

**LA RASSEGNA  
DELLA  
LETTERATURA ITALIANA**

---

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

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

DIREZIONE E REDAZIONE:

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

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

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

e-mail: [amministrazione@editorialefirenze.it](mailto:amministrazione@editorialefirenze.it)

[www.lelettere.it](http://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](mailto:abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it)

Abbonamenti 2022

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 2021 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

---

## SOMMARIO

---

### Saggi

- GABRIELE MURESU, «Cred'io ch'ei credette ch'io credesse». *Sulla dicotomia personaggio/poeta nella «Divina Commedia»* ..... 325
- REMO L. GUIDI, *Non si è Umanisti perché si citano di continuo i classici. Il caso di fra' Bernardino Busti* ..... 335

### Note

- MARIA CRISTINA FIGORILLI, *Il binomio politica e religione nella «Ragion di Stato» di Giovanni Botero: la nuova «institutio principis» per conservare lo Stato* ..... 366
- GIORDANO RODDA, *Tra «natura» e «benigno lume»: Tassoni, «RVF 7» e la polemica sul libero arbitrio* ..... 384
- FELICE BONALUMI, *Un sacerdote illuminista: «Un curato di campagna» di Carlo Ravizza* .. 397

### Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 412 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 419 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 441 - Quattrocento, a c. di F. Furlan e G. Villani, pag. 456 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 482 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 511 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 538 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 547 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 558 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi, pag. 575 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 582 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi, pag. 606



## SEICENTO

A CURA DI QUINTO MARINI

COLANTONIO DELLA SORTE, *Olimpia. Tragicomedia spirituale*, a c. di ANNAMARIA QUARANTA, introduzione di ROSARIO QUARANTA, Lecce, Edizioni Grifo, 2020, pp. 158.

Veramente «sottratta alla spessa coltre dell'oblio» (p. 31) la «tragicomedia spirituale» *Olimpia*, stampata a Napoli da Lazzaro Scoriggio nel 1615. E sottratto all'oblio anche il suo autore, di cui ci danno scarse notizie i repertori antichi, dalla *Drammaturgia* dell'Alfacci, alla *Biblioteca Napoletana* di Niccolò Toppi, al catalogo del cardinale Renato Imperiali, al volume terzo della *Storia e della ragione d'ogni poesia* del Quadrio. Nuovi documenti trovati da Rosario Quaranta, studioso della cultura antica della terra d'Otranto, che firma l'introduzione, hanno prodotto qualche ulteriore dettaglio biografico: nato a Martina Franca nel 1567, addottorato in sacra teologia, Colantonio della Sorte giunse a Grottaglie nel giugno del 1600 e diventò tesoriere della Collegiata, dove probabilmente rimase fino alla morte, avvenuta nel 1623. Altri documenti, sempre dell'Archivio Capitolare della Collegiata di Grottaglie (cfr. *Appendice*, pp. 137-152), ci dicono delle sue non poche ricchezze, ma anche del suo egoismo allorché, nel 1614, di fronte alle gravi difficoltà del popolo, si oppose alla rinuncia delle franchigie sul macinato e sul vino. Di un certo interesse, poi, l'inventario della sua libreria, forse incompleto, però, perché costituito di soli testi teologici (dalla *Summa* di San Tommaso alla *Tabula* di Duns Scoto), filosofici (l'*opera omnia* di Aristotele), di patristica (s. Giovanni Crisostomo, s. Bernardo, s. Gregorio), di omiletica e di sacre scritture: la letteratura annovera solo alcuni classici greci (l'*Odissea*, le opere di Eschine, il *Pindaro greco*, le *Epistole greche* di M. Giunio Bruto) e nessuna opera latina e neppure italiana, cosa pressoché impossibile, come vedremo, per comporre la sua tragicommedia.

Questa fu dedicata al cardinale Bonifacio Caetani, arcivescovo di Taranto, che aveva su Grottaglie doppia giurisdizione, quella ecclesiastica, come pastore della diocesi, e quella civile, in quanto Grottaglie era feudo dei vescovi tarantini fin dal tempo dei Normanni. Nella dedica, in cui si professa «umilissimo servo e vassallo», Colantonio presenta l'*Olimpia* come «primo parto del suo rozzo ingegno» (non sono note altre sue opere) e polemizza con i «poeti d'oggi» che amano «quella dolcezza e melodia, e quei fioretti», schivati dalla sua tragicommedia, «tutta spirituale» e dunque apprezzabile da «coloro i quali giudicano le cose secondo le sue qualità, e non secondo le loro passioni» (p. 48). L'*Olimpia*, infatti, s'inserisce in quella linea di drammaturgia spirituale che agli inizi del '600 aveva interessato altri letterati tarantini, come Cataldo Antonio Mannarino e Bonaventura Morone, pur non ricevendone evidenti influenze, come ci spiega Annamaria Quaranta nella sua premessa (cfr. pp. 23-31). Qualche influsso, invece, deve aver avuto dal Tasso (uno dei protagonisti si chiama Clorindo e soprattutto il Prologo sembra riprendere quello dell'*Ariminta*: «Chi crederia di voi / Spettatori cortesi, / Che sotto a questi panni / Così negletta e vile / Fosse colei, ch'al Ciel guida l'erranti») e più di un influsso ebbe dal *Pastor fido* del Guarini se i nomi di due altri protagonisti sono Silvio e Dorinda. Alcuni altri tasselli la Q. vede tratti dal *Furioso* (p. 30), ma è evidente che il tesoriere di Grottaglie aveva ben presente il filone tragicomico cinquecentesco, nonché quello epico e novellistico, pur volgendo poi tutto al suo fondamentale intento moralistico e religioso, a volte anche con fervore omiletico. A leggere infatti questa «tragicomedia spirituale» nell'edizione ricavata da un esemplare della Nazionale di Firenze, qui molto ammodernato nel testo (ma ben venga tale ammodernamento, se ci recupera un'opera ignota), ci si trova di fronte a un tipico triangolo amoroso favorito dal demonio, che agisce nei panni di servitori o di vecchi saggi, e risolve infine in una sorta di conversione generale. Già nel Prologo la Penitenza assicura gli spettatori che «da le spine ancor nascon le rose» e che coloro che vogliono salvarsi e si affidano a lei e alle sue pie rinunce, anche se travolti da «Cupido empio profano», non verranno abbandonati da Dio: così accade di Olimpia, seguace di Penitenza, che, dopo un

momento di traviamiento, ora «Smarrita peccarella, ormai ritorna / Nell'ovile di Cristo», perché «Cava picciola goccia duro marmo / Spesse fiato stillando, / e scure tronca / anno-sa quercia e dura». Preannunciato così il lieto fine, la *pièce*, nella classica alternanza di endecasillabi e settenari, si snoda abbastanza linearmente di atto in atto. Nel primo assistiamo al dramma di Olimpia, nobildonna promessasi a Fulvio, ma improvvisamente presa dalla passione per il di lui amico Silvio; questi a sua volta si dibatte tra la fedeltà a Fulvio e la tentazione, sospinto dalla serva Lisetta, nella quale in realtà si nasconde il diavolo Asmodeo. Scopriamo ciò nell'atto II, quando Fulvio, assalito da incubi notturni, è avvistato da Dorinda, amica di Olimpia, del tradimento della sua donna, mentre nell'atto III — aperto dal monologo di Fidele, servo di Fulvio, che descrive la sofferenza del suo padrone e ricorda che «Amor vuol dire pazzia» — Lisetta-Asmodeo istiga Fulvio a uccidere l'amico fedifrago e quanti hanno collaborato con lui. Fulvio si tormenta tra fieri propositi di vendetta e scrupoli di coscienza (sospetta anche di Dorinda, istruita da un falso eremita), quando, nell'atto IV, un altro spirito maligno, Fallace, lo informa che il suo stesso amico, Silvio, sta meditando di eliminarlo per avere libero campo con Olimpia. A questo punto, però, interviene un angelo nei panni del nobile giovinetto Raffaele, che, dopo un'animata disputa con Fallace sulla bontà e la giustizia divina, piega Fulvio a migliori propositi facendolo pentire di aver ceduto alla tentazione di uno «spirito d'Averno». Gli uomini, insomma, nella tragicommedia di Colantonio della Sorte, sono dei burattini in preda a confuse passioni che Dio solo può sottrarre alle forze infernali. Sicché nell'atto V tutto si ricompone: persino Silvio si diffonde in ringraziamenti per lo scampato pericolo e racconta all'amico Clorindo la grazia ricevuta dal Cielo e come Olimpia, convinta dal santo eremita Flaminio, abbia addirittura deciso di indirizzare i propri sensi e le proprie mani ad opere di carità, rinunciando a ricchezze e agi per una vita di penitenza «tra chiostrì e sacrate mura». Anche Fulvio e Silvio, di nuovo amici, riconoscono nel vecchio Flaminio la mano provvidenziale di Dio e si dichiarano pronti a seguirlo nell'eremo per guadagnare la vera felicità. Il coro, che ha chiuso ogni atto commentando dalla parte del Cielo ora il peccato

di Adamo, ora l'operato del diavolo, ora la potenza degli angeli, chiude con un'invocazione alle forze celesti e alle anime dei santi perché di lassù guidino le menti umane verso «mercede eterna, eterni onori».

Fu mai rappresentata questa «tragicommedia spirituale»? Non lo sappiamo. Di essa e del suo autore non parlano né Francesco Antonio Caraglio, storico dei conflitti tra le Collegiate di Martina e di Grottaglie, né Carmelo Pignatelli nelle sue *Biografie degli scrittori grottagliesi*. Il che rende ancor più meritoria la fatica di questo recupero. [Quinto Marini]

«Al suon de' mormoranti carmi». *Magia e scienza nell'epica tra Cinque e Seicento*, a c. di TANCREDI ARTICO e ANGELO CHIARELLI, Manziana, Vecchiarelli Editore, 2019, pp. XI, 278.

Per il suo ruolo di collettore tematico-poetico (sia in chiave di citazionismo classicheggiante che per una rielaborazione ironica e parodica delle correnti di pensiero dei secoli precedenti), il poema epico e cavalleresco tra Cinque e Seicento appare uno degli esempi più luminosi di persistenza dell'elemento magico in letteratura, anche al di là di ipotizzati ma inesistenti anacronismi. Lo ricordano i dieci saggi raccolti in questo volume, impegnati a testimoniare come non sia possibile, nei secoli della rivoluzione copernicana e di Galileo, opporre rigidamente la magia alla nuova scienza, laddove il pensiero rinascimentale e post-rinascimentale non può in alcun modo prescindere dal ruolo di elementi limitrofi alle pratiche di magia naturale e divinazione, come la pervasività del neoplatonismo di stampo ficiniano, in particolare per quanto riguarda il *De vita* — con l'inevitabile contrappunto di Pico — o, in senso negativo, i ragionamenti intorno alla stregoneria negli anni delle riforme religiose. Nel primo contributo, SONIA TROVATO (*Gli "amorosi detti" del regno magico di Alcina*, pp. 3-19) si concentra sul riutilizzo dei codici petrarcheschi e danteschi nell'*Orlando Furioso*, notando come l'ironia sia lo strumento fondamentale con cui Ariosto rielabora lessico e concezioni sull'amore, svuotandoli del significato originario e ricalibrandoli su *topoi* di ambito magico come la fattucchiera ingannatrice e l'anello incanta-

to; mantenendo sempre lo sguardo sul *Furioso*, DONATO VERARDI (*Ludovico Ariosto e le "magiche sciocchezze". Incanto e disincanto dell'astrologia nel Rinascimento*, pp. 21-40) ricostruisce la situazione dell'astrologia a Ferrara ai tempi di Ariosto per poi analizzare i passi del poema dove si critica la divinazione celeste, in particolare nelle figure dello sfortunato astrologo Alfeo e di Atlante, incapace di strappare Ruggiero dal suo destino di conversione, gloria e morte; la terza *Satira* e la cialtroneria di Iachelino nel *Negromante* fanno da eco a questa concezione, che mostra come l'amaro scetticismo ariostesco riguardo alla possibilità di prevedere (o cambiare) il futuro sia sistemico e non episodico. Avanzando nel secolo, il terzo contributo, firmato da ANGELO CHIARELLI (*La scienza incerta. Il magismo nel «Messaggero» e nella «Liberata» di Tasso*, pp. 41-55), utilizza la cornice dell'opera tassiana per indagare il rapporto tra scienza e magia a fine Cinquecento, evidenziando il netto contrasto tra le scritture private (dove l'elemento folclorico è ancora forte) e le prose speculative, votate perlopiù all'accumulo di nozioni enciclopediche per studiare e tentare di ricondurre il fenomeno magico all'interno di un sistema conoscitivo lecito; cruciali in questo senso sono il *Messaggero*, dove viene illustrata una minuziosa tassonomia dei maghi in cui rientrano anche i «conoscitori della natura e de la proprietà de le cose» (p. 44), e i personaggi della *Liberata*; soprattutto Ismeno – sia incantatore che negromante, ma in realtà difficilmente categorizzabile nella sua spiccata *curiositas* verso gli arcani della natura –, il vano Idrate e il mago d'Ascalona, legato a Ismeno da un rapporto non semplicemente oppositivo, ma spesso coincidente, se non per la cruciale differenza della conversione, che gli permette di diventare il campione di una magia "legittima", cristiana e sincretistica.

La prima escursione che si spinge fino al Seicento inoltrato è la rassegna dell'altro curatore del volume: in *Magia, scienza e identità musulmana. L'epica per Lepanto (1571-1646): un caso di studio della morfologia eroica*, TANCREDI ARTICO (pp. 57-94) sceglie un ambito ridotto ma abbastanza compatto e omogeneo per cercare al suo interno – usando come chiave il personaggio del mago – «la spia di un cambiamento che rifletta la morfologia del genere eroico e del pensiero pre-moderno sul-

la diversità religiosa» (p. 59). I testi di Cataneo, Bolognetti, Tronsarelli, Peri mostrano chiaramente il progressivo allargarsi del *milieu* magico ricodificato dall'esempio della *Liberata*, arrivando a comprendere i prodigi della tecnologia bellica così come la natura spiccatamente infernale dei sostenitori della causa turca, culminando col grande affresco barocco della *Vittoria navale* di Guidubaldo Benamati, che sancisce il definitivo assorbimento dei nemici ottomani (e della loro predilezione per la magia nera) all'interno del codice epico, a cui fa da contraltare una "magia bianca" sempre più vicina alla nuova scienza e alla filosofia naturale ad essa contigua. Sono poi quasi perfettamente complementari i due articolati percorsi di ALESSANDRO REGOSA («*Quid enim non carmina possunt?*». *Da Atalante a Falsirena, o l'evoluzione dell'incantatore*, pp. 95-136) e FRANCESCO SAMARINI (*I nipoti di Ismeno. Per una genealogia di maghi nell'epica del Seicento*, pp. 137-163). Nel primo, R. prende in esame l'intero orizzonte epico da Boiardo a Marino, concentrandosi sulla figura dell'incantatore a partire da Atalante (sulla cui concezione agisce il ricordo del titano classico e, aggiungo, della rielaborazione già esperita nella *Borsias* di Tito Vespasiano Strozzi), dall'astrologo/profeta re di Garamanta e dal cavaliere-mago Malagise nell'*Innamorato*, *parterre* variegato e non connotato dal punto di vista religioso-morale, che dimostra il voluto rinvio, da parte di Boiardo, di una valutazione definitiva sulla magia; la rassegna attraversa la seduttiva magia al femminile del *Furioso* (Melissa e Alcina), la magia "di controllo" nella *Liberata*, sempre più vicina all'alchimia e alla scienza in Ismeno, per concludersi con Falsirena, che nell'*Adone* dimostra la sua incapacità esiziale di governare il corso degli eventi, tutt'altro che sorprendente nel poema della rinuncia all'azione. Il magistero tassiano è sempre protagonista nel saggio di S., teso a tracciare la fortuna del tipo del mago malefico dopo la *Liberata*, tenendo conto della maggior fortuna goduta da Ismeno rispetto al mago d'Ascalona (e alla sua rischiosa magia "cristiana") tra i poeti epici del diciassettesimo secolo, insieme al *topos* del concilio infernale: la persistenza del modello del negromante in combutta con gli inferi è dimostrata da una lunga teoria di figure, dal Sangario nell'*Amedeide* di Chiabrera a Elima nel *Bergamo compito* di Alessandro

Ghirardelli, attraversando autori come Giovan Battista Lalli, Francesco Bracciolini, Girolamo Graziani, e mostrando, pur nelle singole interpretazioni, la fedeltà alle invarianti di Ismeno, che conferiscono alla figura tasiiana un carattere topico e immediatamente evocativo. A Francesco Bracciolini è dedicato il saggio di FEDERICO CONTINI (*Il 'meraviglioso tecnologico' di Francesco Bracciolini. Sulla figura dell'«architetto ammirabile» nella "Croce racquistata" e nella "Roccella espugnata"*, pp. 165-192) che mette in luce uno snodo cruciale nello sviluppo del meraviglioso magico, col suo progressivo passaggio, a partire dalla *Liberata*, allo scientifico e al tecnico, indagandone risultati e fonti; esempi ne sono nella *Croce* le figure di Eraclio e soprattutto Gersamo, che appare come un erede di Ismeno senza poteri, a parte la competenza ingegneristica che gli permette di realizzare il prodigioso specchio ustorio, e nella *Roccella* Targone, l'«architetto italico» che uccide a colpi di moschetto, in un episodio la cui valenza simbolica è manifesta, un drago piuttosto fuori contesto.

