

SCHEDARIO

II. CONTRIBUTI

Visibile teologia. Il libro sacro figurato in Italia tra Cinquecento e Seicento, a cura di ERMINIA ARDISSINO ed ELISABETTA SELMI, Introduzione di GIUSEPPE MAZZOTTA, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2012, pp. xxvi-464 («Temi e testi», 101) [cm. 24 x 17].

«Negli anni della riforma cattolica si assiste ad un notevole incremento di pubblicazioni di argomento religioso che combinano testo e immagine» (*Premessa*, pp. ix-xi, a p. ix): questa notazione collocata nel vestibolo del presente volume serve da sintesi programmatica di un lavoro che le curatrici, Erminia Ardisino ed Elisabetta Selmi, non esitano a definire ancora, in buona misura, da fare. I testi presi in esame nei vari contributi critici coprono un arco cronologico che va dal 1550 al 1700 circa e, con opportuna scelta editoriale, sono distribuiti in alcune macrosezioni che coincidono con i sei capitoli del libro: *Biblica ed Ecclesiastica*, *Agiografica*, *Devozionale*, *Omiletica*, *Retorica e Poetica*, *Scenica*, ad indicare da subito la straordinaria e sorprendente varietà di forme e tipologie del manufatto libro sacro figurato.

A Giuseppe Mazzotta (*Il Mondo creato del Tasso. Potenza delle immagini e controversie post-tridentine*, pp. xiii-xxvi) spetta il compito di introdurre il volume con un saggio incentrato su un testo capitale della *Stimmung* post-tridentina, il tassiano *Mondo creato*, di cui vengono individuate suggestivamente le probabili relazioni con la figurazione michelangiolesca della Cappella Sistina. Mazzotta nota come alle spalle del lavoro del Tasso vi siano precise sollecitazioni della sua riflessione teorica sul rapporto fra *logos* ed *eikon*: il *Mondo creato* si configura come il prodotto della fusione della tradizione esegetica patristica della *Genesis* (Basilio e Agostino) con la ricostruzione cosmologica antica e tardo-antica (Lucrezio, Ovidio e Lattanzio), il tutto riarticolato alla luce della recente poesia esameronica (Du Bartas). In particolare la *Sesta Giornata*, nota l'autore, è dominata dalla pittura; la cosa non è priva

di significato, se solo si ricorda che in ambito riformato (ma giocoforza anche, per reazione, in ambito cattolico) la questione delle immagini e della pittura sacra era stata oggetto di scontri polemici molto accesi: Carlostadio e Calvino, più intransigenti di Lutero ed Erasmo, erano stati scrupolosi oppositori dell'uso delle immagini sacre e avevano sostenuto la primazia della *sola scriptura* della parola biblica su qualsiasi tentativo di iconizzazione della stessa. A questi agguerriti zelatori dell'iconoclastia riformata, funzionale alla lotta contro l'idolatria superstiziosa delle rappresentazioni, la Chiesa tridentina opporrà altrettanto validi sostenitori dell'assoluta legittimità delle sacre immagini: si pensi, fra gli altri, a Carlo Borromeo, Gabriele Paleotti, Cesare Baronio, Gaetano di Thiene. Il *Mondo creato* si inserisce in questa controversia, ma Tasso genialmente conferisce all'immagine lo statuto di «immagine invisibile» (p. xxvi), il che non vuole dire meno reale: Dio non si può vedere, si può solo e *contrario* avvertirlo come abissale vuoto su cui si staglia la meraviglia della creazione.

Daniilo Zardin (*Le Adnotationes et meditationes illustrate di Nadal sui Vangeli del ciclo liturgico: il modello e il riuso*, pp. 3-23) getta luce su un testo fondamentale della predicazione post-tridentina e sulla sua elaborata gestazione: ispirate a un disegno educativo riconducibile allo stesso Ignazio de Loyola, le *Adnotationes* videro materialmente avvicinarsi nella realizzazione almeno due grandi gesuiti, Jerónimo Nadal e Diego Jiménez. Opera ingegnosa per come la figuratività dialoga con l'apparato testuale esemplarmente prelevato dai Vangeli, con funzione di amplificazione della dinamica del *movere* inerente al «docere amministrato dai testi illuminati dal codice persuasivo delle figure "parlanti"» (p. 17). Ma, si badi bene, la proposta delle *Adnotationes* è una proposta alta e che si rivolge essenzialmente a *clerici* colti o a predicatori dotati di sicura competenza biblica; quando si proverà a tradurre nei volgari nazionali il latino dell'opera nadaliana, ne sortiranno testi impoveriti e molto lontani dall'originale.

