

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

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

DIREZIONE E REDAZIONE:

Enrico Ghidetti, Via Scipione Ammirato 50 – 50136 Firenze; e-mail: periodici@lelettere.it

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

e-mail: amministrazione@editorialefirenze.it

www.lelettere.it

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

Editoriale / Le Lettere, via Meucci 17/19 – 50012 Bagno a Ripoli (FI)

Tel. 055 645103

e-mail: abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Abbonamenti 2021

PRIVATI:

SOLO CARTA: Italia € 165,00 - Estero € 205,00

CARTA + WEB: Italia € 205,00 - Estero € 245,00

ISTITUZIONI:

SOLO CARTA: Italia € 195,00 - Estero € 235,00

CARTA + WEB: Italia € 235,00 - Estero € 275,00

FASCICOLO SINGOLO: Italia € 100,00 - Estero € 120,00

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.

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

Stampato nel mese di dicembre 2020 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

SOMMARIO

Saggi

MATTEO LETA, <i>I Morti Vivi di Sforza Oddi: il romanzo greco ed il Mediterraneo rinascimentale</i>	335
LUCA BELTRAMI, <i>Carlo Levi nella corrispondenza di John Farrar e Roger Straus</i>	352

Note

SANDRO GENTILI, <i>Sei lemmi per Walter Binni, La critica letteraria, Scritti 1934-1993</i> ...	362
CHIARA PIOLA CASELLI, « <i>Un anticipo in direzione di una nuova sintesi della poesia foscoliana. I primi lavori di Walter Binni su Foscolo</i> »	367
MARCO DONDERO, « <i>Il poeta della mia vita</i> ». <i>Gli scritti di Walter Binni su Leopardi (1934-1997)</i>	375

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 380 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 392 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 405 - Quattrocento, a c. di F. Furlan e G. Villani, pag. 421 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 452 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 480 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 507 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 527 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 547 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 572 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 584 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi, pag. 607

Sommari-Abstracts	639
-------------------------	-----

SEICENTO

A CURA DI QUINTO MARINI

ANDREA BATTISTINI, *Caos semantico e tassonomie verbali nella poesia barocca*, «Seicento e Settecento», 2019, XIV, pp. 11-27.

Mentre sto scrivendo questa recensione mi giunge la notizia della morte di Andrea Battistini: era da tempo malato e ha affrontato anche questi ultimi mesi di vita (aveva 73 anni) con dignitosa serenità, a tratti persino con la solita ironia, lavorando, quando poteva, progettando e comunque interessandosi agli eventi culturali e agli studi in corso, di cui parlava sempre volentieri. Le poche righe dedicate a questo suo saggio (uno degli ultimi, credo, che egli abbia potuto vedere a stampa, ma parecchi altri giacciono nelle redazioni di case editrici o nei computer dei curatori di atti e speriamo vengano presto alla luce) sono dunque anche un saluto e un omaggio all'uomo e allo studioso da parte della «Rassegna della letteratura italiana» e in particolare della sezione del *Seicento*, che lo ha spesso ospitato per i suoi studi sul Barocco, intelligenti, ampi, bibliograficamente aggiornatissimi e soprattutto segnati da un garbo e da una disponibilità verso tutti, specialmente verso i più giovani, che sono qualità rare nel nostro mestiere (era infatti ostile a ogni forma di monopolio critico-interpretativo e sosteneva che nessuno può presumere di esaurire la complessità di un testo).

Parlare bene dei morti – mi si dirà – è facile pratica enfatica, ma credo che i cultori del Barocco converranno con me che gli studi di B., in continuità umile quanto profonda con quelli del suo maestro, Ezio Raimondi (col quale nel '90 aveva condiviso *Le figure della retorica* per la “Piccola Biblioteca Einaudi”), rimarranno una pietra miliare della critica letteraria, a partire da quelli su Galilei (insieme a Vico, suo autore primario) e da quel “Sestante” monografico della Salerno Editrice (*Il Barocco*, 2000) che presentammo a Genova in un'affollata “Giornata barocca”,

con Franco Croce e altri secentisti (in prima fila ricordo gli studiosi della “Cattolica” di Milano, tra cui l'amico Eraldo Bellini). Anche questo suo ultimo saggio, pur nell'essenzialità di una quindicina di pagine, getta uno sguardo ampio sulla poesia barocca, sia a riguardo dei testi letterari chiamati in causa, che spaziano dall'Italia ai principali paesi europei, sia a proposito della critica passata e recente, e non solo nostrana, notoriamente difforme nella valutazione di una poesia così complessa. L'idea vulgata, a partire da Benedetto Croce, ma ancora fino a Jean Russet, è quella di una poesia fondata sull'irregolarità, sfida spesso gratuita e introversa nei confronti delle regole cinquecentesche: lo stesso Marino, cui giustamente spetta la prima citazione del saggio, diceva che «la vera regola è sapere romper le regole», e gli faceva eco Chiabrera sostenendo che «ogni cosa poetando si può fare, purché ben si faccia». E non si fatica, nel Seicento, a trovare poeti che, magari con minore tecnica o estro inventivo, cantano sconvolgimenti tellurici (dall'Artale del terremoto di Noto del 1693, al Lubrano del terremoto di Napoli del 1688, a Giro di Pers), «rustiche frenesie» di mostruosi cedri (il noto sonetto di Lubrano), o il gracchiare di un corvo combinato in *adynaton* e ossimori (Théophile de Viau), o, ancora, il mondo come «macchina mal composta» e caos «indistinto» (Giuseppe Battista), e poi angosce e turbamenti religiosi, come quelli di Henry Vaughan e di Jean de Sponde (pp. 17-18). È il disordine (avvertito anche moralmente) che genera fascino e bellezza e preferisce ai capelli dorati della sempiterna Laura, e dei postumi del petrarchismo, le chiome brune o addirittura il «vermiglio crin», «diluvio di fiamma» e «pioggia di fuoco», perché – come canta ancora Marino nel c. III dell'*Adone* a proposito della «negletta» capigliatura di Diana – «accresce quel disordine bellezza». Per non parlare, poi, della galleria di donne barocche (brutte, zoppe, gobbe, balbuzienti, sdentate ecc.) e delle più astruse deformazioni della realtà prodotte da acutizzazioni cerebrali di poeti come Maia Materdona, maestro di paronomasie, ossimori, parallelismi, anafore in *climax* e quant'altro. I dettagli più raccapriccianti e le fisionomie degradate e corrotte delle descrizioni sepolcrali di Chassignet o di Gryphius superano i nostri poeti sepolcrali presentando un universo davvero «fatto di pieghe», dice B. con Deleuze (p. 22).

Ma in questo mondo corrotto e stravolto, di cui i moralisti come Pascal o come i nostri Bartoli, Mascardi, Sforza Pallavicino danno anche una lettura spirituale, convive pure – e questa è l'idea centrale del saggio di B. – la ricerca di un ordine tassonomico. Se Galileo scopre un'organizzazione nel grande libro della Natura e trova le regole che governano l'Universo anche oltre la rivoluzione copernicana che ha distrutto il geocentrismo aristotelico tolemaico, in campo artistico e letterario «il Barocco invoca un sotterraneo *rappel à l'ordre*» (p. 25), che coinvolge grandi intellettuali religiosi, non a caso gesuiti (coi quali B. si era pure cimentato, se pensiamo al suo *Galileo e i gesuiti* uscito da Vita e Pensiero nel 2000), come il più volte citato Bartoli o come Emanuele Tesauro, che nel suo *Cannocchiale aristotelico* sostiene che «si può serbare il decoro col violarlo»: tutto l'immenso sforzo della retorica barocca ha infatti fondamento nella ricerca di un ordine, stabile e definitivo, ma nuovo, naturalmente, rispetto a quello umanistico e classicistico del Cinquecento, e che, per quanto faticoso e sottoposto a continue spinte centrifughe, si esprime pure in tensioni centripete e in perfette corrispondenze delle parti (come Giovanni Pozzi ha infine individuato nello smisurato *Adone*). Trascurare tali tensioni e corrispondenze – avverte in conclusione B. – «significherebbe accontentarsi di una comprensione solo parziale del Barocco» (p. 26). [Quinto Marini]

Le accademie toscane del Seicento fra arti, lettere e reti epistolari, a c. di CLAUDIA TARALLO, premessa di LUCINDA SPERA, Siena, Edizioni Università per Stranieri di Siena, 2020, pp. 188.

Come mette in evidenza LUCINDA SPERA, *Premessa. Accademie e reti intellettuali*, pp. III-IX, il volume raccoglie i primi frutti di un progetto avviato dal Centro Internazionale di Studi sul Seicento di Siena e finalizzato al censimento delle accademie toscane nell'ambito di una raccolta dati che nella sua fase iniziale confluirà in un *Dizionario delle accademie fiorentine*. I dieci saggi propongono affondi specifici su singole realtà accademiche di area fiorentina e senese con l'obiettivo di fornire elementi utili alla definizione del

contesto sociale e culturale che le ha prodotte. In particolare, il volume si sviluppa in tre sezioni che riguardano gli incontri tra arti e lettere; le reti epistolari, i documenti e i testi, e infine il caso specifico dell'Accademia della Crusca.

La prima area tematica è introdotta da CARLOTTA PALTRINIERI (*Alla riscoperta della "sociabilità" dell'Accademia del Disegno di Firenze*, pp. 3-20), che, confermando il nesso tra l'Accademia del Disegno e la politica culturale medicea, si sofferma sulla carica del luogotenente, figura che il sodalizio prende in prestito dalla magistratura fiorentina: eletto dagli accademici tra i senatori di Firenze, egli rappresenta il potere mediceo e assolve alla funzione di garante dell'istituzione, ma nel corso degli anni è anche colui che ne supervisiona l'attività pedagogica, fino a diventare il vero padrone dell'accademia sotto il granducato di Cosimo III. Il saggio di ALDO ROMA, *Forme della sociabilità in ambito scolastico: su un'accademia e una congregazione secentesche nella Firenze medicea* (pp. 21-39), mette invece a fuoco il contributo delle istituzioni scolopiche nel tessuto sociale e culturale fiorentino: l'Accademia degli Sviluppati, fondata nel 1638, svolge una funzione educativa grazie all'azione di padre Giovan Francesco Apa, autore di un trattato di grammatica e di alcune opere teatrali di argomento edificante; dal canto suo, la Congregazione della Visitazione della Beata Vergine trova nella musica e nell'esercizio del canto un aspetto di aggregazione sociale di particolare rilievo, come testimonia un codice tardosecentesco con le regole, le funzioni e le formule liturgiche del collegio. Avvalendosi di fonti documentarie inedite, CLAUDIA TARALLO, *Un'Arcadia fiorentina e un suo manoscritto illustrato (BNCF, ms. II, I, 54-55)*, pp. 41-60, conclude la prima sezione occupandosi di un'ignota associazione fiorentina di pieno Seicento, l'Accademia dell'Arcadia (più tardi 'dei Curiosi'), che nulla ha a che vedere con l'accademia romana fondata nel 1690. Il contributo ricostruisce l'assetto istituzionale del sodalizio fondato da Niccolò Baldinucci, dà notizia dei partecipanti e offre una precisa descrizione dei temi trattati attraverso l'analisi di due codici illustrati dal pittore Santi Rinaldi e recanti i componimenti poetici di Baldinucci, dedicati in prevalenza alla riflessione sulla vanità dei passatempi mondani, al motivo della vita ter-

rena come ricettacolo di follie e ai comportamenti da osservare per guadagnare la salvezza celeste.

La sezione centrale del volume si apre con il saggio di VANESSA IACOACCI, «*Lasso me, se ne fossi accusato a' Marmi*»: *Chiabrera e gli accademici fiorentini* (pp. 63-76). Dopo avere ribadito, sulla scia degli studi di Davide Conrieri, l'importanza delle committenze mediche nella produzione letteraria di Chiabrera, I. ricostruisce il circolo delle amicizie toscane del poeta. Accanto ai rapporti con Roberto Titi e ai legami con la Camerata de' Bardi nell'ambito della sperimentazione sul teatro per musica, spiccano i contatti con Giovan Battista Strozzi e con l'Accademia degli Alterati di Firenze, interessata quanto il Savonese alla traduzione della poesia di Ronsard e agli autori della *Pléiade*. A seguire FIAMMETTA D'ANGELO, *Girolamo Leopardi e l'Accademia della Borra* (pp. 77-96), sposta l'attenzione sul profilo biografico-letterario di Girolamo Leopardi, il principale animatore dell'Accademia fiorentina della Borra. Ricorrendo a un'ampia documentazione manoscritta, il contributo ricostruisce con puntualità il ruolo della famiglia Leopardi nella vita politica fiorentina, fornisce dettagliate informazioni sull'Accademia della Borra e sull'etimologia del nome e si concentra sulla produzione poetica di Girolamo, caratterizzata soprattutto dall'ispirazione bernesca e prosastica di alcuni capitoli in terza rima in lode del «pizzicore», del «canchero», della «minestra», del «brachiere» e del «buio» (p. 87).

L'asse si sposta su Siena con il saggio di ASSUNTA VITALE, «*Levare il governo del Regno d'Amore dalle mani de' cavalieri e porlo nelle dame*». *L'Accademia delle Assicurate di Siena (1654-1714 ca.)* (pp. 97-116), dedicato a una delle più antiche adunanze femminili in Italia. L'attività dell'Accademia delle Assicurate è attestata, seppure a intervalli discontinui, dal 1654 al 1704 e si sviluppa mantenendo strette relazioni con l'Accademia degli Intornati, dalla quale deriva. La cadenza delle riunioni, piuttosto lasca, è scandita dalle festività liturgiche e in particolare dal carnevale, mentre i luoghi di ritrovo sono i salotti privati della nobiltà senese. La dimensione è quella della conversazione colta, del 'gioco spiritoso' condotto sui madrigali e altre forme poetiche, e dell'intrattenimento galante che affida il «Regno d'Amore» al governo delle

donne (p. 108). È cronologicamente più avanzato l'affondo sulla Colonia arcadica di Siena compiuto da PIETRO GIULIO RIGA, *Arcadia in Toscana. Primi appunti sulla Colonia senese* (pp. 117-124). Fondata nel 1700 all'interno dell'Accademia d'ispirazione scientifica e filosofica dei Fisiocritici, la Colonia si caratterizza per l'adesione alla linea di Crescimbeni negli anni dello scisma graviniano, mentre più «libera e spregiudicata» (p. 121) risulta la posizione assunta dagli accademici senesi residenti a Roma come Girolamo Gigli, autore di componimenti che alludono in chiave satirica allo scontro tra Arcadi e Scismatici. La ricezione settecentesca dell'opera letteraria di Benvenuto Cellini è invece al centro del contributo di SIMONE FORLESI, «*Degno d'esser citato dagli Accademici della Crusca*». *I manoscritti celliniani di Anton Maria Salvini e l'edizione dei «Trattati» del 1731* (pp. 125-142). Il saggio si sofferma in particolare sul contributo erudito del cruscante Rosso Antonio Martini, il quale tenne presente i manoscritti celliniani della collezione di Anton Maria Salvini nella *Prefazione* all'edizione del 1731 dei *Trattati dell'Oreficeria e della Scultura* da lui curata.

All'Accademia della Crusca rivolgono lo sguardo anche gli ultimi due studi del volume. Quello di FRANCESCA CIALDINI, *Le lezioni accademiche alla Crusca fra Seicento e Settecento* (pp. 145-160), descrive l'evoluzione stilistico-formale della lezione accademica tra Sei e Settecento attraverso gli esempi di Carlo Dati, Lorenzo Magalotti e Giovanni Gaetano Bottari, individuando i principali elementi di continuità nella tendenza alla costruzione analitica del discorso e nella ricerca della chiarezza espositiva. Il saggio di CLAUDIA PALMIERI, *Le «Memorie per servire di continuazione al Diario». L'attività dell'Accademia della Crusca e l'opera di Andrea Alamanni (1705-1715)*, pp. 161-174, si concentra invece sulle *Memorie* del vice-segretario Andrea Alamanni, che si rivelano un utile strumento nella ricostruzione della storia accademica e una ricca fonte di informazioni sui primi lavori per l'edizione settecentesca del *Vocabolario*. [Luca Beltrami]

Francesco Bracciolini e gli ozi della corte, a c. di FEDERICO CONTINI e ANDREA LAZZARINI, introduzione di MARIA CRI-

STINA CABANI, Pisa, Pisa University Press, 2020, pp. 441.