La seconda parte del volume, intitolata *Oltre l'epica*, tiene fede al suo intento con gli ultimi tre saggi, di ROSARIA ANTONIOLI (*Il fascino del proibito: la parola dei poeti tra magia e sacralità*, pp. 195-215), MAURO SARNELLI («*Orsì, misero core*»: *tradizioni letterarie e funzioni drammaturgico-musicali del «Lamento» ne «L'isola d'Alcina» di Fulvio Testi*, pp. 217-247) e NURIA SABATINI («*Per renderti difeso da ogni forza d'incanto*». *La maga Circe tra incantamenti, verghe e liquori nei drammi musicali tra XVII e XVIII secolo*, pp. 249-266). Il primo contributo prende le mosse dal commento alle ottave sul culto di Moloch nella *Gerusalemme Conquistata* da parte del nobile milanese Francesco Birago, testimonianza di una frequentazione ancor viva di testi e fonti potenzialmente problematici – dal *Pimander* al neoplatonismo fiorentino – anche nell'ambito delle Accademie dello stato milanese, come quella degli Inquieti e quella degli Affidati. Il secondo intervento analizza la quarta scena dell'atto IV della testiana tragedia in musica, dominato dal nesso tra magia, eros e poesia come già accadeva nei testi archetipici di Teocrito e Virgilio; come ben mostra S., il lamento di Alcina, che oltre alle fonti classiche attinge a piene mani dalla più recente tradizione epica, si avvale di una raffina-

tissima tessitura metrica che si presta a illustrare le diverse sfaccettature delle passioni della maga, apprezzabili in pieno grazie alla trascrizione dal manoscritto testiano dei 113 versi nelle parti conclusive del saggio. L'ascendente diretto di Alcina, Circe, è il tema dell'ultimo contributo, che indaga l'interpretazione del modello odissiaco nei libretti per musica di Sei e Settecento, in particolare la *Circe abbandonata da Ulisse* (1697) e *La Magia Delusa* (1702) di Aurelio Aureli: a quest'altezza l'archetipo della maga è ormai ufficialmente visto come il relitto di un'epoca passata, da declinare in chiave grottesca o ridicola, ma senza che si tralasci la fascinazione del pubblico per l'elemento magico; ennesima conferma dell'ostinata resistenza, pur veicolata da molteplici mutazioni, di incantatori e incantatrici, restii ad abbandonare la scena letteraria perfino quando il pensiero razionale non sembra più avere oppositori. [Giordano Rodda]

*L'eroicomico*, a c. di GIUSEPPE CRIMI e MASSIMILIANO MALAVASI, Roma, Carocci editore, 2020, pp. 305.

Come scrivono, in esordio, i due curatori del volume, «è con Tassoni che il termine "eroicomico" entra per la prima volta nell'uso» (p. 13): proprio dalla *Secchia rapita* bisogna infatti partire per comprendere la natura di un genere, inventato in terra italiana e destinato a una fortuna europea, che si presenta subito come "misto". Tuttavia, e lo attesta questo lavoro a più mani, mirante soprattutto a sconfiggere un consolidato pregiudizio critico che colloca l'eroicomico in posizione ancillare rispetto al poema epico, bisogna guardare anche ai precedenti, ovvero a quegli scrittori, i quali, prima di Tassoni, si sono avventurati negli ampi territori del comico e del burlesco. E ci si riferisce a Pulci, ad Aretino, a Folengo: i loro esperimenti epici – parodie, riscritture, imitazioni caricaturali – qui presi in esame, costituiscono infatti i prodromi di un nuovo genere votato all'abbassamento contenutistico e all'inversione stilistica. Alle voci sui singoli autori fanno seguito una serie di indagini relative alla lingua, ai personaggi, ai temi: il quadro risulta dunque completo, poiché il lettore, se, da un lato può seguire il percorso dell'eroicomico dalle origini fino al

le più estreme propaggini seicentesche attraverso utili schede monografiche, dall'altro è indotto a riflettere, grazie all'individuazione delle costanti come delle eventuali variazioni di temi e forme, sull'evoluzione di una modalità comica che ha una genesi antica, rinvenibile, ad esempio, nella *Batracomiomachia* pseudo-omerica.

Funge da introduzione teorica il saggio di GIANCARLO ALFANO (*L'eroicomico, un genere vettoriale*, pp. 17-23) che, attraverso Genette, evoca un importante schema ricavato dalla *Poetica* di Aristotele: in esso sono contrapposti tragedia e commedia (sul fronte drammatico), epopea e parodia (sul fronte narrativo). Risulta fin da subito evidente che, se il primo binomio, attinente, rispettivamente, all'alto e al basso, si riferisce ad opere sostanzialmente autonome, il secondo prevede invece la dipendenza del testo faceto da quello serio. Perciò l'eroicomico non solo sfugge alla definizione aristotelica, in quanto parodia di un altro genere, ma dimostra una maggiore apertura sul fronte della lingua e dello stile, strettamente legate alla forma, appunto comica, della narrazione e al riconoscimento, da parte del pubblico, delle vicende messe alla berlina. A. insiste quindi sulla «forte istanza metatestuale» (p. 20) che caratterizza le opere via via analizzate, dai capostipiti quattro-cinquecenteschi – cui andrà senz'altro aggiunto il capolavoro di Rabelais – agli esemplari più significativi dell'eroicomico barocco, sensibile alla riflessione sugli statuti e sui codici della letteratura.

Alla *Linea Pulci-Aretino* è dedicato il contributo di MARCO VILLORESI (pp. 25-52): se il *Morgante* risulta essere il primo, grande esperimento comico capace di imporre, su una materia già ampiamente conosciuta e inserita nel repertorio dei canterini, un «inconfondibile marchio retorico-linguistico» (p. 28), i poemetti dell'Aretino, ovvero l'*Orlandino* e l'*Astolfoida*, non sono che frammenti, alla base dei quali possiamo riconoscere l'intento iconoclasta del loro autore, soprattutto interessato a misurarsi con la parodia del romanzo cavalleresco di Boiardo e di Ariosto. L'*excursus* prosegue poi con *Teofilo Folengo e la letteratura macaronica*, a firma di MARCO FAINI (pp. 53-71), che evidenzia la principale caratteristica dell'opera macaronica: l'impiego di una lingua straordinaria, frutto di una singolare mescolanza fra latino e volgare (e dia-

letto). L'effetto comico è dato quindi dal linguaggio, ma anche dall'evocazione di un mondo che sarà ripreso dalla tradizione picaresca fino ad arrivare ad alcuni, importanti esiti settecenteschi.

Nucleo centrale del volume è, naturalmente, il saggio di MARIA CRISTINA CABANI (*Alessandro Tassoni e il «poema di nuova specie»*, pp. 73-97), che inaugura la sezione seicentesca e ripercorre, per tappe, la vita e le opere di Tassoni, poi la storia della composizione, la trama, i personaggi, infine la struttura metrica della *Secchia rapita*. Guardando soprattutto al ricco apparato paratestuale che caratterizza il poema, C. sottolinea le affermazioni di novità in esso contenute e mostra come, pur nella stretta osservanza dei precetti che regolano l'epica, Tassoni sia maestro «nella manipolazione temporale, nell'anacronismo» (p. 77), nella contaminazione di fatti e di eventi. Fondato su un'impresa che, nell'avviso *A chi legge*, viene definita «mezza eroica e mezza civile», il poema risulta essere l'esilarante risultato di una rivisitazione dei *topoi* epico-cavallereschi attraverso la riduzione – dal grande al piccolo – e la deformazione grottesca. L'eroicomico è forse l'unico genere percorribile dopo il lento tramonto della poesia epica, certo in linea con il gusto dell'epoca che predilige novità e meraviglia: lo dimostra la *secchia* evocata dal titolo, vile oggetto che scatenò la contesa fra bolognesi e modenesi, come pure lo stile, risultante da una miscela di registri opposti. Proprio nelle singole ottave del poema è infatti ravvisabile il senso dell'operazione tassoniana, perché in esse convergono grave e arguto, talvolta bruscamente (secondo il principio della precipitazione stilistica), talvolta gradualmente (è l'immagine del «drappo cangiante»). Attraverso le considerazioni di C. si arriva dunque a comprendere la differenza esistente fra le prove burlesche relative al ciclo carolingio – Pulci, Aretino e il Folengo dell'*Orlandino* – e la *Secchia rapita* del Tassoni: come sottolinea LUIGI MATT, autore del bel capitolo su *La lingua dell'eroicomico* (pp. 143-163), nel caso del poema seicentesco non abbiamo «l'abbassamento dell'epico», tipico del registro popolare quattro-cinquecentesco, quanto «l'innalzamento dell'ordinario» (p. 150), che poi corrisponde, a livello formale, all'accostamento di elementi stilistici opposti.

Accanto a Tassoni sono poi presi in esame altri casi seicenteschi, come *Lo scherno degli*

*dei* di Francesco Bracciolini, esibita parodia dell'idillio mitologico la cui materia viene riletta in chiave burlesca, o la *Moscheide* di Giovan Battista Lalli, esemplata sulla *Batracomiomachia*, che tuttavia viene rivisitata mediante l'introduzione, nello scontro con le mosche, del personaggio di Domiziano (di entrambi si occupa FEDERICO CONTINI nel suo *Il classico in burla*, pp. 99-119), o ancora, presi ad esempio fra i molti casi di testi incentrati sulla parodia del *Furioso*, i poemetti di Giulio Cesare Croce e il *Malmantile racquistato* di Lorenzo Lippi, la cui comicità ludica funziona a più livelli, dai personaggi fino alla veste linguistica (lo rileva CARLO ALBERTO GIROTTI, *Altre espressioni del comico-parodico*, pp. 121-142).

Nella seconda parte del volume troviamo uno lungo contributo dedicato alla figura dell'eroe, anzi dell'antieroe protagonista di questi poemi (GUIDO ARBIZZONI, *L'antieroe, l'eroe plebeo, l'eroe negativo*, pp. 165-198), analizzato attraverso tutte le sue possibili declinazioni finanche settecentesche, dal ridicolo conte di Culagna della *Secchia* al «guappo» e al «bullo» della poesia dialettale romanese e napoletana, dall'Enea degradato del Lalli (nell'*Eneide travestita*) al «giovin signore» prodotto della feroce satira di Parini. Sulla coesistenza di serio e burlesco e, di conseguenza, sul rovesciamento costantemente praticato dagli autori eroicomici, si sofferma GIUSEPPE CRIMI (*L'inversione degli stilemi*, pp. 199-223) che documenta, ricorrendo a una ricca serie di lacerti testuali recuperati nelle zone-chiave dei testi – l'esordio, il concilio degli dei, la rassegna degli eserciti –, la pratica inequivocabile dell'inversione. Oltre a dire di un genere «non esclusivamente parassitario», e che anzi «si conferma sperimentale», aperto com'è «alla parodia e alla riscrittura» (p. 223). Parte integrante della vocazione disaccrante di questi testi è la frequente allusione ai bisogni del corpo e quindi al cibo, al vino, al sesso: se ne occupa MASSIMILIANO MALAVASI (*Il corpo e il cibo nella tradizione dell'eroicomico*, pp. 225-248) che evidenzia pure gli ingredienti realistici dei poemi eroicomici, in cui non a caso affiorano specifici rimandi al mondo narrativo di Boccaccio. Spingendosi in avanti, il percorso proposto si conclude con una scomparsa: quella del genere inaugurato ufficialmente da Tassoni e caratterizzato da una componente satirica volta spesso a

mettere violentemente in ridicolo i protagonisti del nuovo *epos*, sotto i quali sono celati molti contemporanei. Nel saggio finale (*Derisione, punizione, nostalgia: il riso ambiguo dell'eroicomico*, pp. 249-266) GABRIELE BUCCHI illustra, infatti, proprio i limiti di questa vocazione alla derisione *ad personam*, infarcita di veleno: la scrittura comica sette-ottocentesca guarderà invece più facilmente ad Ariosto e a Cervantes, fautori di un'ironia partecipe e spesso nostalgica nei confronti di un eroismo ormai smarrito, per approdare poi a quelle *Operette* leopardiane che, redatte dall'«ultimo e più grande degli eroicomici italiani» (p. 266), molto contribuiranno alla nascita dell'umorismo moderno. [Paola Cosentino]

CLIZIA CARMINATI, *Tradizione, imitazione, modernità. Tasso e Marino visti dal Seicento*, Roma-Pisa, Edizioni ETS, 2020, pp. 178.

Il volume comprende cinque saggi inediti – il primo dedicato al poeta della *Liberata*, i rimanenti quattro incentrati sull'autore dell'*Adone* – accomunati sia nell'obiettivo della ricerca sia nel metodo di indagine. Nel primo caso, C. sceglie di muoversi su un terreno critico certo già molto battuto – lo studio delle fonti letterarie utilizzate da Tasso e Marino – con l'ambizione però non solo di integrare con nuove scoperte le intertestualità già note, ma soprattutto di interrogarsi intorno a un aspetto spesso eluso nei saggi e nei commenti in circolazione, ovvero la ricerca degli scarti semantici, delle costruzioni di nuovi significati che si possono osservare confrontando con attenzione il testo imitato e quello imitatore: si tratta insomma di soffermarsi, oltre che sull'oggetto, sulle modalità e le ragioni profonde dell'imitare, nella convinzione che i singoli casi di studio presi in considerazione possano condurre a comprendere, in modo più compiuto, la modernità e il peculiare rapporto con la tradizione di Tasso e Marino, autori decisivi per l'affermazione di una singolare sintesi tra invenzione e imitazione che risultò fondamentale per «tutta la stagione barocca» (p. 14). Se già l'oggetto di studio perseguito da C. si distingue per originalità e consapevolezza critica, nulla di meno si può dire sotto il profilo degli 'strumenti' utilizza-

ti nell'indagine: gli studi qui raccolti infatti, elaborati con una dichiarata «ambizione metodologica» (p. 22), prendono sempre le mosse da un punto di vista interno all'epoca considerata, e dunque da un variegato campionario di scritture critiche (postille, lezioni accademiche, lettere, ecc.) composte da letterati seicenteschi, che l'autrice segue anche nei giudizi e nelle proposte intertestuali che appaiono più improbabili alla nostra prassi esegetica, nella convinzione che proprio questi appuntamenti possano insegnare molto sull'idea di imitazione propria dei contemporanei di Tasso e Marino, e dunque sul contesto culturale in cui furono concepite le opere di questi poeti.

Così, nel primo saggio del libro (*Solimano in luce secentesca: un episodio di esegesi tassiana*, pp. 25-60), C. analizza una disputa accademica inedita (le cui proposte e repliche sono conservate nei codici Barberiniano Latino 3867 della Biblioteca Apostolica Vaticana e San Pantaleo 59 della Nazionale Centrale di Roma) sorta a partire dall'ottobre 1659 intorno alla *Gerusalemme liberata*, di cui furono protagonisti due membri dell'Accademia degli Umoristi, Girolamo Garopoli e Francesco Lucidi (in accademia, rispettivamente, *Il Veridico* e *Il Verecondo*). La *querelle*, che vide Garopoli nel ruolo di accusatore e Lucidi in quello di difensore del sorrentino, nacque intorno al canto IX della *Liberata* (e in particolare alle ottave 17-19, che contengono l'orazione pronunciata da Solimano per esortare gli arabi a sferrare un assalto notturno contro il campo crociato) per allargarsi poi ad altri luoghi del poema gerosolimitano: ripercorrendone i passaggi più interessanti, C. ne trae indicazioni utili a individuare possibili fonti fin qui non segnalate dalla critica (la «Dolonea» omerica come modello anche della battaglia del canto IX, forse per il tramite del libro X della *Tebaide* di Stazio; un passo della *Vita di Silla* di Plutarco come probabile innesco del rimprovero rivolto da Tancredi ai guasconi in fuga in XX 85), nonché a ricostruire il peculiare sguardo seicentesco sul capolavoro tassiano.