Eleonora Buonocore (*La figura del Salmo nel*

SCHEDARIO

De lampade combinatoria lulliana: l'uso del testo sacro in Bruno, fra predicazione, memoria e meditazione, pp. 25-38) focalizza la sua attenzione su un'opera minore di Giordano Bruno, edita a Wittenberg nel 1587, dove il filosofo nolano era andato ad insegnare retorica e arti mnemoniche presso l'università. Tale operetta si configura come un commentario all'*ars combinatoria* del Lullo. Buonocore si concentra in particolare, *iuxta* la *ratio* del presente volume, sulla cosiddetta figura del Salmo, rielaborata a partire da una immagine presente nell'*Ars demonstrativa* lulliana. Per l'autrice, Bruno non si limiterebbe a commentare la figura dell'ipotesi di riferimento, ma – a suo modo più lulliano di Lullo – espanderebbe le potenzialità del metodo mnemotecnico del pensatore catalano, ampliandolo nella direzione delle sue esigenze culturali: il primo verso del *Salmo 1* («Beatus vir qui non abiit in consilio impiorum») può essere utilizzato per costruire un intero sermone dedicato alla virtù della prudenza. Bruno sostiene pertanto un metodo che potremmo definire generativo: a partire da un nucleo tematico e semantico omogeneo e coerente è possibile dedurre – utilizzando impeccabilmente le strategie della retorica antica – una intera *oratio*. Buonocore nota che così usava costruire le sue prediche Girolamo Savonarola.

Matteo Giro propone un suggestivo contributo su *Le illustrazioni xilografiche per l'Apocalisse del Brucioli* (pp. 39-58): nel 1532, per i tipi dei Giunti, vede la luce a Venezia una traduzione biblica destinata a fare epoca: è quella realizzata da Antonio Brucioli, che aveva tradotto il testo in volgare direttamente dagli originali ebraici e greci e non dalla Vulgata, ripercorrendo una via che Martin Lutero aveva aperto qualche anno prima. La qualità delle xilografie del frontespizio, sbilanciate forse – anche se la cosa non è incontrovertibile – in senso filoluterano, è tale da legittimare addirittura una possibile attribuzione a Lorenzo Lotto (artista, come noto, non del tutto estraneo a simpatie eterodosse e per il quale rinvio a M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001). Ciò che ha certamente il sapore dell'evangelismo sono le xilografie presenti fra le carte 81 e 87 della traduzione brucioliana: l'incisore Matteo da Treviso si è esplicitamente ispirato ai disegni realizzati da Hans Holbein per la seconda edizione della tra-

duzione del *Nuovo Testamento* di Martin Lutero, pubblicata a Basilea nel 1523 (a loro volta ispirati al ciclo di incisioni luteranissime di Lucas Cranach il Vecchio). Secondo lo studioso questa scelta è «probabilmente da intendere come volontà di collegare la propria traduzione alle Bibbie riformate d'oltralpe» (p. 42). Naturalmente il primo modello di riferimento per le incisioni del ciclo dell'*Apocalisse* era Albrecht Dürer, il quale aveva realizzato la memorabile *Apocalypsis cum figuris* (Norimberga, Koberger, 1498), ciclo di quindici incisioni in cui, per la prima volta, l'immagine si accampava come *medium forte*, primario, rispetto alla parola scritta, sua ancella. In ogni caso, l'impresa brucioliana – sottolinea Giro – si configura come una proposta estremamente provocatoria sul piano dottrinario e teologico e segnala, qualora ve ne fosse ancora bisogno, la notevole mobilità spirituale (quando non l'effettiva adesione alla Riforma) dell'area veneta nel Cinquecento.

Incentrato sui controversi rapporti fra la figuratività in area luterana e quella nel contesto cattolico è anche il prezioso contributo di Ugo Rozzo (*Il "Typus Ecclesiae" nella polemica tra protestanti e cattolici nel Cinquecento*, pp. 59-79). L'autore nota come in area germanica l'uso delle incisioni con precise funzioni di destrutturazione del campo teologico e dottrinario avesse assunto fin da subito un ruolo di primo piano: fra le tante rappresentazioni xilografiche che si possono ricordare a questo proposito, ha un impatto ideologico straordinario il ciclo *Passional Christi und Antichristi* (1521), «tutto giocato sulla opposizione della Chiesa del papa, cioè dell'Anticristo, a quella vera, fondata da Gesù (e "restaurata" da Lutero)» (p. 62). Trattasi di ventisei xilografie realizzate da Lucas Cranach il Vecchio, uno dei più tempestivi sostenitori della Riforma luterana, in cui viene contrapposto, con tipico radicalismo riformato, Cristo al Papa, interpretato come il cuore malato di una Chiesa romana da rivoluzionare. La formula con cui più accesa mente «si attua la polemica dottrina» (p. 66) è quella del *Typus Ecclesiae*. La Chiesa cattolica risponderà con molto ritardo alle provocazioni d'oltralpe: il *Typus Ecclesiae Catholicae* realizzato dall'incisore-tipografo Luca Bertelli a Venezia nel 1574, opera di notevole impegno e di considerevoli dimensioni (mm. 533 x 384), è senza dubbio una «*summa* di teologia dogmatica» (p. 74). A maggior ragione lamentiamo la

scelta, che non crediamo sia attribuibile alla responsabilità di Rozzo, di non riprodurre, in un libro dedicato al dialogo fra *logos* ed *eikon*, l'immagine integrale di questa incisione, così rilevante per la propaganda teologica cattolica post-tridentina.