L'ambizioso volume, articolato in tredici saggi, si propone di ripercorrere le tappe del Bracciolini letterato e politico, dal sodalizio barberiniano ai rapporti coi Medici, dall'esperienza milanese al legame con Pistoia, offrendo al contempo un aggiornato quadro sulla cultura italiana del primo Seicento. L'impegno propagandistico e autopromozionale, come suggerisce MARIA CRISTINA CABANI nell'*Introduzione* (pp. 9-24), è la chiave di lettura del percorso svolto dal poeta pistoiese, fine osservatore dotato di notevole capacità di adattamento ai mutamenti della realtà circostante. Imprescindibili le osservazioni della studiosa sull'ormai superata discussione attorno al primato del poema eroicomico, contestato tra lo *Scherno* e la *Secchia*: il confronto è «improponibile» (p. 14) e fu alimentato, più che dai diretti interessati, dai prefatori Giulio Rospigliosi e Gasparo Salviani. In sostanza, l'etichetta di eroicomico non può calzare allo *Scherno*.

La prima sezione, dedicata alla produzione giocosa e bernesca, si apre con l'intervento di GIUSEPPE CRIMI (*Sulle satire e sui capitoli burleschi di Bracciolini: appunti sulla tradizione manoscritta e a stampa*, pp. 27-46), il quale offre un'aggiornata *recensio* di questi componimenti in terzine, sostanzialmente dimenticati dalla critica: degni di nota sono i passaggi dove Bracciolini riflette sulla funzione della poesia, in dialogo con testi coevi, attraverso il ricorrente utilizzo dell'immagine del "poeta-cuoco" che dispone al meglio le sue "parole-ingredienti". Di stampo filologico è anche il contributo di PAOLO CELI (*Infarinata di stelle. Per un nuovo censimento dei «Sonetti in lode della Lena fornai»*, pp. 47-80), che identifica altri quattordici testimoni della raccolta in aggiunta ai dodici già noti. Si delineano così tre tipologie di ordinamento dei sonetti, rispettivamente di ottanta, novantatré e centosette componimenti: C. propende per la prima ripartizione, poiché basata su una tradizione «ampia e coerente» (p. 67) e in parte testimoniata dall'idiografo Riccardiano 2242. Segue il saggio un'utile tavola sinottica. FRANCESCO CONTINI ritorna sul principale poema braccioliniano (*L'idillio mitologico, i «celesti peccati» e la poetica dello svelamento. Per un'introduzione allo «Scherno degli dèi»*,

pp. 81-105), un'opera che si inserisce in maniera del tutto originale nel dibattito primo secentesco attorno alla poesia mitologica, tra consacrazioni letterarie e *pruderie* di stampo tridentino. Se molti poeti coevi si dividevano tra utilizzo del mito e scritti apologetici per condannarne le lascivie, Bracciolini percorre una strada tutta sua, operandone una demolizione dall'interno. Il pistoiese infatti non inventa da zero gli epiloghi di alcuni episodi narrativi, bensì sfrutta il potenziale insito in varianti, più o meno attestate, del mito; «la stesura di un poema burlesco costituisce un *unicum*» (p. 92) rispetto ad altre strategie apologetiche, tenuto conto del fatto che la scelta del comico comportava un avvicinamento allo "svogliato gusto" dei moderni. Inevitabile quindi il confronto con l'*Adone*, senza dubbio uno dei principali bersagli dello *Scherno*, come ribadito da C., di cui si veda su questi temi anche l'articolo *Un caso seicentesco di parodia militante: «Lo scherno degli dèi» di Francesco Bracciolini*, «Studi Italiani», 2019, XXXI, 2, pp. 77-89, recensito in questa stessa «Rassegna». Chiude la sezione ANDREA LAZZARINI (*Un caso di esegesi burlesca nella Roma dei Barberini. «Il Comento sopra i versi di Cecco Antonio»*, pp. 107-175), che fornisce un'analisi e l'intero testo burlesco fin qui inedito, conservato in due redazioni manoscritte. Anche in questo caso, nella veste di opera solo apparentemente disimpegnata – la dimostrazione dell'eccellenza poetica di una popolare canzone romana – Bracciolini comprova la sua abilità nell'inserirsi nei dibattiti, anche pericolosi, del tempo: è probabile infatti che *Il Comento* fosse dedicato al galileiano Giovanni Ciampoli, come si evince da precisi riferimenti a conversazioni scientifiche, nella prima redazione del testo. Con la condanna definitiva di Galileo, Bracciolini sarebbe poi corso ai ripari espungendo ogni disdicevole allusione, adeguandosi così ai rinnovati gusti barberiniani. Il connubio tra scienza e stile burlesco non è peraltro inusuale, come dimostrato in molti altri casi, finanche settecenteschi, anche se, a detta di L., i due elementi restano «distinti e incommunicanti» tra loro (p. 125). L'opera comunque interagisce con la tradizione comica petrarchesca e quella toscana-bernesca, come L. inferisce da adeguati riferimenti, così come non mancano i rimandi allo stesso *Scherno* e le allusioni ad Achillini e altri marinisti.

Di poesia epica ed encomiastica si occupa la seconda parte del libro. Apre EMMA GROOTVELD («L'Elettione di Urbano Papa VIII»: una poetica della conversione?, pp. 179-195), che dimostra come, dietro alla pubblicazione del poema dedicato a papa Barberini, non si celassero solo motivazioni encomiastiche, ma anche rivalità nei confronti dell'*Adone*, uscito proprio nello stesso anno dell'elezione del pontefice. Elemento distintivo del poema è «la struttura a retablo» (p. 180), ossia una cornice narrativa adibita a contenere episodi che si discostano dalla trama, volti a celebrare episodi barberiniani, disponendo in questo senso una «emulazione correttrice» (p. 181) dell'opera di Marino. Come nello *Scherzo*, anche qui Bracciolini realizza un calcolato utilizzo del mito, tra risemantizzazioni e confinamenti comico-burleschi; altro elemento di polemica col Marino è costituito dal ricorso, più o meno lecito, all'invenzione fantastica, a cui G. dedica interessanti riflessioni. LUCA FERRARO («Perdona s'intesso fregi al ver»: la «Roccella espugnata» di Bracciolini, pp. 197-212) si inserisce nell'attuale discussione sul poema eroico secentesco e sul contrastato rapporto con l'esperienza tassiana: anche Bracciolini, con la sua *Roccella*, avrebbe provato nel contempo a rispettare e innovare i dettami dei *Discorsi*, a partire dalla contemporaneità della materia trattata («un vero e proprio *istant-book*», p. 201), volto a incensare l'attività diplomatica di Urbano VIII tra Francia e Spagna. I risultati tuttavia si dimostrano piuttosto altalenanti e poco soddisfacenti a causa delle eccessive digressioni, del marcato manicheismo degli schieramenti, nonché di un dosaggio degli elementi volto esclusivamente a non scombinare gli equilibri encomiastici alla base del poema. Il vero problema è però rappresentato dalla questione del verosimile: Bracciolini dichiara in più occasioni di aderirvi, salvo poi disattenderne le indicazioni, in quanto la narrazione di un evento storico coevo renderebbe il rapporto tra favola e realtà inevitabilmente squilibrato, come testimoniato dall'eccessiva attenzione ai reparti degli schieramenti e alle nuove armi da fuoco. In sostanza, secondo F., la *Roccella* si attesta nel campo degli epigoni tassiani, ben lontano dai percorsi inaugurati da Marino e Tassoni. Infine, MASSIMILIANO MALAVASI (*Una corona di sonetti di Bracciolini per la missione parigina del cardinal nepote*, pp. 213-255) illu-

stra una delle tante raccolte minori dedicate agli altri membri della famiglia Barberini, in questo caso Francesco, cardinale dal 1623 e inviato, due anni dopo, come ambasciatore pontificio a Parigi per mediare tra Francia e Spagna sulla delicata situazione della Valtellina, all'alba della pace di Monzón (1626), con risultati sostanzialmente fallimentari. All'interno di un abile gioco di dispacci diplomatici gonfiati ad arte, i sonetti di Bracciolini avrebbero contribuito a rendere meno cocente il fallimento della missione agli occhi del papa. I sedici sonetti – solo cinque di essi pubblicati nelle *Poesie liriche* – che compongono questa corona fanno parte di un progetto encomiastico per il “cardinal nipote”, come dimostrano le due redazioni autografe dell'opera, conservate alla Nazionale di Roma e alla Vaticana, con varianti significative. Segue pertanto un'accurata esegesi dei testi, imperniati su di una «strategia retorica complessa e un'articolazione logica ricca e raffinata» (p. 229), accompagnata da una precisa contestualizzazione storica degli eventi trattati, a dimostrazione di come il poeta sapesse ben destreggiarsi in mezzo alle delicate relazioni tra le potenze del tempo.

La terza parte del volume affronta il teatro. SIMONA MORANDO («L'Amoroso Sdegno» di Francesco Bracciolini: un inquadramento, pp. 259-273) si occupa dell'opera prima del pistoiese, una pastorale probabilmente elaborata ai tempi dell'Accademia Fiorentina. Nonostante la *princeps* (Venezia, 1597) sia dedicata al Guarini dall'editore senese Ciotti, M. dimostra come l'*Amoroso sdegno* sia piuttosto un'opera «pre-guariniana» (p. 267), il cui ipotesto, oltre che dall'*Aminta*, è costituito non tanto dal *Pastor Fido*, bensì dall'*Amarilli* di Cristoforo Castelletti, autore ben noto al pistoiese. Tassiana è intanto la classificazione dei sentimenti, tra i quali spicca lo *Sdegno*, inteso quale strumento euristico della ragione atto a individuare il vero amore, così come ispirato all'*Aminta* è lo schema drammaturgico, con una particolare propensione per gli elementi spettacolari (e M. non esclude infatti che lo *Sdegno* possa essere stato effettivamente inscenato); è inoltre evidente l'assenza dell'elemento comico, contemplato invece dalla tragicommedia guariniana. Da osservare inoltre il fatto che Bracciolini possa aver ricercato elementi di musicalità anche nella poesia di Chiabrera, forse conosciuto all'al-

tezza del soggiorno genovese, così come la presenza di elementi madrigalistici è frutto delle frequentazioni dell'ambiente fiorentino. Guardare a Tasso permette inoltre di far chiarezza sul concetto di imitazione braccioliniana: si tratta «non di copiare ma di guadagnare» (p. 271), dimostrandosi alla peggio “miglioratore che peggioratore”. Il saggio successivo, di MAURO SARNELLI (*Nell'officina drammaturgica di Francesco Bracciolini: dal 'Norandino' a «L'Evandro»*, pp. 275-299), illustra la stratigrafia della prima tragedia braccioliniana, a giustificazione del cambio nel titolo: l'antagonista Norandino infatti è il vero fulcro dell'opera, relegando l'omonimo Evandro ai margini dell'azione. A questi cambiamenti non contribuiscono solo la lettura etico-politica di Seneca e la funzione preminentemente anti-tirannica della tragedia, ma anche il dirottamento da parte di Bracciolini «verso i canoni di quello che sarebbe stato il classicismo barberiniano» (p. 284), in particolare nella ricerca della *mediocritas* del protagonista. Anche nella cassatura del coro a conclusione del primo atto – dove si passa dalla celebrazione del potere d'Amore alla sua *retractatio* – si colgono, seppur sempre all'interno dell'alveo pastorale-tragicomico, già visto per l'*Amoroso Sdegno*, i germi del programma tridentino voluto da Urbano VIII. Interessante infine il confronto tra la celebre lettera prefatoria della *Sampogna*, indirizzata da Marino all'Achillini, e le osservazioni di Bracciolini al nipote Giuliano, per quanto concerne la “riscrittura” dei classici. Questa fase è ben illustrata nell'*Evandro*, durante la *rhésis* di Orontea, figlia di Norandino, dove la ragazza implora il padre di risparmiarne l'amato: in essa la *reprobatio amoris* non scaturisce dalla reazione del genitore, bensì si innesca direttamente dalla conclusione della *deprecatio*, in un abile gioco di cesellature.

Chiude il volume la sezione dedicata alle arti. LUCIA FAEDO (*Un poeta per un prologo di marmo*, pp. 303-324), già autrice di numerosi studi dedicati a Palazzo Barberini, presenta un'iconologia delle sculture marmoree situate nelle nicchie dello scalone principale, spazio voluto da Taddeo Barberini, ma alla cui realizzazione è possibile ipotizzare la partecipazione di Bracciolini, come peraltro già avvenuto con Pietro da Cortona per il noto affresco *Trionfo della Divina Provvidenza*. In particolare, l'attenzione è rivolta verso quat-

tro sculture, collocate a mo' di prologo alla decorazione degli appartamenti di Anna Colonna, consorte di Taddeo: trattasi di un Apollo uccisore del serpente Pitone, di un leone e due figure femminili con in mano rispettivamente una “palla e bastoncino curto” e alcune spighe. L'animale, simbolo di Fortezza, richiama la costellazione dove Apollo/Sole si trovava alla nascita di Urbano VIII e nel giorno della nomina di Taddeo a prefetto di Roma. Gli attributi delle figure femminili – non più presenti nel palazzo – sono da ricondurre rispettivamente alla musa Urania e ad Astrea, dea della Giustizia caratterizzata poi nella costellazione della Vergine, peraltro ascendente al momento dell'elezione al soglio di Urbano. Il *pendant* alludeva sostanzialmente all'auspicato ritorno dell'età dell'oro: questo programma trova riferimenti nell'*Elettione di Urbano VIII*, nel quale la presenza di Astrea e Urania è in primissimo piano. MASSIMILIANO ROSSI (*Ecfraresi epica e celebrazione dinastica in Bracciolini, tra Bernini e i Barberini*, pp. 326-344) individua il rapporto biunivoco che esiste tra oggetto artistico e letteratura nel campo dell'encomiastica epica. La prima parte del testo indaga la funzionalità interna dell'ecfrasi, come nel caso della *narratio obliqua* attivata dalla tomba di Eraclione ne *La Croce racquistata*, ispirato al sarcofago di Sant'Elena, o ai riferimenti al Cavalier d'Arpino ne *La Bulgheria convertita*. La seconda parte del saggio si occupa invece dell'operatività esterna dell'ecfrasi braccioliniana: R. riporta i casi della tomba di Urbano VIII del Bernini e di alcuni dipinti parigini ispirati alla *Roccella*. I conclusivi due testi di ANNA AGOSTINI (*Gli anni pistoiesi di Francesco Bracciolini*, pp. 346-359) e MARIA CAMILLA PAGNINI («Poeta nacqui e nobil pistoiese». *Note intorno al ruolo cittadino e all'impegno artistico della famiglia Bracciolini*, pp. 361-376) si focalizzano sul rapporto della famiglia Bracciolini con la città di Pistoia. A partire dal Duecento il casato, di origini feudali, ricoprì numerose volte la carica del gonfalonierato, fino ad essere annoverato tra le famiglie più abbienti della città. Simbolo del potere è l'omonimo palazzo in Piazza del Duomo, costruito agli inizi del Seicento, che rimarcava i forti legami con i Medici, presentando sulla facciata busti in marmo dei membri della casata granducale. Il soggiorno di Bracciolini nella città toscana, dal 1605 al 1623, era dovu-

to alla nomina a canonico, incarico che avrebbe garantito al letterato una certa stabilità, con lo svolgimento di numerosi compiti diplomatici. I Bracciolini furono anche dei patronatori artistici, come testimoniato da alcune committenze nel duomo di San Zeno e nella chiesa di San Benedetto. Legati alla famiglia anche altri edifici cittadini, come la residenza di Castel Traetti e la chiesa di San Francesco, dove il poeta fu tumulato nel 1645. [*Francesco Sorrenti*]

ARTEMISIA GENTILESCHI, *Carteggio. Correspondance*. Introduction, traduction et notes de ADELIN CHARLES FIORATO. Préface, édition critique et notes de FRANCESCO SOLINAS, Paris, Les Belles Lettres, 2016, pp. 180.