Nel secondo capitolo (*Canzonieri in transito: Marino dalle «Rime» alla «Lira»*, pp. 61-95), l'autrice sceglie invece di ripercorrere l'evoluzione della lirica mariniana partendo nientemeno che da un giudizio del più noto avversario del rimatore napoletano, Tomma-

so Stigliani, che in alcune sue lettere tracciò un discrimine tra una prima fase della produzione di Marino, positiva e da lui stesso apprezzata, e una «seconda maniera» (p. 63) deteriorata, invisa al materano anche per la teoria di pessimi imitatori che si tirò dietro. Proprio per cercare di mettere meglio a fuoco lo scarto individuato da Stigliani, C. riesamina le differenze tra le *Rime* del 1602 e la *Terza parte della Lira* edita nel 1614, focalizzandosi in particolare sul trattamento di specifici temi e sull'uso delle fonti, e giungendo a constatare un effettivo «cambiamento» sul piano dell'«infittirsi delle immagini», dell'affermarsi di un «gusto per l'allusione erudita» che produce l'effetto di una «lettura più difficile ma più sapida» e di una «soluzione più concentrata» (p. 88). Un'impostazione simile si ritrova nella terza parte della monografia (*Sondaggi sull'«imitatio» nel «Ritratto del Serenissimo don Carlo Emanuele» di Marino*, pp. 97-112), in cui sono ancora i polemici ma acuti commenti di Stigliani – stavolta quelli contenuti in alcune postille apposte a un esemplare del panegirico dedicato da Marino a Carlo Emanuele I di Savoia – che permettono di recuperare le molte fonti antiche e moderne che si intersecano con il modello principale dell'opera (Claudiano) e al tempo stesso di ricostruire alcune caratteristiche della tecnica imitativa mariniana («arditezza dei traslati», «concentrazione retorica», «accumulo di figure una sull'altra», p. 112) che si manifestano soprattutto a partire da quella «seconda maniera» già affrontata nel capitolo precedente.

La quarta parte (*Note su Marino e Góngora*, pp. 113-128) riprende il dibattuto tema del rapporto tra il poeta italiano e il collega spagnolo, messi a confronto (in coerenza con gli obiettivi del volume) sotto il profilo dell'utilizzo e della rielaborazione delle fonti: anche in questo caso, l'analisi trae spunto dalla critica seicentesca, e in particolare da alcuni commentatori spagnoli di Góngora – tra cui Pedro Díaz de Rivas e Salcedo Coronel – ai quali si deve l'individuazione di interessanti prossimità tra i versi dell'autore delle *Soledades* e alcuni luoghi mariniani.

Il quinto e ultimo capitolo (*L'«Adone» visto dai censori ecclesiastici*, pp. 129-168) introduce una nuova categoria di lettori seicenteschi, i correttori e i censori ecclesiastici, fotografati qui alle prese con le scabrose ottave

del poema di Marino (sul tema conviene peraltro rinviare anche a un altro importante contributo di C.,  *Giovan Battista Marino tra inquisizione e censura*, Roma-Padova, Antenore, 2008). Sulla base dei documenti che testimoniano il lavoro censorio sull'*Adone* (correzioni, esemplari censurati, relazioni: tra queste ultime anche quella, celebre, del domenicano Niccolò Riccardi, noto come Padre Mostro, di cui ci è giunto solo un sunto), C. ripercorre i giudizi e i rilievi espressi dai vari consultori – raggruppati in base ai temi dell'opera che furono vagliati dalla censura in maniera più occhiuta (i passi lascivi, gli incroci tra motivi sacri e profani, le questioni dottrinali e quelle relative alla moralità) – che rivelano interessanti connessioni sia con la tradizione letteraria sia con il dibattito critico coevo, e in particolare con l'*Occhiale* di Stigliani (che appare spesso in sintonia con i pareri dei censori ecclesiastici, giungendo talvolta persino a superarli in severità) e la *Difesa dell'Adone* di Girolamo Aleandri. [Matteo Navone]

*Le accademie a Roma nel Seicento*, a c. di MAURIZIO CAMPANELLI, PIETRO PETTERUTI PELLEGRINO, EMILIO RUSSO, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2020, pp. 317.

Come illustrato nella *Premessa* (p. 7), il volume raccoglie gli esiti del convegno internazionale di studi sulle accademie romane del XVII secolo svolto a Roma presso la Biblioteca Angelica e l'Accademia Nazionale di San Luca nei giorni 13-14 giugno 2019.

L'intervento introduttivo di EMILIO RUSSO, *Appunti preliminari per le accademie romane del Seicento* (pp. 9-18) delimita il piano di indagine nell'arco temporale compreso tra i primi Umoristi e i primi Lincei fino all'Accademia di Cristina di Svezia e alla fondazione dell'Arcadia, mettendo allo stesso tempo in luce l'esigenza di orientare le ricerche anche sulle «esperienze magari meno rilevanti e più episodiche» (p. 14) collocabili nella zona centrale del Seicento e nella seconda parte del secolo.

L'approfondimento sugli Umoristi si apre con il contributo di JEAN-LUC NARDONE, *Esistenza ed esistenza dell'Accademia romana degli Umoristi* (pp. 19-25), in cui si riflette sul

*modus operandi* dell'associazione prendendo in esame il ms. miscelaneo San Pantaleo 44 della Biblioteca Nazionale di Roma, interpretato come «l'insieme di una produzione artistica di un'istituzione ben identificata, ma non come un progetto di collaborazione attiva tra i suoi membri» (p. 24). La cronologia dell'accademia e la complessa trama dei rapporti culturali nella Roma di primo Seicento vengono invece ripercorse nel saggio di MARIA FIAMMETTA IOVINE, *Per una storia dell'Accademia degli Umoristi. Studi, problemi e prospettive di una strategia della volatilità* (pp. 27-42), che individua nel carattere effimero già fissato nell'impresa dell'accademia la cifra essenziale dell'esperienza umorista.

Lo sviluppo di una rete accademica connotata da una trama di fitte connessioni tra i vari centri viene documentata nell'intervento di SIMONE TESTA, *Sentieri intellettuali nelle accademie romane tra Cinque e Seicento attraverso la banca dati «Italian Academies»* (pp. 53-69) e trova conferma nei percorsi culturali di molte personalità, tra cui Federico Cesi e Andrea Baliano, non ascrivibili entro i confini di una singola istituzione, come dimostrano i saggi di MARCO GUARDO, *Federico Cesi antiaccademico. Lincei e Umoristi a confronto* (pp. 43-52) e di MASSIMILIANO MALAVASI, *Accademico di troppe accademie. Andrea Baliano e la vita culturale romana di inizio Seicento* (pp. 71-89).

Alcuni sondaggi puntuali sulle associazioni romane di pieno Seicento sono proposti da CLIZIA CARMINATI, *L'Accademia dei Fantastici. I. Dalla fondazione al 1637* (pp. 91-123), che documenta l'attività dell'istituzione fondata da Alberto Fabri nel 1625 intorno al convento minorita dei Santi Apostoli, da MARIA CRISTINA TERZAGHI, *L'Accademia di San Luca (vista da Caravaggio)* (pp. 125-141), che si concentra sul rapporto tra Michelangelo Merisi e l'Accademia tra la fine del Cinquecento e i primi anni del nuovo secolo, e dal saggio di ALVIERA BUSSOTTI, *L'Accademia degli Infecondi e la diplomazia inglese* (pp. 143-156), in cui si ricostruiscono gli eventi che nel 1650 conducono alla transizione dalla Congregazione di Santa Maria della Neve all'Accademia degli Infecondi e le vicende che a fine secolo portano il consesso a svolgere un ruolo di primo piano nei rapporti con la diplomazia inglese a Roma e nella fondazione dell'Arcadia.

Il versante spettacolare viene indagato da

ENRICO ZUCCHI, *Il teatro nelle accademie romane del secondo Seicento* (pp. 157-171), che mette in luce il rilievo assunto nell'ultimo quarto del secolo dalla letteratura teatrale accademica sia sul piano della speculazione teorica, sia nell'applicazione concreta dei nuovi modelli drammaturgici. Il discorso si completa con l'approfondimento sulle rappresentazioni musicali offerto da SIMONE CAPUTO, *La Congregazione dei musicisti di Roma: dagli Statuti del 1684 a quelli del 1716* (pp. 173-194), che ripercorre le tappe più significative della corporazione fondata nel 1585 in seguito a una bolla pontificia di Sisto V e ancora pienamente attiva nel Settecento dopo la definizione degli Statuti del 1684 e del 1716.

L'attenzione si sposta sui decenni conclusivi del Seicento con il saggio di CLAUDIA TARALLO, *Nuovi documenti sull'Accademia Reale di Cristina di Svezia* (pp. 195-207), che illustra il programma culturale dell'associazione sulla scorta di diversi ritrovamenti documentari, tra cui il manoscritto ottoboniano latino 1744 della Biblioteca Apostolica Vaticana, contenente numerosi discorsi di argomento storico, filosofico e morale. ALESSANDRO OTTAVIANI, *Storia naturale e antiquaria a Roma fra Seicento e Settecento: il «De incombustibili lino sive lapide amianto» di Ciampini* (pp. 209-224), focalizza invece il discorso sui temi della storia antiquaria e della ricerca scientifica, proponendo una dettagliata ricostruzione del contesto culturale entro cui nel 1691 Giovanni Giustino Ciampini pubblica la sua dissertazione sul «modo con il quale gli antichi della pietra detta amianto [...] formavano il lino» (p. 209), mentre ELISABETTA APPETECCHI, *«tutta Roma sta in arme contro i Mattematici e i Ficomattemetici». Atomismo e prudenza accademica nella Roma di fine Seicento* (pp. 225-238) rivolge l'attenzione sulle tensioni interne al dibattito scientifico di fine secolo e sulle difficoltà di affermazione delle teorie atomistiche, finite in più occasioni al centro di accuse e sospetti.

Concludono il volume gli interventi sull'Arcadia di SARAH MALFATTI, *Boschi e mecenati. Nuovi documenti sull'Arcadia delle origini (1690-1707)* (pp. 239-257), che documenta la trama di relazioni tra gli arcadi e il *patronage* aristocratico per agevolare l'esercizio dell'attività accademica nei giardini e nelle ville romane, e di MAURIZIO CAMPANELLI, *Vincenzo Leonio, Padre d'Arcadia* (pp. 259-282),

che propone un'indagine monografica su colui che Crescimbeni aveva riconosciuto come «Padre dei Fondatori d'Arcadia» in quanto «primiero a mettervi il piede» e a orientare il nuovo gusto letterario verso il superamento dell'estetica barocca (p. 259). [Luca Beltrami]

*Letterati, artisti, mecenati del Seicento e del Settecento. Identità culturali tra Antico e Moderno*, a c. di MICHELA DI MACCO, Firenze, Olschki, 2021, pp. 219.

I saggi raccolti in questo volume sono frutto delle ricerche promosse dalla "Fondazione 1563 per l'Arte e la Cultura della Compagnia di San Paolo", inerenti allo studio del rapporto tra antico e moderno fra la fine del Seicento e la prima metà del Settecento a Parigi, Roma e Torino. Quest'ultima città, come sottolineato nella breve *Introduzione* della curatrice (pp. IX-XIV), si pone come «laboratorio sperimentale sul gusto e la cultura» (p. IX), attivando un proficuo confronto con Roma e Parigi, indubbiamente i centri più coinvolti, per ragioni differenti, nella dialettica tra antichità e modernità.

Si segnala qui per primo l'unico saggio di ambito specificatamente letterario, quello di CLAUDIA TARALLO (*Il modello tradito: la lezione tassiana e il poema eroico tra Sei e Settecento*, pp. 61-94), in cui viene affrontata una questione molto dibattuta nella critica degli ultimi anni, ossia l'influenza esercitata da Tasso sulla folta produzione epica secentesca, tra epigoni e innovatori. Se il Seicento, dal punto di vista storico, è stato senza dubbio un secolo 'eroico', in Italia nessun autore epico è stato in grado, secondo la studiosa, di confrontarsi con la *Liberata* tassiana e tanto meno di comprendere il rapporto dialogico che lo stesso Tasso aveva intrattenuto col *Furioso*: troncando nettamente con l'esperienza ariostesca, è venuto meno il connubio tra le istanze dell'epica tassiana e quelle del romanzo. Uniche eccezioni sarebbero rappresentate da Girolamo Graziani e Antonio Caraccio, rispettivamente con il *Conquisto di Granada* e l'*Imperio vendicato*. Opportunamente T. fa notare che la produzione epica secentesca è quasi del tutto ascrivibile «ad autori che oggi occupano le retrovie del canone letterario» (p. 70), mentre letterati di spicco, ben consci

delle difficoltà, hanno mantenuto un atteggiamento più attendista e prudente. Quanto affermato è ben dimostrabile dalle imprese nate in seno all'Accademia Reale, il sodalizio fondato da Cristina di Svezia a Roma nel 1674, che aveva aperto i lavori proprio con una prolusione sulla virtù eroica e sul modello tassiano: se i quasi sconosciuti Michele Cappellari e Ubertino Carrara non esitano a cimentarsi in nuovi prodotti epici che però non risultano all'altezza, Benedetto Menzini, col suo *Del terrestre Paradiso* in ottave, si tiene ad adeguata distanza dalla *Liberata*, seguendo piuttosto il modello del *Mondo Creato*. A questo punto l'unica soluzione praticabile dall'epica coeva per «ampliare un repertorio tematico prossimo all'esaurimento» (p. 92) è quello di operare delle innovazioni che entrino più o meno in conflitto coi dettami dei *Discorsi dell'arte poetica* di Tasso, su tutti la regola dell'ambientazione storica né troppo remota né troppo recente: queste infrazioni hanno così creato una serie di sottogeneri dell'epica, tra storia sacra, storia romana, storia della scoperta dell'America e persino eventi contemporanei, come avviene in poemi quali *La Roccella espugnata* di Francesco Bracciolini, che sono stati efficacemente definiti *instant-book* secenteschi. Questa tendenza si manifesta soprattutto in occasione delle vittorie riportate dalla Lega Santa contro i Turchi a Vienna (1683) e a Buda (1686). Tra l'immense mole di componimenti che cercano di percorrere una «terza via intermedia fra i modelli di Tasso e Ariosto» (p. 76), T. ricorda la *Vienna difesa* (1690) di Giuniano Pierellio, il quale sdogana la narrazione delle «guerre moderne», «purché si faccia con buona gratia, e senza affettata adulazione» (p. 78), nel rispetto della verosimiglianza; Federigo Nomi invece manifesta al cruscante Anton Maria Salvini le difficoltà nel conciliare la metrica con la terminologia moderna nella sua *Buda liberata* (1703). Queste estenuanti apologie sfociano, secondo T., in un ipercorrettismo che porta a eliminare integralmente dai poemi analizzati le digressioni di carattere romanzesco che lo stesso Tasso aveva ammesso, prendendo così inconsciamente a modello, più che la *Liberata*, la *Conquistata*. Ed è proprio per questo motivo che nella *Bellezza della volgar poesia* Crescimbeni ignorerà completamente tutti questi tentativi tardo-secenteschi, ad eccezione del solo Carraccio.