Guido Arbizzoni inaugura, con il suo contributo (*Immagini per le vite dei santi*, pp. 83-113), la seconda macrosezione del libro: *Agiografica*. Con felicissima apertura, l'autore esordisce così: «Tutti ricorderanno come, tra le letture del sarto che accoglie nella sua casa Lucia appena liberata dalla prigionia nel castello dell'innominato, insieme al *Guerrin meschino* e ai *Reali di Francia*, Manzoni annoveri il "Leggendario de' Santi"» (p. 83). Arbizzoni ipotizza trattarsi della monumentale opera agiografica dello spagnolo Alonso de Villegas Selvago, in cui ogni vita dei santi è preceduta da una rozza xilografia in cui viene rappresentato perlopiù il topico momento del martirio. Il libro di Villegas era destinato alla «pratica devozionale di chi possiede la cultura minima che renda capaci di leggere ed apprezzare libri che narrano eventi mirabili» (p. 83), ma nel corso del Seicento si diffusero repertori più raffinati e rivolti ad un pubblico più scelto, finanche caratterizzati da un *ornatus* di sapore romanzesco: esemplari in questo senso furono le opere del padovano Girolamo Ercolani, *Le eroine della solitudine sacra* (Bologna, Giuseppe Longhi, 1655) e *La reggia delle vedove sacre* (Padova, Paolo Frambotto, 1663), in cui il ruolo della figuratività è assolutamente strategico (si pensi alla Maddalena penitente che riattiva, forse — ma la cosa meriterebbe più approfonditi sondaggi —, nuclei già mobilitati da Anton Giulio Brignole Sale nel suo romanzo *Maria Maddalena peccatrice e convertita* del 1636). Le illustrazioni che corredano le biografie dei santi rispondono generalmente alle deliberazioni del Concilio tridentino «de invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum et sacris imaginibus», tutte poi precisate e sistematizzate nel fondamentale *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* di Gabriele Paleotti e «trasformate in personale pratica quotidiana dagli *Esercizi spirituali* di sant'Ignazio di Loyola», nei quali si proponeva l'interiorizzazione delle immagini, così rese sempre passibili di recupero «dal patrimonio memoriale» (p. 88). Arbizzoni individua poi precise relazioni fra emblematica e biografie, spesso romanzate, di santi: queste opere monografiche sono più

complesse dei repertori dedicati ai santi e in esse la presenza del supporto figurativo ha funzione di *mise en relief* di alcuni momenti topici della vita del santo, con il che la narrazione biografica distesa viene in buona sostanza manomessa e resa discontinua: Arbizzoni rinvia alla biografia di Benedetto da Norcia allestita nel 1586 da Angelo Faggi detto il Sangrino (*Speculum et exemplar Christicoliarum, vita beatissimi patris Benedicti, monachorum patriarchae sanctissimi*, Florentiae, Apud Bartholomaeum Sermatellium, 1586). Ad un certo punto, la stessa impresistica sembra orientarsi verso l'illustrazione di contenuti sacri e in questo ambito il monumento è costruito da Paolo Aresi con le sue *Imprese sacre* (edite fra il 1613 e il 1635). Per concludere, Arbizzoni individua come apoteosi di questa convergenza progressiva di *logos* ed *eikon* la biografia, pressoché integralmente impresistica-emblematica, di Ignazio de Loyola, approntata dal gesuita Carlo Bovio: *Ignatius insignium, epigrammatum et elogiorum centuriis expressus* (Roma, De Lazari, 1655).

Sulla figura fondamentale di Ignazio de Loyola si concentra Alison Fleming nel suo saggio (*The "roles" of illustrations of the lives of St. Ignatius of Loyola*, pp. 115-25), dedicato a studiare le modalità e le forme della trasformazione funzionale subita dalle vicende della vita ignaziana in due importanti biografie illustrate prodotte nel periodo successivo alla beatificazione del fondatore della Compagnia di Gesù: la *Vita beati patris Ignatii Loiolae Societatis Iesu Fundatoris* (Roma, s.e., 1609), con incisioni di Jean-Baptiste Barbé e il coinvolgimento di Pieter Paul Rubens «making drawings that were used as models for perhaps at least ten of the engravings (if not more)» (p. 116); e gli *S. Ignatii Loyolae Soc. Jesu Fundatoris Quaedam Miracula* (Roma, s.e., dopo il 1622) con disegni di Valérien Regnard. Pur raccontando gli stessi episodi della vita del fondatore del gesuitismo, queste biografie li elaborano strategicamente, per adeguarsi a pubblici diversi e a differenti esigenze culturali.

Ci spostiamo in area lombarda con Lara Maria Rosa Barbieri, che nel suo intervento ricostruisce le vicende culturali che hanno accompagnato la canonizzazione di Carlo Borromeo (*Le "praedara gesta": fonti per l'iconografia di san Carlo Borromeo*, pp. 127-45: non si capisce per quale motivo l'autrice anteponga al neutro plurale latino *gesta* l'articolo femminile); lo studio si sofferma in particolare su un libretto edito a Mila-

no nel 1610 (*Nonnulla praedara gesta B. Caroli Borromaei S. R. E. Cardinalis Tituli S. Praxedis Archiepiscopi Mediolani, s.e.*), «composto da una doppia serie di incisioni raffiguranti i fatti della vita e i miracoli del santo, per un totale di 53 tavole corredate da un commento in latino e in lingua volgare» (p. 127). Gli autori dell'opera furono Cesare Bonino e l'illustratore Alberto Ronco. Occorre rilevare come, anche in questo caso, un più puntuale supporto figurativo avrebbe giovato all'efficacia del contributo.

