alternarsi di *gravitas* tassiana parodizzata – nella lingua e nello stile – e ironia aristesca portata ai toni estremi della satira paradossale, che non disdegna interventi metalinguistici e metaletterari di in-dubbia originalità.

L'eroicomico, in quanto genere ibrido per eccellenza, non può non trovare terreno fertile anche nel melodramma, che tanto trae da un altro “terzo genere” (quello pastorale e boschereccio). È su queste intersezioni che si concentra l'intervento di NICOLA BADOLATO, *Forme dell'eroicomico nel dramma per musica del Seicento* (pp. 119-136); in particolare, temi e invarianti eroicomiche emergono soprattutto nell'opera impresariale, anche se i due drammi per musica presi in esame dall'autore e autoproclamatisi “eroicomici” hanno provenienza non veneziana ma romana e ferrarese, a dimostrazione che «il dramma musicale e le sue modalità produttive dovettero di volta in volta adattarsi alle singole e differenti situazioni locali, mettendo in campo molte soluzioni per così dire di compromesso» (p. 132).

Tra le fonti più autorevoli del genere eroicomico, riconosciute anche da Tassoni, un posto di privilegio occupa la zoeopica, a partire dalla *Batracomiomachia*. Tra gli epigoni seicenteschi in Spagna spicca la *Muracinda* di Juan de la Cueva, oggetto dell'intervento di RODRIGO CACHO CASAL (*Una variante eroicomico: la tradizione zoeopica in Spagna e la «Muracinda» di Juan de la Cueva*, pp. 137-154). A combattersi nelle ottave del poema sono cani e gatti, in una trama che segue da vicino la fonte classica, fin dall'onomastica giocosa o dalla scarsità di concessioni al codice burlesco: uno stile alto, un registro linguistico elevato, che pongono la *Muracinda* distante da episodi ad essa contemporanei e più portati alla bassezza del comico, facendola piuttosto rientrare nella liceità tassiana.

GIUSEPPE CRIMI In *Il «Malmantile racquistato» e la tradizione eroicomico cinquecentesca* (pp. 155-175) parte dallo *status* di genere del poema lippiano, tradizionalmente incerto, per ricostruirne gli antecedenti illustri: in primo luogo il *Morgante* e i canti dei barattieri danteschi, poi più a nord il Folengo dell'*Orlandino* e ancora la Toscana della tradizione cinquecentesca. Le ultime due tappe cruciali per il *Malmantile* nella ricostruzione di C. sono la scrittura popolareggiante del Cinquecento e le suggestioni seicentesche letterarie e artistiche, in particolar modo per quelle descrizioni di mostri e folletti che molto devono a Basile ma anche alla passione collezionistica per la teratologia. Anche LUCIA DI SANTO si concentra sui rapporti tra il *Cunto de li cunti* e l'opera di Lippi nel suo intervento, *Le «gazzette 'n aiero» dal Basile al Lippi* (pp. 203-233), mettendo in luce come le novelle di Basile vengano spesso riutilizzate come inserti favolistici all'interno del *Malmantile* e partecipino dello stesso abbassamento parodico a cui è sottoposto il codice epico-cavalleresco nel poema, verso un burlesco omogeneo che non replica l'alternanza di toni del *Cunto*.

GIULIA POGGI, in *Metamorfosi di Dafne*, (pp. 177-201), propone un'analisi del mito di Dafne e delle sue elaborazioni in area spagnola e portoghese, in direzione di una sua trattazione in chiave burlesca. Quevedo e Gongora, sulla scorta di Gregorio Silvestre, danno una rilettura in chiave satirica dell'episodio, aprendo la strada a Polo de Medina, autore di due favole mitologiche burlesche di cui una tratta proprio l'amore di Apollo per

la ninfa. Un ultimo sguardo al di fuori dall'Italia, in direzione francese, è quello offerto dagli interventi di CLAUDINE NÉDELEC (*Saint-Amant, entre héroï-comique, burlesque et satire*, pp. 221-233) e NATHALIE GRANDE (*Galanteries héroï-comiques: quand la nouvelle historique devient comique*, pp. 235-246). Il contributo della N. si concentra sulla figura di Marc-Antonie Girard, signore di Saint-Amant, che introdusse in Francia il termine "eroicomico" e fu l'autore del *Passage de Gibraltar*, opera del 1640 che si giovò anche della sua esperienza come condottiero militare. Nella prefazione, Saint-Amant offre le sue personali riflessioni sul genere, dichiarando come suo fine un "meraviglioso" dato dall'unione di eroico e burlesco, sotto l'egida duale di Bacco. La N. analizza poi un'epistola in versi dell'autore al duca Gaston d'Orléans, dove la curiosa presenza di un elemento comico in un elogio per la maggior parte eroico lascia intuire una satira ben celata dei tempi. Il secondo contributo intende invece occuparsi della tangenza dell'eroicomico con altri generi, specificatamente le novelle storiche e galanti tipiche del Seicento francese. La G. prende dapprima in esame l'inversione burlesca dei ruoli nell'anonima *Le Palais Royal ou les Amours de Mme de la Vallière*, sulle *avances* di Luigi XIV a una nobildonna; poi le storie galanti di Mme de Villedieu, sugli amori dei grandi moderni e antichi che li vedono degradarsi in senso comico, lontano dalla battaglia e dai palazzi del governo, verso una trasgressione eroicomico in senso satirico e, quindi, politico; e infine la giustapposizione di comico e solenne in un testo come *Le Prince de Condé* di Edme Boursault, episodi che fanno propendere la G. verso una definizione, più che di stile eroicomico, di "effetto eroicomico". [Giordano Rodda]

*Le sorti d'Orlando. Illustrazioni e riscritture del «Furioso»*, a c. di DANIELA CARACCILO e MASSIMILIANO ROSSI, Lucca, Pacini Fazzi, 2013, pp. 353.

Il volume raccoglie gli esiti del convegno svolto a Lecce tra il 20 e il 21 settembre 2012 nell'ambito del PRIN 2008 sulla fortuna figurativa dell'*Orlando furioso*, che ha coinvolto i gruppi di ricerca della Scuola Normale Superiore di Pisa, delle Università di Firenze, del-

la Basilicata, del Salento e Suor Orsola Benincasa di Napoli.

Mentre la prima sezione, dedicata a *Paratesti e corredi illustrativi* del poema assume un taglio spiccatamente cinquecentesco, molti contributi della seconda parte, intitolata *Disseminazione figurativa e riscritture*, prendono in esame alcuni momenti seicenteschi della ricezione e della rielaborazione iconografica e letteraria del repertorio epico italiano, non solo ariostesco.