GIACOMO MONTANARI (*Tra antico sapere e pittura moderna: la cultura del secolo barocco nei dipinti e nelle letture di Giovanni Benedetto Castiglione (1609-1664)*, pp. 1-31) pone l'accento sull'alunnato genovese del Grechetto, e in particolare sulla frequentazione della biblioteca di Giovan Battista Paggi, che spiegherebbe le principali scelte artistiche e iconografiche del pittore, non desumibili semplicemente dall'ambiente romano frequentato negli anni Trenta del Seicento. Si mette così in luce «una approfondita competenza letteraria» (p. 8), indirizzata a indagare il rapporto diretto e conoscitivo dell'uomo con la natura. M. ritrova riferimenti alchemici (derivanti dalla lettura del *Basilica Chymica* del Croll, dei testi di Giovanni Battista Della Porta, del *Geber filosofo* del Bracesco) e rimandi al *Corpus Hermeticum*, in particolare al mito della natura indivisa e al tema dei quattro elementi, incarnato dalla particolare figura del Demogorgone. Alla luce di questi riferimenti, lo studioso propone una reinterpretazione della tela conosciuta come *Allegoria della Stirpe Gonzaga Nevers*, che in realtà rappresenterebbe le tre età dell'uomo e la conseguente mutazione del legame con la natura, seguendo un tema ispirato dalla famosa tela di Van Dyck oggi a Vicenza, *Le quattro età dell'uomo*. Questo bagaglio genovese avrebbe trovato terreno fertile nel vivace ambiente culturale e accademico dell'Urbe: lo splendido dipinto del *Diogene* incarnerebbe la doppia linea di ricerca tra antiquariato e naturalismo del rinnovato linguaggio barocco del Grechetto.

La nascita dell'Accademia di Francia a Roma nel 1666, alla quale è dedicato il saggio di VALERIA DI GIUSEPPE DI PAOLO (*Dall'intelletto alla mano: selezione e traduzione dei modelli nell'Accademia di Francia nel XVII secolo*, pp. 33-60), è leggibile come simbolico passaggio di consegne tra Roma e Parigi, rispettivamente capitale dell'antichità e della modernità. Da subito si pone il problema dell'imitazione degli artisti del passato e della pratica della copia: l'autrice rimarca l'atteggiamento ancipite tenuto dagli artisti francesi vincitori del *Prix de Rome*. La pittura, nobilitata e non più intesa quale pratica meccanica e di corporazione, guardava a Raffaello come modello indiscusso sia di artista sia di progettista, un duplice ruolo incarnato nell'Accademia da Charles Le Brun, capace di conciliare «unificazione ornamentale e concettuale» (p.

42) al pari del maestro urbinate. Questo modello tuttavia costituisce alla lunga un pericolo per i borsisti dell'Accademia, che si avvicinarono pedissequamente agli originali, «senza ragionare con profitto sull'iter mentale che aveva portato il pittore emulato al risultato finale» (p. 45): solo con i successivi tentativi di rinnovamento della pratica della copiatura si arriverà a un preciso e autonomo percorso artistico dell'Accademia. Discorso differente per la scultura: da subito gli artisti francesi considerarono la statuaria classica come un saldo punto di riferimento, che poteva però essere potenziato e impreziosito attraverso un processo creativo originale.

SARA PISELLI («*Cavaliere in città grande*»: *convergenze artistiche e strategie culturali alla corte del cardinale Ottoboni*, pp. 95-119) indaga sulle connessioni tra pittura e scultura romane all'interno della cerchia del cardinale e mecenate Pietro Ottoboni (1667-1740), personaggio convinto dell'utilità sociale degli artisti: a questo proposito, va ricordata anche la produzione teatrale dell'Ottoboni – arcade col nome di Crateo Ericino – riconducibile all'ideale crescimbeniano di sintesi tra finalità morali, ricerca del 'buon gusto' e diletto degli spettatori. Il sincretismo tra le arti perseguito dall'Ottoboni è ben esemplificato dalla sua collaborazione con lo scultore genovese Angelo De Rossi, del quale P. ricorda soprattutto il rilievo marmoreo *La canonizzazione di cinque Santi*, posto alla base del monumento funebre di papa Alessandro VIII: una pittura di storia tramutata in marmo, molto vicina al rinnovato precetto dell'*ut pictura poësis*. P. infine, attraverso precisi rimandi, rileva uno stretto contatto tra De Rossi e il pittore Francesco Trevisani: entrambi si dedicano allo studio della luce, dei contrasti cromatici e della resa dei particolari, in virtù della multidisciplinarietà che regna presso la corte ottoboniana.

Interamente settecentesco il dettagliato contributo di ALESSIA RIZZO («*Chacun, suivant son goût, aura lieu de se perfectionner sur d'excellens originaux*». *Antico e moderno per i pittori della "Generazione 1700" fra gli anni Venti e Trenta del Settecento*, pp. 121-165), dedicato ai principali pittori francesi del XVIII secolo, dei quali vengono raffrontate le origini, i primi incarichi svolti, il passaggio presso l'Accademia Reale o presso gli *atelier* privati, le frequentazioni accademiche. [Francesco Sorrenti].

ALESSANDRO METLICA, *Le seduzioni della pace. Giovanni Battista Marino, le feste di corte e la Francia barocca*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 368.

Questo libro di M., nato anche nell'alveo di importanti esperienze europee di ricerca, si iscrive nel novero degli studi capaci di aprire nuove prospettive di interpretazione negli studi mariniani. M. si interroga sui fatidici anni parigini di Marino (1615-1623), dai quali è nato l'*Adone* ma dai quali scaturiscono anche *La Galeria*, *La Sferza* e altri e lo fa con un'ottica nuova, perché per la prima volta esplora con utile sistematicità fonti finora poco studiate riconducibili alle modalità spettacolari della festa di corte. Al ramo delle ricerche italianistiche, spesso molto distratte su questo fronte, M. offre uno sguardo multidisciplinare, o almeno ciò che noi siamo abituati a chiamare così, mentre più opportunamente si tratta di ricostruire l'esperienza culturale di un autore ben avveduto delle dinamiche cortigiane, della vivida spettacolarizzazione del potere e dell'encomio che passa attraverso messinscene, danze, balletti di corte, tornei, quintane, trionfi cittadini e quant'altro. Si tratta dunque, come i tre campi tematici del sottotitolo suggeriscono, di tenere efficacemente unite le sorti spettacolari degli intrattenimenti di corte con i processi creativi letterari, entrambi legati a doppio nodo con i fatti politici e con i loro protagonisti. L'apparentemente "genuflesso" Marino, il solitario e instancabile lettore e scrittore delle prime biografie e di padre Pozzi, trovano nelle pagine di M. una mediazione che restituisce corpo all'effettivo ruolo di Marino a Parigi, anche a fronte della capillare fortuna che la sua poetica, rivendicatrice dell'indipendenza della parola e della letteratura, ebbe nella generazione dei poeti che, troppo giovani per testimoniare *de visu* Marino in Francia, daranno poi misura al secentismo francese più interessante, a ridosso della stagione cosiddetta "classica". Si tratta insomma di riconoscere «i numerosi prestiti che il poeta napoletano contrae con la cronaca minuta della sua epoca» (p. 21) cioè a quella produzione effimera (opuscoli per nozze, compleanni, celebrazioni ecc.) che circolano nella società di Antico Regime ed anche a Parigi (M. definisce questa produzione con il termine «feste di carta» co-

me traduzione dell'inglese *festival book*).

Il capitolo primo, *Una poetica per la corte*, analizza i comportamenti "saturnini" di Marino a Parigi, tra testimonianze epistolari, frequentazioni vantate (Honoré d'Urfé, Claude Favre de Vaugelas, suoi traduttori), che in sostanza confermano un poeta defilato rispetto agli ambienti parigini e ancora legato a quelli torinesi. Torino, Parigi e Firenze sono inoltre legate da analoghe modalità celebrative derivate dalle feste matrimoniali dei primi 10-15 anni del secolo, dalle nozze fiorentine di Maria de' Medici con Enrico IV in poi, passando per Torino e Mantova del 1608, fino alle feste per il fidanzamento del figlio, indette da Maria a Parigi nel 1612, e alle successive celebrazioni matrimoniali del 1615, per poi proseguire con i balletti di corte, palcoscenici danzanti del potere. Nei rapporti spesso sanguinosi tra madre e figlio, queste rappresentazioni misurano la temperatura del conflitto e costringono gli astanti, Marino incluso, a prendere posizione (la lettera prefatoria dell'*Adone* è eloquente in merito).

Il filo tra potere e spettacolo viene ben dipanato nel capitolo secondo: *Nozze e tornei*. L'importanza dei doppi matrimoni del 1608 tra le casate Savoia e Gonzaga è molto nota, meno noti e giustamente messi sotto i riflettori da M. sono l'arrivo a Torino di Enrico di Savoia-Nemours e il suo successivo soggiorno ricco di idee spettacolari, tra balletti, caroselli e tornei, *ballet mascarades*. Marino assistette probabilmente solo al sontuoso banchetto successivo alle nozze di cui M. sente eco in *Adone* VII 151. Ma il poema, in VII 88 rende noto anche il versante mantovano dei festeggiamenti, notoriamente incentrati sull'*Arianna* di Rinuccini-Monteverdi e l'*Idropica* di Guarini con intermedi di Chiabrera. I moduli festivi differenti si ritrovano in "sfida" sotto l'insegna dei cartelli scritti per Mantova da Chiabrera e per Torino da Marino che trovano poi spazio tra i *Capricci* della *Lira*. M. sancisce dunque che le feste del 1608 furono «un crocevia decisivo nella carriera di Marino» (p. 103) corroborato dal *Ritratto di don Carlo Emanuele* (oggi in edizione commentata da Marco Corradini). Si fa notare, infatti, che alcuni testi di premessa al *Ritratto* erano di poeti francesi (Laugier de Porchères, Pierre Bertelot e Scipion de Grammont) a riprova che il passaggio torinese va inteso come denso di significato per il futuro parigino: Bertelot, ad

esempio, traduce gli *Amori notturni* in francese prima del 1610, conservati nel ms. 534 del museo Condé di Chantilly. Ma in generale è questo il libro che unisce già nomi che ritorneranno nella vicenda di Marino francese e soprattutto nel corpo del suo poema maggiore.

Enrico Nemours era stato vivace organizzatore del carnevale 1609 a Torino: M. consulta il raro libro *Abrégé de ce qui s'est passé en la Cour de S.A. durant la Caresme prenant de l'année 1609* di Bertelot e colloca correttamente il cartello *I cavalieri della Rosa* di *Lira* III, dove peraltro si trova l'elogio della rosa poi accorpato nel poema grande, al canto III, e reso famoso dall'insistita scelta antologica scolastica. Il riuso del materiale spettacolare, non senza un mirabile lavoro variantistico studiato da M. a p. 113, apre un filone di ricerca tutt'altro che secondario per quel che riguarda la fabbrica del poema. E a questo proposito ecco il cantiere, così potremmo definirlo, intorno al canto XX del poema dove s'inscenano i giochi funebri per la morte del protagonista. Oltre alle fonti classiche, infatti, M. mostra come per Marino valga altrettanto «la prassi cortigiana secentesca» (p. 129): per cui le danze di XX 83 sono ricondotte ad una diretta esperienza torinese, la quintana delle ottave 250-385, molto dettagliata e che ha meritato una proficua analisi del «ginepraio lessicale» (p. 146) da M., esercita chiare finalità encomiastiche per le maggiori famiglie di Roma e i Savoia, recuperando sinopie della *Gerusalemme distrutta*, e ingaggia una vera e propria verosimiglianza con le regole del gioco, come si possono leggere nei *Capitoli*. Per *correr all'uomo armato* declamati a Torino nel 1609 (Bertelot); così per le quadriglie e i caroselli del canto XX che rispecchiano puntualmente l'esperienza della festa parigina, dove vengono riusati materiali epici, ariosteschi, lasciti della grande fortuna tassiana, memorie arturiane. Una fonte eccezionale rinvenuta da M. è l'aderenza al carosello parigino del 1612 per il fidanzamento del futuro Luigi XIII. Capolavoro di diplomazia della reggente Maria de' Medici, la festa fu raccontata da Honorat Laugier de Porchères in *Le camp de la place Royale* e da Rosset in *Le romant des chevaliers de la Gloire*, dal *Mercure françois*, in cui si trova una preziosa restituzione figurativa di Ziarnko. Tutti testi che M. sente presenti nell'intreccio delle ottave del canto XX, in particolare *Le camp de la place Royale* a cui de-

dica affondi che entrano a pieno diritto nel commento al poema. Si tratta di un terreno di indagine nuovo su cui, scrive M. a p. 176, vi possono essere ancora nuove tracce da seguire, sebbene non servisse a Marino un vero e proprio repertorio descrittivo di questo genere di feste. Ciò che importa è che M. ricavi da libri come questi quali fossero le «direttive dell'encomio» (p. 177), per dare al poema che glorifica la madre reggente e parimenti il figlio il giusto equilibrio di struttura e d'ideologia. In questo senso M. rilegge anche l'episodio del dono dello scudo a Fiammadoro, con la rappresentazione delle future gesta di Luigi XIII, correggendo le pur illuminanti ipotesi di Cherchi in merito e ricorrendo ai confronti encomiastici per Maria spesi nei canti precedenti, dove è additata come mecenate ma soprattutto come regina della pace e della sottile diplomazia del matrimonio franco-asburgico. In questo Marino anticipa il sontuoso programma figurativo di Rubens del Luxembourg per Maria (e in particolare le osservazioni sono per il 14° quadro dedicato allo scambio delle principesse di Bayonne a confronto con *Adone*, X 204-206, entrambe opere figlie della «costellazione encomiastica, punteggiata da spettacoli, caroselli e “feste di carta”» (p. 203).

L'ultimo capitolo, *Balletti tassiani*, comincia indagando la cultura italianizzante in Francia. La fortuna figurativa di Tasso per i magnifici arazzi nei castelli, la *Liberata* best seller senza cedimenti, con imitazioni e continuazioni in prosa continue, la ricca fortuna della pastorale (per cui l'opera di Marino più letta e imitata in Francia è comunque la *Sampogna*): tutto questo confluisce nel laboratorio sontuoso dei *ballet de cour*, intermedi carichi di valore allegorico e legati direttamente alla comunicazione del potere. La fascinazione tassiana è evidente in *La délivrance de Renaud* e *Grand ballet du Roi sur l'aventure de Tancredi en la forest enchantée*, due balletti agiti da Luigi XIII tra il 1617 e il 1619 proprio allo scopo di dichiarare la sua azione politica contro la madre reggente, sostenuti dalle macchine e dalla scenografia di Tommaso Francini, fiorentino (su cui M. fornisce notizie e riflessioni importanti anche per la storia dello spettacolo). Nel corpo del poema mariniano, è il c. V ad essere interessato da queste vicende spettacolari (ma già P. M. Vesco nel 2007 aveva restituito realtà scenica alle ottave

mariniane) e M. riflette sugli intermezzi offerti ad Adone, trovando consonanze con quelli dell'*Idropica* già menzionati, raccontati da Folino nel 1608, ma anche con i balletti del 1617 e del 1619 parigini, da cui M. avrebbe derivato l'invenzione del grande palco rotante. Ugualmente dalle suggestioni di Francini deriverebbero le fontane del canto III, del giardino di Venere, dal momento che Francini ne aveva dato prova architettonica nella villa di Pratolino, oltre che sulla scena parigina. E proprio quella villa toscana era oggetto di un inno della *Polimnia* incompiuta, poi confluito nel poema. M. infine ricorda il c. IX, interamente dedicato alla «fontana» di Apollo, ricca di ardite descrizioni idrauliche: anche in questo caso è l'esperienza della vista di Marino a contare, forse a Villa d'Este a Tivoli, combinata col modello dello *Stato rustico* IX-X dell'Imperiale. Infine, l'ultima connessione che M. intercetta tra il poeta e le feste parigine concerne il 1619 e la relazione sul balletto di Tancredi scritta da Grammont, conoscenza mariniana fin dal 1608. Le conclusioni di questo libro innovativo ne conseguono. «Da un lato, in termini di poetica, la distanza tra l'*Adone* e i balletti del 1619 rimane incolmabile» (data la differenza sull'uso delle fonti classiche perpetrate nei balletti e nel c. IV del poema), «dall'altro lato, però, nella prospettiva della storia della cultura, Marino si rivela parte di una rete di contatti, omaggi e scritture che abbraccia anche le “feste di carta” del 1619» (p. 294), possedendone Marino una copia pubblicata nel *Mercur*. [Simona Morando]

LAURA QUADRI, *Una «fabula mystica» nel Seicento italiano. Maria Maddalena de' Pazzi e le «Estasi» (1609-1611)*, Firenze, Olschki, 2020, pp. 320.