Ad Armando Maggi spetta il compito di inaugurare la terza sezione del libro, *Devozionale*, con un saggio dedicato al ruolo culturale e, appunto, devozionale della Sindone e dei testi ad essa variamente collegati (*Prayer around his body: Vittorio Amedeo Barralis's Anotomia Sacra per la novena della Santa Sindone* (1685), pp. 149-61). Fra questi ultimi, spicca l'*Anotomia Sacra per la novena della Santa Sindone* di Vittorio Amedeo Barralis (Torino, Gianelli, 1685). Nei riferimenti alla Sindone il Barralis si rifecce estesamente al testo tardo-cinquecentesco di Alfonso Paleotto (*Esplicatione del lenzuolo ove fu involto il Signore*, Bologna, Rossi, 1598), vera e propria *maxima auctoritas* nel settore e iniziatore di quello che l'autore non esita a definire «prolific genre of early modern treatises on the Holy Shroud» (p. 152). Maggi dimostra in modo persuasivo che il trattato di Barralis si configura come testo devozionale da meditare per compiere un'identificazione fisica e carnale con il corpo del *Christus dolens*. Non senza compiacimenti sadici (del resto consustanziali a varie tipologie di letteratura sacra), il Barralis cerca di far rivivere con le parole l'orrore della sofferenza inflitta al Cristo sindonico.

Francesco Lucio analizza il rapporto tra *Parola e immagine nel "Rerum Sacrarum Liber" di Lorenzo Gambara* (pp. 163-77), notevole libro misto di *carmina* sacri e immagini, edito da Christophe Plantin ad Anversa nel 1577. Il Gambara, raffinato classicista bresciano, traduttore in latino di Bione e Mosco, poeta molto attivo nel campo dell'egloghistica (ma anche della nuova epica, se è vero che la sua opera più importante fu il *De navigatione Christophori Columbi*, edito nel 1581 e più volte corretto e ristampato), era legato al cenacolo romano di Fulvio Orsini e ad un certo punto sentì il dovere di abbandonare la poesia classicistica in favore di una lirica dallo stile grave, di argomento morale, di impianto allegorico-religioso, condizionato da un quadro di rife-

rimento che si può definire, nella sostanza, gesuitico. Il punto d'approdo di questo percorso di emancipazione dalle forme della *latinitas* pagana — percorso presentato dal Gambara stesso come una vera e propria conversione — è la stampa del *Rerum Sacrarum Liber*: si tratta di un testo la cui organizzazione interna risponde ad un preciso intento didascalico e apologetico rivolto ad esaltare la figura di Cristo, dei santi e dei martiri di contro alla minaccia musulmana rappresentata dai Turchi e a quella delle varie chiese riformate, secondo modi che tradiscono peraltro, fin dal titolo, la dipendenza dal magistero petrarchesco. Le incisioni di Bernardino Passeri non sono che il naturale supporto figurativo al discorso ideologico del Gambara poeta sacro.

Pamela Arancibia (*La funzione delle immagini nel "Rosario della sacratissima Vergine Maria madre di Dio nostra signora"*, pp. 179-90) rivolge il suo sguardo critico su un *best seller* del secondo Cinquecento, il *Rosario della sacratissima Vergine*, che è «una guida alla recitazione e meditazione del Rosario» (p. 179), approntata dal domenicano Andrea Gianetti e sostanzialmente basata su vari scritti di Luis de Granada, una delle principali *auctoritates* della predicazione cattolica europea in epoca tridentina. La *princeps* del 1573 (Roma, Degli Angeli) prevedeva un ciclo di bellissime incisioni realizzate da Adamo Scultori. Arancibia nota come il libro si ponesse programmaticamente, quantunque senza polemica, agli antipodi della devozionalità riformata, che aveva aborrito tanto il rosario quanto le immagini.

Joanna Pietrzak-Thébault si occupa de *I libri eleganti e pii di Gabriele Giolito de' Ferrari: una novità pretesa, una continuità efficace* (pp. 191-201). A partire dal 1568, quando morì Lodovico Dolce, principale collaboratore editoriale di Giolito, sempre più la stamperia giolitina si orientò verso la pubblicazione di testi religiosi, devozionali e sacri, con Luis de Granada, Cornelio Musso e Antonio de Guevara che divennero, in poco tempo, gli autori di punta della sua produzione libraria. L'autrice evidenzia peraltro come fin dai tempi delle edizioni del *Furioso*, del *Decameron* e della traduzione delle *Metamorfosi* ovidiane eseguita dal Dolce, la strategia editoriale dei Giolito fosse caratterizzata dal massiccio ricorso alle immagini, con la precisa funzione di un'alphabetizzazione culturale di massa e della *popularization* di contenuti culti, che divenivano così alla portata di tutti i ceti: «le edizioni della casa

Giolito cominciarono ad essere riconosciute sempre di più in quanto libri illustrati, e l'illustrazione cominciò ad esser parte integrante di quel prodotto usuale» (p. 194).