L'approfondimento dei rapporti tra poema e arti figurative viene sviluppato nello studio di MASSIMILIANO ROSSI, *Iconografia ariostesca e formule caravaggesche nella pittura toscana del '600 (con una proposta per l'«Amore vincitore» Giustiniani)* (pp. 185-200), che valuta la persistenza dei temi del *Furioso* nel Seicento tramite l'analisi del *Ruggiero alla corte di Alcina*, tela commissionata a Rutilio Manetti da Carlo de' Medici negli anni Venti, e dell'*Orlando nella grotta dei malandrini*, dipinto del pittore-poeta Lorenzo Lippi, noto in letteratura per la composizione del poema eroicomico *Il Malmantile racquistato*.

Restando in ambito iconografico, il saggio di RAFFAELE DE GIORGI, *Angelica e Medoro, dal «Furioso» all'opera d'arte: diagnosi figurativa dal progetto PRIN08* (pp. 261-283), focalizza invece lo sguardo sulla fortuna dei due innamorati, individuando negli episodi di Angelica che soccorre Medoro, nelle loro nozze, nell'atto di incidere i nomi nella corteccia e nel congedo dalla casa dei pastori, le situazioni iconologiche più frequenti nelle sessanta opere tra dipinti, disegni e incisioni, dedicate alle loro vicende nei secoli XVI-XVIII e raccolte nel *database* elaborato dal gruppo di ricerca dell'Università del Salento. Ha invece compilato una banca dati dei dipinti e delle illustrazioni di soggetto epico a Napoli nel Seicento e nel primo Settecento la sezione dell'Università di Suor Orsola, come spiega NICOLETTA DI BLASI nel contributo *Per una banca dati dei dipinti napoletani del Seicento e del primo Settecento e delle edizioni illustrate di soggetto epico cavalleresco* (pp. 201-212), in cui si rileva la netta preminenza delle scene tassiane sul modello di Ariosto sia nell'ambito delle edizioni illustrate del poema, tra le quali spicca per originalità la traduzione vernacolare del *Tasso napoletano*, zoè la *Gierusalemme liberata voltata a lengua nostra* di Gabriele Fasano (1669), sia nel circuito del col-

lezionismo privato, in cui dominano gli elementi tragico-patetici degli amori di Tancredi e Clorinda, di Armida e Rinaldo e della fuga di Erminia tra i pastori. Ancora sul versante tassiano, un episodio di rilievo del connubio tra poesia e pittura è dato dalla serie delle edizioni genovesi della *Liberata*, inaugurate con la stampa del 1590 e corredate dalle illustrazioni di Bernardo Castello. Si occupa dell'argomento ELISA MARTINI, *Il Tasso istoriato. La «Gerusalemme» tra edizioni e affreschi a Genova tra XVI e XVII secolo* (pp. 213-231), che rileva opportunamente alcuni aspetti della complessa ricezione del poema tassiano presso la società aristocratica genovese, segnalando le relazioni tra il progetto editoriale di Castello e i cicli decorativi commissionati nei palazzi della nobiltà. Nel dettaglio, si individuano due tratti distintivi degni di nota: l'attenzione alla *Conquistata*, che parrebbe essere il reale sottotesto – anziché la *Liberata* – degli affreschi eseguiti da Castello a palazzo De Franchi e nella residenza di Campetto degli Imperiale, e la rappresentazione del mito di Guglielmo Embriaco nella villa di Sampierdarena, anch'essa di proprietà degli Imperiale, che lega il recupero tassiano alla celebrazione dell'impegno genovese nelle Crociate. Il sondaggio sulle edizioni illustrate viene completato dal saggio di ANGELO MARIA MONACO, *L'iconografia dell'assedio di Otranto e il frontespizio del «Tancredi». Due episodi di fortuna iconografica delle edizioni illustrate Valgrisi e de' Franceschi del «Furioso»* (pp. 247-259), in cui si valutano, in un primo momento, le analogie tra gli elementi descrittivi dell'assedio di Parigi narrato da Ariosto e i dettagli iconografici di due dipinti di collezione privata sull'assedio di Otranto del 1480 e, in un secondo, i rinvii al disegno dell'edizione De' Franceschi del *Furioso* presenti nel frontespizio del poema salentino *Tancredi* (1626) di Ascanio Grandi.

Lo studio di MARCO LEONE, *Modelli epico-narrativi nella «pittura guerriera» di Sebastiano Mazzoni* (pp. 233-245) conduce infine il lettore al cospetto di un curioso «abbozzo di poema», *La pittura guerriera*, di cui giungono alla stampa due soli canti: il sesto, edito nel 1665 e l'ultimo, in sole 15 ottave e probabilmente incompiuto, pubblicato nel 1661. L'autore è Sebastiano Mazzoni, pittore e poeta fiorentino d'origine e veneziano d'adozione, che traduce in poema il codice letterario di

matrice Incognita dello «scherzo», già sperimentato nella raccolta lirica del *Tempo perduto. Scherzi sconcertati* (1661). Più dei calchi ariosteschi del canto sesto, peraltro mescolati a un'ampia varietà di fonti che comprende Tasso, Marino, il poema eroicomico e il romanzo, interessa la connotazione polemica dell'opera, che interpreta il termine «guerra» nel senso della contesa stilistica tra la scuola pittorica fiorentino-romana del «disegno», il cui modello indiscusso è Michelangelo, e quella lombardo-veneta del «colorito», che si riconosce nell'opera di Tiziano. La metafora epica dello scontro militare rimanda quindi a una ben marcata diatriba estetica, che individua il suo bersaglio nella *Carta del navigar pittoresco*, in cui il nemico di Mazzoni, il veneziano Marco Boschini, aveva esaltato la preminenza di Venezia tra i centri italiani della pittura, indicando in Tiziano e Tintoretto i modelli più rappresentativi dell'arte figurativa. [Luca Beltrami]

*Forme e occasioni dell'encomio tra Cinque e Seicento. Formes et occasions de la louange entre XVIe et XVIIe siècle*, a c. di DANIELLE BOILLET, LILIANA GRASSI, Lucca, maria pacini fazzi editore, 2011, pp. 396.

Segnaliamo, sebbene con ritardo, questo volume dedicato alle forme letterarie dell'encomio che raccoglie gli atti di un convegno tenutosi a Pisa nel novembre del 2007, frutto della collaborazione tra Scuola Normale Superiore e Paris 3 Sorbonne Nouvelle. Boillet nell'introduzione sottolinea giustamente la centralità del tema encomiastico nella produzione letteraria tra XVI e XVII secolo, da ripensare proprio per non avvertirla «in negazione di quanto c'è di più inventivo nella letteratura post-tridentina, cioè la varietà e la nobiltà dell'ingegno che si dà da fare nella fucina delle metafore» (p. 7). Lo scopo dei migliori contributi del libro infatti è quello di centrare non tanto una storia dell'encomio per esempi, ma di evincere dai testi le caratteristiche formali del genere e la loro connessione con le materie trattate. In questo senso è fondamentale la presenza nel libro di Tasso, grazie al saggio di MATTEO RESIDORI (*Teoria e prassi dell'encomio nel Tasso lirico*, pp. 19-49). Saggio necessario perché Tasso forgia la (o