Con questo ampio e documentato saggio, Q. offre un prezioso contributo che arricchisce il già fecondo ambito di studi sulla mistica secentesca, nel quale la figura di Maria Maddalena de' Pazzi assume un ruolo di indubbio rilievo. Il volume è principalmente incentrato sull'analisi della prima biografia organica della religiosa, la *Vita della veneranda Madre suor Maria Maddalena de' Pazzi*, composta da Vincenzo Puccini, confessore e go-

vernatore del monastero carmelitano di Santa Maria degli Angeli. È questa un'opera altamente significativa per varie ragioni, in primo luogo perché testimonia l'immediata ricezione dei manoscritti delle *Estasi* di Maddalena che, sebbene pubblicati solo nel Novecento, non erano evidentemente ignoti in epoca secentesca. È doveroso inoltre rilevare che il saggio di Q. non si limita ad analizzare la *Vita* di Puccini, ma offre altresì un'ampia riflessione sia sul pensiero e l'esperienza mistica di Maddalena sia sul contesto culturale e religioso dell'epoca.

Alcune informazioni fondamentali vengono offerte già nelle pagine introduttive, nelle quali Q. precisa che esistono due redazioni dell'opera di Puccini, elaborate tra il 1609 e il 1611. Se la prima edizione assume i contorni di una biografia, quella del 1611 si trasforma invece in un'antologia di testi maddaleniani, «aggiungendo alle due sezioni dell'edizione precedente quattro ulteriori parti che raccolgono estratti più ampi delle *Estasi*» (p. VII). Il valore peculiare dell'edizione del 1611 è riconducibile infatti alla fusione tra il percorso dedicato al pensiero di Maddalena de' Pazzi – ricavato dai brani tratti dalle *Estasi* – e quello incentrato sul resoconto biografico. Quindi, mentre lo scopo sotteso all'edizione del 1609 sembra riguardare la proposta di un modello di perfezione comportamentale, due anni dopo diventa centrale l'individuazione di una sistematicità nel pensiero della mistica.

Dopo le pagine introduttive, i sette capitoli analizzano approfonditamente le questioni messe in campo dalla lettura dell'opera. Anche se l'attenzione del lettore viene costantemente incanalata verso la figura di Maddalena, la studiosa non manca di fornire utili informazioni su Vincenzo Puccini (cap. 1) e sui destinatari della *Vita* del 1609 (cap. 2); a questo proposito, si deve notare che le dediche «al lettore devoto» si rivolgono a un pubblico medio, quindi l'intera opera sembra essere pensata per un lettore che «deve lasciarsi istruire ed educare dalla vicenda maddaleniana» (p. 36). Uno spazio molto significativo viene inoltre riservato alla ricostruzione dell'elaborazione dell'opera. La genesi della *Vita* si deve inquadrare, in primo luogo, nell'ambito di un progetto comune che vede impegnato Puccini accanto alle monache. L'esistenza di questa collaborazione appare evidente nei primi capitoli dell'opera, per i quali la fonte di

riferimento si può individuare in un testo biografico su Maddalena de' Pazzi noto come *Breve Ragguaglio*, «commissionato da una monaca nel 1598» (p. 49). Il terzo capitolo risulta incentrato su un confronto tra la biografia scritta da Vincenzo Puccini e i manoscritti originali, che consente di porre in evidenza alcuni temi fondamentali, come l'importanza dell'ascetismo, che nel passaggio da *Ragguaglio* alla *Vita* di Puccini del 1609 assume una crescente profondità. Uno snodo ineludibile è quello collocato nel capitolo quarto, nel quale vengono presi in esame i contributi della spiritualità domenicana e di quella gesuitica, entrambe assai presenti e influenti a Santa Maria degli Angeli. Complessivamente i capitoli centrali sviluppano la trattazione di alcuni concetti imprescindibili per la comprensione del percorso, come testimoniano le «parole chiave» che emergono nei titoli: ascetica, mistica, passione, purificazione, Spirito Santo e grazia (con lo Spirito Santo che diventa il protagonista dell'edizione antologica del 1611). L'analisi approfondita di questi concetti accompagna il lettore fino all'ultima parte del volume, dove Q. prende in considerazione i rapporti dell'opera con il contesto religioso e culturale di quegli anni, inevitabilmente influenzato dalla grande figura di Teresa d'Avila. La studiosa sottolinea infatti come, proprio in un periodo così significativo per la «questione carmelitana», venga proposta la figura di un'altra mistica «che doveva anzitutto incarnare un modello di santità adeguata alla temperie postridentina» (p. 283). Il rapporto dialogico tra questi fenomeni, pur individuando indubbie differenze e distanze, consente altresì di riconoscere notevoli punti di contatto. È d'altra parte però altrettanto importante sottolineare che il percorso biografico e mistico di Maria Maddalena de' Pazzi ricostruito da Puccini intende proporre una figura nettamente autonoma rispetto al caso teresiano.

Proprio l'esistenza di diversi punti di contatto tra il pensiero della santa spagnola e quello di Maddalena consente di far emergere come, «ancor prima che la pietà italiana incontrasse quella del Carmelo riformato spagnolo» (p. 295), gli stessi temi di riflessione di Teresa avessero attraversato anche l'esperienza di Maria Maddalena de' Pazzi; di conseguenza, il progetto di Puccini si può considerare come il tentativo riuscito di porre all'at-

tenzione del panorama religioso e culturale del XVII secolo il caso italiano di una mistica tutta fiorentina.

In una fase della storia religiosa che ben presto verrà popolata da molte esperienze caratterizzate dallo stile teresiano, l'opera di Puccini rappresenta così il contributo del Carmelo non riformato, supportato da gesuiti e domenicani, alle esperienze mistiche secentesche. [*Myriam Chiarla*]

ROBERTA FERRO - FRANCESCO ROSSINI, «*Non in marmi ma in carte*»: *inediti sonetti in morte di Livia d'Arco (Marino, Achillini e Strozzi Il Giovane)*, «*Studi Secenteschi*», 2020, LXI, pp. 3-34.

Gli autori ricostruiscono in questo saggio il progetto del mausoleo poetico in onore di Livia d'Arco, parzialmente eretto da alcune delle più fulgide personalità letterarie tra fine Cinquecento e inizio Seicento. La nobildonna mantovana, versata nella musica e nel canto, entrò a far parte del Concerto delle Dame patrocinato da Margherita Gonzaga presso la corte estense a Ferrara, insieme a personalità come Laura Peperera e Anna Guarini, anche se le testimonianze della sua attività artistica si perdono progressivamente dopo la devoluzione del Ducato allo Stato della Chiesa nel 1597. Figura di rilievo nel *milieu* letterario la corte di Alfonso II, la d'Arco si recò in prima persona a visitare Tasso a Sant'Anna, guadagnandosi la sua stima e riconoscenza, immortalata nei componimenti a lei dedicati nelle *Rime* del sorrentino, che danno origine a una fortunata vena improntata sui giochi paronomastici basati sul cognome della nobildonna (l'"arco amoroso"), con la quale si cimenteranno anche Angelo Grillo e Cesare Rinaldi. Dopo la morte di parto di Livia nel 1610, la marchesa Livia Obizzi Turchi dà vita al progetto, destinato a rimanere incompiuto, del "tempio" in versi dedicato alla nobildonna precocemente scomparsa; al di là della mancata realizzazione dell'iniziativa, significative rimangono le relative tessere rintracciate dagli studiosi e qui analizzate, sia con testi poetici altrove editi di Marino, Ottavio Rinuccini, Fulvio Testi, allora appena diciassettenne, sia con gli inediti, che gravitano intorno alla figura di Giovanni Battista Strozzi il Giovane.

Proprio alcuni suoi scambi epistolari con il congiunto Alfonso Strozzi, genero di Livia Obizzi Turchi, consentono di tratteggiare più compiutamente la costruzione del progetto commemorativo e di riportare alla luce quattro sonetti inclusi nel carteggio a mo' di *exempla* da parte dello stesso Alfonso Strozzi: due di Marino, di cui uno (*Allor che più credea di spoglie carco*) del tutto inedito e l'altro, *L'arco che sostenea (piangete Amanti)*, già conosciuto ma in queste lettere riportato in una versione ancora acerba; e due sonetti, entrambi inediti, di Achillini, *Or ch'atra notte la mia ninfa opprime* e *Fura breve ora e freddo marmo serra*. Concludono il saggio i quattro sonetti di Giovan Battista Strozzi – che, a sua volta, si occupò di coinvolgere nel progetto Giovanni Ciampoli e Antonio Querenghi – dedicati a Livia d'Arco e mai pubblicati, *Se largo pianto sovra 'l Po si sparse, Non adornò la mia terra Dea, In queste nubi degl'umani errori e Il Ciel che 'l tutto con mill'occhi vede*. [*Giordano Rodda*]

ALESSANDRO CORRIERI, *Una prima ricognizione del lessico dello «Stato rustico» di Giovan Vincenzo Imperiale*, «*Studi Secenteschi*», 2020, LXI, pp. 35-87.

Il saggio svolge un'analisi lessicale dello *Stato rustico* di Giovan Vincenzo Imperiale allo scopo di individuare le principali fonti del poema, di isolare le invenzioni linguistiche e di valutare la loro incidenza nella tradizione letteraria immediatamente successiva.

Lo spoglio è stato condotto su un campione di 391 lemmi che sono stati raffrontati con 35 opere della letteratura italiana precedente allo *Stato rustico* e messi a confronto con diversi autori secenteschi, tra cui Chiabrera, Marino e Brignole Sale. Le voci sono state suddivise in cinque categorie. Nella prima, dedicata alle forme della tradizione italiana da Dante al Cinquecento, sorprende come la quantità dei lemmi che trovano riscontro in Boccaccio sia doppia rispetto a quella di matrice dantesca, mentre la seconda, relativa ai preziosismi classici, conferma l'incidenza della cultura antica nell'orizzonte letterario imperialesco. Le tre sezioni di questa categoria riguardano nel dettaglio le voci greche e latine rare attestate da Ariosto in poi, i classicismi

mediati dalla tradizione due-cinquecentesca e infine i termini occorrenti solo nella poesia di Imperiale o in autori secenteschi (es. *acidalio*, *bicrinito*, *leo*, *lieo*, ecc.).

L'insieme successivo riunisce i neologismi morfologici e semantici. Sono attestati in abbondanza verbi (es. *accivilire*, *immorellire*, ecc.), participi che hanno spesso funzione aggettivale (es. *incorallito*, *inlaghito*, *insassito*, *slinguato*, ecc.), aggettivi (es. *scogliuto*, *ovato*, *limocchioso*, ecc.) e sostantivi (es. *corsiera*, *secchità*, *scurcio*, ecc.). Gli ultimi due gruppi, quantitativamente meno rilevanti, sono formati dalle voci dialettali e forestiere (ispanismi in particolare) e dai tecnicismi, tra cui abbondando i termini legati alla coltivazione, alla caccia e alla pesca (es. *nassa*, *vangaiola*, ecc.).

Tra le possibili fonti linguistiche, gli esempi sono numerosi ed eterogenei: Guido delle Colonne, Dante, Boccaccio, Pulci, Boiardo, Ariosto, Palladio, Bartolomeo del Bene, Sanzaro, Alamanni, Bonarelli, Caro e Anguillara, mentre tra gli autori che guardano a Imperiale come modello vengono citati Chiabrera, Marino, Frugoni, Brignole Sale, Corsini, Fagioli e Buonarroti il Giovane. Nella ricorrenza pervasiva di elementi classicizzanti e nella ripresa sistematica del modello linguistico tassiano vengono infine individuati i tratti più caratterizzanti dello *Stato rustico*, opportunamente collocato nel quadro di un «processo di mediazione culturale e linguistica fra l'antico e il moderno» (p. 85) tipica della stagione letteraria di primo Seicento. [Luca Beltrami]

FRANCESCO VALESE, «*Stiglian, quel canto, ond'ad Orfeo simile*». *Varia fortuna di un apocrifo tassiano*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 89-105.

Nell'edizione delle *Rime* dello Stigliani pubblicata a Venezia nel 1601 presso Giovan Battista Ciotti, all'interno della sezione che raccoglie i «Componimenti di diversi, al signor Tommaso Stigliani», comparve per la prima volta un sonetto attribuito a Tasso (*Stiglian, quel canto, ond'ad Orfeo simile*), ma in realtà apocrifo, in cui si predice un luminoso futuro artistico per il giovane rimatore materno, che a sua volta replicò alla proposta con

il suo *Come salse tant'oltre il suono umile*. Si trattò, con ogni evidenza, di un'abile operazione di auto-promozione orchestrata dall'autore del *Mondo nuovo*, operazione di cui lo studio di V. – già autore di una tesi magistrale dedicata all'*Arte del verso italiano* – ricostruisce con precisione la cospicua fortuna editoriale, che dalle stampe secentesche arriva fino alle antologie scolastiche del Sette-Ottocento e all'importante opera omnia tassiana edita da Giovanni Rosini tra il 1821 e il 1832 (Pisa, Niccolò Capurro); tutte queste pubblicazioni accolsero senza esitazioni l'attribuzione del sonetto al sorrentino, per quanto molto spesso l'interesse dei curatori nascesse non tanto dall'elogio indirizzato allo Stigliani, quanto piuttosto dall'efficace e struggente immagine contenuta nella seconda terzina, in cui lo pseudo-Tasso si definisce «da gli anni e da Fortuna oppresso», mentre invita il giovane collega, una volta giunto in vetta all'«aspro Elicona», a salutare la sua «cetra», malinconicamente appesa a un «cipresso» (vv. 10, 12 e 14, p. 90). Come ben ricostruisce V., l'operazione ebbe un tale e duraturo successo anche perché Stigliani si premurò di corredarla con una serie di testimonianze sui suoi rapporti con Tasso, disseminate in varie opere, tra cui alcune lettere, vari componimenti lirici e la dedica a Ferrante Gonzaga del *Polifemo* (1600).

Non tutti i lettori del sonetto si lasciarono però ingannare: già alcuni contemporanei marinisti, tra cui Girolamo Aleandro, intuirono la contraffazione, anche se fu poi Angelo Solerti, nella sua *Vita di Torquato Tasso* (Torino-Roma, Loescher, 1895) a espungere definitivamente il sonetto per Stigliani dal *corpus* delle rime attribuibili con certezza a Tasso. Oltre a ricostruire le motivazioni della scelta solertiana – il grande studioso ottocentesco non mancò peraltro di complimentarsi con Stigliani per l'efficacia e la bellezza del suo falso – V. rintraccia altre ragioni logiche e testuali che confermano lo *status* apocrifo del sonetto, come la presenza di varianti nelle edizioni delle *Rime* di Stigliani successive al 1601, la difficile credibilità di un Tasso che dichiara il proprio abbandono delle lettere in «una lirica dedicata a un esordiente» (p. 93) e le sospette somiglianze tra *Stiglian, quel canto, ond'ad Orfeo simile* e Tasso, s'è ver ch'altrui fu dato in sorte, ovvero il sonetto indirizzato all'autore della *Liberata* dall'accerri-

mo avversario di Stigliani, Giovan Battista Marino. [Matteo Navone]

LUCINDA SPERA, «Priva di ogni cognizione di lettere». *Citazioni sacre e profane nel Paradiso monacale (1643) di Arcangelo Tarabotti*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 107-114.

L'articolo inquadra nella produzione di Arcangelo Tarabotti il trattato *Il Paradiso monacale*, scritto in chiusura della trilogia sulla condizione delle donne consacrate (a seguito della *Tirannia paterna*, pubblicata col titolo *La semplicità ingannata*, e dell'*Inferno monacale*), ma offerto alle stampe per primo, con un evidente intento di auto-promozione dopo un'intensa ricerca di sostegno presso l'Accademia degli Incogniti. Si tratta dell'opera di un'autrice ormai matura: benché negli apparati paratestuali manifesti modestia in merito alle proprie capacità letterarie, Tarabotti mostra sicurezza nella scelta e nella commistione delle citazioni, tratte in gran parte da testi sacri e in misura consistente dalla tradizione antica e italiana, articolando in modo anche arduo motivi religiosi e profani e integrandoli coerentemente alla costruzione dell'argomentazione.