Erminia Ardisino scrive un denso intervento (*Visio, vita animae. Meditazioni in figura e poesia*, pp. 203-18), in cui si rileva, molto opportunamente, che «la combinazione immagine-parola non necessita del supporto della cultura visuale [...] per venire impiegata nella pratica della meditazione», quest'ultima essendo, in ambito cristiano, «per sua natura visionaria, poiché la rivelazione si fonda su Cristo, Verbo che si è fatto carne, immagine del Padre in terra» (p. 203). Già prima del Concilio, dunque, la spiritualità cristiana si era valsa del potente nesso parola-immagine per attivare percorsi di meditazione e devozione: certo gli *Esercizi spirituali* (1548) di Ignazio de Loyola rappresentano un punto di svolta nella valorizzazione della dimensione visiva (quantunque, *in primis*, ci ripetiamo, secondo una logica del tutto mentale). Ardisino individua lo specifico merito del gesuitismo di rendere disponibile per tutti i fedeli, senza distinzione di cultura, preparazione, devozione, la pratica della meditazione. Con il decreto *super imagine* della sessione xxv del Concilio di Trento (dicembre 1563), l'immagine «assume in area cattolica, sempre più un ruolo fondamentale nella pratica meditativa, coadiuvata dagli sviluppi dell'arte grafica e dell'editoria» (p. 208). L'autrice illustra, con grande ricchezza di particolari, alcuni sviluppi della letteratura devozionale post-conciliare in cui la dimensione iconica è estremamente rilevante: viene considerata, in particolare, la *Vita dell'anima* del francescano Bartolomeo Cambi (1614), opera che «combina un poema in trentacinque canti (di una cinquantina di ottave ciascuno), che narrano la passione di Gesù, con altrettante immagini, cui seguono meditazioni in prosa abbinate a ciascun canto» (pp. 209-10). Cambi ha ben presenti il *De trinitate* di Agostino e l'*Itinerarium mentis in Deum* di Bonaventura, ma il suo lavoro si rivolge ad un pubblico «non troppo addentro alle questioni teologiche» (p. 211) e pertanto usa una lingua estremamente piana. Con una bella immagine, Ardisino rubrica l'opera di Cambi sotto la categoria della *poetry of meditation*, non lontana da quella, certo più riuscita sul piano artistico, dei coevi *metaphysical poets* inglesi.

Luca Piantoni avvia la quarta macrosezio-

ne del libro (*Omiletica*), con un ricco contributo (*Morte a Venezia. L'Athanatophilia' di Fabio Glisenti, 1596*, pp. 221-49) inteso a lumeggiare un'opera per più rispetti notevole del medico e letterato bresciano Fabio Glisenti: *L'Athanatophilia o Discorsi morali contra il dispiacere del morire* (Venezia, Domenico Farri, 1596). L'opera, che certamente era ancora sconosciuta ai tempi di Gasparo Gozzi, che vi prelevò integralmente la novella dei *Ragni e delle Gotte* per il suo «Osservatore», viene definita dallo stesso Glisenti «una insalutuzza» (p. 222), probabile memoria culta della *satira lanx* che sta, forse, etimologicamente all'origine della satira latina. *L'Athanatophilia* è distribuita in cinque sezioni dialogiche dall'intitolazione grecizzante (*Filologo, Estisiphilo, Eleutheron, Filodoxo e Alithino*), cui sono associati i cinque sensi (*Vista, Gusto, Udito, Odorato, Tatto*). L'opera si riassume senza dubbio alla tradizione delle *artes bene vivendi* e l'azione è rappresentata seguendo sommariamente la sinopia della forma tragica (ciò spiega l'articolazione in cinque parti che corrispondono idealmente agli atti drammatici) e si risolve nei dialoghi che i due protagonisti, un Filosofo e un Cortegiano, compiono, passeggiando per Venezia, «sull'opportunità di contemplare e desiderare la morte a fronte di una vita spesa alla ricerca di beni ingannevoli e illusori» (p. 224). Piantoni vede nell'*Athanatophilia* essenzialmente un'opera al quadrato, eruditissima, enciclopedica, citazionistica (secondo gli stilemi di un filone letterario ben illustrato da P. CHERCHI, *Polimata di riuso. Mezzo secolo di plagio (1539-1589)*, Roma, Bulzoni, 1998). Il testo si distingue anche per il fatto che presenta delle novelle inserite fra i dialoghi e su una in particolare il Piantoni si concentra: quella inserita nel *Breve trattato della pietra de' filosofi*, in cui si racconta che gli utensili del laboratorio di un alchimista, caduti e spezzati in seguito ad un terremoto, discutono animatamente fra loro maledicendo l'arte alchemica: la memoria letteraria non può non rinviare a suggestioni leopardiane e segnatamente a quelle del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*. Naturalmente, ciò che rende il libro del Glisenti non eccentrico rispetto alla *ratio* di un volume sulle relazioni fra *logos* ed *eikon*, è la presenza nella stampa di un'ampia serie di incisioni perlopiù tratte dal ciclo della *Totentanz* di Hans Holbein.