una) linea magistrale, come sempre. Il contributo compie un'utile e intelligente ricognizione di come il tema dell'encomio si struttura nelle raccolte delle rime edite vivente Tasso, dalle *Rime degli Accademici Eterei* (non c'è ancora una percezione dell'encomio come genere a sé), all'interessantissima raccolta 1578-80 conservata all'Ariostea di Ferrara e oggi in un'edizione di non molta circolazione (*Alle Signore Principesse di Ferrara*, a c. di L. Capra, Ferrara, 1995), dove appare l'encomio associato all'autobiografismo lirico, alle Prima e Seconda parte delle *Rime* (Mantova 1591 e Brescia 1593) che accolgono la tripartizione (amorose, encomiastiche, sacre) messa a punto a fine anni '80. La seconda parte, dedicata all'encomio, ma non con rigidità, evidenzia criteri selettivi di Tasso secondo l'esigenza di omaggiare i Gonzaga, escludere gli Este, omaggiare il «Gotha femminile dell'aristocrazia italiana» (p. 39), escludere qualsiasi rilievo autobiografico. L'encomio ha carattere di esemplarità «senza tempo» (p. 49), recuperando la mitologia antica nell'ottica di un confronto serrato tra divinità moderne (i signori encomiati) e divinità antiche, ma soprattutto delle capacità retoriche ingegnose del poeta. Il tutto si giustifica anche nelle *Esposizioni*, indicando nell'encomia autorità dottrinali, filosofiche e generalizzanti, genere in sé stante. La ragionata idea encomiastica di Tasso, che mentre esaspera la cifra epidittica allontana l'oggetto elogiato, trova variazioni nella storia secentesca, non sempre così coraggiose. Probabilmente anche la scelta dei testi di alcuni contributi non consente di saggiare un'intelligenza così callida nei confronti dell'encomio. Il quadro del genere non sembra essere stato scosso, ad esempio, dalla biografia di Carlo V scritta da un personaggio "cerniera" tra culture come Alfonso de Ulloa (NATHALIE PEYREBONNE, *Alfonso de Ulloa, un élève hispano-italien de Charles Quint*, pp. 111-121), traduttore di testi emblematici come la tragicommedia *La Celestina*, o la *Diana de Montemayor*, e per contro di Bandello in spagnolo, sfortunato al punto da morire in carcere: la biografia-panegirico in italiano (1560, ma si descrive l'edizione 1575) risponde a tutti i canoni encomiastici dell'ottimo principe, senza sussulti particolari. Anche gli elogi funebri di Filippo II (PIERRE CIVIL, *De quelques éloges funebres de Philippe II, en Espagne et en Italie*, pp. 123-144), riconosciu-

ti come «un sommet de l'oratoria sacra espagnole» (p. 126), peraltro diffusi tra Spagna e Italia, Portogallo, Belgio, ricchi di risvolti iconografici, non si ricordano per l'innovazione del dettato. Nel Seicento ci sono esperienze più sensibili alla variatio: il contributo di ALESSANDRO BENASSI (*Il Diamante, L'Heroe, Il Cilindro di Emanuele Tesauo: «Imprese laudative e panegirici»*, pp. 51-82) è interessante per quel che riguarda l'individuazione dei caratteri retorici dei tre lavori contenuti nel titolo (1659-1660), bilanciati tra impresistica, arte lapidaria e uso arguto dell'iconografia, cioè fortemente tesi ad un'idea di encomio quanto più visibile possibile, verso l'ostensione. Utile l'appendice con l'elenco della produzione panegiristica del Tesauo. LILIANA GRASSI offre una riflessione su *Il Doria, ovvero dell'orazion panegirica di Ansaldo Cebà e l'encomiastica genovese* (pp. 83-110), il trattato dialogico del Cebà (1621), in linea con l'afflato repubblicano e civile di tutta la sua opera, la cui storia G. ricostruisce meticolosamente, a partire dal 1617 e dal dogato di Gian Giacomo Imperiale, padre di Gian Vincenzo. Contro le scelte degli Imperiali (stampare fuori Genova le orazioni e impostare l'encomio sull'eccezionalità quasi oligarchica della famiglia), Cebà ripristina un approccio didattico per cui l'orazione deve rispecchiare gli intenti di armonia auspicabili in seno alla Repubblica, deve essere «momento ufficiale di educazione collettiva» (p. 95), essere più esortativo che elogiativo, guardare alla verità ad ogni costo, giovare di un'elocutio regolata (pseudo Demetrio). Sul fronte fiorentino, l'oratoria funebre per la casata Medici (CARMEN MENCHINI, *Immagine del principe e oratoria funebre: il caso dei Medici 1574-1621*, pp. 147-179) annovera circa 287 testi nell'arco temporale prescelto, tra poesie e orazioni. M. studia le orazioni, anche manoscritte, perché vi individua svolte contenutistico-formali soprattutto in quelle per la morte di Ferdinando I (1609), dalla laudatio pura alla dimostrazione a tesi, e per Cosimo II (1621), dove l'orazione rasenta la laudatio cristiana più che principesca. L'encomio è fatto pubblico, da virare alla strumentalizzazione politica (si veda anche il caso particolare messo in luce da MONICA LUPETTI, *Forme testuali e strategie retoriche di elogio della lingua portoghese nei secoli XVI e XVII*, pp. 297-312). Oppure è genere propulsivo, come nel caso

del Loredano (infra) ma particolarmente efficace nei casi studiati da NICOLA MICHELASSI (*Glorie secentesche dell'opera commerciale veneziana*, pp. 345-377), raccolte encomiastiche sulla musica e in onore della cantante Anna Renzi (1640 e 1644): nella prima (*Le glorie della musica*) si dà notizia della prima compagnia lirica itinerante, nella seconda si registra la svolta impressa anche da Giulio Strozzi, promotore del libro sulla Renzi – si pubblica in appendice il suo elogio della cantante –, nella «focalizzazione del melodramma commerciale sulla figura del cantante-divo», p. 358. Un episodio molto interessante da porre a fianco delle intelligenti operazioni coeve di valorizzazione dell'attore condotte dai comici dell'arte (Andreini su tutti).