Ultimo volume pubblicato nella collana «Bibliothèque italienne» de Les Belles Lettres, diretta da Yves Hersant e da Nuccio Ordine, l'edizione francese delle lettere di e su Artemisia Gentileschi (1593-1654?) si inserisce a pieno nelle iniziative che, negli ultimi anni, hanno portato alla riscoperta della 'pittora' napoletana. A più di un quarto di secolo dalla mostra fiorentina del 1991, cui si deve il primo tentativo di lettura organica dei dipinti della pittrice, e all'indomani delle più recenti mostre di Milano (2011), Parigi (2012), Pisa (2013) e Roma (2017), il nome di Artemisia è diventato ormai familiare anche a un grande pubblico. A favorire questo processo, oltre al carattere iconico di alcune sue opere, quali le numerose *Giuditte* che punteggiano il suo catalogo pittorico, sta anche la sua biografia a dir poco avventurosa, transitata precocemente in narrazioni romanzesche – una per tutte, l'*Artemisia* di Anna Banti – o in prodotti ibridi quale l'*Artemisia, un duel pour l'immortalité* di Alexandra Lapiere (Paris, Laffont, 1998, pubblicato l'anno successivo in italiano da Mondadori sotto il titolo di *Artemisia*), che mescola ricostruzione di fantasia e ricerche d'archivio.

Nel quadro delle indagini sulla pittrice, particolare importanza è da accordare alle sue lettere, il cui numero è accresciuto sensibilmente nel corso degli anni grazie alle ricerche d'archivio. Nel 2011, con l'aiuto di alcuni collaboratori, Francesco Solinas ha pubblicato

tutti i documenti epistolari noti fino a quella data (cfr. *Lettere di Artemisia*. Edizione critica e annotata con quarantatré documenti inediti, a cura di Francesco Solinas, con la collaborazione di Michele Nicolaci e Yuri Primavera, Roma, De Luca Editori d'Arte, 2011). A distanza di qualche anno, il *corpus* relativo all'artista viene proposto ad un pubblico francese, con l'aggiunta di qualche testimonianza che chiarisce alcuni dettagli della vicenda biografica e artistica della pittrice (in particolare, alcune lettere non di Artemisia che ricordano la violenza da lei subita in giovane età). Secondo le consuetudini della collana, al testo originale si affianca una traduzione in lingua francese: nel volume di cui si parla, la versione è stata affidata a Adelin Charles Fiorato, scomparso nel marzo del 2016, qualche settimana prima della pubblicazione del volume. Si tratta dunque dell'ultima fatica dello studioso, che negli anni non ha risparmiato né tempo né energie per far conoscere in terra francese la cultura italiana del Rinascimento e dell'età barocca, tramite contributi scientifici e traduzioni che costituiscono un riferimento sicuro per l'italianismo d'oltralpe: basti qui ricordare le sue ricerche su Matteo Bandello, incluso il grande cantiere della traduzione delle sue novelle, o la pubblicazione in lingua francese del carteggio di Michelangelo (Paris, Les Belles Lettres, 2010, poi in versione antologica per Klincksieck, 2017).

L'unione virtuosa delle competenze dei due studiosi ha permesso di presentare al meglio le lettere di e su Artemisia, con sicuro guadagno per i lettori francofoni. La *Préface* di Francesco Solinas (pp. IX-XXXV), che riprende alcuni spunti già presenti nelle pagine liminari dell'edizione italiana, ripercorre la biografia e la fortuna critica dell'artista arrivando fino alle riscoperte più recenti. Ad essa segue una *Introduction à la correspondance* (pp. XXXVII-LI) di Adelin Charles Fiorato, che si sofferma efficacemente su alcuni dei temi ricorrenti delle lettere qui pubblicate – uno su tutti, quello economico, che affiora con spinoosa frequenza nelle missive della pittrice. Nelle ultime pagine (XLVII-LI) lo studioso considera anche alcune questioni che, a giusto titolo, meriterebbero di entrare nella valutazione complessiva del profilo di Artemisia. Poco è noto sulla sua formazione intellettuale, e le sue lettere, di cui restano numerosi originali, presentano molti tratti tipici di chi intrattiene

con la scrittura un rapporto non sempre agevole, costruitosi nel tempo attraverso un confronto diretto con la pratica scrittoria. In effetti gli autografi epistolari di Artemisia, parte dei quali sono stati esposti nella mostra parigina del 2012 e di cui si hanno alcune riproduzioni anche nell'edizione italiana delle cit. *Lettere di Artemisia*, mostrano aspetti tipici di chi esibisce competenze grafiche modeste, senz'altro perché non centrali per le attività della pittrice: vi si riconoscono incoerenze nell'uso del sistema grafico, specialmente in presenza di abbreviazioni; l'assenza quasi totale di segni di punteggiatura e una viva incertezza nell'uso delle maiuscole; una sintassi talora faticosa, legata a una memorizzazione del testo non seguita da rilettura; la compresenza di più mani all'interno di un medesimo documento epistolare (cfr. le lettere 5, pp. 13-14, e 13 pp. 19-20); il ricorso frequente alla mano di altri per redigere il proprio pensiero (cfr. la lettera 25, pp. 37-40, scritta in vece dell'artista dal marito Pierantonio Stiattesi), o, come è esplicitamente affermato, alla pratica della dettatura mentre l'artista è impegnata in altre attività (cfr. la lettera 67 p. 101). Questi elementi, che servirà un giorno studiare nel loro insieme all'interno di una lettura di carattere paleografico, hanno conseguenze dirette anche nella presentazione del *corpus* epistolare superstiti, che copre un periodo di circa quarant'anni e che non cela un carattere disomogeneo per quanto riguarda le convenienze epistolari. L'apparente consonanza con l'opera pittorica di Artemisia, che conosce anch'essa esiti assai diversi a seconda delle occasioni, si spiega tenendo a mente che ci si trova di fronte a testi non letterari, venati a più riprese da tratti linguisticamente connotati verso una lingua dell'Italia centrale, e che restituiscono – è bene ricordarlo – solo parte dell'esuberante esperienza intellettuale di Artemisia e dei suoi familiari.

Rispetto all'edizione italiana, che organizzava le missive seguendo i nomi dei corrispondenti, quella francese ripartisce i documenti articolandoli in quattro tempi: si inizia con le missive relative all'*affaire* dei ripetuti stupri subiti da Artemisia nel 1611 per opera di Agostino Tassi, collaboratore del padre (pp. 1-11); seguono quelle che la pittrice inviò al suo amante fiorentino, Francesco Maria Maringhi, rintracciate da Solinas nell'Archivio privato di casa Frescobaldi a Firenze (pp.

12-73); quelle inviate all'apice della carriera di Artemisia, tra 1630 e 1642, a committenti e intellettuali (pp. 74-95); e infine quelle spedite al mecenate siciliano don Antonio Ruffo, con il quale la Gentileschi ebbe a carteggiare negli ultimi anni della sua vita (pp. 96-113). Le lettere sono state sobriamente annotate da Adelin Charles Fiorato, allo scopo di chiarire i punti più oscuri o comunque bisognosi di chiarimento. Lo stesso studioso ne propone, come già per i volumi precedenti della medesima collana, una traduzione che si apprezza per giustezza e puntualità, capace di chiarire il testo di partenza pur sacrificando, come riconosce lo stesso Fiorato, «l'*élégance et la fluidité*» (p. XLIX) che si ricerca in testi di carattere letterario. In effetti, il cimento della traduzione ha obbligato lo studioso a interrogarsi sul significato di alcuni passi di queste lettere, disciplinando talora la sintassi e suggerendo anche la corretta interpretazione di luoghi non sempre evidenti: «I quadri non li tirate più su», afferma ad esempio Artemisia in una lettera del febbraio 1619 (p. 24), e giustamente si propone di tradurre «*Les tableaux, ne les faites pas voir*», cioè 'non esibiteli', 'non mostrateli'. Lo scrupolo della chiarezza da parte del traduttore appare anche altrove, laddove Fiorato segnala passi dal senso non perspicuo, per alcuni dei quali è forse ipotizzabile una nuova verifica sugli originali o proposte di trascrizioni alternative (così, viene fatto di credere, per *dire bono* > *direbono* a p. 30, o *me na vedrò* > *me n'avedrò* a p. 36).

Nel rileggere questi documenti, per quanto non nuovi, colpisce la singolare vivacità delle lettere, che toccano registri molto diversi. Lasciando da parte le missive non scritte dalla pittrice, la comunicazione epistolare di Artemisia mostra un'evoluzione assai marcata nel corso del tempo: le lettere al Macinghi, suo amante e protettore, indulgono su questioni private o particolarmente minute, talora con toni particolarmente espressivi (si rileggano in particolare le lettere 21 e 22 pp. 30-35); altre, dirette a più illustri corrispondenti, si mostrano allo stesso tempo deferenti e in costante ricerca di rinforzare la propria posizione di artista, con impiego di formule epistolari più ricercate. Vivissima, soprattutto nelle ultime missive, è la coscienza di essere anzitutto una donna: se questo sembra talora pregiudicare la sua attività di pittri-

ce, come Artemisia stessa riconosce (cfr. ad esempio la missiva ad Antonio Ruffo del gennaio 1649: «il nome di donna fa star in dubbio sinché non si è visto l'opera»: n. 64 p. 97), è vivo in lei un cipiglio, quasi una protervia che le permette di negoziare accanitamente con i propri mecenati mettendo in avanti le proprie esigenze di artista («quando io domando un prezzo non fo all'usanza di Napoli, che domandano trenta e po' danno per quattro. Io so' romana e perciò voglio procedere sempre alla romana»: lettera 73 p. 110).

Il volume si chiude con una *Bibliographie sélective*, che ricorda i contributi più importanti su Artemisia e la sua esperienza artistica. Una volta di più, il bilancio per questo volume, come per i molti altri della serie «Bibliothèque italienne», è davvero positivo. [Carlo Alberto Girotto]

DARIA PEROCCO, *Per desiderio di vedere... Viaggi e narrazioni di viaggio tra Cinque e Seicento*, Lecce, Argo, 2019, pp. 367.

L'appassionato libro della P. ci immerge nel complesso *mare magnum* della letteratura odeporea conseguente alle scoperte delle nuove terre nei secoli XVI-XVII, argomento di grande attualità nel tempo di una pandemia che ha chiuso gli spazi reali non solo tra nazioni, ma tra città e borghi limitrofi, separati da confini regionali o da cordoni sanitari (e basta sfogliare i principali inserti letterari dei giornali per vedere l'attenzione recentemente prestata a questo genere letterario: ad esempio, nel domenicale del «Sole 24 ore» del 13 settembre 2020, le prime tre pagine erano totalmente dedicate a luoghi da riscoprire e a libri di viaggi moderni e antichi, a partire dalla recensione d'apertura al libro di Sergio Bozzola, *Retorica e narrazione di viaggi*, edito dalla Salerno).

P. inizia con un'ampia riflessione teorica sul tema del viaggio affrontato in letteratura e trova che, superati i fantasiosi racconti medioevali (fantasiosi, ma pur sempre fondati su esperienze compiute, come i viaggi di Marco Polo, o i tentativi di oltrepassare le Colonne d'Ercole, che affascinarono Dante, o le varie avventure in terre straniere e le notizie di culture e popoli diversi dei mercanti del *Decame-*

ron), con la scoperta del Nuovo Mondo da parte di Colombo e degli altri esploratori – da Amerigo Vespucci, ad Antonio Pigafetta, a Giovanni da Verrazzano, a Francesco Carletti, a Gonzalo Fernandez de Oviedo (per citare solo uno dei più famosi stranieri) – mutano le prospettive anche della narrazione odeporea e delle descrizioni «meravigliose». Certo, agiscono su molti viaggiatori le suggestioni del *Libro delle meraviglie del mondo* di Mandeville, pubblicato a iosa e in più lingue, e il volume del maggiore raccoglitore di testi geografici, Giovan Battista Ramusio, è ancora pieno di racconti favolosi (lo stesso Colombo non rinunciò mai all'idea di aver scoperto il Paradiso terrestre e il mito dell'Eldorado durò fino all'Ottocento nella fantasia degli esploratori); ma sta di fatto che nel Cinquecento si realizza una svolta nel genere letterario, chiamato sempre di più a fare i conti con la realtà, a valutare l'utilità economica delle spedizioni, dall'insistente ricerca dell'oro alle possibilità commerciali, e a studiare le novità antropologiche, confrontando, pur con un complesso di superiorità, culture, comportamenti, valori. E il libro della P. è prevalentemente incentrato nell'epoca rinascimentale e – non solo per ragioni personali, ma anche per la realtà obiettiva del grande emporio internazionale – nella Venezia del Cinquecento e nei suoi domini dalla Dalmazia ai porti più orientali, come dimostra, oltre all'indice dei nomi, anche quello, utilissimo, dei luoghi. Sicché, per ottemperare al settore di questa rassegna seicentesca, dobbiamo rivolgerci soprattutto al cap. II, dedicato ai missionari, e incontrare le figure di due religiosi quasi ignoti (ne aveva appena dato conto Guglielminetti nella sua capitale antologia Utet *Viaggiatori del Seicento*), che pure contribuirono nel loro piccolo a mutare gli interessi delle spedizioni “per conoscenza”, avendo come fine fondamentale quello del proselitismo. Si sa che il Seicento fu il secolo delle missioni e la letteratura, nonché la storia del Cattolicesimo, sono dense di personaggi straordinari (si pensi solo al gesuita Matteo Ricci, degno erede spirituale di Francesco Saverio); ma le figure di Francesco Giuseppe Bressani e di Giovanni Antonio Cavazzi da Montecuccolo arricchiscono ulteriormente il quadro degli incontri di civiltà, anche nella prospettiva di un riconoscimento più adeguato e rispettoso delle diversità. Il primo, gesuita, viaggiò a lun-

go nel Canada nei primi decenni del secolo, visse tra gli Uroni e ne studiò lingua e cultura, fu fatto prigioniero dagli Irochesi e la sua *Breve relatione d'alcune missioni de' Padri della Compagnia di Gesù nella nuova Francia* (Macerata 1653) è densa di aperture davvero moderne, favorendo col suo successo la nascita di un nuovo spirito missionario. Più tormentata la fortuna dell'*Istorica descrizione de' tre regni Congo, Matamba et Angola* del cappuccino Cavazzi, i cui appunti distesi in tre libri manoscritti che narrano le peripezie sue e di altri confratelli nell'Africa «miniera di anime» (così l'aveva definita Filippo Pigafetta), non solo per la faticosa scrittura da «frate ignorante», ma per gli eccessi «miracolistici» e l'inopportuno entusiasmo, furono sottoposti a vigorosa censura da parte del dotto cappuccino Fortunato Alamandini e dati alla luce solo nel 1687 (Cavazzi era morto nel 1678). Lo «sguardo» nuovo e ideologicamente più complesso del Seicento, che si registra in questi due piccole ma interessanti vicende umane e letterarie, emerge poi in altre pagine del libro della P., ad esempio, al temine del cap. V, dove sono analizzate le diverse prospettive di osservazione dei viaggiatori del Rinascimento e di quelli del Barocco (pp. 237-254) o nel finale del cap. VII, dove il confronto tra le due età riguarda il non poco importante problema del «cibo in viaggio» (pp. 329-340) [*Quinto Marini*].

DENNIS E. RHODES, *Una tipografia del Seicento fra Roma e Bracciano: Andrea Fei e il figlio Giacomo*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2019, pp. xv, 215.

Il volume fornisce gli annali tipografici relativi ai libri realizzati nell'arco di un secolo – dal 1600 al 1685 – nelle due stamperie di Andrea Fei e del figlio Giacomo, a Roma e a Bracciano. La tipografia è di particolare interesse per aver dato alle stampe alcuni tomi, in particolare illustrati, celebri per la loro qualità: tra questi la *Rosa Ursina* di Christoph Scheiner (lavoro che durò ben quattro anni, dal 1626 al 1630, vista la complessità dell'impaginazione richiesta), l'*Uccelliera* di G. P. Olina (1622) e i *Ritratti et elogi di capitani illustri* del 1635. Altrettanto rilevanti nell'attività dei Fei furono la prima edizione del ro-

manzo più noto del Seicento, il *Calloandro* di G. A. Marini (1640-1641), e una serie di stampe musicali (Guidetti, Frescobaldi, Palestrina, Doni). [*Giordano Rodda*]

MAURO SARNELLI, «*Minima guicciardianana*» e «*sarpiana*»: sulle tracce di «*Aremboldo*», fra tradizioni testuali e storiche, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, Lecce, Argo, 2019, I, pp. 285-314.