S. presenta infine il problema delle fonti di cui la suora veneziana poteva disporre (questione già indagata da SILVIA BORTOT nell'edizione critica e commentata de *La semplicità ingannata*, Bologna, Il Poligrafo, 2008), rilevando la difficoltà di ricostruire se i rimandi letterari derivino da citazioni a memoria, da letture dirette dei testi o, secondo una pratica comune dell'epoca, dall'uso di repertori. [Carla Bianchi]

GIACOMO MONTANARI, *L'uomo barocco: proposte per la formazione culturale di Giovanni Vincenzo Imperiale*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 117-129.

Il saggio propone alcune ipotesi volte a indagare le «fondamenta» (p. 117) del complesso sistema culturale entro cui si sviluppano la prassi letteraria e la committenza artistica di Giovan Vincenzo Imperiale.

Nel ciclo pittorico della villa 'La Bellezza'

di Sampierdarena, e in particolare nell'episodio plutarco narrato in uno degli affreschi eseguiti da Bernardo Castello, recentemente riconosciuto come il *Trionfo di Marcello a Siracusa*, M. trova un indizio significativo del programma imperialesco: come le sculture greche portate da Marcello a Roma avevano segnato una svolta per la formazione culturale della civiltà latina, così la famiglia Imperiale intende riformare il gusto antiquario dell'aristocrazia genovese proponendo un codice di comportamento estetico-morale fondato sui principi classici dello stoicismo e della misura, filtrati dalla lettura delle opere di Giusto Lipsio e perfezionati all'inizio del secolo dal fertile contatto con Peter Paul Rubens.

Altri momenti di rilievo dell'aggiornamento culturale dell'autore sono registrati nei resoconti di viaggio stampati a fine Ottocento da Anton Giulio Barrili. Accanto agli incontri con letterati, pittori e musicisti, spiccano le dettagliate descrizioni delle visite presso le biblioteche pubbliche e private. M. ritiene che queste esperienze possano avere influito nella formazione del letterato e nella scelta di organizzare la propria collezione libraria secondo una disposizione per formati collocati in casse sul modello della 'biblioteca viaggiante' di Giovan Vincenzo Pinelli. [Luca Beltrami]

NICOLA BADOLATO, *Cantanti, librettisti e impresari nelle «Poesie» di Paolo Abriani (1663)*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 131-150.

Indagine trasversale, condotta su materiali letterari entro un ambito musicologico, il saggio di B. impiega le *Poesie* (1663, poi 1664) del vicentino Paolo Abriani – difensore di Tasso e traduttore di Orazio e Luciano, incluso da Benedetto Croce nella sua raccolta dei *Lirici marinisti* – come preziosi tasselli documentari per la «ricomposizione dell'assai lacunoso mosaico degli interpreti dell'opera veneziana di metà Seicento» (p. 135). Abriani, infatti, è autore di sonetti consacrati ad attrici, cantanti e perfino impresari come Francesco Piva, densi di riferimenti alla geografia e all'antropologia teatrale (quella, in particolare, della Vicenza del Teatro Olimpico e della Venezia dei teatri dei Santi Giovanni e Paolo, di San Cassiano e Sant'Apollinare), oltre che

di una cospicua silloge di testi e paratesti ad uso scenico, come canzoni, canzonette e prologhi con dedicatari attivi in un «milieu intellettuale libertino e teatrale» (p. 134) vicino agli Incogniti e agli Olimpici. La produzione di Abriani, al di là del forse esiguo interesse letterario, rappresenta dunque un documento prezioso, qui nelle mani di uno studioso capace di interrogarlo e integrarlo con materiali epistolari, legali, poetici e drammaturgici, nonché di rinvenirvi indicazioni puntuali, tra cui spicca quella alle più moderne e apprezzate invenzioni scenotecniche. Un esempio su tutti: il sonetto *Spiegò tua fama, o Pietro, eccelso il volo*, in cui si allude all'ottava scena del terzo atto della *Bradamante* di Pietro Paolo Bissari (Venezia, 1650), che prevedeva la messinscena di un duello ambientato nel cielo della Luna tra Astolfo e Bellerofonte, ispirato forse all'impianto scenico e macchinistico ideato da Giacomo Torelli per il *Bellerofonte* di Vincenzo Nolfi e Francesco Sacrati (Venezia, 1642).

Gli esiti di tanta cura non si limitano però all'ambito strettamente musicologico, dove pure si fanno importanti acquisizioni in merito alle accademie dei Rifioriti, degli Incogniti e degli Olimpici o a figure eminenti per le scene secentesche come quella della cantante, drammaturga e poetessa romana Margherita Costa. Lo studio di B. permette infatti di ripensare la fisionomia dell'Abriani lirico, in cui già Alberto Asor Rosa, nella voce del *Dizionario biografico degli italiani* a lui dedicata, riconosceva «una certa vena parodistica nei confronti delle ampollosità e dei luoghi comuni della poesia secentesca» (p. 131). Tale attitudine, che non si può evitare di attribuire alla disposizione divertita e distaccata dell'Abriani spettatore, è emblematicamente rilevata da B. nel sonetto a B. D. *che tartaglia*, indicato da Serianni come sintomatico dell'estensione barocca della materia poetabile anche ai difetti dei parlanti (cfr. Luca Serianni, *Prima lezione di storia della lingua*, Bari, Laterza, 2015, p. 151) e qui ripensato alla luce del carattere drammatico della raccolta come omaggio alla balbuzie del tipo fisso "tartagliante", fortemente attestato sulle scene lagunari comiche e musicali. [Emanuela Chichiricò]

SIMONE SIROCCI, *Haec potest ars doloris. I funerali estensi di secondo Seicen-*

*to*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 151-175.

L'autore, storico dell'arte, ripercorre in queste pagine l'evoluzione delle cerimonie funebri tributate ai principi della casata estense nel corso della seconda metà del Seicento. Mediante un attento studio delle fonti coeve (relazioni manoscritte e a stampa, orazioni funebri), S. descrive in modo puntuale gli apparati scenografici e gli articolati cerimoniali che accompagnarono le esequie dei duchi Francesco I, Alfonso IV, Francesco II e della duchessa Laura Martinuzzi (alla quale furono riservate ben tre funzioni), rilevando come il fasto di queste commemorazioni rispondesse «all'esigenza di colmare in modo trionfale il vuoto di potere nell'instabile quadro dinastico della seconda metà del secolo» (p. 172). In appendice al saggio (cfr. pp. 173-175) viene pubblicata un'inedita relazione sul funerale di Laura Martinuzzi celebrato il 3 agosto 1688 presso la chiesa di Sant'Agostino a Modena, la cui direzione fu affidata dal duca Francesco II al padre gesuita Domenico Gamberti, già orchestratore delle cerimonie funebri di Francesco I e Alfonso IV. [Matteo Navone]

MARCO BEI, *Considerazioni intorno a Maratti, inventore di cornici*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 177-189.

Il saggio si interroga sull'origine della locuzione «Maratta frame» usata in ambito anglosassone a partire dalla metà del Settecento per indicare diverse tipologie di cornici da quadro. L'espressione prende il nome dal pittore Carlo Maratti (1625-1713) e dalla sua peculiare maestria nel combinare gli «ornamenti» alla «disposizione dei siti» (p. 185), come illustra Giovan Pietro Bellori nelle *Vite de' pittori*. Bellori esalta in particolare il complesso decorativo di Palazzo Altieri e la cornice che rifinisce la pala d'altare del presbiterio della chiesa romana di San Carlo al Corso. In virtù di questo lusinghiero riconoscimento, la decorazione ideata da Maratti assume una funzione modellizzante che – rileva B. – viene riproposta anche nella porzione di dipinto raffigurata dallo stesso Maratti in un particolare del ritratto del cardinale Alderano Cybo, eseguito intorno al 1687-1688. [Luca Beltrami]

MARIA ENRICA VADALÀ, *Il trattato dell'«Architettura marittima» di Robert Dudley. Storia e dispersione di un manoscritto*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 194-237.

Corredato di note articolate (con utili riferimenti bibliografici) e di un assaggio dei suggestivi disegni di navi contenuti nel manoscritto in esame, l'articolo di V. ricostruisce in maniera dettagliata le vicende dell'inedito trattato dell'*Architettura marittima* di Robert Dudley, aristocratico inglese che agli inizi del Seicento approdò in Toscana con alle spalle una lunga scia di esperienze pregresse come esploratore, navigatore e condottiero. Ma anche come cartografo e ingegnere navale, accolto in questa veste da Ferdinando I «che mirava a trasformare il porto di Livorno in un approdo cosmopolita e, soprattutto, nel principale porto del Mediterraneo» (p. 198) ma che intendeva pure «contrastare le mire turche e garantire l'espansione commerciale e militare del Granducato anche al di fuori del Mediterraneo» (p. 196).

Nei primi paragrafi V. ripercorre l'attività di Dudley in Toscana, e dunque il retroterra dal quale hanno avuto origine i tre volumi che costituiscono il trattato: i primi due in inglese, il terzo in italiano. Dopo alcune osservazioni sull'origine e l'intitolazione del manoscritto, la studiosa ne intraprende un'accurata descrizione, ne ricostruisce la datazione (risalente all'arco cronologico 1610-1635), nonché gli stretti rapporti con altri manoscritti, i lavori preparatori per l'incisione dei disegni ma, soprattutto, con le due edizioni a stampa dell'*Arcano del mare*, grande atlante marino in sei libri che rappresenta il capolavoro non solo di Dudley ma dell'editoria seicentesca fiorentina.

L'ultimo paragrafo ripercorre la circolazione del manoscritto dal XVII al XX secolo ed è seguito da un'*Appendice* riportante il riepilogo delle datazioni proposte per i tre volumi e la descrizione analitica del manoscritto, utile al riordinamento dei disegni scolti presenti nel terzo volume. [Alessandro Ottaviani]

CECILIA PAOLINI, *Paul Bril e Ambrogio Buonvicino: un sodalizio artistico e finanziario attraverso cinque atti notarili inedi-*

*ti tra la fine del '500 e l'inizio del XVII secolo*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 239-254.

Un incrocio di destini, due «vite parallele»: Paul Bril, pittore e incisore fiammingo, da una parte; Ambrogio Buonvicino, scultore milanese, dall'altra. O per meglio dire... «dalla stessa parte». Trattasi infatti di un caso emblematico di «sodalizio artistico e finanziario», come recita il titolo di questo articolo che ci offre anche un suggestivo affresco della Roma a cavallo tra XVI e XVII secolo, tra cantieri e committenze, contratti e investimenti. È in quella Roma, meta di tanti giovani professionisti in cerca di affermazione, che i due artisti si incontrarono e «si trovarono a condividere affari non solo legati al mestiere delle arti, ma anche di amministrazione degli stessi investimenti» (p. 239).

Partendo dall'analisi e interpretazione di cinque atti notarili inediti, P. ricostruisce l'intreccio delle vicende artistiche, finanziarie e matrimoniali che legarono Bril, Buonvicino e la famiglia Labacco-Sbarri. Intreccio che ha profondamente condizionato e agevolato la notorietà crescente acquisita dai due artisti in quell'arco di tempo, complice il saper intrecciare anche reti di amicizie con artisti già affermati (è il caso del «Pomarancio»). L'esempio di Paul Bril e Ambrogio Buonvicino – conclude l'autrice – «oltre a essere indicativo di una rete di parentele tra artisti, fondamentale, almeno all'inizio della carriera, soprattutto per chi proveniva da oltre le Alpi, è sintomatico anche di un atteggiamento volto alla diversificazione degli investimenti», come la preferenza rivolta alla rendita dovuta dall'imposizione di censo, scelta che permetteva di «costruire una sorta di vitalizio, indispensabile per i periodi di scarse committenze o in previsione di un rallentamento dell'attività artistica in età avanzata» (p. 254). Un «fondo pensionistico» di tutto rispetto. [Alessandro Ottaviani]

ALFONSO MIRTO, *Lettere di Petrus Scaevinius a Carlo Roberto Dati*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 255-288.

La rete di corrispondenze con la Firenze granducale di metà Seicento continua a infiltrarsi, questa volta con la pubblicazione di un

corpus di 19 lettere indirizzate a Carlo Roberto Dati da Petrus Scavenius (1623-1685), erudito e bibliofilo danese, nonché professore di diritto all'Università di Copenaghen. Conservate nei fondi Magliabechiano e Baldovinetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, le epistole coprono l'arco temporale 1650-1662 e trattano svariati argomenti. Al centro, come si può ben immaginare, il traffico incessante di libri e/o informazioni sui libri, come ad esempio le opere di Galilei e Torricelli attese dall'erudito danese «con grandissimo desiderio» (p. 262). Sullo sfondo l'attualità, la cronaca: l'elezione di papa Alessandro VII dopo la morte di Innocenzo X, ma soprattutto la guerra danese-svedese del 1657-1658 a ostacolare le consuete (e pacifiche) relazioni culturali tra eruditi europei: «questi turbolenti tempi hanno messo tutto in confusione, et impedito la communicatione delle lettere» (p. 283). Perdite di libri che possono valere come perdite di vite umane, tanto sono considerati preziosi. Dunque non stupisce (o al contrario oggi stupisce, purtroppo) il sentito compiacimento di fronte al «miracolo» dopo una granata di trecento libbre: «passa per mia casa et libreria, et uscita per la finestra, senza haver toccato un libro, et non ha fatto torto alcuno che de finestre» (p. 284). Della serie «mettete dei libri nei vostri cannoni». [Alessandro Ottaviani]

*Schede secentesche (LXXI-LXXIV)*, «Studi Secenteschi», 2020, LXI, pp. 289-305.

Nella scheda LXXI (CARLO ALBERTO GIROTTI, *Un invito poetico bresciano per Campeggi, Marino, Preti*, pp. 289-295) si pubblica una lettera inedita conservata presso il fondo Malvezzi-Campeggi dell'Archivio di Stato di Bologna, inviata il 22 novembre 1621 a Rodolfo Campeggi dal letterato bresciano Ascanio Martinengo: nella lettera quest'ultimo sollecita il destinatario a partecipare «con uno de' sonetti suoi» a una miscellanea di versi in onore di una non meglio precisata «signora Laura» (p. 291), iniziativa alla quale, secondo quanto scrive Martinengo, aveva già aderito Giovan Battista Marino. Sebbene questa antologia non sia probabilmente mai approdata alle stampe (G. non ne ha ritrovato traccia

nei principali repertori, fatti salvi due sonetti editi nel 1626 all'interno delle *Rime* del friulano Giuseppe Salmoni, ma verosimilmente destinati in origine al progetto di Martinengo), la lettera in questione permette di svolgere alcune considerazioni sui rapporti tra i personaggi in essa citati, cui va aggiunto Girolamo Preti, che Martinengo cercò di coinvolgere nell'operazione per il tramite di Campeggi: in particolare, essa costituisce per G. un documento del fatto che l'«eccellenza poetica» e la «vicinanza di modi e di intenti» che accomunarono Campeggi, Preti e Marino «nel breve momento del papato di Gregorio XV», dovevano risultare di «immediata evidenza» (p. 295) anche per un personaggio marginale e poco coinvolto nel dibattito letterario del tempo come Ascanio Martinengo.

Le schede LXII, LXXIII e LXXIV, tutte firmate da VINCENZO PALMISCIANO (*Sulla biografia di Giulio Cesare Sorrentino*, pp. 295-298; *Sulla biografia dell'incisore Nicolas Perrey (con novità su Orazio Colombo)*, pp. 298-304; *Sui due attori napoletani Ambrogio Buonomo e Andrea Calcese*, pp. 304-305), forniscono una messe di dati biografici inediti – ricavati da approfondite ricerche archivistiche – relativi al librettista e commediografo napoletano Sorrentino, all'incisore francese (ma attivo a Napoli) Perrey, al suo collega Orazio Colombo – citato come testimone prematrimoniale nei documenti relativi alle terze nozze del Perrey – e agli attori Buonomo e Calcese, il primo «noto interprete della maschera di Coviello» (p. 304), il secondo «comico e sarto [...] detto Policinella» (p. 305). [Matteo Navone]

LUIGI MATT, *Postille lessicali alle lettere di Giambattista Marino*, «Lingua Nostra», 2019, LXXX, 1-2, pp. 41-45.