Ma di per sé è genere che mira a compatire una comunità politico-intellettuale o un'idea personalistica di letteratura: lo dimostra anche i nuovi affondi di JEAN LUC NARDONNE intorno a *Eloges ordinaires et extraordinaires dans le Canzoniere inédit d'Oddo Savelli prince de l'Académie romaine des Humoristes* (pp. 257-270) e quelli di LUCINDA SPERA su *Giovan Francesco Loredano e la fabbrica del consenso* (pp. 271-295). Nardonne studia i sonetti di elogio e di corrispondenza del manoscritto e sottolinea i legami tra gli Umoristi e gli Incauti di Napoli («éloge qui n'est qu'un modèle catalytique de reconnaissance des autres, et donc de soi parmi les autres», p. 267). Spera invece appunta la sua attenzione sugli anni 1634-1662 dell'operato del principe degli Incogniti e alla costruzione del suo mito personale: i testi indagati sono dediche, elogi presenti nelle opere dell'Accademia, l'organizzazione complessiva delle *Glorie* del 1647 con biografia-elogio del Loredano, che si riverbera nel *Teatro d'huomini illustri* del Ghilini, con esiti promozionali di rara efficacia. Unico è anche il caso dell'*Indice de' Letterati che con le stampe hanno nominato l'Autore*, meticolosamente aggiornato da Loredano e pubblicato a corredo delle sue opere a partire dal 1643. In questo filone in cui l'encomio è inteso come promozione e valutazione metterei anche il contributo di DAVIDE CONRIERI e SALOMÉ VUELTA GARCIA, su *Le Essequie poetiche per Lope de Vega: bilancio e prospettive* (pp. 313-343) che resta in ambito veneziano confrontando le *Essequie poetiche* con la raccolta di elogi funebri *Fama postuma* del 1636 dedicati alla morte di Lope de Vega

(1635). Di tre sonetti delle *Essequie* si è rintracciata la copia manoscritta in due codici magliabechiani della Biblioteca Nazionale di Firenze (si trascrivono) che testimoniano la circolazione delle *Essequie*. Attivo il dibattito sulle attribuzioni dei componimenti presenti nel volume veneziano che mette in dialogo questo saggio con una bibliografia dedicata (si recupera un saggio del 1935 di Paarese dedicato a Marino e Lope e si accolgono le indagini di Hempel; si propongono correzioni e inserimenti di nomi tra Napoli e Venezia e Pavia – Accademia degli Affidati, sfuggita alle precedenti valutazioni. Trattasi di una lezione di metodo molto utile).

Ma per trovare un'idea di encomio seguace e amplificatoria rispetto a quella di Tasso, (punto di partenza del volume) dobbiamo andare al saggio di DANIELLE BOILLET su *Les Epitalami di Giovan Battista Marino: le livre et sa fabrique* (pp. 181-212). Di questi testi marini B. segue in particolare la loro formalizzazione in un libro, la princeps del 1616, a confronto con lo spurio libro veneziano di panegirici *Fiori di Pindo* e al laboratorio della *Lira*, dimostrando Marino di aver ben compreso la lezione degli antichi intorno al genere e di voler procedere ad una sua rifondazione moderna. Una data chiave per questa rifondazione è il 1608 (*Il Balletto delle Muse, Il letto, Venere pronuba* che – ipotesi avanzata da B. – nel 1614 poteva essere indicato come *Imeneo*, p. 198). La nota del 1614 alla *Lira* è altresì importante per la precisazione sulle caratteristiche metriche e per la connotazione storico-encomiastica dell'epitalamio, affiliata alla poesia eroica e in variazione con la cifra eroica già utilizzata per i componimenti per nozze già apparsi nelle *Rime* 1602 e soprattutto nell'occasione nelle nozze Enrico IV-Maria de' Medici. L'epitalamico-erotico è variante dell'eroico, dunque, come ormai si è stabilito. Un altro tema era stato trattato solo oralmente dalla B. (p. 212), quello di *Epitalami II, V, X* dove Marino compie l'elogio a se stesso e della sua altezza di ingegno poetico, tema importante e con nessi forti con l'*Adone*. Su cui si sofferma infatti ALESSANDRO MARTINI (*L'encomio del poeta nel IX canto dell'Adone: Marino sulle tracce di Ovidio*, pp. 237-255): in questo canto la poesia è «pratica personale e sociale», tra mecenate e rivali (p. 238) e nella figura di Fileno scatta l'auto-encomio, in piena citazione dei *Tristia* ovi-

diani (ad es. il verso del padre che sgrida il figlio perché tenta studi inutili, cioè poetici), ma in sostanza su ricalco davvero consonante con tutta la vicenda ovidiana, diventata modello di tutta l'opera mariniana. M. passa dunque in rassegna utilmente i punti di tangenza con l'elegia ovidiana del racconto di Fileno, sostenendo che la poesia mariniana sia soprattutto frutto di un classico e poesia d'amore, e che all'encomio prevalga sempre l'auto-encomio anche a carattere difensivo.

Pare evidente che quando ci affacciamo alla seconda metà del secolo con Gregorio Leti (STEFANO VILLANI, *Encomi 'inglesi' di Gregorio Leti*, pp. 213-236) l'uso della scrittura panegiristica vada incontro a strategie del tutto diverse e incroci la libellistica polemica. Dopo aver ricostruito la biografia del Leti, V. si sofferma in particolare sul *Panegirico in lode di Carlo II* (1681) in serrato confronto col biblico David (su cui già Malvezzi); e su *Ode funebre sopra la morte di Maria Stuart* (1695: trattasi di Maria II Stuart) e *Il prodigio della natura e della grazia* (1895). Fa bene V. a chiudere poi non ponendosi la domanda sulla veridicità e lealtà del Leti: non c'è risposta per questo, oppure essa si iscrive nel genere stesso dell'encomio. [Simona Morando]

*Tra boschi e marine. Varietà della pastorale nel Rinascimento e nell'Età barocca*, a c. di DARIA PEROCCO, Bologna, CLUEB, 2012, pp. 669.

Il volume raccoglie i primi risultati della ricognizione sul genere pastorale relativa al Programma di Ricerca di Interesse Nazionale 2008, *Forme della pastorale. Intersezioni di generi tra panorami europei e paesaggi locali*. Vari i contributi relativi al Seicento, estremo termine, insieme al Quattrocento, dello spettro analizzato. Gli interventi di MARZIA PIERI e MARIA ALBERTI prendono in esame proprio le 'marine', e cioè il sottogenere piscatorio; il primo (*Fantasie di mare sulla scena*, pp. 153-174) fornisce un'ampia panoramica delle sue declinazioni teatrali che va dagli esordi pontaniani e sannazzariani, attraversa XVI e XVII secolo e si spinge fino all'estremo roccocò del Settecento; il secondo, *Spettacoli acquatici a Firenze e a Mantova tra Cinque e Seicento* (pp. 175-201), si concentra su

specifici episodi, segnatamente le naumachie medicee del 1589 a Pisa e a Firenze in occasione delle nozze di Ferdinando I de' Medici e le "nozze rivali" del 1608, a Mantova tra Francesco Gonzaga e Margherita di Savoia e ancora a Firenze tra Cosimo de' Medici e Maria Maddalena d'Austria.