Protagonista di questo contributo è il prelato Giovanni Angelo Arcimboldi, famoso soprattutto per essere stato nominato da papa Leone X, nel 1514, commissario per l'indulgenza per la Fabbrica di S. Pietro e nunzio apostolico presso varie province ecclesiastiche tedesche e scandinave: fu proprio da questa missione – per la quale il papa concesse all'Arcimboldi la facoltà di trattenerne per sé una cospicua parte delle somme raccolte – che scaturì la polemica di Martin Lutero contro le indulgenze, con le sue ben note ed epocali conseguenze. S. rintraccia le presenze di questo controverso personaggio nella *Storia d'Italia* di Guicciardini, in alcuni testi sarpiani (tra cui l'*Istoria del concilio tridentino*) e nella tradizione europea primo-secentesca della prima esade degli *Annales* di Tacito: le connessioni intertestuali tra queste occorrenze vengono abilmente mappate utilizzando come bussola le varianti attestate del cognome del presule. [*Matteo Navone*]

VALERIO VIANELLO, *Per «narrare a quei del tempo presente»: considerazioni sulla stesura del «Trattato di pace et accomodamento» di Sarpi*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 315-327.

Sono ben tre gli scritti dedicati da Paolo Sarpi alla questione della pirateria uscocca: al più noto *Trattato di pace e accomodamento*, di cui V. ha curato la più recente edizione (Lecce, Argo, 2019), vanno infatti associati l'*Aggiunta* e il *Supplemento* all'*Istoria degli*

Uscocchi di Minucio Minucci, pubblicati anonimi e senza indicazioni di luogo e data tra il 1617 e l'inizio del 1618. V. illumina la vicenda compositiva di queste opere, rintracciandone la genesi in alcuni documenti inediti conservati presso il fondo *Consultori in iure* dell'Archivio di Stato di Venezia: si tratta dei *Fragmenti di scritture in materia d'i despareri occorsi ultimamente con gli Austriaci* (filza 18), che conservano «una parziale minuta» (p. 316) della conclusione del *Supplimento* e dell'incipit del *Trattato*, e dell'*Abbocio delle differenze nate ultimamente tra la Serenissima Repubblica di Venezia e il re Ferdinando et loro cause* (filza 110), utilizzato in seguito per la stesura dell'*Aggiunta* e del *Supplimento*. Partendo da queste testimonianze manoscritte, V. ricostruisce le varie fasi del lavoro sarpiano sul problema degli Uscocchi e sulla questione dell'egemonia veneziana nell'Adriatico, rapportandole all'evoluzione del contesto storico e alle mutevoli esigenze del governo della Serenissima, che determineranno anche la mancata pubblicazione del *Trattato di pace e accomodamento*, composto tra il 1619 e il 1620. [Matteo Navone]

ERMINIA ARDISSINO, I «*Salmi*» di Marc'Antonio De Dominis, primo curatore dell'«*Istoria*» di Sarpi, in «*Tutto ti serva di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 328-353.

Il saggio è dedicato alle opere volgari di Marc'Antonio de Dominis, prelado dalmata dall'esistenza movimentata (fu dapprima vescovo cattolico di Spalato, poi anglicano riparato a Londra e polemista antipapale, e infine di nuovo fedele della Chiesa romana, che pure lo condannò per eresia dopo la sua morte nel 1624), oggi ricordato soprattutto in quanto curatore, nel 1619, della *princeps* londinese dell'*Istoria del concilio tridentino* di Paolo Sarpi.

Le scritture non latine del De Dominis, tutte legate alla sua adesione all'anglicanesimo, consistono in due prediche antiromane pronunciate nel 1617, poco dopo il suo arrivo in Inghilterra, e nella traduzione di una decina di *Salmi*, pubblicata nel 1620 a Londra a beneficio della locale chiesa italiana di rito

anglicano. È proprio su quest'ultima opera che si concentra maggiormente l'attenzione di A., che ne offre una trascrizione (pp. 337-352) e una concisa analisi, evidenziandone lo scarso valore poetico e la somiglianza sia con il testo della Vulgata sia con quello della 'bibbia anglicana', la cosiddetta *King James Bible*, edita nel 1611. [Matteo Navone]

PASQUALE SABBATINO, *L'arte dell'Inganno in Leonardo da Vinci, Varchi, Lomazzo, Comanini, Marino*, in «*Tutto ti serva di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 354-385.

Il rapporto tra simbolo e verosimiglianza, fino all'illusione del reale, è il cuore del saggio di S., che si appoggia a una nutrita serie di esempi tra Cinque e Seicento – con qualche escursione settecentesca – per illustrare le dinamiche seguite da un nodo tanto cruciale per l'espressione artistica.

Il primo nome citato è quello del classicista brindisino Francesco Milizia, che nel suo *Dizionario delle belle arti del disegno* del 1797 introdusse ufficialmente il lemma *illusione* all'interno del lessico artistico, con un'avvertibile sfumatura negativa; egli riduce infatti a semplice abilità tecnica la mera copia del reale, in opposizione a un'osservazione ragionata che consenta di formare un bello composto, frutto del meglio di ciò che la natura ha da offrire, così come l'imitazione dei maestri si traduce in una selezione dei loro caratteri eccezionali più che in un'emulazione *tout court*.

La seconda parte del saggio vede susseguirsi un'antologia di lacerti testuali cinquecenteschi sul ruolo dell'illusione mimetica in campo artistico, variamente declinati in favore o contro l'inganno suscitato da queste opere, con stralci presi dal *Libro di pittura* di Leonardo da Vinci, dalla *Lezione* di Benedetto Varchi sul duello tra pittura e scultura, dall'*Idea del tempio della pittura* di Gian Paolo Lomazzo, dal *Figino* di Gregorio Comanini. Capitale importanza per ognuno di questi esempi ha l'aneddotica, che si rifà a un *corpus* classico ricavato soprattutto da Plinio (con gli episodi di Zeusi, Parrasio, Pigmalione, la Venere di Prassitele) a cui i vari artisti-letterati aggiungono testimonianze personali o, co-

munque, recenti. Spesso è proprio l'effetto dell'illusione, capace di ingannare uomini e animali, a rappresentare la più evidente prova della superiorità della pittura, fino al caso estremo dell'inganno del desiderio, come accade per i numerosi episodi di agalmatofilia; un'estensione del dominio dell'illusione che però presta il fianco agli attacchi della letteratura edificante di fine Cinquecento, quando alla «definizione, tipicamente rinascimentale, del nuovo statuto dell'arte come imitazione sempre più perfetta della natura al punto tale da produrre l'inganno dei sensi», segue la stagione in cui «il discorso sull'arte si sposta sulla sua funzione edificante e morale» (p. 378).

Resta, infine, il caso unico di un autore come Marino, notoriamente ricettivo alle suggestioni dell'arte figurativa e ai suoi rapporti con la letteratura. Dedicando la prima delle sue *Dicerie Sacre* alla pittura, Marino si concentra sul tema della scrittura illusionistica, considerando come veri poemi le due pitture di Dio, l'Universo e la Sindone, e arrivando a sancire il valore intrinseco dell'illusione mimetica attraverso una scrittura che è – nella sua composizione grafica – “pittura” a sua volta, seguendo principi di simmetria e corrispondenza tipicamente figurativi. Il culmine di questa tendenza si avverte nel canto X dell'*Adone*, quando, nella città del Sonno, alcuni personaggi altrove riservati all'*ekphrasis* («quasi vive grottesche o spirti astratti», X, 103, v. 3) prendono vita in una galleria di *monstra* degni di Bosch, segnando il progressivo scostamento dell'illusione e della verosimiglianza dal confronto coi classici verso l'ecentrico e la “meraviglia”. [Giordano Rodda]

PIETRO SISTO, «*Quanto più arde il sole, tanto più sta bene la mosca eccellente*». Il “*pugliese mostro*” tra antichi e moderni, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 398-413.

Il saggio avvia una riflessione attorno alla presenza della mosca nella produzione letteraria – e non solo – italiana. L'assunto di base consiste nello spiegare come il fastidioso insetto, a partire dal genere dell'elogio paradossale (*enkomiastia adoxa*), già in voga nella sofistica greca, sia stato in più modi riabilitato. Già

Leon Battista Alberti, recuperando riflessioni lucianee, considerava le mosche ben più nobili delle api, poiché animali “democratici”, in grado di vivere “senza guida di un re o di uno sgherro”, e rispettose delle leggi umane. L'informazione più curiosa che S. fornisce è il fatto che la Puglia, nota per la sua aridità (l'*Apulia sicutulosa* di Orazio), è stata identificata nei secoli come vera e propria terra delle mosche: precursore di questa *vulgata* pare essere stato Teofilo Folengo nel *Baldus* e nella *Moscheide*. Proprio dallo scrittore mantovano Tassoni recuperata la “pugliesità” del dittero; caso particolare è costituito da un'altra *Moscheide* (1624), quella di Giambattista Lalli, dove l'eroico esercito di mosche che vuole sconfiggere l'imperatore Domiziano si raduna a Brindisi. Il polignanese Pompeo Sarnelli dedica due favole della raccolta *Bestiarum schola* (1680) a questo animale. Non solo letteratura: pure in un'opera storiografica come la *Relazione del Regno di Napoli* di Camillo Porzio, la Puglia viene indicata come terra popolata da mosche; anche *Il cannocchiale aristotelico* di Tesauro presenta il “pugliese mostro” mentre annega nel calamaio di un poeta, episodio che funge da metafora di quanti avevano infastidito l'attività del letterato. La carrellata, che omette interamente il Settecento e l'Ottocento, raggiunge infine la contemporaneità con i casi di Leonardo Sinisgalli, Antonio Gramsci e Gustavo Zagrebelsky. [Francesco Sorrenti]

ANDREA BATTISTINI, *Le biografie di Galileo dalle committenze mediche al risveglio nazionalistico del Settecento*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 426-438.

Negli anni seguenti al successo del *Sidereus Nuncius*, per i Medici esaltare la fama di Galileo significava perpetuare la propria, salvo poi ritrarre tale aperto sostegno negli anni del conflitto con la Chiesa: questo atteggiamento è particolarmente evidente nelle biografie galileiane oggetto dello studio di B. È infatti con chiaro intento di propaganda (per la casa medicea) e al tempo stesso di apologia (per le successive condanne del Sant'Uffizio) che nel 1654 Leopoldo de' Medici affida a Vincenzo Viviani, allievo di Galileo, il compi-

to di scrivere un primo resoconto sulla vita del maestro. Il *Racconto storico* loda le doti eccezionali del pisano e le sue scoperte – di ben altra portata rispetto a quelle di Colombo, che si limitò a trovare nuove terre – nonché la determinazione nel superare gli ostacoli, tra affezioni fisiche e nemici invidiosi. Vengono invece minimizzate le vicende del processo e della condanna, con il relativo sostegno a un nuovo modello di cosmo, in favore al contrario di una scienza di matrice soprattutto empiristica, in armonia quella promossa dall'Accademia del Cimento.

Via via che le sue opere tornano a essere pubblicate, nel Settecento Galileo assume lo *status* di “campione” della scienza italiana nella disfida con la Francia che si fa erede della *querelle des anciens et des modernes*, soprattutto dopo lo scarso rilievo dato al pisano nei volumi dell'*Encyclopédie*. Le biografie settecentesche, come quelle di Angelo Fabroni e Andrea Rubbi, insistono pertanto sul ruolo di precursore di Galileo, prendendo le mosse dal fondamentale *Elogio del Galileo* di Paolo Frisi, a sua volta di una decina d'anni posteriore – con toni più distesi e meno encomiastici – del suo *Saggio sul Galileo* uscito sul «Caffè». L'*Elogio* di Frisi è a un tempo cronaca della vita dello scienziato e proclamazione della sua superiorità rispetto agli Huygens, ai Cartesio, ai Bacone, o troppo metafisici o incapaci di trarre le conseguenze delle proprie osservazioni. Di diversa matrice è invece l'inevitabile confronto con Newton, che offre l'occasione per evidenziare la disparità di trattamento di Inghilterra e Italia verso i loro figli più illustri, tema toccato anche dal *Saggio della filosofia del Galileo* del gesuita Juan Andrés, e ricavarne una nuova coscienza dell'identità nazionale. [Giordano Rodda]

FLORINDA NARDI, *Le “acutezze ridevoli” di Matteo Peregrini*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 439-459.

Nel trattato *Delle acutezze* (1639) Matteo Peregrini dedica al tema del riso e alla categoria del comico uno spazio per nulla marginale. Di particolare interesse è il capitolo incentrato sulle «acutezze ridevoli», definito da N.

come un «breve, quasi autonomo, trattato sul riso» per alcuni aspetti paragonabile all'*excursus* formulato tempo prima da Castelvetro nel suo commento alla *Poetica* di Aristotele (p. 447). L'approccio “moderno” di Peregrini viene rilevato su più livelli. In primo luogo lo si nota nell'uso strumentale delle *auctoritates* classiche e nei numerosi riferimenti ad Aristotele, Demetrio Falereo, Cicerone e Quintiliano, finalizzati a mettere in evidenza le contraddizioni dei loro teoremi. Diversamente dal pensiero aristotelico-ciceroniano, che attribuiva la causa del riso alla *turpitudine*, Peregrini sostiene infatti che il comico non scaturisca tanto dalla percezione di un difetto quanto piuttosto dalle «cagioni che sogliono comunemente farci piacere» come la «bellezza», la «soavità», il «profitto» e la «novità» (pp. 449-450). In seconda battuta l'originalità dell'argomentazione peregriniana emerge dal frequente ricorso alla figura del buffone. Pur evocata come esempio negativo che accompagna e rafforza il consiglio a non uscire dalla convenienza e dal decoro nella formulazione di un'«acutezza ridevole», l'immagine richiama con precisione gli Zanni della Commedia dell'Arte e «quel mondo tanto emarginato della cultura» (p. 455) che proprio per il fatto di essere esplicitamente riconosciuto, viene in qualche modo legittimato. [Luca Beltrami]

DANIELA DE LISO, *Tra le scritture femminili del Seicento: prime indagini*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 460-474.

D. L. propone un percorso ricognitivo tra le scritture femminili del Seicento italiano, che si apre su testi profemministri di inizio secolo. Come pietra angolare di questo momento fondativo, la studiosa individua la rivendicazione della «consapevolezza di una superiorità intellettuale» (p. 461) avanzata da Moderata Fonte nel *Merito delle donne* (1600) e rilanciata a stretto giro sia dal *Discorso* di Lucrezia Marinella su *Le nobiltà et eccellenze delle donne* (1600), sia dalla vigorosa protesta di Arcangela Tarabotti contro la privazione della libertà fisica e delle risorse culturali che assoggetta il genere femminile, mortificandolo ed esponendolo alla violenza

degli attacchi misogini. Questi attacchi sono particolarmente forti in epoca controriformistica anche in un'area avanzata come quella veneziana che, «già nel corso del sedicesimo secolo, si era distinta [...] per la maggiore libertà femminile e per l'interesse verso la produzione letteraria e artistica delle donne, coadiuvata dalla 'complicità' degli ambiziosi progetti aldini, che avevano, ad esempio, portato all'edizione delle opere di Caterina da Siena» (pp. 464-465).

Alle pionieristiche riflessioni delle autrici di inizio secolo, D. L. affianca i più maturi profili di figure femminili nuove, quelli di aristocratiche come Margherita Sarrocchi, Camilla Faà Gonzaga e quello di una poetessa e drammaturga come Margherita Costa che, immersa nella temperie culturale del suo tempo e disinteressata alle rivendicazioni sociali in senso puramente speculativo, rivela nella sua prassi letteraria un'identità femminile disimpegnata e ironica. Interesse particolare riveste per D. L. la fisionomia che il motivo amoroso assume nelle *Lettere* di Costa, come «tema adatto al puro *divertissement* letterario» (p. 470), contribuendo a modificare le coordinate di un io poetico femminile che, già a partire dal XVIII secolo, avrebbe rifiutato di abdicare al proprio volere, definendosi «lasso» perché «troppo amante» (p. 470), e aspirando invece ad un più risoluto ideale di indipendenza e autodeterminazione individuato, in chiusura del saggio, dal ritratto di Artemisia Gentileschi. [Emanuela Chichiricò]

EMILIO FILIERI, «*Serici alunni*». *Bachi in Barocco fra G. Capponi e G. Lubrano*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 475-495.