Marco Maggi si occupa de *Il Teatro delle descrizioni' di Alessandro Consedenti. Oratoria sacra e arte*

del *descrivere nel Seicento* (pp. 251-60). Si tratta di un repertorio (Roma, Moneta, 1646) di oltre settecento descrizioni che l'autore (1594-1669), teologo e predicatore dei canonici di San Salvatore in Lauro a Roma e *protégé* del cardinal Mazzarino, fornisce al pubblico, dicendo di averle utilizzate per le sue omelie nel corso di oltre trentacinque anni di attività. Ciò che più va rilevato è, per Maggi, l'apertura del Consedenti verso una *Stimmung* barocca non priva di accenti marinisti: la voce *Innocenti uccisi da Erode* riprende chiaramente la mariniana *Strage degli Innocenti* (anche se la fonte comune doveva essere *L'Umanità di Cristo* di Pietro Aretino).

Ad Alessandro Benassi si deve un contributo su *Devozione, liturgia, immagine impresistica della croce in un ragionamento sacro di E. Tesaro* (pp. 261-71): nel 1653 il Tesaro pubblicava un'orazione intitolata *Le due croci*, sorta di *ekphrasis* dedicata alle figure, molto venerate in area sabauda, dei santi Maurizio e Lazzaro. Stephen Zammit getta invece uno sguardo prospettico verso una stagione culturale che è oltre quella proposta dal volume (*Immagini sacre nei resoconti in lingua italiana delle missioni a Malta nel primo Settecento*, pp. 273-82).

Elisabetta Selmi introduce la quinta sezione del volume dedicata a *Retorica e Poetica* con un impegnato saggio che fa il punto su una questione generale: *Un contributo per la teoresi delle "immagini sacre" nella trattatistica figurativa del Cinquecento* (pp. 285-308). L'autrice riflette sull'evoluzione di teorie inerenti alla figuratività sacra cinquecentesca, partendo da Erasmo da Rotterdam e soffermandosi sulla personalità centrale di Gabriele Paleotti e sul suo *Discorso intorno alle immagini sacre e profane* (Bologna, Benacci, 1581), caposaldo della retorica della visività rimodelata dalle strategie conciliari come risposta alle accuse protestanti di idolatria cattolica delle immagini. Nel libro di Paleotti, Selmi scorge la notevole influenza delle riflessioni dell'ambiente culturale bolognese (specialmente Carlo Sigonio e Ulisse Aldrovandi). Infine l'autrice si concentra su Gregorio Comanini, autore del *Figino, ovvero del fine de la pittura* (1591), in cui il meraviglioso di ascendenza tassiana è piegato alle esigenze di una comunicazione sacra fortemente connotata dal registro dell'allegoria. Tasso sembra essere, tanto per il Paleotti quanto per Comanini, un non eludibile punto di riferimento teorico e pratico.

Giulia Cardillo scrive un saggio sui rapporti fra Michelangelo e Tasso («*Factor de l'immagini: lo spettacolo della creazione in Michelangelo e Tasso*, pp. 309-22). Galileo Galilei nelle sue *Considerazioni al Tasso* rimproverava il poeta della *Liberata* per la sua assoluta inabilità a creare immagini mediante la poesia; e spesso la critica si è occupata delle relazioni fra pittura e poesia nel Tasso. Cardillo nota peraltro come «pochissimo è stato detto riguardo a una probabile influenza degli affreschi michelangioleschi della Cappella Sistina» (p. 310) sul *Mondo creato* (l'autrice rinvia a una suggestione reperita in P. LUPARIA, *Tra Napoli e Roma: la genesi e la composizione del 'Mondo creato'*, in *Tasso a Roma*. Atti della Giornata di studi di Roma, 24 novembre 1999, a cura di G. BALDASSARRI, Modena, Panini, 2004, pp. 143-75; ma omette di citare il contributo di Giuseppa Mazzotta presente in questo volume). In una lettera del 16 maggio 1591 all'amico pittore Curzio Ardizio, Torquato Tasso sembra postulare l'articolazione dialettica della pittura (e, conseguentemente, anche della poesia, secondo l'egemonia estetica oraziana dell'*ut pictura poësis*) in disegno e colore, rinviando anche forse al celebre e importante *Dialogo della Pittura*, intitolato l'Aretino di Lodovico Dolce sulla pittura e alla sua articolazione retorica in disegno (*dispositio*) e colore (*elocutio*). Cardillo evidenzia come la questione del verosimile in poesia sia strettamente legata al ruolo problematico che le immagini hanno nella riflessione tassiana.

Ad Andrea Torre si deve un contributo sulle celeberrime *Lagrima di san Pietro* di Luigi Tansillo («*Purgar con gli occhi il fallo della lingua. Eloquenza visuale delle Lagrima di san Pietro*», pp. 323-44). L'opera, pur *in absentia* di una figuratività effettiva, rinvia sempre – attraverso la sapienza dell'orchestrazione retorica che conferisce un *surplus* di iconicità al linguaggio poetico – ad una densa e stratificata figuratività virtuale. Il modello del Tansillo influenzerà tanto le *Lagrima di Santa Maria Maddalena* di Erasmo di Valvasone quanto le *Lagrima della Beata Vergine* del Tasso. Torre dunque non di libro figurato in senso proprio parla, bensì di strategie retoriche della figuratività, in cui «rimosso come diretto oggetto di studio, il codice visivo sarà comunque presente come costante punto di vista critico sul testo» (p. 325).