Sulla scorta delle tesi di Nino Pirrotta, indaga sui rapporti tra pastorale e primo periodo del melodramma FEDERICO SCHNEIDER, nel suo saggio *Di nuovo su drammaturgia pastorale e melodramma* (pp. 203-231). In particolare viene analizzato l'uso nel dramma pastorale della peripezia, sia tradizionale che manierista, volta a ribaltare le sorti di un personaggio per creare meraviglia e, da qui, l'accesso alla sfera del comico e dell'entusiasmo, esemplificato dalle vicende di Mirtillo nel *Pastor fido*; da qui l'analisi si sposta sull'*Orfeo* di Striggio e Monteverdi. Sul ruolo proteiforme del satiro nel genere pastorale si concentra VALENTINA GALLO con *Il satiro, la natura e il linguaggio: aspetti della pastorale del Seicento* (pp. 271-309). Dopo un'iniziale svalutazione tra fine Cinquecento e inizio Seicento, legata alla sua appartenenza a un pantheon pagano, il satiro si redime, si umanizza, pur mantenendo le sue caratteristiche iconografiche e prossemiche, e va incontro a una sorta di «promozione etica» (p. 277) che lo riassorbe nella trama pastorale e ne ridimensiona la carica eversiva; a riprova, una vasta rassegna di opere seicentesche dove l'umanizzazione del satiro, e il suo passaggio a protagonista, arriva a piena compiutezza. Altre due pastorali dove la figura del satiro è degna di nota sono l'oggetto dell'intervento di STEFANO GIAZZON, *Vincenzo Panciatichi da «L'Amicizia Costante» (1600) a «Gli Amorososi Affanni» (1605): una pastorale 'in viaggio' fra Firenze e Venezia* (pp. 311-351). Le due opere, che presentano elementi comuni, suscitano interesse fin dalle loro definizioni autoriali, 'tragicommedia pastorale' la prima e 'favola pastorale', a riprova di una sempre più salda autonomia del terzo genere, destinato alla sua fortuna seicentesca anche grazie al decisivo influsso del melodramma. In dialogo continuo con le diverse esperienze della pastorale nel passaggio di secolo si pone il saggio di ELISABETTA SELMI (*Nodo d'amore e d'eroismo: riscrittura e allegoria nelle pastorali del primo Seicento*, pp. 353-393), che colloca al centro della sua analisi la tragicommedia *Il Magico legato* del ge-

novese Pietro Benedetti, pubblicata ad Anversa nel 1607; da qui si innervano riferimenti continui al variegato universo di un genere che si avvia ad abbandonare la teoresi cinquecentesca verso le sperimentazioni e gli “ermafroditi” teatrali del Seicento. La S. precisa i termini di questa ricerca e maniera nuova nel *Magico legato*, articolata già fin dal paratesto verso un’allegoria complessa, in grado di veicolare temi etici, civili, culturali di insospettabile profondità, quasi a prendere il posto della tragedia stessa verso una nuova catarsi e servendosi di una profonda contaminazione degli archetipi. A metà tra il *coté* piscatorio e quello più tradizionalmente pastorale si colloca l’intervento di ALESSANDRO OTTAVIANI, *Tra il mare e la selva: la drammaturgia pastorale di Lodovico Aleardi* (pp. 395-435). Del primo tipo fa parte la favola marittima *Il Corsaro Arimante*, del secondo *L’Origine di Vicenza* (boschereccia portata sulla scena con un magnifico allestimento) e *Arcinda*. L’adesione al “terzo genere” del vicentino, dovuta anche alla maggiore libertà data dalla pastorale alla rappresentazione degli affetti e alla sperimentazione formale, si concretizzò per la prima volta, secondo il riordino delle opere suggerito da O., nell’*Arcinda*, prova giovanile e meno convincente ma che già in sé contiene una tensione verso l’elemento marino. La prova marittima vera e propria, *Il Corsaro Arimante* – di cui O. ha curato l’edizione moderna – porta al centro della scena la spiaggia, luogo liminale tra ordine e caos, e non più la tradizionale selva; contrasto ancora più enfatizzato con la presenza, narrata e in qualche modo incombente, del mare aperto con le sue tempeste e del suo legittimo figlio, il corsaro. Due commedie andreiniane di ambientazione urbana sono al centro del saggio di EMANUELA CHICHIRICÒ («*La Venetiana*» e «*La Ferinda*»: *elementi marittimi e pastorali in due commedie veneziane di G. B. Andreini*, pp. 437-475), volto a illustrare la fitta rete di rapporti tra genere pastorale e commedia dell’Arte, non più postulando un semplice saccheggio della seconda verso il primo ma precisando i termini di un approccio scenico originale, memore delle esperienze con il terzo genere sia di Isabella che di Francesco Andreini e operato attraverso una «progressiva dinamicizzazione nell’uso dei *topoi* pastorali» (p. 441), che culmineranno poi nella *Centauria*. Le rielaborazioni delle particolarità bo-

scherecce e marittime trovano un perfetto contesto in Venezia, città a un tempo teatrale e sospesa tra terra e mare. A questa girandola di influenze e rielaborazioni non può ovviamente essere estraneo Giovan Battista Marino, che nell’*Adone* – per tacere di *Sampogna* e *Rime* – si fa artefice di intere zone tangenti al paradigma pastorale. In tale impressionante ampiezza di spunti, l’attenzione di RICCARDO DRUSI, nel suo saggio *Venere, Galania e la testuggine: alle radici di un ‘fabula’ del Marino* [«*Adone*», XV, 171-181] (pp. 477-511), è rivolta alla metamorfosi della ninfa Galania in tartaruga – secondo padre Pozzi frutto soprattutto della fantasia del Marino – precisandone invece fonti e riferimenti, da Plinio il Vecchio a, soprattutto, Pacuvio nell’*Antiope*, citato nel *De divinatione* ciceroniano. Fra la Firenze medicea e la Roma prima barberiniana e poi pamphiliana, e tra i due poli Tasso e Marino, si svolge la vicenda umana e poetica di Giulio Antonio Ridolfi, circoscritta dall’intervento di SIMONA MORANDO (*Una tragicommedia per la buona educazione: «La Tromba d’Ulisse» (1641) di Giulio Antonio Ridolfi*, pp. 513-552). Un teatro didattico ed encomiastico, più che ispirato: la sua produzione e in particolare l’opera analizzata appare infatti funzionale all’approvazione di «una linea etico-morale, non scenico-teatrale» (p. 522), tutta compresa in un ambiente accademico, e si iscrive in un contesto ben preciso, quello della celebrazione del potere della Chiesa e dell’espansionismo di Urbano VIII culminato nella guerra di Castro contro i Farnese del 1641, anno di pubblicazione proprio della *La Tromba d’Ulisse*. Una tragicommedia che di strettamente tragicomico (e di pastorale) sembra avere poco, e che tuttavia ne osserva i luoghi topici e dimostra come la definizione del terzo genere nel Seicento si estenda in molteplici direzioni.