Il saggio si concentra sulla rappresentazione del baco da seta nella poesia secentesca. Individuando nel *De bombyce* di Marco Girolamo Vida il precedente di questa particolare tradizione, F. si sofferma inizialmente sull'idillio intitolato *I bombici*, composto nel 1610 dal bolognese Giovanni Capponi, e sul sonetto *Verme di seta* di Ciro di Pers. Mentre nel primo caso il motivo viene inserito nel contesto mitologico tipico della produzione idillica

primo-secentesca, nel secondo il tema è declinato in senso morale attraverso il correlativo tra i «vermi fetenti» che sputano la pregiata «serica spoglia» di cui si veste il poeta, e il poeta stesso, «verme» che trascorre la vita mortale tra le «sozzure» dei «ciechi affetti» (p. 482). Prima che le ricerche pubblicate da Francesco Redi nella *Generazione degl'insetti* (1668) e da Marcello Malpighi nella *Dissertatio epistolica de Bombyce* (1669) spostino l'interesse sugli aspetti scientifici della questione, l'argomento viene frequentato ancora a lungo dai poeti. La rassegna prosegue citando un ulteriore componimento di Ciro di Pers, il sonetto *Al bombice* di Fontanella e una serie di poesie di Lubrano che associano la metamorfosi del baco a profondi significati morali: il vile insetto che produce un materiale tanto pregiato simboleggia la caducità e la miseria della condizione terrena, ma diventa anche emblema dell'uomo che si libera dai vincoli della carne per innalzarsi alla vita spirituale. Mettendo opportunamente in relazione i testi di Lubrano con l'identificazione tra poeta e baco proposta da Marino nel madrigale *Bombice d'amore*, il saggio illustra infine l'evoluzione del motivo che compara l'industria del baco alla laboriosità dei letterati e che trova il suo più completo sviluppo nel sonetto lubraniano intitolato *Moralità tratte dalla considerazione del Verme Setaiuolo*. [Luca Beltrami]

LUCINDA SPERA, *Il Paradiso Monacale (1643) di Arcangela Tarabotti: un esempio di autopromozione nella Venezia del Seicento*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 517-526.

Di Elena Tarabotti – Arcangela da benedettina – S. dà una definizione ideologica ben precisa, parlando di lei come una sorta di femminista *ante litteram*, protagonista della *Querelle des femmes*, originatasi alla fine del XVI secolo in ambito accademico padovano e veneziano.

Il suo *Paradiso monacale*, pubblicato a Venezia nel 1643 ma completato nel 1636, è la prima opera menzionata da S.; segue, nel 1637, un inizio di polemica con il senese Francesco Buoninsegna che aveva parlato *Contro 'l lusso donnesco*, cui ella rispondeva con l'*Anti-*

satira in risposta al lusso donnesco (1644). Nel 1647, la pubblicazione il discorso *Che le donne non siano delle specie degli uomini* inasprì molto la *querelle* e la Tarabotti si trovò coinvolta in prima persona. Fra il 1634 e il 1643 compose le bozze di altre opere, quali la *Tirania paterna* e *L'inferno monacale*, la prima delle quali sarebbe stata pubblicata solo nel 1654 con il titolo *La semplicità ingannata*.

S. definisce inoltre la Tarabotti «una scrittrice che [nel 1643] ha già ordito la trama della sua presenza intellettuale» (p. 519) e non solo quindi quale donna che lamenta la costrizione monacale cui tante fanciulle erano sottoposte in quell'epoca per motivi di convenienze famigliare: seppur autodidatta nella sua formazione culturale, ella aveva spaziato nello studio dalle Sacre Scritture ai classici, da Dante Alighieri a Francesco Petrarca.

Il ritardo della pubblicazione a stampa del *Paradiso monacale* non esclude, secondo S., un'anticipazione della diffusione del testo mediante copie scritte a mano. L'*élite* intellettuale veneziana, dopo un'iniziale accettazione delle tesi del *Paradiso monacale*, presto accese una violenta polemica contro la scrittrice, prendendo come pretesto alcuni errori presenti nel testo a stampa e, quindi, una presunta difformità stilistica fra questa prima opera e la successiva *Antisatira*, tanto da arrivare a tacciarla di plagio. A tali accuse ella rispose rinfacciando ai suoi avversari di «non sapere che lo stile va diversificato in conformità alle materie» (p. 524). S. conclude narrando come Arcangela Tarabotti non seguì il consiglio della sua amica Betta Polani, che le suggeriva di abbandonare o ridurre la sua attività letteraria per non pregiudicare la sua già compromessa salute (si spese infatti nel 1652, a soli quarantotto anni, nella sua Venezia). [Isabelle Gigli Cervi]

MARCO LEONE, *L'incipit della «Posilecheata» (1648) di Pompeo Sarnelli come specchio dell'opera: struttura e modelli*, in «*Tutto ti serva di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 527-541.

L. si propone di approfondire la contestualizzazione letteraria della *Posilecheata*, raccolta narrativa pubblicata nel 1684 dall'a-

bate polignanese Pompeo Sarnelli, studiandone i testi liminari a confronto con l'incipit del *Cunto de li cunti*. L'autore manifesta il proprio debito al modello, di cui aveva curato un'importante edizione nel 1674 (la prima con il titolo di *Pentamerone* ed esplicitamente a nome di Basile). Grammatico e poligrafo, Sarnelli scriveva in italiano, latino e napoletano; premette alla propria opera una lettera prefatoria in cui rivendica, in risposta a possibili riserve puriste, la legittimità di un uso letterario della lingua dialettale e l'ascendenza popolare del contenuto.

Nel vero e proprio incipit narrativo, invece, entrambe le opere esibiscono la cornice delle rispettive raccolte di racconti, ne rivelano la diversa ambientazione e altri aspetti peculiari. In particolare, la *Posilecheata* mostra una configurazione spazio-temporale più realistica rispetto al modello, una vocazione parodistica e un amalgama tra livello colto e popolare, tra erudizione e dimensione fantastico-fiabesca che risale alle opere minori del Boccaccio e perdura fino al tardo Seicento. [Carla Bianchi]

MARIA CRISTINA CABANI, *Dittico per il mal della pietra (Ciro di Pers)*, in «*Tutto ti serva di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 542-547.

L'articolo prende in esame due sonetti di *Ciro di Pers* dedicati al 'mal di pietra' (calcolosi renale) di cui soffrì lo stesso poeta negli ultimi anni di vita: *D'Orfeo non è né d'Anfion la cetra* e *Son nelle rene mie, dunque, formati*. Si tratta di testi celebri, commentati anche da Ludovico Antonio Muratori, che li interpreta come 'scherzi' costruiti con un gioco retorico sulla parola 'pietra'. Eppure, differentemente da una certa consuetudine della tradizione letteraria italiana, il tema della malattia fisica è affrontato in questi sonetti evitando il registro comico-basso: secondo un procedimento caratteristico di tutto il canzoniere di *Ciro*, anche tali testi si fondano sul «travestimento stilistico» (p. 545) di esperienze reali e autobiografiche, che vengono ricondotte all'interno del coerente sistema metaforico di tutte le sue rime, incentrato sul motivo funebre. Il saggio si chiude con una riflessione sulla let-

tura che di Ciro fa Giorgio Manganelli, il quale dedica al poeta friulano un capitolo di *Laboriose inezie* (1986), e sembra prendere ispirazione proprio dai due sonetti per la descrizione del 'mal della pietra' nel suo *Discorso sull'invenzione di una patologia universale* (in *La Notte*, 1996). [Francesco Valesè]

ENRICO MATTIODA, 1660: *la modernità tra diletto e divertissement*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 548-555.

Prendendo spunto da un suo precedente articolo dedicato al concetto di 'dilettante' e ai mutamenti di significato della parola nel corso della storia, M. chiarisce come il termine compaia nella seconda metà del Seicento in opposizione al concetto di 'intendente': la sua affermazione, infatti, è coeva alla professionalizzazione e specializzazione delle attività artistiche. Il diletto e il divertimento costituiscono le due soluzioni laiche per l'uomo del Seicento, appartenente alle classi dominanti, che è alla ricerca di un'occupazione privata: il diletto si riferisce a un impegno d'ambito intellettuale e artistico, mentre il divertimento prevede un continuo riorientamento dell'attenzione verso nuovi interessi. Così Blaise Pascal intende nei suoi *Pensées* il *divertissement*, ovvero un tipo di occupazione volto a eludere la noia: in tal senso il *divertissement* rappresenta un piacere effimero e negativo, che allontana l'uomo da sé stesso e da Dio. A tale visione tragica del tema – cui si mostrerà ancora sensibile Hölderlin, sebbene non più nella prospettiva religiosa intesa da Pascal – se ne sostituirà nel secolo successivo una di natura laica e sensistica. [Francesco Valesè]

ALBERTO BENISCELLI, *Tra pathos e allegoria: la memoria di Tasso nel resoconto di una messinscena ferrarese di primo Seicento*, in «*Tutto ti serve di libro*». *Studi di Letteratura italiana per Pasquale Guaragnella*, cit., I, pp. 572-589.

Affrontando la cospicua fortuna seicentesca di Tasso, B. studia gli intermezzi della favola piscatoria *Alceo* di Antonio Ongaro (il

cosiddetto *Amynta madidus*), di cui nel 1614 si pubblicarono, insieme al testo, i materiali scenici e di commento per la programmata recita ferrarese del 1612 ideata da Enzo Benitivoglio, principe dell'Accademia degli Intrepidi. L'autore dei cinque intermezzi fu Battista Guarini (e suo figlio Alessandro nel 1616 utilizzerà il lavoro del padre per la *Bradamante gelosa*), che nel secondo e terzo raccontò la storia di Armida e Rinaldo, dall'arrivo alle Isole felici ai loro amori e all'abbandono della donna da parte dell'eroe. I due intermezzi, ben contornati da analoghe storie tragiche (nel primo quella di Medea, nel quarto e nel quinto quella di Proserpina), si giovano di scenari che coinvolgono cielo, terra e mare, con soluzioni spettacolari di grandioso effetto scenografico, che sono descritte dall'accademico Arsiccio, Ottavio Magnanini, autore anche di *Discorsi* importanti per interpretare il riuso di Tasso in questo tipo di rappresentazioni seicentesche. Analizzando queste digressioni esplicative accanto ai componimenti guariniani, che reinterpretano spesso ottave della *Liberata* (ma anche Magnanini non lesina citazioni testuali), e tenendo opportunamente conto del rinnovato contesto politico-istituzionale successivo alla Devoluzione di Ferrara allo Stato Pontificio, B. rileva come l'originale «dolcezza» (p. 580) tassiana sia stata trasformata nel pathos di storie allegoriche e di moralizzazione pedagogica, in cui l'autore del *Pastor fido* adegua Tasso alla propria ideologia, a partire dalla più urgente, relativa alla tematica erotica e alla sua regolamentazione nuziale. Un progetto nel quale si inserisce lo stesso Magnanini, in un'adesione non inerte: basta leggere l'intero blocco dei suoi *Discorsi sopra il quarto intramezzo* per scorgervi quello che B. definisce un vero e proprio «trattatello *De nuptiis*» (p. 585), distinto com'è in un trittico progressivo, *Della necessità naturale del matrimonio*, *Della necessità morale del matrimonio* e *Della necessità politica del matrimonio*, dove, dopo le tensioni legate alla perturbante lezione tassiana, finalmente trionfa il «principio dei sacrosanti imenei» (p. 586) del vecchio e fondamentale *Discorso dell'amore umano* dell'estense Annibale Romei [Quinto Marini].

ERMINIA ARDISSINO, *Literary and Visual Forms of a Domestic Devotion: The*

Rosary in Renaissance Italy in Domestic Devotions in Early Modern Italy, edited by MAYA CORRY, MARCO FAINI, ALESSIA MENECHIN, Leiden-Boston, Brill, 2019, pp. 342-371.

Muovendo dalla ricognizione storica della diffusione del rito del rosario, ritualità comunitaria e ben strutturata, poco dipendente dall'istituzione ecclesiastica centrale e vicina ai bisogni specifici di un'epoca di drastici cambiamenti, A. sonda la produzione iconografica e poetica che ne accompagna la nascita e la crescente popolarità nell'Europa e nell'Italia del XVI e XVII secolo. Lo studio muove dunque dagli impianti iconografici pubblicati insieme alle meditazioni che accompagnano le preghiere e ne analizza natura e funzione, realistica o simbolica, esplicativa o esornativa, inerente alla ritualità domestica del rosario.

A. si sposta poi sulla produzione poetica vera e propria, mettendo in luce i meccanismi con cui, soprattutto nel XVII secolo, l'epica sacra si adatta alla struttura della preghiera, sviluppando – come avveniva anche a livello iconografico – gli spunti offerti dalle meditazioni e arricchendoli di volta in volta con episodi di sapore letterario. Passando in rassegna alcune pubblicazioni a diverso titolo considerevoli, di Capoleone Guelfucci, di Serafino Razzi e di Giulio Cesare Croce, A. ne ricostruisce i modelli letterari di riferimento (Tasso soprattutto), le destinazioni e finalità in relazione alle questioni dottrinali e al ruolo che i poemi assumono nella meditazione e nella catechesi domestica, rispetto alla quale, grazie all'uso del vernacolo, diventano uno dei principali strumenti didattici, e oggi risultano un singolare archivio della diffusione di una ritualità fortemente identitaria nei paesi della Controriforma. [*Emanuela Chichiricò*]

ERMINIA ARDISSINO, *Women interpreting Genesis in Early Modern Italy: arguments supporting gender equality*, in *Lay readings of the bible in early modern Europe*, edited by ERMINIA ARDISSINO, ELISE BOILLET, Leiden-Boston, Brill, 2020, pp. 276-296.

Nell'indagare il ruolo svolto dalla Bibbia nell'istruzione e nell'esercizio femminile del-

la retorica, A. offre un suggestivo contributo alla storia dell'esegesi dei testi sacri, chiave di accesso e banco di prova per il mondo della scrittura e del dibattito teologico, rispetto a cui la donna inizia, nel corso del Seicento, a essere non più mero oggetto di polemica ma soggetto attivamente coinvolto. A. delinea così il graduale affinarsi delle intenzioni delle autrici del XVII secolo nei confronti delle scritture, dal loro più blando impiego come materia poematica o bacino citazionistico, fino ad un più deciso impegno ermeneutico e autoapologetico che marca un percepibile rinnovamento della storia intellettuale.

Il perno geografico-culturale di questo processo è quello, da più parti individuato, dell'area veneta tra Umanesimo e Barocco: in questa zona la studiosa colloca il primo dibattito pubblico tra un uomo e una donna, evento simbolico che trasforma per la prima volta la Bibbia in strumento di rivendicazione contro la società patriarcale. A partire da questo innesco, viene ricostruito il movimento grazie al quale, col tempo, l'interpretazione scolastica – che non discute il principio dell'imperfezione femminile ma, al contrario, lo adduce a giustificazione dell'inferiorità di genere – si tempera e si articola nei ragionamenti di Moderata Fonte in una sempre maggiore consapevolezza dei ruoli di genere, concretizzata poi nell'intuizione di Marinelli e Tarabotti di un legame tra la misoginia delle scritture e l'esclusione della donna dalla vita civile e dalla cultura.

Accanto alla precisione con la quale il testo incaricato di fornire all'umanità una verità trascendentale viene trasformato in via di fuga dei ruoli tradizionali, la studiosa rileva l'accendersi di una violenta reazione accademica (di ambito Incognito, in particolare), nella quale individua, sotto la cura esegetica per i testi sacri, l'ossessione controriformista per la soggezione della donna alle istruzioni familiari, ecclesiastiche, politiche e culturali. La proposta di A., che vede nella Bibbia «the most powerful tool for arguing for female equality in an age of overt misogyny» (p. 293), si rivela dunque, oltre che un necessario correttivo alla storia dell'esegesi scritturale, un utile stimolo a un approccio più problematico alla storia del pensiero *tout court*, in grado di ribilanciarne la filosofia storiograficamente fissata. [*Emanuela Chichiricò*]

JEAN ROUSSET, *Mon baroque*, «Lettere Italiane», 2019, LXXI, 3, pp. 211-224.

IRVING LAVIN, *Il dono regale. Bernini e i suoi ritratti di sovrani*, ivi, pp. 225-247.