Marco Leone indaga su un tema topico della sensibilità e del gusto secenteschi (*Vergini e Mad-*

dalene nella poesia sacra barocca d'area meridionale, pp. 345-59), riconfermando un dato critico ormai acquisito: la dimensione religiosa è una componente essenziale della letteratura manieristica e barocca, ben al di là delle intenzioni degli stessi autori, a causa della fungibilità reciproca di elementi sacri e profani. L'autore studia, in questa prospettiva, la silloge di poemetti sacri in ottave dedicati dal monaco e poeta cassinese Benedetto Dell'Uva alle *Vergini prudenti* (1582), in cui il modello petrarchesco viene trasformato, ma non sopraffatto, dalle implicazioni religiose, secondo una lezione di rigore etico e formale che spregia gli ornamenti e i *colores* della lirica profana, volendosi occupare esclusivamente del *Verum* religioso. Dietro le martiri cristiane (Agata, Lucia, Agnese, Giustina, Caterina), scelte da Dell'Uva come soggetti poetici della sua opera, si sente lo spirito di una precisa politica culturale conciliare che contemplava il rilancio del cristianesimo delle origini, interpretato come tempo di assoluta purezza, contrapposto a smisurate figure tiranniche di uomini pagani (imperatori, procuratori, prefetti: e ci permettiamo di far notare che in questa dialettica fra uomo-carnefice e donna-vittima vi è forse una riproposizione, *mutatis mutandis*, del tipico scontro operante nella tragedia classicistica del Cinquecento fra eroina *patiens* e sadico tiranno). In questa galleria di eroine cristiane ha un ruolo cospicuo la Maddalena, proprio per l'ambigua contraddittorietà della sua parabola esistenziale e per la sua eccezionale fortuna figurativa (Caravaggio, Preti, Caracciolo) e figurativo-letteraria (Marino nella *Galeria* «ne farà oggetto di raffinate ecfrafi, su riferimenti pittorici tizianeschi e raffaelleschi», p. 357). Leone ben lumeggia la vicenda della fortuna, specie meridionale, della figura di Maddalena.

L'intervento con cui si apre l'ultimo capitolo del libro (*Scenica*) è di Franca Varallo, che studia i cosiddetti "libri di funerali" approntati in area sabauda (*Parole e immagini nelle relazioni degli apparati funebri dei duchi di Savoia: Vittorio Amedeo I e Carlo Emanuele II*, pp. 363-79). Si trattava di articolate narrazioni della sontuosa *mise en scène* dei riti funebri di alcuni importanti principi sabaudi, accompagnati da varie immagini: specie Vittorio Amedeo I (morto nel 1637) e Carlo Emanuele II (morto nel 1675) ebbero funerali monumentali.

Valeria Giannantonio offre un ampio contri-

buto dedicato a investigare le premesse teoriche dell'adozione così massiccia delle immagini nel contesto della cultura post-tridentina (con l'*Iconologia* del Ripa e la *Bibliotheca selecta* del Possevino come testi chiave e il *Discorso* del Paleotti come punto di svolta per la valorizzazione della natura pragmatico-moraleggiante delle immagini nel contesto del cattolicesimo riformato) e si concentra su *L'apparato della festività del glorioso San Giovanni Battista* di Giulio Cesare Capaccio: *Pesercizio del sacro e il paludamento del profano* (pp. 381-407). Si tratta di un'opera in cui il Capaccio impiega elementi già presenti nel suo libro *Delle imprese* (Napoli, Carlino-Pace, 1592) e in cui la tradizione mitologica classica viene adoperata, senza alcun problema di ordine teologico, in funzione di propaganda cattolica.

Roberta Carpani (*Gli affetti e le cose nel teatro figurato dell'Adamo* di Giovan Battista Andreini (1613 e 1617), pp. 409-27) esplora la fortuna di un testo fondamentale nell'ambito della teatralità primo-secentesca. Giovan Battista Andreini, figura di punta della cultura italiana del tempo e attore-letterato fra i più insigni e poliedrici (scrisse tragedie, commedie, drammi boscarecci e sacre rappresentazioni), realizzò con l'*Adamo* una sorta di forma ibrida che guardava per un verso alla pastorale, per un altro alla sacra rappresentazione e per un altro ancora al melodramma. L'opera è ricchissima sul piano paratestuale e reca una impegnativa dedica a Maria de' Medici, regina di Francia. Carpani registra la natura di manufatto editoriale non effimero dell'*Adamo*, che in entrambe le stampe considerate (Milano, Geronimo Bordon, 1613 e 1617) prevede il formato in quarto, la presenza di quaranta incisioni, l'uso di maiuscole riccamente ornate e di fregi tipografici; il tutto in funzione di una "monumentalizzazione" del libro di teatro, cui non è estranea una precisa ambizione autoriale da parte dell'Andreini, se è vero che nel libro trova posto anche un ritratto dell'autore inciso da Cesare Bassano (peraltro ommesso nella stampa del 1617). Resta *sub iudice* se l'*Adamo* abbia avuto una traduzione scenica, ma certo la natura performativa del testo sembrerebbe autorizzarla. Con le sue opere l'Andreini tradiva, secondo Carpani, la «precisa volontà di affermazione dell'immagine di sé come "comico devoto", del tutto coerente con le prescrizioni e le pratiche spirituali che la Riforma cattolica aveva propugnato e che proprio nella Milano borromaica avevano