Si ritorna in tema marino con il saggio di PAOLA COSENTINO, *L’accademia dei Temperati e il teatro: la «Regia Pescatrice» di Giacomo Castoreo* (pp. 553-578), in cui dove l’autrice dapprima ricostruisce la nascita e la fortuna della variante pescatoria e marittima della pastorale, a partire dall’*Alceo* dell’Ongaro e ancora prima dall’influenza cruciale delle *Piscatoriae* sanazzariane; testi che al di là dell’ambientazione spesso ricalcano, al pari delle boscherecce, il modello dell’*Aminta* tassiano e del *Pastor fido* di Guarini, trovando poi nel

pieno Seicento una serie di decisive rifrazioni, anche formali, in direzione mitologica, esotico-romanzesca, patetica. In particolare, la C. si sofferma su esempi dove viene dato ampio spazio al personaggio femminile, come *La pescatrice errante* di Onorato Leotardi e la *Pescatrice Gardinia* di Rodolfo de' Mori, per poi prendere in esame la *Regia Pescatrice* del Castoreo. Intersezioni tra codici e labilità tra generi tra fine Cinquecento e Seicento sono ancora alla ribalta nell'intervento di ENRICO ZUCCHI, «*O felici quei primi uomini rozzi*». *Elementi pastorali nei cori dell'«Aristodemo» di Carlo de' Dottori* (pp. 579-605), in particolare per quanto concerne la natura del coro tragico. I casi in questione sono quelli dei cori dell'atto secondo e a conclusione dell'atto quarto dell'*Aristodemo*, dove Z. ha riscontrato elementi tipici del dramma pastorale. L'analisi di Z. si propone di portare alla luce sia i modelli bucolici e pastorali latini che quelli relativi ai cori delle pastorali precedenti, per dare forza all'ipotesi di una tradizione corale italiana già più volte suggerita in passato. L'ultimo contributo del volume è affidato a PIERMARIO VESCOVO (*Teatralità endemica, pittura, letteratura applicata, pastori, dèi sopravvissuti* (*Un catalogo*), pp. 607-650). Proprio intorno al concetto variamente articolato di "teatralità endemica" si articola la ricognizione di V., dapprima chiarendo il rapporto tra pittura e rappresentazione dei rituali civili nel Quattrocento, poi spostandosi sulla letteratura destinata alla recitazione in un contesto festivo, già terreno fecondo per il terzo genere, e ipotizzando una "funzione Sannazaro" che recuperi il sistema della bucolica e la proietti verso il successo nel teatro italiano ed europeo. L'ultimo campo di analisi seminale per le future pastorali è quello della favola mitologica, celebrativa e allegorica, che nel caso della *Fabula de Cefalo* di Niccolò da Correggio si autodefinisce non a caso come un "terzo genere", parallelo però alla rinascita della commedia, con cui condivide anche i luoghi di rappresentazione. [Giordano Rodda]

MARCO ARNAUDO, *Dante barocco. L'influenza della «Divina Commedia» su letteratura e cultura del Seicento italiano*, Ravenna, Longo Editore, 2013, pp. 275.

L'interessante monografia di A. è dedicata alla complessa, articolata tematica del recupero e dell'eredità dantesca fra Umanesimo, Rinascimento ed età Barocca, che vedono dividersi, come fra guelfi e ghibellini, i due rispettivi partiti pro e contro il modello del grande scrittore fiorentino. Un libro nato quasi per caso, come afferma l'autore nell'introduzione, frutto di ripensamenti e riconsiderazioni che prendevano le mosse dall'assunto ormai quasi dato per scontato del Seicento come "secolo senza Dante" – secondo la forte affermazione del noto saggio di Luigi Firpo *Dante e Tommaso Campanella* risalente al 1969 – con cui A. apre il volume (p. 7). Pretesto e occasione per rimettere in gioco una *vexata quaestio* che vedeva lo stesso autore inizialmente schierato con Firpo (aggiungendo ai sostenitori di Dante, oltre a Campanella, anche Stigliani e Marino), e lo induceva al tempo stesso a ricredersi approfondendo via via la ricerca, quasi investigativa, di tracce dantesche in autori barocchi maggiori e minori. «Nelle mie ricerche successive su aspetti anche molto diversi del Seicento italiano mi sono ritrovato sempre più spesso a rilevare e annotare elementi danteschi che trovavo fortuitamente tra le opere di cui mi andavo occupando. [...] Nel frattempo la mole di reminescenze dantesche che avevo annotato cresceva, e lentamente mi costringeva a riesaminare il quadro iniziale» (pp. 7-8). Da qui la realizzazione di un percorso che si offre, dunque, come una collezione di *exempla* e, al tempo stesso, come una sorta di enciclopedia dantesca del barocco italiano, articolata in sette capitoli concepiti a *climax* ascendente. Il primo è dedicato alla capillare ricostruzione della difficoltà di ricezione dantesca nel Seicento, con la delineazione delle due opposte "fazioni" di oppositori e sostenitori, per poi dimostrare come, in realtà, tali elementi abbiano contribuito erroneamente a creare l'idea di un "secolo senza Dante", complice anche la forte impronta della Controriforma e delle sue critiche agli scritti del poeta di Firenze. Il secondo è invece dedicato alle reminescenze dantesche nel Seicento, in ambiti diversi da quello letterario (scienza, giurisprudenza, aneddotica, etc). Nel terzo A. affronta l'influenza del modello dantesco nella satira, recuperando tutto il filone degli autori barocchi che vedevano nel poeta fiorentino il portavoce dell'ironia sulla società del

tempo. Il cuore del volume (capitolo quarto) recupera l'influenza di Dante sui maggiori autori del Seicento (Campanella e Marino), evidenziandone le opposte declinazioni contenutistico-morali (il Dante paladino del vero e del bello di Campanella non è quello che offre a Marino spunti «per equivoci maliziosi e scandalosi ribaltamenti di senso», p. 11). Il capitolo quinto, quasi un'antitesi del precedente, è invece dedicato alla forte influenza esercitata da Dante sull'opera di Tolomeo Nozzolini. Sesto e settimo capitolo sono invece dedicati alle influenze della *Commedia* sull'epica post-tassiana e al *Giudicio estremo* di Toldo Costantini, «lavoro che ora tutto e interamente risulta “composto ad imitazione di Dante Alighieri”» (p. 12), a dimostrare come il “secolo senza Dante” di Firpo si riveli ben diverso alla luce di una ricerca attenta, capillare e ben documentata. La notevole mole di citazioni in corpo del testo, unita alla sobria prosa dell'autore, snellisce l'apparato paratestuale senza per questo renderlo meno esauritivo, fornendo al libro una veste accattivante anche per i non addetti ai lavori. [Andrea Lanzola]

ROSSELLA BONFATTI, *Pedagogia delle arti nell'Accademia degli Accesi: «Degli errori di inclinazione poetica» di Pier Jacopo Martello*, «Studi e problemi di critica testuale», 2013, LXXXVII, 2, pp. 21-46.