Per celebrare i settant'anni di «Lettere Italiane», la Direzione e la Redazione ripropongono una serie di saggi pubblicati dal 1954 al 2010 che copre l'intero arco della letteratura italiana. Nella cerchia degli importanti studiosi che con la loro collaborazione alla rivista hanno illustrato il lungo cammino che da Dante arriva alla critica del Novecento, si trovano Benvenuto Terracini, Giorgio Petrocchi, Yves Bonnefoy, Jean Starobinski, Damaso Alonso, Vittore Branca, Franca Ageno, Bruno Migliorini, Carlo Dionisotti, Georges Poulet, Giovanni Getto, Ezio Raimondi, Etienne Gilson; il Seicento, nel suo duplice *côté* storico-letterario e artistico-figurativo, è affidato a due saggi di Jean Rousset e di Irving Lavin. Il primo, del 1994, si ricorderà, è una sorta di autobiografia critica che destò interesse proprio perché fatta da un francese che confessava i pregiudizi culturali che fino agli anni Quaranta del Novecento avevano condizionato i critici del suo Paese nei confronti del Barocco italiano: per lui fu la riscoperta del teatro, francese ma anche italiano, a fornire la chiave – con il suo linguaggio multiplo di parola, danza, musica, scenografia – per capire la novità dell'arte barocca, “teatrale” e illusionistica per eccellenza, tra evanescenza e polivalenza di forme. Un'arte che, specialmente nella Roma di Borromini e di Bernini, tra chiese dall'architettura deformata ed ellittica, fontane dalle acque vitalizzanti di miti o allegorie, gruppi marmorei in movimento come l'*Apollo e Dafne*, rovesciava completamente la staticità del classicismo in un inquietante dinamismo; lo stesso dinamismo che Rousset poteva trovare in evidenza negli studi postrociani e nelle antologie di Calcaterra, di Ferrero, di Getto, avvio di una nuova fase interpretativa. Il secondo saggio seicentesco qui riproposto risale al 2005 e in qualche modo sembra continuare la parte artistica-figurativa del saggio di Rousset, che presenta anche un suo ben selezionato apparato iconografico. Irving Lavin definisce il ruolo dell'artista barocco nello sviluppo sociale, economico e culturale europeo attraverso l'approfondimento

di uno specifico settore dell'arte di Bernini, quello di ritrattista dei potenti del suo tempo. Lo scultore del busto di Carlo I d'Inghilterra (oggi perduto) e della statua equestre di Luigi XIV, è qui studiato soprattutto per il ritratto di Francesco I d'Este, che fu realizzato in assenza del soggetto e con sussidi altrui (dipinti, ritratti o semplici profili tratteggiati). Oltre all'indagine sull'elaborazione tecnica dell'opera, secondo un procedimento davvero particolare e complicato dai molteplici interlocutori (interessanti i diari e i carteggi che registrano le complesse tappe realizzative), l'interesse di Lavin è rivolto poi all'aspetto sociologico e insieme psicologico, che portava l'artista supremo a una sorta di equiparazione con il sovrano assoluto. Perché l'idea dell'incarnazione del potere in una persona era tutta nel genio dello scultore, nella sua intuizione e abilità artistica (particolarmente stimolata per il Re Sole, meno per Francesco d'Este), non libera, però, dai condizionamenti politici e dai rapporti personali da cui pur sempre dipendeva la sua condizione economica e il suo prestigio. [*Quinto Marini*]

ERMINIA ARDISSINO, *Dal meraviglioso di Tasso al magico di Basile*, «I castelli di Yale online», 2019, VII, 1-2, pp. 19-46.

L'articolo offre una panoramica sulle principali declinazioni del concetto di meraviglioso documentate nella teoria e nella prassi letteraria a cavallo tra XVI e XVII secolo. Prendendo le mosse dalle riflessioni contenute nelle due redazioni dei celebri *Discorsi tassiani* – in cui il meraviglioso è definito come rappresentazione verosimile di un soprannaturale cristianamente inteso – ma anche dalle ottave della *Liberata*, in cui la meraviglia si configura altresì come stupore suscitato dalle varie epifanie della bellezza femminile, A. passa poi a considerare come, negli scritti di Galileo, questo concetto si leghi strettamente ai temi della conoscenza e della «scoperta degli straordinari misteri della natura» (p. 33). L'ultima parte del saggio è infine dedicata alla poesia e alla prosa barocca, e in prima istanza ai versi di Marino e alle teorizzazioni di Peregrini e Tesauro, nelle quali l'arguzia poetica, provvista anche di valore conoscitivo, viene individuata come la principale fonte

della meraviglia; diverso il caso del *Cunto de li cunti* di Basile, dove il meraviglioso diventa un meccanismo fiabesco «puramente funzionale allo sviluppo narrativo» (p. 45), privo di quella conciliazione col verosimile e di quella capacità di veicolare «valori significanti» (p. 44) che, in forme diverse, aveva assunto negli autori precedenti. [Matteo Navone]

EMILIO RUSSO, *Le lettere del Marino e la cultura del primo Seicento*, in *Epistolari dal Due al Seicento. Modelli, questioni ecdotiche, edizioni, cantieri aperti*, (Gargnano del Garda, 29 settembre – 1° ottobre 2014), a c. di CLAUDIA BERRA, PAOLO BORSA, MICHELE COMELLI e STEFANO MARTINELLI TEMPESTA, «Quaderni di Gargnano», 2018, 2, pp. 661-684.

R. riferisce intorno a un progetto in cui è impegnato insieme ad altri studiosi delle lettere mariniane, tra cui Clizia Carminati: una nuova edizione dell'epistolario del partenopeo, che superi l'ormai datato volume curato da Marziano Guglielminetti e fornisca un commento più approfondito alle missive edite, oltre al lavoro su quelle inedite (più di cinquanta al momento di questa relazione, *corpus* poi ulteriormente arricchito negli anni successivi). Si tratta di un cantiere tra i più interessanti e complessi negli studi sul Barocco: quelle finora reperite rappresentano infatti solo una piccola parte delle lettere, stanti l'insolitamente esiguo numero dei corrispondenti, la mancanza tra questi di interlocutori essenziali per la biografia del poeta e i diversi anni di apparente silenzio. La nuova edizione, che si avvale delle fondamentali ricerche di Giorgio Fulco, viene contestualizzata nel contributo grazie a puntuali ragguagli metodologici; questi ipotizzano l'esistenza di un copialettere e suggeriscono le possibili caratteristiche per il libro di lettere progettato e mai realizzato da Marino, con criteri ipotizzabili grazie alla selezione fornita nel cosiddetto "fascicolo Claretti". Dal punto di vista tematico, altre considerazioni derivano dalla quantità di riferimenti ad opere d'arte, non solo in relazione alla *Galeria* ma anche alla propria collezione personale, come dimostrano alcune missive a Giovan Battista Ciotti e a Lorenzo Scoto qui riprodotte e commentate; nonché dai giu-

dizi letterari cruciali per desumere indirette dichiarazioni di poetica, non ultime quelle inderogabili dalla corrispondenza degli ultimi anni con Antonio Bruni. [Giordano Rodda]

MARCO CORRADINI, *Origine e fortuna di un libro non scritto. Sulla «Polinnia» di Giovan Battista Marino*, «L'Ellisse», 2019, XIV, 1, pp. 47-72.

C. torna a occuparsi di Giovan Battista Marino con un contributo dedicato a uno dei tanti lavori annunciati dal poeta e mai conclusi: la *Polinnia*, raccolta di inni di tema esametonico per il quale Marino sceglie di non «affrontare il tema della creazione secondo un taglio narrativo», ma frantumarlo «in una pluralità di tessere liriche autonome, potenzialmente moltiplicabili all'infinito» (p. 52), come testimonia il sommario riportato nella programmatica "lettera Claretti" premessa alla terza parte della *Lira*. Per la composizione della *Polinnia*, secondo una strategia messa in opera anche nell'*Adone*, Marino sceglie con accortezza di dichiarare alcuni degli autori presi a modello, nascondendone però altri a cui il progetto dell'opera appare riconducibile con più decisivi elementi: in particolare, più che il citato Pontano, va segnalato Michele Marullo con i suoi *Hymni Naturales*, di cui il partenopeo riprende l'ordine di chiara matrice neoplatonica, trasformandolo però da discendente a *grosso modo* ascendente; né si può tacere l'esempio fornito da Bernardo Tasso, che con le sue odi sembra rappresentare un importante modello tematico e formale per il partenopeo. Il contributo di C. dà poi conto dei testi superstiti della *Polinnia*, 7 o 8 rispetto ai 127 del progetto originario, e ne analizza la metrica (canzoni oppure odi-canzonette) suggerendo l'influenza delle *Ode* di Guido Casoni: vengono evidenziati diversi prestiti e corrispondenze tra le due raccolte, che consentono di retrodatare la genesi dell'idea della *Polinnia* almeno al 1601, anno dell'incontro tra Marino e lo stesso poeta di Seravalle. Allo stesso modo viene ipotizzato il termine *ante quem* in cui il progetto viene abbandonato, ovvero quando alcuni versi del componimento dedicato a Villa Aldobrandini, originariamente nel sommario della *Polinnia*, confluiscono in una canzonetta della *Ga-*

leria. Infine, il contributo illustra come alcune tessere del progetto mariniano vengano raccolte e rielaborate da Antonio Bruni e, soprattutto, da Girolamo Fontanella con le sue *Ode* del 1633 e 1638. [Giordano Rodda]

ENRICO MORETTI, *Botero e Marino: l'influenza della «Primavera» sull'«Adone» e sul «Ritratto», «L'Ellisse»*, 2019, XIV, 1, pp. 73-83.

Mosso dall'intento di stimolare la critica ad approfondire lo studio dei rapporti tra le opere di Giovanni Botero e Giovan Battista Marino, M. affronta in queste pagine una serie di luoghi dell'*Adone* che parrebbero ispirati ad alcune ottave della *Primavera*, poemetto didascalico composto dall'autore della *Ragion di stato* tra il 1607 e il 1610. I convincenti riscontri proposti da M., basati su elementi rimici, lessicali, sintattici e tematici, sono individuati principalmente nel canto VII del poema mariniano (tra i passi interessati vi è anche la celebre descrizione del canto dell'usignolo in VII 33), tanto da indurre lo studioso a ipotizzare che «l'influenza della *Primavera*» si sia esercitata soprattutto nelle «fasi iniziali del processo di formazione dell'*Adone*» (p. 81), quando sia Marino sia Botero si trovavano a Torino presso la corte di Carlo Emanuele I di Savoia. Sempre secondo M., negli anni del suo soggiorno piemontese (1608-1615) Marino sarebbe stato non solo un attento lettore dei versi di Botero – compresi quelli dedicati all'encomio della dinastia sabauda – ma avrebbe a sua volta influenzato le opere dello scrittore piemontese, come sembra dimostrare la consonanza tra un'ottava della *Primavera* e una sestina del *Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele duca di Savoia*. [Matteo Navone]

BEATRICE TOMEI, *All'ombra del «Cavalier Marino». Testimonianze grafiche di un componimento giovanile, «L'Ellisse»*, 2019, XIV, 1, pp. 85-96.

La breve nota offre la riproduzione e la lettura critica di un foglio, oggi conservato alla Bibliothèque Nationale de France di Parigi, che riporta il mariniano *Ritratto del Cardi-*

nal Borghese in rame posto in calce al ritratto stesso a chiusura della sezione dei *Capricci* della *Galeria*.

La studiosa stabilisce la datazione del documento tra la fine del 1605 e l'inizio del 1606, in un momento decisamente precoce rispetto alla stampa della raccolta e utile a fare chiarezza su un periodo particolarmente fumoso della biografia del poeta, gli anni del passaggio tra la corte romana e quella sabauda (1605-1608). I pochi dati paratestuali e i documenti d'archivio, riferibili alle circostanze di composizione del foglio e alla sua circolazione, sono messi a frutto per ricostruire un episodio ignoto e poco fruttuoso delle fatiche encomiastiche mariniane, rivelando però di sponda – con non meno interesse – la competenza in materia commerciale e artistica del poeta che, già nel 1605, si dimostra ben consapevole dei vantaggi dell'uso della stampa – «un *medium* di immediata circolazione» (p. 93), rapida realizzazione e facile trasporto – oltre che perfettamente inserito nell'ambiente culturale della Roma paolina e capace di orientarsi con sicurezza tra le più popolari botteghe tipografiche della città. [Emanuela Chichiricò]

LUCA FERRARO, *Un esempio di metodo critico in Tassoni: la lettura di Dante nel postillato alle «Terze rime» e nei «Pensieri», «Rivista di Studi Danteschi»*, 2019, XIX, 1, pp. 77-147.

Sui postillati di Tassoni F., nella scia degli studi di Maria Cristina Cabani (cfr. *A. Tassoni postillatore dell'«Orlando Furioso»*, in *La pianella di Scarpinello*, Lucca, pacini fazzi editore, 1999, pp. 7-138), ha da poco pubblicato il volume *Nel laboratorio di A. Tassoni: lo studio del «Furioso» e la pratica della postilla*, Firenze, Franco Cesati Editore, 2018 (su cui cfr. recensione in questa Rassegna, 2019, 1, pp. 161-162). Continuando questi interessi tassoniani, si occupa ora delle postille che il poeta modenese scrisse a margine della *Divina commedia* aldina del 1502, oggi nella Biblioteca Apostolica Vaticana (Aldine III 8); postille che ebbero tre copie settecentesche, una perduta e le altre due, di mano di Domenico Vandelli e Ferdinando Cepelli, conservate nella Biblioteca Estense (pp. 77-84).

F. distingue in due grandi categorie tali postille, lasciando da parte quelle che ritiene siano servite da appunti per lezioni: riflessioni storico-erudite e osservazioni di carattere stilistico e linguistico. Tra le prime ci sono gli «errori» storiografici di Dante, le precisazioni scientifiche, astronomiche e astrologiche, o inerenti a fenomeni fisici come le macchie lunari ecc. Di gran lunga preminenti, sia per numero che per importanza, sono le postille sullo stile e la lingua, nelle quali il meticoloso postillatore risulta anche divertente con la sua «penna guizzante» (p. 91): richiama il sommo poeta alla precisione, gli rimprovera il gergo scurrile, che non accetta neppure in Malebolge, apostrofa come «versacci» i passi più espressivi, dimostrando la sua vocazione di «barocco moderato», contrario a ogni eccesso. Molto attento e puntuto appare, poi, sulla lingua, dove non solo corregge Dante, ma usa Dante per attaccare i suoi perenni nemici, Bracciolini e Stigliani, o per ribadire le sue critiche agli estensori del *Vocabolario della Crusca*, ostinati nell'ossequio al secolo aureo di Dante, Petrarca e Boccaccio. Questo studio aggiunge, insomma, un altro tassello alla conoscenza di Alessandro Tassoni, di recente, anche per le occasioni celebrative, tornato sotto la lente degli studiosi, i quali da oggi potranno avere a disposizione la silloge completa di queste postille dantesche, opportunamente pubblicate da F., canto per canto, in appendice al suo lavoro (pp. 115-147). [Quinto Marini]

ANDREA LAZZARINI, *Laura, Francesco e Tassoni. Una critica secentesca agli amori del Petrarca*, «Griseldaonline», 2019, 18, 2, pp. 46-62.

Le critiche mosse da Alessandro Tassoni al *Canzoniere* nelle sue *Considerazioni sopra le Rime del Petrarca* sono un tentativo minuzioso, per quanto non sempre ben strutturato, di svalutazione del modello lirico per eccellenza; la veemenza tassoniana non risparmia nulla dei *Frammenti* e dei *Trionfi*, neppure l'amore (definito a più riprese «calandrinesco») per Laura, oggetto – come argomenta L. nel suo saggio – di un sarcasmo iconoclasta da parte del modenese che sconfinava nel disprezzo, espresso nelle allusioni all'inconcludenza erotica di Petrarca e negli attacchi misogini alla

sua amata. Naturalmente la già sviluppata *vis polemica* di Tassoni è alimentata dalla rilevanza percepita del dibattito estetico corrente con le filosofie ad esso sottese. Per questo l'amore platonico, bersaglio anche di alcuni quesiti dei *Pensieri*, viene sminuito sia nella sua essenza ideale sia nelle allusioni contenute nelle rime petrarchesche, considerate al più come episodi di ipocrisia da parte di un innamorato incapace di arrivare a più concreti traguardi. Questa insincerità di fondo finisce con lo svalutare, agli occhi di Tassoni, tutta l'esperienza del *Canzoniere* e qualsiasi tentativo palinodico. L. si concentra poi sul commento a *Rvf* 94 per mostrare le interessanti sfumature libertine rintracciabili nella concezione amorosa tassoniana, antiplatonica, materialistica senza troppe cautele nonché debitrice delle teorie epicuree – con tanto di citazione dei *simulacra* – e in particolare della poetica lucreziana.

L'ultima parte del saggio è dedicata al trattamento riservato dall'umorale Tassoni a Laura, improntato a una chiara misoginia. La donna viene privata di ogni attributo nobilitante per essere ridotta, con echi addirittura aretiniani e boccaceschi, a una prostituta poco avvenente, maliziosa e sgraziata, casta unicamente per mancanza di pretendenti, riprendendo motivi già noti dell'antipetrarchismo cinquecentesco ed esacerbandoli, senza per questo – nota nelle conclusioni L. – andare incontro alla censura dei suoi contemporanei. [Giordano Rodda]

PATRIZIA PELLIZZARI, *Appunti alfieriani sul Chiabrera epico: le postille al «Firenze» (con qualche considerazione sull'«Etruria vendicata»)*, «Studi Italiani», 2019, XXXI, 1, pp. 29-47.