ricevuto un impulso vigoroso» (p. 410). L'*Adamo*, in particolare, si proponeva come esemplare di un «teatro sacro figurato in cui le immagini permettevano al lettore di visualizzare gli snodi del testo drammatico prima della lettura di ogni scena» (p. 426), non privo dunque di finalità didattico-edificanti che fossero in grado di orientare la conversione del lettore/spettatore e che, contestualmente, ribadissero la «piena rispondenza» del profilo spirituale dell'autore al contesto milanese «senza ombre che ne offuscassero la totale compatibilità con la *civitas* cristiana» (p. 427).

Carlo Fanelli conclude il volume con un intervento in cui ancora, più che della relazione effettuale fra *logos* ed *eikon*, ci si occupa di analizzare la presenza della dimensione della visività in alcune opere chiave della *Stimmung* manieristico-barocca e di una visività declinata secondo specifiche coordinate teatrali (*L'esercizio della visione fra pratica spirituale e attività teatrale nella Compagnia di Gesù*, pp. 429-45). L'autore studia, in questa prospettiva, gli *Esercizi spirituali* (1548) di Loyola, il *Cannocchiale aristotelico* (1654) e la *Filosofia morale* (1670) del Tesaurò. Gli *Esercizi spirituali* testimoniano bene una tensione verso la dimensione performativa del testo: leggere gli *Esercizi* e comprenderli davvero è possibile solo compiendoli e vivendoli. In generale è in area gesuitica che la visione acquisisce un ruolo centrale, con precisi fini educativi e devozionali: i cicli pittorici di Andrea Pozzo, per esempio, impongono allo spettatore una esperienza percettiva e sensoriale totale. Stessa caratura visuale possiede, per Fanelli, anche il *Candelaio* di Giordano Bruno, a dimostrazione che è un intero contesto culturale ad essere attraversato da alcune direttrici forti. L'autore, a questo proposito, cita anche il Tuccio e lo Stefonio, esemplari drammaturghi del teatro gesuitico, o il Tesaurò tragico dell'*Ippolito* e dell'*Ermengildo martire* in cui sembra operare un mutamento di paradigma per il quale la vista deve essere riposizionata al centro del sistema sensoriale della cultura occidentale.

Il libro, assai erudito e suggestivo, pur nella difformità inevitabile dei vari saggi, si sarebbe molto giovato di un maggiore contributo di storici delle arti figurative e di un più cospicuo apparato di immagini: la *ratio* del volume, incentrata sul dialogo fra scrittura e figure, sembra talvolta smentita o sopraffatta da un logocentri-

simo che poteva essere controbalanciato dalla presenza di qualche riscontro visuale in più. Ma di questi tempi, si sa, i costi di produzione finiscono per condizionare qualunque impresa culturale, anche le più originali e meritorie.

STEFANO GIAZZON

Gli Incogniti e l'Europa, a cura di DAVIDE CONRIERI, Bologna, I Libri di Emil, 2011, pp. 332 («Biblioteca del Rinascimento e del Barocco», 4) [cm. 23,5 x 15].

La celebre accademia veneziana degli Incogniti costituisce una sorta di paradosso negli studi sul Seicento italiano dal momento che chiunque si addentri nella produzione culturale di quel tempo finisce inevitabilmente per imbattersi nei suoi membri, nelle sue figure di rilievo, nei suoi ambiti di interesse, nella sua rete di relazioni, e tuttavia un fenomeno così pervasivo finisce per risultare sfuggente per lo scarso numero di ricerche d'ampio raggio specificatamente incentrate sulla congrega del Loredan. Se è pur vero che pregevoli studi usciti negli ultimi anni su alcune delle figure di maggior rilievo degli Incogniti hanno permesso di reperire informazioni preziose e di inoltrare più a fondo lo sguardo all'interno di quella che fu una delle principali fucine culturali del tempo, contributi decisivi alla comprensione del fenomeno degli Incogniti possono venire, oltre che da studi sulle sue singole figure, soprattutto da ricerche ad ampio raggio su aspetti e problemi specifici delle vicende di questa società letteraria, e in tal senso va salutato con sincero apprezzamento il volume qui in oggetto che, come spiega il curatore nella *Introduzione* (pp. 7-9), raccoglie i testi presentati in una serie di seminari che si sono tenuti alla Scuola Normale Superiore di Pisa tra il 2003 e il 2005 e dedicati appunto all'indagine sul rilievo europeo che poté vantare la letteratura prodotta nell'ambito dell'Accademia. La ricerca così impostata porta d'un fiato dentro il mondo delle versioni in lingua straniera delle opere degli Incogniti e in questo senso, sin dal primo contributo, quello di Fabrizio Bondi (*Belle infedeli. Una traduzione francese della 'Galeria delle donne celebri' di Francesco Pona (1632)*, pp. 11-39), si delineano i termini delle riflessioni a seguire, e in particolare quello della complessa