L'articolo propone una serie di correzioni alle note linguistiche contenute nella «benemerita» (p. 42) ma ormai datata edizione delle *Lettere* di Giovan Battista Marino curata da Marziano Guglielminetti (Torino, Einaudi, 1966): soffermandosi su voci come *ufficio*, *enfatura*, *disgraziare*, *disprangere*, o su espressioni come *alla napoletana* e *gniffe gnaffe*, M. suggerisce – sulla base di precisi riscontri lessicografici – numerose alternative e integrazioni al

commento di Guglielminetti, con l'intento di fornire un contributo utile alla nuova edizione dell'epistolario mariniano, ormai da tempo in cantiere. [Matteo Navone]

ALESSANDRO REGOSA, *Strategie onomastiche nelle «Lagrima» di Giovan Battista Marino*, «Per leggere», 2020, XX, 39, pp. 21-44.

Lo studio indaga le diverse forme di allusione onomastica attuate da Giovan Battista Marino nell'antologia funebre delle *Lagrima*, una delle cinque sezioni in cui si struttura la terza parte della *Lira*, stampata a Venezia dal Ciotti nel 1614. La silloge, composta di trentotto sonetti e due madrigali, è organizzata da R. in sei gruppi, sulla base dei personaggi elogiati nei singoli testi: i primi sono dedicati alla celebrazione dell'ammiraglio Giovanni Andrea Doria e al generale Giovan Francesco Aldobrandini, a cui seguono i sonetti per Vittoria Farnese duchessa di Urbino e quelli per le morti premature di Lorenzo Tesaro e N. Rovera; quattro sonetti ricordano Melchiorre Crescenzi, chierico di Camera e primo mecenate di Marino a Roma, mentre nella parte conclusiva delle *Lagrima* si concentrano le poesie dedicate ad artisti, poeti (Battista Guarini, Antonio Vincenzo Magnani, Giacomo Valmarana, Guidobaldo Bonarelli), donne cantanti (Livia d'Arco, Vittoria Archilei) e attrici (Isabella Andreini). Spesso allineati nell'uso di situazioni e *topoi* funebri ricorrenti (il ritorno dell'anima al cielo, le querele della natura per il defunto), ognuno di questi gruppi sviluppa alcune specifiche tecniche onomastiche, combinate con altri espedienti retorici, di cui R. dimostra sempre con chiarezza e dovizia di esempi la frequenza anche in altri *loci* mariniani (e non soltanto nel contesto lirico della *Lira* o della *Galeria*): caratteristico dei primi testi dedicati ai comandanti è, ad esempio, il riferimento mitologico, mentre nei sonetti conclusivi Marino adotta l'espediente dell'«elogio del poeta attraverso la sua opera» (p. 32), che approderà alle celebri ottave 178-183 del canto IX dell'*Adone*. Tra le strategie onomastiche impiegate da Marino – di cui R. sostiene il ruolo centrale, che condiziona la struttura e il significato di questi testi celebrativi – primeggia senz'altro l'equivoco eti-

mologico, una «costante cruciale nell'elogio dei poeti volgari» (p. 34), che talora si basa su correlazioni effettive con il nome o il cognome del dedicatario, ma più spesso propone ricostruzioni paretimologiche sulla base della semplice assonanza. [Francesco Valesè]

ERMINIA ARDISSINO, «*Vanitas vanitatum*». *Una lettura dell'«Adone»*, «Testo», 2020, LXXIX, 1, pp. 41-63.

La difficile definizione di un genere rigidamente normato per l'*Adone* – a partire dal «poème de paix» di Jean Chapelain – è l'oggetto del saggio di A.: argomento complesso fin dalle critiche contenute nell'*Occbiale* di Stigliani, che ne approfitta per stigmatizzare la mancata aderenza del poema mariniano al modello di poema eroico codificato nel Cinquecento. Il saggio si apre ricostruendo le fasi del dibattito in condanna o in difesa dell'*Adone* (che coinvolge Girolamo Aleandro, Nicola Villani, Scipione Errico, Angelico Aprosio), mostrando come non si arrivi a una soluzione chiara per la questione del genere, di volta in volta sospeso tra il poema eroico, l'epopea, il romanzo e perfino l'egloga in ottave; un'ambiguità che si riflette anche nelle più fondate interpretazioni moderne, che ascrivono l'opera al romanzo (senza però il rispetto di molte delle sue invarianti tipiche) oppure al poema mitologico o ancora al poema del neopaganesimo (Guglielminetti, Pozzi, Russo, Cherchi, Frare).

Per A. l'*Adone*, con il suo continuo dialogo tra comico e tragico, la presenza di un nuovo modo di vedere il mondo in un sistema però ancora aristotelico e tolemaico, gli inserti di carattere didascalico, la frequenza dei lunghi quadri romanzeschi, la flessibilità della diegesi, si pone come «una *summa* di tutte di tutte le forme narrative» (p. 55), che dà vita a un poema epico-didascalico cui contribuiscono ulteriori elementi, dall'autobiografia alla satira, dalla lettera alla novella incorniciata. Pur nell'impossibilità di rintracciare nel pensiero di Marino un'organicità sufficiente per vedervi il profilo di un sistema filosofico compiuto, A. nota come le sei ottave introduttive di ogni canto abbiano il compito di mostrare l'estensione di quell'opera-mondo che è l'*Adone*, quasi zona franca dove la narrazio-

ne viene sospesa per instaurare un dialogo diretto con il lettore. Ma è la stessa vicenda a celare, secondo A., la sua fondamentale chiave di lettura: il poema mariniano sarebbe infatti una meditazione sulla morte e più in generale sull'eterno fluire di ogni cosa, ancora inserito in una cornice provvidenziale ma comunque campione dell'inquietudine barocca, in cui si avverte l'incrinatura di un assodato sistema valoriale e normativo e dove il mito è usato come strumento per familiarizzare con il processo metamorfico che sottende ogni aspetto della Natura, perfino la morte e la peculiare "redenzione" (o, meglio, pagana rinascita) di Adone-Cristo. [Giordano Rodda]

SALVATORE PUGGIONI, *Metafore nautiche e scene piscatorie nello «Stato Rustico» di Gian Vincenzo Imperiali*, «Testo», 2020, LXXIX, 1, pp. 65-79.

L'articolo si concentra sulle varie declinazioni dell'argomento marittimo e piscatorio nello *Stato rustico* di Giovan Vincenzo Imperiale indicando i gruppi tematici dominanti nei *topoi* della navigazione, della tempesta e delle scene di pesca.

Nella prima parte dell'opera viene sviluppato il motivo classico del lamento per la scomparsa della primitiva età dell'oro e della progressiva corruzione della società umana. La navigazione a fini conoscitivi o commerciali viene interpretata come il segno più evidente dell'empia sfida lanciata dall'uomo alla Natura e a Dio, ma accanto alla memoria dantesca del «folle volo» e al tema oraziano del mare come luogo precipuo della fortuna instabile, Imperiale aggiunge concrete osservazioni economiche per indurre il *mercator* a impegnare più saggiamente il capitale nell'amministrazione del «villereccio stato». La via della prudenza e di una vita condotta all'insegna dell'*aurea mediocritas* viene riaffermata nella quinta parte del poema dall'allegoria dell'esistenza come viaggio per mare e dall'accezione negativa attribuita alla navigazione temeraria. Il *topos* del mare in tempesta può tuttavia assumere anche una valenza amorosa, come capita nella terza parte, in cui i flutti e il rischio del naufragio descrivono per metafora il turbamento affettivo del pastore Corillo, che potrà tornare al «porto amato» della beatitudine

originaria solamente se riuscirà a dominare il tumulto delle passioni.

La settima parte tratta invece il tema della pesca. Alla descrizione delle tecniche di caccia e alla rassegna della fauna ittica, Imperiale affianca i motivi del pescatore povero e della pesca come *ars dolorosa* e *furtum pelagi*. Sulla scorta del modello biblico di Pietro e dell'Amiclate lucaneo, l'autore pone l'accento sull'elegio della *frugalitas* superando il connotato negativo del pescatore come minaccia al mondo acquatico, mentre attraverso il recupero dell'elegia pastorale a declinazione marittima, il cui modello principale è riscontrabile nell'*Alceo* di Ongaro, il tema della povertà economica viene contaminato con quello dell'«indigenza affettiva», dando origine al lungo lamento del pescatore innamorato. [Luca Beltrami]

MAICOL CUTRÌ, *Storia editoriale del «Cannocchiale aristotelico»*, «Testo», 2020, LXXX, 2, pp. 63-86.

L'articolo illustra per la prima volta in maniera completa e ragionata la complessa vicenda editoriale del capolavoro di Emanuele Tesauro, che, in assenza di testimoni manoscritti (testi preparatorii, bozze corrette e altro), presenta una tradizione interamente a stampa, indagata con rigore da C. attraverso gli strumenti della *textual philology*. È il 1654 la data posta sul frontespizio della prima edizione torinese del *Cannocchiale aristotelico*, stampata da Giovanni Sinibaldi e siglata S54: l'opera, pur basata su riflessioni e appunti risalenti agli anni giovanili, fu composta da Tesauro in pochissimo tempo, ma non mancò di «una rapida lettura e revisione del libro stampato, da parte dell'autore, prima che fosse messo in vendita» (p. 71).

Già l'anno successivo il *Cannocchiale* conosce una ristampa veneziana, nel testo identica alla *princeps*, presso Paolo Baglioni (Ve55), stampatore nel 1663 anche della «seconda impressione accresciuta dall'autore» (così il frontespizio), che invece introduce molte varianti rispetto a S54 (B63). Su quest'ultima è basata la successiva stampa del 1664 promossa dal libraio romano Guglielmo Hallé (H64) e per la quale Tesauro, informato tardi del progetto, riuscì solo a far inserire una tavola di *errata corrigè* composta col-

lazionando B63 con S54. Del tutto non autorizzata dall'autore è invece la ristampa realizzata da Baglioni nel 1669 sulla base di H64 (Ve69), la quale fu riproposta, ancora senza il permesso di Tesauo, nel 1674 (Ve74), anno della sua morte: è questa edizione, viziata da lacune, che, già presa a modello per la stampa bolognese postuma del 1675 (Bo75), costituisce «l'archetipo (deteriore) [...] della cosiddetta 'tradizione vulgata'» (p. 82), ossia quella di maggiore diffusione – specie sul mercato veneziano attraverso il metodo delle 'edizioni simultanee': tra il 1678 e il 1702 C. ne censisce tredici testimoni – a cui «è affidata però la fortuna europea dell'opera» (p. 85).

Di ben altro rilievo è invece la stampa del *Cannocchiale* all'interno dell'«edizione municipale» dell'*opera omnia* di Tesauo, deliberata nel 1667 su proposta del consigliere sabauda Gaspare Francesco Calcagni e realizzata dallo stampatore Bartolomeo Zavatta: il libro esce nel 1670 (Z70), in un'edizione di grande formato, sobria ed elegante nell'impaginazione, «uno dei massimi prodotti dell'arte libraria del secolo» (p. 78). Il testo è sensibilmente revisionato da Tesauo e deve intendersi come l'ultima versione dell'opera, sulla base della quale si sono eseguite le sue più recenti edizioni: quella parziale curata da Ezio Raimondi per «I Classici Ricciardi» del 1960 e le due anastatiche del 1968 e 2000. Nella prospettiva di un'edizione critica del *Cannocchiale*, C. propone dunque con ogni ragione di porre a testo Z70, indicando in apparato le varianti rispetto a B63 (all'origine della 'vulgata') e a S54, della quale talora Z70 recupera la lezione che nell'edizione del 1663 era stata corretta. [Francesco Valesè]

ANDREA LAZZARINI, *Gli autografi delle lettere di Alessandro Tassoni ad Albertino Barisoni. Osservazioni filologiche preliminari*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2020, XIII, 2, pp. 127-148.

MARIA CRISTINA CABANI, *Le lettere di Tassoni a Barisoni e la nascita della «Secchia rapita»*, «Nuova rivista di letteratura italiana», 2020, XIII, 2, pp. 149-172.

Il recente ritrovamento, presso un collezionista privato, degli autografi del carteggio

tra Alessandro Tassoni e Albertino Barisoni motiva la rinnovata attenzione verso questo capitale nucleo del *corpus* tassoniano. I due interventi complementari degli autori – tra i più noti studiosi del poeta modenese – si concentrano sulle 76 missive autografe dal punto di vista filologico e contenutistico, evidenziando l'importanza di uno scambio dal quale è possibile evincere preziose informazioni sulla vicenda compositiva della *Secchia rapita*.

Le osservazioni ecdotiche preliminari di L. descrivono con precisione le caratteristiche formali del manoscritto, che consente finalmente di confrontarsi con gli originali e non con la trascrizione spedita da Ugolino Barisoni ad Apostolo Zeno e da questi inviata a Lodovico Antonio Muratori nel 1730, fonte per i copialettere utilizzati da Vittorio Rossi nel 1910 e da Pietro Pulianti nel 1978 nelle loro edizioni delle lettere di Tassoni. Malgrado la mancanza di inediti, gli autografi – qui messi a confronto con l'edizione Pulianti in un campione di 14 missive – consentono di desumere la probabile origine comune dei due rami della tradizione manoscritta, ribadendo la correttezza delle ipotesi di Pulianti, nonché di chiarire alcuni snodi interessanti, tra cui l'indipendenza delle notevoli lettere 59 e 60 (con la prefazione *A chi legge* della mai realizzata edizione lionese della *Secchia* e i *Luoghi notati* in risposta alle osservazioni di Barisoni), in passato considerate da Pulianti come un'unica missiva. Un altro luogo conferma che già nella prima redazione del poema la struttura era stata pensata in dodici canti, poi accorciati a dieci per favorire una più rapida stampa. Il manoscritto restituisce inoltre il testo della lettera di Antonio Querenghi del 26 gennaio 1616 (riprodotta solo in parte dal Muratori nella sua *Vita* di Tassoni e qui trascritta integralmente), che verte sul fallimento della stampa modenese della *Secchia* nel 1615. Il saggio comprende anche l'inventario completo, con *incipit* ed *explicit*, delle lettere contenute nel manoscritto.

Nel contributo successivo, C. illustra l'importanza delle lettere a Barisoni, esplicitandone la capacità d'illuminare zone ancora non del tutto chiare della biografia di Tassoni, anche grazie ai nuovi elementi emersi dallo studio del manoscritto. L'inizio del carteggio coincide con le vicende tipografiche legate al progetto di nuova edizione dei *Pensieri* nel 1615, cui fa seguito la volontà di pubblicare

insieme *Secchia e Pensieri* affinché la prima potesse fare da “ruffiana” ai quesiti tassoniani, più volte considerati nell’epistolario l’opera più cara al loro autore, poiché idealmente in grado di accreditarlo tra i più illustri pensatori contemporanei. La corrispondenza con Barisoni – durata dal 1615 al 1626, ma con un lungo periodo di silenzio tra il 1620 e il 1625, con ogni probabilità riconducibile alla perdita di molte missive – si lega a doppio filo con l’evoluzione della *Secchia rapita*: Barisoni (l’autore degli *Argomenti* dei canti) non assume solo, com’è noto, il ruolo di revisore e consigliere per il poema, ma in alcuni casi partecipa attivamente alla sua composizione. Le sue osservazioni, di varia natura (lessicali, toponomastiche, geografiche, onomastiche, araldiche, ma anche relative alle possibili censure e ai nomi dei personaggi allusi) sono determinanti per Tassoni, che anzi trae spunto dalle risposte ai rilievi di Barisoni, o dalla discussione che ne scaturisce, per diverse tra le sue *Dichiarazioni* attribuite a Gaspare Salviani a chiosa della *Secchia*. Ma, come nota C. analizzando il tono della corrispondenza nella sua interezza, si tratta con tutta probabilità di un dialogo a più voci, nel quale confluiscono anche i pareri di letterati della cerchia di Barisoni, come Paolo Gualdi, Lorenzo Pignoria, il Querenghi e Francesco Zabarella, «un gruppo coeso di lettori, esperti e giudici del poema, unanimemente impegnati sul testo e sulle questioni che esso solleva e, soprattutto, pronti a intervenire su di esso in un’operazione di vero e proprio *editing*» (p. 172). [Giordano Rodda]

EMILIO RUSSO, *Contributi per la letteratura barberiniana* (2). *Sull’epistolario di Francesco Bracciolini*, «Filologia e Critica», 2019, XLIV, 2, pp. 145-167.

L’articolo investiga, offrendo importanti novità, i due principali fondi documentari utili a ricostruire l’epistolario braccioliniano: le ‘Carte Fortini’ della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e il cod. Barb. Lat. 6459 della Biblioteca Apostolica Vaticana. Da quest’ultimo provengono le lettere destinate a Maffeo Barberini a partire dal 1601, anno dell’entrata in servizio di Bracciolini come segretario del prelado fiorentino. Ed è con la missi-

va del 24 maggio 1601 che il poeta dà notizia della chiusura della redazione in 12 libri della *Croce racquistata* (p. 148).