Publicando l'orazione inedita *Degli errori di inclinazione poetica* (1697) di Pier Jacopo Martello, B. restituisce ai lettori moderni una delle rare testimonianze documentarie sull'Accademia prearcadica degli Accesi, fondata a Bologna nel 1686 e attiva fino al 1699, quando il rapido sviluppo della Colonia Reniana ne determina la chiusura. Caratterizzata da una forte vocazione pedagogica e da un'organizzazione bipartita tra le modalità delle “private adunanze” e dei convegni aperti alla città, l'Accademia mescola cultura letteraria e interessi scientifici secondo un moderno indirizzo di specializzazione disciplinare a cui si adegua anche il testo di Martello, che applica all'*ars poetica* il principio muratoriano del *buon gusto*, contrapponendo al calligrafismo e alle acutezze della scrittura barocca i «contrasegni del vero poeta», il cui «genio»

deve emanciparsi dalla sterile esibizione del virtuosismo formale per dedicarsi alla rappresentazione autentica degli affetti e delle passioni, secondo l'esempio delle cartesiane *Pas-sions de l'âme*. [Luca Beltrami]

ALESSANDRO CORRIERI, *Da Sofocle a Tasso: il percorso del Chiabrera tragico*, «Lettere italiane», 2014, LXVI, 2, pp. 188-212.

Analizzando la produzione tragica di Chiabrera, C. si propone di studiare i testi collocandoli sia all'interno dell'evoluzione dell'opera chiabrerresca, sia – in un'ottica più generale – nel contesto degli sviluppi che hanno caratterizzato «le vicende del genere tragico tra il Cinque e il Seicento dinanzi all'affermazione della favola pastorale e dell'opera in musica» (p. 188). Una linea critica esplicitata fin dall'inizio dell'articolo, quando viene precisato che la concezione della tragedia di Chiabrera, come genere dotato di caratteri peculiari, non ha impedito al poeta di attuare «un originalissimo compromesso tra classicità e modernità» (p. 189). La prima opera analizzata è *Ippodamia*, per la quale in primo luogo C. propone un'ipotesi di datazione tra il 1582 e il 1600 per poi soffermarsi sulla trama (un *sequel* omerico) e sulle fonti, con i riferimenti classici dell'*Iliade*, di Sofocle, di Seneca e quello cinquecentesco di Trissino. La seconda tragedia di Chiabrera (ma la prima ad essere pubblicata, nel 1615) è *Angelica in Ebuda*, opera basata su «una serie di peripezie collaterali all'episodio di Angelica nel X canto del *Furioso*» (p. 195). Per l'interpretazione del testo risulta di particolare rilievo l'affermazione di C. sul «difficile compromesso tra il metro e il soggetto moderni, che guardano a soluzioni da melodramma, e la serietà morale del teatro classico». L'opera si sofferma su peculiari questioni “politiche” relative al ruolo del “monarca”, che sembrano inserirsi in un più ampio dibattito sull'assolutismo. Assume così un significato non trascurabile la dedica a Francesco Marini, «martire della repubblica genovese» ricordato anche da Cebà, che fa emergere significative affinità con il progetto politico dello stesso Cebà e dell'Accademia degli Addornatati. C. afferma che l'*Angelica* si può definire come un

«melodramma gesuita», nel quale dietro la storia favolosa si può individuare «una vicenda cristologica di martirio politico che trova il suo modello reale in Francesco Marini» (p. 202). Nell'uso delle fonti emerge il ruolo del modello tassiano e l'*Angelica* testimonia il significativo successo di Tasso nel teatro del Seicento. Il saggio si sofferma infine sulla terza e ultima tragedia, l'*Erminia* (1622). Nella dedica ad Anton Giulio Brignole Sale, che afferma la legittimità di trarre il soggetto dai poemi moderni, è possibile peraltro identificare il destinatario dell'opera di Chiabrera: «l'assemblea popolare di una repubblica che viene educata al teatro della vita politica attraverso l'insegnamento del dominio delle singole passioni» (p. 206). Tra le caratteristiche principali della tragedia si può inoltre sottolineare la sua connotazione spiccatamente psicologica e patetica, tendente all'analisi interiore. In conclusione si deve rilevare come Chiabrera, dopo la prima prova dell'*Ippodamia* ancora legata alla tradizione cinquecentesca, abbia realizzato con l'*Angelica* e l'*Erminia* un vero e proprio «salto verso la modernità» pur non dimenticando i fondamentali modelli classici. L'ultima tragedia in particolare rende evidente la ricerca «di un sublime non di marca epica o tragica ma lirica, [...] improntato a una sobrietà che [...] rivela nella sua profonda compostezza la sua matrice schiettamente classica» (p. 212). [*Myriam Chiarla*]

EMILIO RUSSO, *Sul barocco letterario in Italia. Giudizi, revisioni, distinzioni*, «Les Dossiers du Grihl», 2012, 2 (<http://dossiersgrihl.revues.org/5223>).

R. dà avvio alla panoramica dei giudizi storiografici e critici sulla letteratura barocca con due citazioni tratte dalle opere di Rovani e di Carducci: esempi ottocenteschi altamente significativi che focalizzano l'attenzione sulle connotazioni negative morali e stilistiche che hanno condizionato l'interpretazione della cultura barocca. È interessante notare innanzitutto come la condanna sia giunta prima sul nome: infatti «prima che il barocco assumesse contorni definiti di categoria estetica», Crescimbeni si pronunciava già contro la stagione primo-secentesca, ponendo al centro del proprio giudizio le responsabilità del magi-

stero di Marino. Il poeta napoletano viene così identificato come «il principe della decadenza poetica italiana» (p. 4). Questa impostazione è stata però spesso accompagnata da uno sguardo critico riduttivo, come bene evidenzia R. rilevando che a partire da Crescimbeni il marinismo «sarebbe divenuto in genere una sorta di area nella quale potevano finire per essere compresi e accomunati [...] una corona di poeti prossimi solo in parte all'autore dell'*Adone*». Questo ruolo attribuito a Marino diventerà centrale nella storia della critica e si potrà ritrovare anche in Tiraboschi e De Sanctis. R. prosegue la sua analisi proponendo una carrellata cronologica sulla storiografia della letteratura barocca. In prima istanza si deve però rilevare che nell'*Istoria della volgar poesia* di Crescimbeni è possibile riconoscere una notevole sensibilità critica sulle peculiarità di Guarini, Chiabrera e Fulvio Testi, tratteggiando così, seppur in abbozzo, «una visione screziata e composita della poesia secentesca» (p. 7). Dopo aver preso in considerazione i testi di Gravina, Muratori, Metastasio e Foscolo, R. si sofferma su Leopardi che nello *Zibaldone* disegna «una linea – Chiabrera Testi Guidi Filicaia – ben isolata dal pieno barocco mariniano» (p. 10) e che nella *Crestomazia*, con l'inserimento di Galileo e Bartoli, riserva la sua attenzione a «zone diverse della letteratura secentesca» con un'inegabile acutezza «nel cogliere sviluppi e articolazioni di un patrimonio molto frastagliato» (p. 11). Si può così fare strada, a metà Ottocento, l'impostazione di Paolo Emiliani Giudici che, pur mantenendo un giudizio di condanna sul Seicento, riconosce l'eccellenza di Tassoni e distingue la prima fase mariniana dai successivi sviluppi sregolati. L'ultima parte del saggio è dedicata alle letture del barocco letterario degli ultimi decenni, nelle quali risaltano i nomi di Giovanni Pozzi e Franco Croce. Avvicinandosi all'attualità degli studi critici R., ricordando un contributo di Andrea Battistini nel quale è stata sottolineata la presenza di «una pluralità di linee giocate sullo stesso tessuto di anni», afferma che «registrare le distanze di poetica da Tassaro a Peregrini, da Malvezzi a Pallavicino, si prospetta in modo nitido come l'obiettivo della prossima stagione di studi» (p. 13). E ribadendo la «pluralità» della cultura barocca, R. conclude che «sono forse maturi i tempi per assumere la posizione mariniana, e le sue