Prendendo le mosse dalle censure di Alfieri al *Firenze* chiabreresco, letto nella prima edizione in ottave del 1615, P. si spinge nel non semplice tentativo di definire il concetto di 'sublime' epico, tenendo conto del trattato dello Pseudo-Longino, letto da Alfieri nella traduzione di Anton Francesco Gori, tornato in auge con le riflessioni di Boileau e Pope. Alfieri riconduce le sue riflessioni alla definizione delle antinomie del sublime, rappresentate da un lato dal «vuoto» delle ottave» de-

scritte del *Firenze*, dall'altro dal «“gonfio”» (pp. 34-35) delle sequenze encomiastiche, elementi molto lontani dalla poetica dell'astigiano. Le osservazioni di Alfieri sarebbero orientate maggiormente sull'aspetto stilistico piuttosto che su quello contenutistico: di fronte a un concetto univoco di sublime, il tragediografo non nega però che esso possa prendere declinazioni diverse a seconda del genere letterario, con continue compenetrazioni. I versi epici e lirici condividerebbero «una comune caratteristica di cantabilità» (p. 38), designando una calibrata e reciproca intersezione: questo spiegherebbe le concessioni che Alfieri faceva agli epinici e alle odi pindariche di Chiabrera, che riteneva avesse però esagerato con le infrazioni nel *Firenze*. Una posizione significativa, se si tiene conto che, ancora nel primo Settecento, il Crescimbeni dei *Commentari all'Istoria della volgar poesia* negava la possibilità che il sublime del genere lirico potesse interessare anche il genere epico, privo di *grazia* e *venustà*. L'insofferenza provata da Alfieri per le parti encomiastiche del *Firenze* è inoltre riconducibile ad alcuni passaggi del terzo libro de *Del principe e delle lettere*: la poesia sublime ed elevata, ancorché imperfetta, muove da un impulso naturale («bollore di cuore e di mente», definizione che richiama il testo longiniano e il concetto popiano di *fire*) che l'uomo di lettere deve preservare da ogni bieco servilismo. Questi appunti alfieriani segnano il passaggio del concetto di sublime dall'ambito propriamente retorico a quello estetico, dal *plaisir* arcadico-dubosiano alle istanze burkiane: il sublime di Omero è ora diventato sinonimo di *poesia forte*, per citare la definizione che ne diede Harold Bloom, ossia specchio di una grande anima e, di conseguenza, del *forte sentire* alfieriano. In merito all'*Etruria*, P. scrive che Alfieri si è impegnato ad applicare nel poemetto i principi della sua scrittura tragica: l'opera si presterebbe così a molte infrazioni al registro epico, come l'inserimento del meraviglioso shakespeariano e di molte venature satiriche, restando però fedele all'utilizzo dell'ottava. Da aggiungere che queste sperimentazioni sono riconducibili a un tentativo volto a indagare ontologicamente l'epos, genere che, seppur in esaurimento, ancora nel Settecento era aperto a continue rifunionalizzazioni. [Francesco Sorrenti]

CLAUDIA TARALLO, «Non è vile l'onore, che danno le lettere». *Due lettere inedite di Gabriello Chiabrera*, «Seicento e Settecento», 2019, XIV, pp. 65-72.

Con piacere si segnala l'ottimo ritrovamento, a cura di T., di due lettere di Gabriello Chiabrera non presenti né nell'edizione curata da chi scrive (*Lettere, 1585-1638*, Firenze, Olschki, 2003), né nel regesto degli autografi chiabreschi allestito da Andrea Donnini per gli *Autografi dei letterati italiani* (Roma, Salerno, 2009). Entrambe di destinazione fiorentina, le lettere si indirizzano a Michele Dati, zio del più celebre Carlo e a Giovanni de' Medici, con datazioni significative: quella a Dati è del 12 luglio 1594 e quella al Medici è del 13 agosto 1609. La prima proviene dal fondo Baldovinetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (ms. Baldovinetti 258, III, 13), la seconda dall'Archivio di Stato di Firenze, Carte Alessandri, filza 5, busta 33.

I destinatari sono di assoluto rilievo (non si conoscevano rapporti con Michele Dati, persona coinvolta nelle attività della Camerata de' Bardi e sodale di Jacopo Corsi: il Dati che Chiabrera saluta in molte lettere del 1595 potrebbe essere effettivamente lui e non Giulio) e il contenuto delle lettere incrementa le nostre conoscenze relativamente ai rapporti del Savonese con Firenze, sua corte d'elezione per la sua lunga vita, risultando via via faticosi gli approcci con altri centri politici e culturali come Torino e, per certi aspetti, Mantova (per non dire della vicina Genova). Rispetto a tale importanza, le lettere indirizzate a interlocutori fiorentini sono sostanzialmente ancora poche perciò non si può che rinnovare l'auspicio di T., posto in conclusione, affinché da fondi poco perlustrati emergano ancora testimonianze come queste.

L'articolo, succintamente, segnala tutti i punti importanti contenuti nelle due lettere. Quella al Dati risponde in merito all'invio di due canzoni in lode di Giovanni de' Medici scritte da Ottavio Rinuccini, che T. rintraccia manoscritte nel Palatino 249 della Biblioteca Nazionale di Firenze (*Or che s'accinge all'armi e Spiega di penna d'oro* non raccolte nell'edizione postuma delle *Rime*, edita dai Giunti nel 1622. Le due canzoni erano state oggetto di critica nel contesto fiorentino e Chiabrera, ben informato, prende posizione.

Ciò che è davvero rilevante di questa lettera è l'investitura che Chiabrera fa al Rinuccini come nuovo autore di «epinicij», in parallelo con le novità stilistiche e metriche portate nel campo della madrigalistica da Giovan Battista Strozzi, elogiato nella lettera proprio per questo. Se consideriamo che Chiabrera enuncia una simile apertura poetica in una lettera a Roberto Titi del 26 novembre 1594, prima della dedicatoria delle *Maniere* del 1599, e che nell'elogio in prosa a Ottavio Rinuccini, scritto senz'altro dopo la sua morte (1621), vengono espresse simili lodi coerenti per le abilità poetiche del fiorentino, si potrebbe anche essere più generosi di T. nel dire che questa lettera a Dati è importante perché permette di capire come gli interessi per le canzoni in lode si corroborino a fronte di particolari esempi, come quelli di Rinuccini, e integrino implicitamente la strada pindarica intrapresa con le *Canzoni* del 1586. Chiabrera è sempre stato abilissimo nell'essere maestro e nel mutarsi in allievo, riconoscendo apertamente la bellezza delle «varie guise di poetare» (p. 66). Ricordiamo anche che sono questi gli anni in cui Chiabrera cerca di porsi come poeta di riferimento per i nobili genovesi e per le loro committenze pittoriche: a Castello, con lettera sempre del 1594, il 2 giugno, muove un ipotetico esempio di affresco di cantoni o lunette a fianco dei soggetti principali dei soffitti e suggeriva: «come a dire, s'io pingessi la vittoria di D. Giovanni, negli angoli di questa istoria io farei uno a cavallo con un'asta in mano; il che significa il suo apparecchiamento alla guerra: farei in un altro una Vittoria che scrive in uno scudo appiccato ad un trofeo: *De Turcis*» (lettera n. 50 delle *Lettere*, cit., p. 49). Questo frammento, accanto alla lettera scoperta da T., acquista ora nuovo rilievo: sia Chiabrera che Rinuccini lavorano con una rapidità istantanea sulle notizie della campagna ungherese intrapresa dal Medici all'inizio dell'estate del 1594, prontissimi a lodarne le vittorie che apparivano tali a giugno (e infatti estive sono le lodi dei due), ma che già a settembre venivano messe in discussione da riprese turche, resistenti per tutto l'autunno.

Se pensiamo che nella lettera al Rinuccini, il plauso alla varietà del poetare è messo a confronto con le molte «maniere del dipingere», possiamo cogliere interamente l'aggiornamento e il modo di procedere del Savonese.

Da destinatario di lodi a interlocutore: Giovanni de' Medici riceve la seconda lettera edita da T., la quale diventa dunque la prima indirizzata a questo celebre figlio naturale di Cosimo, prima di quella del 29 agosto 1615 con cui Chiabrera gli invia *Il Firenze*. Poema che è oggetto anche di questa missiva: il suo pregio infatti risiede nella possibilità di spostare indietro di almeno due anni il cantiere del poema, rispetto alla missiva per Virginio Orsini dell'8 gennaio 1611 in cui Chiabrera si diceva già pronto a cantare «come Firenze distrutta si riedificasse» (lettera 208). I concetti e i buoni propositi espressi in entrambe le occasioni ci fanno capire come in realtà del poema esistesse ancora poco, ma anche questo è un tratto tipico del Chiabrera, abilissimo nel promuovere la sua opera presso i maggiori protettori. [Simona Morando]

ANDREA DARDI, *Due lettere giovanili di Lorenzo Magalotti*, «Seicento e Settecento», 2019, XIV, pp. 73-87.

Lo spunto per il contributo di D. è la pubblicazione di due lunghe lettere giovanili di Lorenzo Magalotti, il cui epistolario, a dispetto della crescente quantità di studi a lui dedicati in anni recenti, attende ancora oggi un compiuto lavoro di scavo e di edizione; vanno considerate infatti non solo le centinaia di lettere inedite custodite negli archivi, ma anche i carteggi con alcune delle più importanti personalità del Seicento, che appaiono estremamente lacunosi. Né ci si può affidare all'edito senza esitazione, visti i pesanti interventi operati dai curatori settecenteschi, tuttora punto di riferimento per la gran parte delle missive, e i non pochi errori di trascrizione. Le lettere prese in esame – una inedita, indirizzata al padre, e un'altra di cinque anni successiva allo scienziato Vincenzo Viviani – riguardano due momenti assai diversi della vita di Magalotti. La prima è il gustoso resoconto di un litigio con un abate Corsi per motivi d'onore (lo scienziato era stato fatto oggetto di un'ode latina in sua lode e desiderava non fosse letta in pubblico); la lettera al Viviani, scritta in stile brillante e informale, è invece una sorta di zibaldone di notizie scientifiche varie, che restituiscono un vivido affresco della vita culturale fiorentina poco dopo la metà del

Seicento, con episodi particolarmente curiosi: tra questi, il tentativo di scoprire la causa fisica dietro al deterioramento di una partita di vino di proprietà dal granduca Ferdinando II, condotto insieme ad Antonio Oliva, una tra le figure più singolari affiliate all'Accademia del Cimento. [Giordano Rodda]

TANCREDI ARTICO, «*La Aquileia distrutta*» di Belmonte Cagnoli: *analisi del testo e vicende compositive*, «Seicento e Settecento», 2019, XIV, pp. 91-117.

A. offre un altro interessante contributo sull'epica secentesca, questa volta confrontandosi con *La Aquileia distrutta* di Belmonte Cagnoli (poema in venti libri composto probabilmente a Padova), rinnovando il suo impegno a individuare nei poemi del XVII secolo qualcosa di diverso dal mero epigonismo tassiano. Nel corso della sua approfondita analisi, A. rimarca da subito le diversità rispetto alla *Gerusalemme liberata*. La scelta di un argomento tardo-antico, lontano dallo scontro tra cristiani e infedeli, sarebbe da intendersi quale inosservanza solo di facciata, dato che Cagnoli non evidenzia alcun interesse etnografico per gli Unni, rappresentati alla stregua dei Turchi. Ulteriore dissenso rispetto al modello tassiano è la diegesi dei fatti, di stampo più storiografico che epico, con continue infrazioni delle unità aristoteliche: Aquileia, al contrario di Gerusalemme, è nucleo centrifugo delle peripezie dei protagonisti, molti dei quali, a un certo punto, scompaiono dal poema. Questo «caos narrativo» (p. 99), imperniato su una successione di episodi 'a schidionata', non può che concludersi con la sconfitta dei 'buoni': altra inosservanza dei precetti tassiani, riconducibile al «forte ibridismo» (p. 93) di una città veneta come Padova, vicina al *limes* ottomano e strettamente connessa al mondo turco. Il particolare impianto strutturale del poema non può che riflettersi anche sullo stile: in esso spicca un marcato uso di moduli sintattici dispari nelle ottave (una o due terne di versi), che spesso neutralizzano l'efficacia del distico finale, nonché una predilezione per la giustapposizione e per i versi-frase. A. si inoltra poi in una minuziosa nota filologica riguardante i quattro testimoni dell'opera (le edizio-

ni del 1625 e 1628 e due postillati autografi, conservati nella Biblioteca Gambalunga di Rimini), dai quali emerge «una sconcertante massa di varianti formali» (p. 105). L'acribia di Cagnoli si concentra principalmente su modifiche stilistiche, volte a una pulitura del testo: l'assunto di fondo è costituito da una concezione degli endecasillabi quale «unità chiuse» (p. 106), i cui ritocchi non vanno a intaccare la sostanziale equivalenza di significato delle ottave. Tra le operazioni più ricorrenti si trovano inversioni, trattamenti specifici per le dittologie, spesso risolte con iperbati, e numerosi mutamenti lessicali, non sempre dettati da ragioni metriche. Il lavoro di revisione tuttavia non poté definirsi concluso nemmeno dopo la seconda edizione, come testimonia l'ultimo postillato, nel quale Cagnoli propone una serie di interventi che vanno in direzione di una «normalizzazione in senso tassiano dello stile» (p. 112) e, di conseguenza, verso un ritorno alla norma. [Francesco Sorrenti]

DANTE GENTILE LORUSSO, *Giovanni Pietro Massari, un poeta di Oratino nella Napoli del primo Seicento*, «Seicento e Settecento», 2019, XIV, pp. 119-151.

L'articolo riscopre la figura di un sacerdote poeta, Giovanni Pietro Massari, che dalla sua originaria Oratino, nel Molise, si trasferì a Napoli per conseguire la laurea in diritto civile e canonico. G. L. – che sul Massari ha scritto un'intera monografia (*Giovan Pietro Massari: un poeta di Oratino nella Napoli del primo Seicento*, Roma, UniversItalia, 2018) – dedica un'introduzione dettagliata allo *status* politico, sociale e culturale di Napoli, alla sua espansione demografica, alla diffusione in città dello stile architettonico barocco e al proliferare di decine di accademie pubbliche e private, impegnate a diffondere il sapere in ogni settore e a istituire nuovi rapporti con i mecenati e le autorità. Napoli divenne rapidamente una delle capitali europee più ricche di nuove conoscenze nelle discipline tecnico-scientifiche, di «contrastanti orientamenti» letterari, di «articolate dinamiche politiche e culturali» (p. 122), nella frapposizione tra dominazione spagnola e fermenti popolari quali la nota rivolta di Masaniello del 1647.

In questo scenario ben si colloca Massari, membro dell'Accademia degli Incauti che – sorta in risposta all'aristocratica Accademia degli Oziosi – incorporò giuristi, magistrati, avvocati, medici e membri del clero cittadino, mantenendosi in stretti rapporti con il locale ordine agostiniano. Massari, protonotario apostolico, risulta però affiliato anche all'Accademia Partenia, istituita nell'ambito dei collegi dei Gesuiti. G. L. dettaglia in modo preciso l'attività di quest'ultimo sodalizio e i rapporti che esso intratteneva con l'ordine ispiratore, per poi passare alla biografia del Massari – scarna a causa delle poche notizie disponibili – e quindi a una descrizione delle opere del sacerdote, a partire da un poema epico in latino (*Sirenis lacrymae effusae in montis Veseui incendio [...]*, Neapolis, typis Aegidij Longhi, 1632) dedicato a Domenico Bartolomeo Giustiniano, vescovo di Avellino, e incentrato sull'eruzione del Vesuvio del 1631, per passare infine agli *Elogi* in esametri della famiglia Caracciolo e all'*Elogium* di Giovan Battista Ravaschieri dei conti di Lavagna, tutte opere indicate dall'umanista Bartolomeo Chioccarello quali frutto autentico del genio di Massari. Chioccarello menziona inoltre «una serie di composizioni» che questi pubblicò «a corredo di quattro libri di Bartolomeo di san Fausto» (p. 133), monaco cistercense, e ancora innumerevoli citazioni del sacerdote in opere di eruditi dell'epoca. [*Isabelle Gigli Cervi*]

FEDERICO CONTINI, *Un caso seicentesco di parodia militante: «Lo scherno degli dèi» di Francesco Bracciolini*, in «*I sono innamorato, ma non tanto*». *Le forme della parodia nella letteratura italiana*, Atti del Convegno, Università di Pavia, 14-15 novembre 2018, a c. di GIADA CIPOLLONE, FEDERICA MASSIA, GIACOMO MICHELETTI, «*Studi Italiani*», 2019, XXXI, 2, pp. 77-89.