Bracciolini avrebbe annunciato di voler lasciare l’incarico il 22 settembre 1605, poco dopo l’invio a Parigi di Barberini come Nunzio Apostolico. Le lettere confermano tuttavia la mai cessata volontà del letterato di tenere vivo il rapporto di *patronage* anche durante gli anni pistoiesi. Il 30 novembre di quell’anno il poeta dice di aver composto, su richiesta di Ferdinando Gonzaga, una pastorale per le nozze della sorella Margherita con Enrico di Lorena, *Piramo e Tisbe* (p. 151).

In data 30 maggio 1609 il pistoiese informa l’ex-patron della conclusione della *Croce* e della necessità di dedicarla ai Medici; il 2 febbraio 1618 gli annuncia invece la stampa dello *Schernò degli dèi* (pp. 157-160). R. dà poi conto di un interessante scambio con Giovan Vincenzo Imperiali, occorso tra il maggio e l’ottobre del 1617 (p. 161). Il saggio, di notevole ricchezza, è molto utile alla ricostruzione della rete di contatti del pistoiese: basti fare qui i nomi di Giovan Battista Strozzi il Giovane, Porfirio Feliciani, Scipione Borghese, Giovanni Ciampoli. [Andrea Lazzarini]

CAROLINA PATTERNO, *Per un’ideologia dell’«Hero e Leandro» e della «Tisbe»: Francesco Bracciolini, le favole antiche e la cultura romana del primo Seicento*, «Critica Letteraria», 2020, 189, 4, pp. 685-706.

Il saggio esamina le implicazioni teoriche e ideologiche sottese alla composizione dell’*Hero e Leandro* e della *Tisbe* di Francesco Bracciolini. Nell’*Hero e Leandro*, «Favola maritima» edita nel 1630, Bracciolini muta il triste esito della vicenda già narrata da Ovidio e Museo (e, tra i contemporanei, da Marino nel Canto XIX dell’*Adone*) dotando la narrazione di un lieto fine. La ‘favola’ era stata proposta per la celebrazione delle nozze del nipote di Urbano VIII, Taddeo Barberini, con Anna Colonna (1627). A sconsigliarne il finale infuosto concorrevano dunque evidenti ragioni di convenienza, oltre al gusto barocco per la *variatio* e per l’emulazione dell’antico.

Un’identica tendenza a riscrivere e correggere il mito, dotandolo di lieto fine, è rileva-

bile nell'inedita *Tisbe*. P. data la composizione dell'opera, così come la prima concezione di *Hero e Leandro*, alla stagione pistoiese (p. 691). Nell'articolo di Emilio Russo recensito nel presente numero della «Rassegna», la stesura della «pastoraletta» *Piramo e Tisbe* è effettivamente dimostrata risalire al 1605: essa fu richiesta da Ferdinando Gonzaga in occasione delle nozze tra la sorella Margherita e Enrico di Lorena. È dunque possibile che la pratica braccioliniana di riscrittura del mito avesse a che fare con una modalità di omaggio consolidata.

P. propone poi una lettura delle due opere nel quadro del rinnovamento poetico barberiniano, evocando momenti diversi del dibattito teorico tra Cinque e Seicento. La posizione di Bracciolini è avvicinata a quelle di Agostino Mascardi e Paganino Gaudenzio (pp. 697-698, 704-705), che ammettevano la liceità della poesia mitologica e amorosa. Per quanto alcuni aspetti delle tesi di P. siano di sicuro interesse, queste proposte critiche potrebbero essere più estesamente motivate, e magari poste a confronto con altri scritti teorici braccioliniani (come le *Lettere sulla poesia* edita da Guido Baldassarri). Si ha infatti l'impressione che, tanto in queste tragicommedie quanto nella produzione 'antimitologica', Bracciolini fosse animato da uno spirito sottilmente opportunistico, pronto a servirsi della paganità in modo non così diverso da quello di altri contemporanei meno inseriti nella Corte romana. [Andrea Lazzarini]

VALERIA PUCCINI, «*Chi va lontan dalla sua patria vede / cose, da quel che già credea lontane*»: la «*Relazione della Moscovia*» di Alberto Vimina, «*Critica letteraria*», 2020, 189, 4, pp. 781-793.

Il contributo affronta brevemente il genere delle relazioni di viaggio, nato tra XV e XVI secolo e sviluppatosi successivamente in una serie di filoni che vanno a collocarsi sotto la grande etichetta di letteratura odeporica, in un incrocio tra *Reiseliterature*, epistolografia e saggistica. Ciò che si può notare nel Seicento è il cambio prospettico che sta alla base di questa produzione, che segna il passaggio dall'esotismo più sfrenato a una prospettiva incentrata su fattori più concreti e prag-

matici, come quelli politici ed economici. Le riflessioni di P. prendono le mosse dai primi tentativi di contatto tra Stati italiani e Russia, paese che fino a tutto il Settecento manterrà la nomea di terra inospitale e inaccessibile, abitata da genti non civilizzate e dispoticamente governate. Il viaggio in Moscovia intrapreso dal sacerdote bellunese Michele Bianchi, *alias* Alberto Vimina, già al servizio del nunzio pontificio a Varsavia e successivamente in missione in Ucraina, in Svezia e a Vienna, si inserisce nel contesto delle manovre di avvicinamento della Serenissima nei confronti del governo zarista che, nel 1654, aveva posto sotto la sua protezione i cosacchi, popolazione che da sempre Venezia aveva cercato di coinvolgere nel contrasto all'avanzata turca. La relazione del viaggio, durato da febbraio a dicembre 1655, cerca di smarcarsi dai *cliché* derivati dalla lettura dei testi odeporici precedenti: lo stesso Vimina rivendica la fondatezza e la veridicità delle sue osservazioni, in virtù della sua lunga esperienza nel «divisiare da vicino» (p. 786), prendendo spesso le distanze dai suoi predecessori. Ecco allora che la Russia si rivela quale terra fertile, caratterizzata da un'estate breve ma molto calda, in cui sono sviluppati l'allevamento, la silvicoltura e gli scambi commerciali. Rilevanti sono i giudizi positivi relativi al sistema giudiziario del paese, caratterizzato dalla semplicità dei vari *iter* e dall'estrema limpidezza delle norme regolatrici, e all'organizzazione militare, basata su un esercito estremamente disciplinato e dotato di grande spirito di sopportazione. In parte riabilitato risulta inoltre lo zar Aleksěj Michailovič Romanov, che in Europa godeva della fama di terribile despota. Il bilancio che Vimina fa dei russi è dunque quello di un popolo ancora arretrato e asservito, ma al contempo felice e avulso dalle tensioni della coeva modernità e dai costumi della società europea, con evidente recupero del *topos* del 'buon selvaggio' ancorato allo stato di natura. [Francesco Sorrenti]

PAOLA MARONGIU, *Margherita Costa: una scrittrice femminista del XVII secolo*, «*Critica letteraria*», 2021, 190, 1, pp. 115-133.

L'articolo ripercorre la fortuna critica di Margherita Costa, autrice e cantante romana

attiva fino alla sesta decade del secolo e recentemente riscoperta nell'ambito degli studi di genere. Si fa qui riferimento, in particolare, agli studi svolti negli Stati Uniti da Natalia Costa-Zalesow, cui sono seguite altre indagini ed edizioni in area anglosassone e italiana, compreso un inquadramento della scrittrice in relazione al mondo dei comici dell'arte a cura di Luca Piantoni (*Le lettere amorose di Margherita Costa tra sperimentalismo e 'divertissement'*, «Studi secenteschi», 2018, LIX, pp. 33-51, segnalato in questa «Rassegna», 2019, 2, pp. 454-455).

Svalutata dai contemporanei e dai letterati dei secoli successivi per la qualità stilistica e in virtù di pregiudizi moralistici, l'opera di Costa è caratterizzata da una notevole consapevolezza in merito alla condizione femminile. M. presenta numerose occorrenze di questa tematica in diversi componimenti poetici, ponendoli a raffronto con quelli di autrici e autori coevi. Emerge una voce divergente che esprime un bisogno di emancipazione intellettuale e materiale, anche manipolando in termini sensuali e realistici alcuni *topoi* della lirica barocca. Di particolare interesse è il confronto tra le trattazioni del motivo pastorale della seduzione della ninfa nei versi di Costa, Marino e Andreini. [Carla Bianchi]

PASQUALE GUARAGNELLA, *Galileo, prosa di «nuova scienza» e modelli di comunicazione linguistica*, «Rivista di letteratura italiana», 2020, XXXVIII, 3, pp. 41-62.

Prendendo spunto da un'osservazione di Ungaretti sulla compresenza, nella prosa scientifica galileiana, di rigore terminologico e potere immaginativo, G. sviluppa una serie di riflessioni sui modelli di comunicazione fissati in ambito scientifico a partire dal secolo XVII, sempre sensibili alle sollecitazioni letterarie, malgrado già nel *Saggiatore* lo scienziato pisano insistesse sull'opposizione tra l'esattezza matematica della natura e le favole poetiche. Ma se ciò può valere per la "fantasia", non lo è per il nuovo concetto di "immaginazione scientifica", che dalle lodi del leopoldiano Parini, ovvero della gloria è giunto fino al Calvino delle *Lezioni americane*. In questo senso, G. rimarca come Galileo metta

in atto «un'arte della persuasione nei confronti dei destinatari delle sue scritture» (p. 45), con un elaborato uso della retorica rintracciabile, ad esempio, nella ricerca della meraviglia attraverso la sottolineatura di un'imprevista somiglianza con la Terra, che si osserva in una descrizione della Luna nel *Sidereus Nuncius*. Proprio il *Sidereus* stabilisce il precedente esemplare per la codificazione di lingua esatta e precisa, ma volta anche alla cooperazione attraverso la creazione di una comunità di filosofi naturali pronti a condividere le proprie scoperte, nonché a confutare o confermare quelle altrui, in parallelo al progressivo spostamento linguistico dal latino all'italiano. La prosa scientifica si interseca con altri motivi e intendimenti, come la disputa e la polemica: l'esempio scelto dell'autore è quello dell'attacco di Galileo a Baldassar Capra, che nel suo *Usus et fabrica cercini* rivendicava l'invenzione del compasso proporzionale, dove il pisano aderisce agli stilemi barocchi della vendetta per l'onore offeso innestandoli nel merito del dibattito; similmente, nella *Risposta* a Ludovico delle Colombe firmata da Benedetto Castelli, il sarcasmo e la derisione diventano gli strumenti scelti contro le resistenze dell'ortodossia filo-aristotelica, in uno scontro che vede opposta la sintetica efficacia di Galileo e il tedio dei lunghi sillogismi dei fedeli dello Stagirita. Parimenti, la disputa sulle comete del 1618 con Orazio Grassi, che dà origine al *Saggiatore*, è una nuova occasione per dimostrare la duttilità di una prosa multiforme quanto rigorosa, questa volta concentrandosi non solo sulla difesa delle proprie tesi ma sull'attacco denigratorio, condotto attraverso gli strumenti del gioco di parole e della metafora (tra cui quella assai frequente, come rilevava Calvino, del cavallo, che allude alla rapidità di pensiero e di immaginazione). In altre parole, «dalla postazione d'uso dello scienziato pisano, l'arte retorica non era solo un pericoloso elemento da avversare in favore della chiarezza discorsiva e del rigore scientifico, ma tendeva a trasformarsi in uno strumento versatile per l'affermazione degli orientamenti metodologici della "nuova scienza"» (p. 59). [Giordano Rodda]

SILVIA ARGURIO, *Per un'edizione commentata delle «Scintille poetiche» di Gia-*

como Lubrano, «Lettere Italiane», 2020, LXXII, 3, pp. 535-551.

Le *Scintille poetiche o poesie sacre e morali* di Paolo Brinacio, pseudonimo del predicatore gesuita Giacomo Lubrano, sono pubblicate a Napoli nel 1690, anno di istituzione dell'Accademia dell'Arcadia, in un clima di rinnovamento stilistico della poesia italiana non particolarmente favorevole alla loro ricezione: ciò può spiegare la ragione per cui questa raccolta – «l'ultima e più superba manifestazione della lirica napoletana tardo-barocca» (p. 535) – conobbe poca fortuna editoriale, con due sole ristampe a Venezia nel 1692. Tutta novecentesca è la riscoperta del capolavoro di Lubrano, riportato a giusta attenzione, fra gli altri, dagli studi di Benedetto Croce, Giovanni Getto, Franco Croce, Claudio Sensi e Marzio Pieri, che nel 2002, per la Finestra editrice di Trento, ha curato l'unica edizione moderna integrale delle *Scintille* oggi a disposizione degli studiosi: un'edizione fondata sull'ultima stampa e recante in appendice alcuni componimenti manoscritti estravaganti di Lubrano, ma non ineccepibile e, soprattutto, priva di un adeguato commento ai testi. Nell'articolo, A. sottolinea dunque l'esigenza di una nuova edizione critica che contempli, oltre alle *Scintille*, anche tutti i testi attribuibili all'autore e rimasti inediti, dispersi in vari manoscritti, prestando però attenzione all'esistenza di «varianti non autografe e fraintendimenti» (p. 538) ingenerati dalla circolazione alla spicciolata e spesso anonima di molte liriche prima della loro sistemazione nella silloge. Si tratta di testi che, per le loro peculiarità formali e di contenuto, richiedono un commento interpretativo che dia conto delle finzze retoriche e linguistico-stilistiche impiegate da Lubrano e che indaghi i rapporti intratestuali della silloge e quelli intertestuali con altre opere di Lubrano (*in primis* le postume *Prediche Quaresimali*) e con gli autori canonici della poesia volgare (Petrarca, Tasso) o gli altri protagonisti della lirica secentesca (Ciro di Pers, ad esempio, per cui A. fornisce significativi riscontri). [Francesco Valesè]

STEFANO BARELLI, *Bella e malata. Analisi di un topos nella poesia tra Cinque-*

*cento e Seicento*, «Strumenti critici», 2021, XXXVI, 1, pp. 71-93.

B. ragiona su nascita ed evoluzione di un luogo letterario di lunga durata, slegato da contingenze forti e orfano di composizioni esemplari capaci di garantirne la classicità: si tratta del *tema* della «supplica del poeta a un'entità soprannaturale affinché la donna amata, caduta inferma, riacquisti la salute» (pp. 71-72), indagato qui nei suoi diversi *motivi* – intesi come gli «elementi mobili [del tema] da cogliere nella concreta realizzazione linguistica» (p. 76) – che lo scortano dai preludi di Properzio e Petrarca verso la maturazione raggiunta tra XVI e XVII secolo e l'esaurimento conosciuto nel XX secolo, in un gioco combinatorio che pone in rilievo alcuni dei tratti eminenti della nostra lirica.

Se infatti in età rinascimentale la progressiva codificazione del topos in un microsistema saldo sembra inibire l'apertura sperimentale di Ariosto o Bandello, la sua fissità è presto insidiata dalle sperimentazioni metriche orientate alle forme lunghe e dunque ad esiti narrativi autonomi (come l'elegia in terzine *Per l'infermità di Cintia* di Luigi Alamanni e la canzone *Amor, che fia di noi, se non si sface* di Annibal Caro) che svincolano i componimenti dalla tradizionale sequenza malattia-guarigione caratteristica della forma-canzoniere, convertendoli, già in apertura di XVII secolo, in momenti indipendenti e ridondanti nelle loro variazioni seriali entro la stessa raccolta. Esemplari in questo senso gli approcci di Guarini e Tasso: il primo fedele a una tradizione solo increspata da una sperimentazione di superficie, il secondo più incisivo e disposto a intaccare la struttura del topos, tenendo invece salda l'adesione ai motivi formali ad esso legati.

Il modello guariniano fu molto importante per le varianti concettistiche proposte, nel corso del Seicento, da Achillini, Errico, Stigliani e Marino. Quest'ultimo, da par suo, spinge il tema fino al culmine del suo potenziale di eversione espressiva, inaugurando l'esito infausto alla richiesta di salvezza della donna amata e determinando la «decisa e quasi provocatoria rottura con il modello del canzoniere petrarchesco» (p. 90). [Emanuela Chichiricò]