diverse stagioni, come un effettivo elemento di discriminazione, per declinare accanto al marinismo [...] altre zone interne alla stagione secentesca, per rendere cioè il panorama del barocco letterario italiano una zona mossa cronologicamente, articolata per geografia». [Myriam Chiarla]

ALESSANDRO METLICA, *Italianismo e propaganda cesarea alla corte di Vienna. Le «Poesie» dell'Imperatore Ferdinando III (1655-1657)*, «Testo», 2013, 66, pp. 61-75.

Il saggio delinea in maniera capillare la diffusione della cultura e della lingua italiana presso la corte asburgica di Vienna dopo la Pace di Vestfalia, prima sotto Ferdinando II (1578-1637), poi con Ferdinando III (1638-1657) e con suo fratello Leopoldo Guglielmo (1614-1662), particolarmente nel biennio 1655-57, l'ultimo della vita di Ferdinando III. Quest'ultimo, assieme alla consorte, Eleonora Gonzaga, sostenne in modo particolare lo studio e la pratica dell'italiano grazie non soltanto alle proprie composizioni poetiche in questa lingua, ma anche alla creazione di una vera e propria Accademia fondata nel 1657. «Le adunanze erano imperniate su un agone retorico, con i partecipanti, divisi in due opposte fazioni, che si sfidavano a suon di sofismi sotto il giudizio dell'Imperatore; a queste dispute erudite, incentrate su un tema preventivamente fissato, si accompagnavano brevi concerti e letture poetiche, tenute anch'esse in italiano» (pp. 62-63). Dopo un quadro del contesto culturale del regno di Ferdinando III, M. dedica la sezione centrale e conclusiva del saggio alla produzione poetica dell'Imperatore, edita tra il 1655 e il 1657 con il titolo di *Poesie diverse dell'accademico Occupato*; volume che, accanto ai più frequenti componimenti encomiastici e d'esercizio letterario su argomenti religiosi e storico-militari, annovera poesie dedicate ai consueti temi barocchi (*vanitas vanitatum, horror vacui* ecc.), con netta propensione per i metri cari alla poesia per musica: felicissima anticipazione di quella linea che, poco meno di cento anni dopo, vedrà in Metastasio il suo più compiuto realizzatore. [Andrea Lanzola]

GIULIANO MORI, *Il metodo induttivo di Francis Bacon e la retorica barocca*, «Intersezioni», 2014, 1, pp. 53-72.

Il saggio, ampio e ben documentato, indaga sul lascito del filosofo inglese Francis Bacon in ambito retorico non soltanto tramite i pochi cenni contenuti nelle sue opere teoriche, ma soprattutto grazie alla riflessione sul suo metodo di lavoro. Partendo dalla concezione della natura e del mondo, analizzati sino al pieno Cinquecento tramite i principi aristotelici dello "scire per causas", M. dimostra come Bacon, grazie al metodo induttivo, rivoluzioni questa concezione identificando il conoscibile come un labirinto in cui perdersi e da cui al tempo stesso uscire tramite lo studio attento delle sue poliedriche sfaccettature. Tale metodo, che prevede la comparazione, l'analogia, l'interpretazione di simboli e segni per poi poter effettivamente arrivare a una chiave di lettura della natura, verrà utilizzato da Bacon stesso e dai grandi autori del Barocco anche nell'ambito dell'*ars rethorica*, da considerarsi, secondo il filosofo inglese, «piuttosto che come un'*ars bene dicendi* [...], un'*ars bene scribendi* e, di conseguenza, come un'*ars bene legendi*. Così intesa, essa è l'arte che, per scrivere il mondo, deve prima saperlo leggere e interpretare» (p. 53). [Andrea Lanzola]

*Dizionario degli editori, tipografi, librai itineranti in Italia tra Quattrocento e Seicento*, coordinato da MARCO SANTORO, a c. di ROSA MARISA BORRACCINI, GIUSEPPE LIPARI, CARMELA REALE, MARCO SANTORO, GIANCARLO VOLPATO, Pisa-Roma, Fabrizio Serra, 2013, 3 voll., pp. 1244.

Questo dizionario – nato nell'ambito del Prin 2008 *Mestieri del libro in Italia tra il Quattrocento e il Seicento*, che ha coinvolto unità di ricerca di cinque diverse Università (di Napoli, della Calabria, di Macerata, di Verona e "La Sapienza" di Roma), e che ha già dato alle stampe gli atti di un convegno tenutosi a Roma nel marzo 2012 (cfr. *Mobilità dei mestieri del libro tra Quattrocento e Seicento*, Convegno internazionale, Roma, 14-16 marzo 2012, a c. di M. Santoro e S. Segatori, Pisa-Roma, Serra, 2013) – rappresenta il primo

repertorio dedicato agli artigiani itineranti della stampa, ovvero coloro che, durante i primi tre secoli di vita dell'invenzione di Gutenberg, operarono in due o più luoghi d'Italia, oppure in un centro italiano e in una (o più) città estere. Grazie al contributo di ben sessantotto collaboratori, è stato possibile riunire per la prima volta in un'unica opera informazioni altrimenti sparse tra diverse fonti bibliografiche e archivistiche, che possono fornire dati utili non solo agli specialisti di storia del libro, ma a tutti gli studiosi interessati alle vicende culturali italiane dei secoli XV-XVII. All'analisi dei casi specifici, rappresentati dai vari soggetti cui sono dedicate le voci del dizionario (singoli individui, famiglie, società tipografico-editoriali), si uniscono le considerazioni generali tracciate da Marco Santoro nella *Presentazione* del progetto (vol. I, pp. IX-XII), che insistono sull'importante ruolo giocato dall'itineranza nella diffusione della stampa, e avanzano alcune ipotesi sulle cause e sui contesti socio-economici che favorirono lo sviluppo di questo fenomeno. [Matteo Navone]

FINITO DI STAMPARE  
NEL MESE DI LUGLIO 2015  
PER CONTO DELLA  
CASA EDITRICE LE LETTERE  
DALLA TIPOGRAFIA ABC  
SESTO FIORENTINO - FIRENZE