Partendo dalle più recenti acquisizioni della critica braccioliniana, orientate verso uno studio dello *Scherno degli dei* non più schiacciato sul confronto con la *Secchia rapita*, ma aperto a uno sguardo più generale sulla letteratura primo-seicentesca, C. si sofferma su alcuni passi del poema – l'introduttivo 'dialogo

delle muse', il proemio, l'episodio di Semele e Giove in III 22-27 – facendone emergere l'intento parodico nei confronti di un genere coevo e di grande fortuna, l'idillio mitologico. Sarebbe stato proprio il successo di questa forma poetica di ispirazione ovidiana – che, poco dopo la prima pubblicazione dello *Scherno* (1618), avrebbe trovato nell'*Adone* di Marino la sua più elaborata e fastosa realizzazione – a indurre Bracciolini a tentarne un abbassamento parodico, con lo scopo di raggiungere lo stesso pubblico dell'idillio mitologico (costituito in massima parte da lettori poco colti) e metterlo in guardia dalla dubbia moralità di questa poesia, disposta a trattare in chiave «epica e sublime» (p. 88) le 'favole' della mitologia antica anziché le verità della storia cristiana. Secondo questa interessante proposta, fondata su un'attenta analisi delle strategie tematiche, formali e intertestuali impiegate da Bracciolini, lo *Scherno degli dei* andrebbe dunque letto come un esempio di parodia militante, finalizzato però non tanto a «censurare» l'idillio mitologico, quanto piuttosto «a imporne una più innocua trattazione burlesca» (*ibid.*). Lo stesso C. torna su questi temi nel saggio *L'idillio mitologico, i «celesti peccati» e la poetica dello svelamento. Per un'introduzione allo «Scherno degli dei»*, nel volume *Francesco Bracciolini, gli 'ozi' e la corte* (Pisa, Pisa University Press, 2020), recensito in questa stessa rassegna. [*Matteo Navone*]

GABRIELLA CAPOZZA, *Galilei e la Stella nuova tra scienza e letteratura*, «*Critica letteraria*», 2019, XLVII, 3, pp. 569-588.

L'improvvisa apparizione in cielo di una supernova nella notte tra il 9 e il 10 ottobre 1604 destò notevole scalpore. Mentre gli astronomi di mezza Europa cercavano di accaparrarsi il primato dell'osservazione di questo corpo celeste, Keplero, qualche anno dopo, giunse a salde conclusioni: la "stella nuova", immobile e senza parallasse, non poteva appartenere al mondo sublunare, bensì all'incorruttibile Primo Mobile, venendo così a minare tutti gli epistemi della teoria aristotelica e delle Sacre Scritture. Anche Galilei, durante il magistero padovano, aveva contribuito allo studio del mirabolante fenomeno, tenen-

do presso l'ateneo veneto tre lezioni, il cui testo, nonostante le numerose testimonianze coeve, ci è giunto solo parzialmente. Ben nota è invece la diatriba che, a causa della supernova, si instaurò tra il pisano e lo scienziato aristotelico Baldassarre Capra, autore del trattato *Consideratione Astronomica*, al quale Galilei ribatté con una *Difesa*, scritto anticipatore dell'agile ed efficace prosa scientifica delle opere più mature. Le teorie formulate in seguito all'osservazione del fenomeno astronomico ispireranno anche il *Dialogo de Cecco di Ronchitti da Bruzene* (1605), di chiaro stampo ruzzantiano, nato da una collaborazione tra Girolamo Spinelli e Antonio Querenghi, in risposta al *Discorso intorno alla nuova stella* del filosofo Antonio Lorenzini. L'operazione risulta molto interessante, in quanto sono due contadini, Matthio e Nale, col loro dialetto pavano e armati semplicemente delle loro "sensate esperienze", i depositari delle verità scientifiche, in contrapposizione ai poeti, mistificatori del vero e troppo ancorati a un passato remoto. Il dialogo agreste, al di là del «depotenziamento di ogni possibile carica eversiva o di rottura» (p. 579) e dell'utilizzo del dialetto quale lingua della verità, contrapposto al latino del «pensiero aprioristico» (p. 583), anticipa la *querelle* sul rapporto tra poesia e scienza, che si protrarrà fino a tutto il XVIII secolo, quando della diffusione delle nuove scoperte si occuperanno i pastori arcadi nel Bosco Parrasio. In modo convincente C. rimarca il rapporto di continuità tra Ruzzante e Galilei nell'alveo dell'influenza padovana, in particolare per l'uso di elementi tipici della commedia. Di rimando emerge come la polemica in merito al fenomeno della supernova inneschi tra Galilei e i suoi sostenitori una fitta e vivace corrispondenza, testimoniando le novità che il genere epistolare stava assumendo in età moderna. [Francesco Sorrenti]

LUCA FERRARO, *Deformazione epica e strategie eroicomiche in tre opere di Giulio Cesare Cortese: «La vaiasseide», il «Micco passaro» e «Lo cerriglio 'ncantato»*, «Esperienze letterarie», 2019, XLIV, 2, pp. 21-42.

In questo studio, più recente affondo all'interno di un ormai decennale lavoro di indagi-

ne tra l'epica e il burlesco, F. si sofferma sulle strategie di deformazione della narrazione eroica in tre opere di Cortese. Di grande utilità è la sezione introduttiva, che chiarisce i termini di una questione critica tutt'altro che aporetica come quella della definizione del genere eroicomico tra la sua accezione ristretta, tassoniana – con intenzione parodica del codice epico e della sua esaltazione aristocratica, resa attraverso la sovrapposizione tra solennità dello stile e mediocrità dell'argomento – e quella invece più ampia, di matrice genettiana, che esula dal modello storico-burlesco per includere i più vari tentativi, anche satirici, di degradazione della materia epica. Chiariti i presupposti teorici, il saggio propone un esame delle tecniche eroicomiche impiegate da Cortese nel primissimo scorcio del Seicento, in modo indipendente, anche storicamente, dalla lezione della *Secchia* di Tassoni, originale nei suoi esiti eclettici e berneschi.

A partire dalle considerazioni stilistiche sull'uso del napoletano con «ampia escursione espressiva» (secondo la prospettiva di GIORGIO FULCO, *La letteratura dialettale napoletana*, in *Letteratura italiana*, dir. E. Malato, Roma, Salerno, V, 1997, pp. 813-867: 859), F. ricostruisce la peculiare deformazione linguistica che Cortese imprime ai tre poemi, analizzando la struttura interna dell'ottava, scelta metrica che già da sola segnala l'apertura parodica ad una gamma di generi più ampia rispetto alla forte matrice bernesca dei testi. Indagando la «divaricazione tra *res* e *verba*» (p. 32), F. esamina elementi di particolare rilievo come enumerazioni, descrizioni e rassegne, scene di sfida, battaglie e guapperie, lasciando emergere un quadro che, con le necessarie scorciatoie, permette di sondare la produzione eroicomico-cortesiana nel suo complesso, sbalzando le caratteristiche distintive dei tre poemi fra tragicomico, folklore, epica picaresca e favola popolare. [Emanuela Chichiriccò]

MAICOL CUTRÌ, *Considerazioni su un anonimo «Syllabus» di retorica del Seicento. Un testimone della preistoria del «Cannocchiale aristotelico»?», «Testo»*, 2019, 78, luglio-dicembre, pp. 55-74.

L'articolo nasce in margine al ritrovamento presso la Biblioteca dell'Accademia delle

Scienze di Torino di un trattatello latino adespoto d'argomento retorico intitolato *Propositiones de magno et parvo* e pubblicato nel 1672 a Torino da Bartolomeo Zavatta, già stampatore dell'*opera omnia* di Emanuele Tesauro a partire dal 1670. Il saggio fornisce diverse e stringenti ragioni per l'attribuzione di questo *Syllabus* (come lo definisce C.) all'autore del *Cannocchiale aristotelico*. L'opera, che si trova legata nello stesso volume ad altri testi tesauriani, sarebbe la rielaborazione di alcuni appunti giovanili dell'autore al primo libro della *Retorica* di Aristotele, costituendo così un rinvenimento significativo per la comprensione della 'preistoria' del *Cannocchiale*. Tali appunti, insieme a quelli sugli altri libri della *Retorica*, erano già stati ripresi da Tesauro dopo il 1642 per fungere da 'dispense' per i principi di Savoia-Carignano, di cui era precettore (non è un caso quindi che il *Syllabus* sia dedicato a due giovani principi savoïardi); inoltre la pubblicazione di un commento di Tesauro al primo libro della *Retorica* aristotelica dedicato alla Persuasione era stato annunciato di prossima stampa da Paolo Baglioni nell'avvertenza al lettore della seconda impressione veneziana del *Cannocchiale* (1663). Il *Syllabus* del 1672 è costituito da un catalogo di citazioni di varia provenienza e ordinate secondo il sistema delle categorie aristoteliche, di cui ogni suddivisione è esemplificata da una citazione autorevole: l'opera, la cui consultazione è regolata da alcuni avvertimenti preliminari, è infine avvicinata da C. per la struttura metodica all'*Indice categorico* del *Cannocchiale aristotelico* e al recentemente edito *Vocabulario italiano* di Tesauro (a c. di Marco Maggi, Firenze, Olschki, 2008). [Francesco Valesè]

MATTEO PALUMBO, *Il Barocco moderno di Ezio Raimondi*, «Letteratura e arte», 2019, XVII, pp. 157-162.

L'articolo rievoca i contributi di Ezio Raimondi dedicati alla letteratura e all'arte del Barocco, rilevando come esso sia basato non solo su valori storici ma anche estetici e filosofici. In questa prospettiva, l'orizzonte esteso a tali categorie diventa vasto, investe il rapporto con la natura e va a rappresentare una sorta di messa in scena delle vicende degli uomini.

L'intento euristico di Raimondi estende il

Barocco ben oltre il Seicento, individuando un *continuum* di carattere estetico-filosofico che da Caravaggio giunge fino a Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda. Da quest'ultimo, che ebbe con il Barocco un rapporto solo di tipo logico e interpretativo, Raimondi trae lo spunto per dare inizio alle sue osservazioni. La stessa frequentazione gaddiana dei *Promessi sposi* nell'*Apologia manzoniana* è spinta fino a ricavare un'interpretazione *sui generis* del romanzo, rilevandone una sostanziale natura eversiva. Il dramma luttuoso del Seicento manzoniano trova dunque una sintonia perfetta con l'opera caravaggesca, e Raimondi riscontra le stesse analogie e identità rilevate dal lavoro critico di Longhi. [Isabelle Gigli Cervi]

PIETRO GIULIO RIGA, *Osservazioni e riscontri sulle antologie di lirica spirituale (1550-1616)*, «Italiq», 2018, XXI, pp. 61-98.

Le antologie, che già durante il Cinquecento si erano imposte come fondamentali veicoli di trasmissione, durante il primo Seicento presentano peculiarità particolarmente interessanti, utili per comprendere lo sviluppo e la diffusione della lirica spirituale. Coerentemente con la specificità di questa sezione della «Rassegna», non ci soffermeremo sulle pagine di argomento cinquecentesco, anche se è comunque opportuno ricordare che il contributo di R. si snoda attraverso un ampio arco temporale che va dalla metà del Cinquecento ai primi decenni del secolo XVII.

Se la serie antologica inaugurata da Giolito nel 1545 era caratterizzata dalla presenza delle agili forme del petrarchismo, le sillogi degli anni successivi presentano un ordinamento dei testi basato sul genere o sul metro. In questo contesto, alle soglie del Seicento, assumono una particolare rilevanza le raccolte poetiche a tema spirituale e R. sceglie di riservare una specifica attenzione alle *Muse sacre* (1608) e alla *Celeste lira* (1612) di Pietro Petracchi e all'antologia del frate domenicano Maurizio Di Gregorio (1614), dedicata alla devozione del rosario e «di stampo enciclopedico» (p. 62). A proposito delle *Muse sacre* viene opportunamente messa in luce la «combinazione tra discorso lirico e soggetto religio-

so» (p. 76) oltre alla presenza di un assemblaggio di testi che mirava a riunire i maggiori autori degli ultimi anni del Cinquecento con diversi poeti «emergenti» del primo Seicento: Grillo, Marino, Chiabrera, Stigliani, Guarini. Non a caso, in questo insieme variegato di autori, il primato numerico dei componimenti antologizzati viene assegnato ad Angelo Grillo, del quale Petracchi era amico, nonché curatore delle *Lettere* e degli argomenti dei *Pietosi affetti*. Diversa è invece l'impostazione della *Celeste lira*, allestita sempre da Petracchi, nella quale i testi selezionati sono incentrati sul singolo tema dell'eucarestia, vero e proprio caposaldo della retorica conciliare e antiluterana. Anche la raccolta *Il Rosario* realizzata da Di Gregorio si può considerare altamente significativa per inquadrare correttamente il panorama culturale dell'epoca; si tratta infatti di un'opera nella quale emerge con forza il carattere militante e la visione della lirica come strumento di catechesi ed educazione spirituale.

È dunque possibile osservare una progressiva specializzazione tematica, testimoniata anche dalle antologie che tra XVI e XVII secolo sviluppano in prospettiva spirituale «la tipologia profana del tempio di rime in onore di uomini e donne illustri» (p. 85). Raccolte come il *Tempio armonico della beatissima Vergine* (1599) e il *Sacro tempio dell'imperatrice de' Cieli* (1613), incentrate sul culto mariano, dimostrano il ruolo ormai consolidato della poesia a tema religioso nella produzione editoriale coeva, una lirica spirituale che appare ormai, a questa altezza cronologica, dotata di una precisa fisionomia culturale «simmetrica a quella profana, e con una consolidata trafila di autori (e testi) di riferimento» (p. 87). [*Myriam Chiarla*]

SETTECENTO

A CURA DI ROBERTA TURCHI

ANDREA DARDI, *Due lettere giovanili di Lorenzo Magalotti*, «Seicento e Settecento», 2019, XIV, pp. [73]-87.

In questo puntuale contributo D. traccia una mappa completa dello stato degli studi sull'epistolario di Magalotti. Esso costituisce una testimonianza fondamentale della cultura, e non solo, settecentesca. Tuttavia la maggior parte delle lettere magalottiane è ancora affidata a edizioni del Settecento. Ma ad esse vanno aggiunte, scrive D., almeno 700 lettere conservate nelle biblioteche fiorentine e i carteggi che Magalotti intrattenne con corrispondenti stranieri. Al riguardo D. auspica una ricerca sistematica nei principali archivi europei. Discreti contributi sono venuti nel Novecento da William Edgar Knowles Middleton, Elide Casali, Alfonso Mirto. Alle indicazioni bibliografiche offerte da D. si aggiungano le seguenti: Corrado Viola, *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico*, Verona, Fiorini, 2004, pp. 366-368; Id., *Epistolari italiani del Settecento. Repertorio bibliografico. Primo supplemento*, Verona, Fiorini, 2008, pp. 113. A proposito delle stampe settecentesche D. osserva che esse furono pesantemente ritoccate per ragioni di *pruderie* o di eleganza formale. Fa intendere che una nuova edizione delle lettere edite sarebbe desiderabile. Informa ancora D. che da anni sta preparando l'edizione di circa 500 lettere che Magalotti scrisse tra gli anni 1667-1678, cioè nel periodo dei suoi impegni europei. Infine pubblica due lettere del Magalotti, anteriori agli anni dei viaggi. La prima, diretta al padre, è del 21 settembre 1658, ed è inedita. Si trova nell'Archivio di Stato di Firenze. La seconda, diretta a Vincenzo Viviani, è del 29 novembre 1663, e fu già edita nel 1819 con massicci fraintendimenti. Si trova nella Biblioteca Riccardiana di Firenze. D. dà una trascrizione fortemente conservativa, con minimi opportuni interventi. La prima lettera informa su uno stravizzo (adunanza conviviale) dell'Ac-

€ 100,00

SPEED. ABB. POST./45%
Art. 2 comma 20/B legge 662/96 filiale di Firenze
in caso di mancato recapito inviare all'Ufficio P.T. di Firenze CMP,
detentore del conto, per restituzione al mittente che si impegna a pagare la relativa tariffa