

**LA RASSEGNA
DELLA
LETTERATURA ITALIANA**

DIRETTORE: Enrico Ghidetti

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

DIREZIONE E REDAZIONE:

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

SEGRETERIA SCIENTIFICA E REDAZIONE:

Elisabetta Benucci

AMMINISTRAZIONE:

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

e-mail: amministrazione@editorialefirenze.it

www.lelettere.it

DIRETTORE RESPONSABILE: Giovanni Gentile

ABBONAMENTI:

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

Tel. 055 645103

e-mail: abbonamenti.distribuzione@editorialefirenze.it

Abbonamenti 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 giugno 2022 dalla Tipografia Bandecchi&Vivaldi - Pontedera (PI)

SOMMARIO

Saggi

- MARTINA ROMANELLI, «*Io mi son dato alle lettere per bastare a me stesso*».
Tracce algarottiane nella biblioteca di Giovanni Lami 5
- COSTANZA GEDDES DA FILICAIA, «*Un colpo formidabile... tonò sul tavolino*». *Le sedute
spiritiche in letteratura italiana* 32

Note

- NICCOLÒ SCAFFAI, *Per Luigi Blasucci* 63

Archivio

- GIOELE MAROZZI, *Un testimone manoscritto per le «Odae adespotaee» di Giacomo Leopardi* 66

Rassegna bibliografica

Origini e Duecento, a c. di M. Berisso, pag. 90 - Dante, a c. di G. C. Garfagnini, pag. 97 - Trecento, a c. di E. Bufacchi, pag. 115 - Quattrocento, a c. di F. Furlan e G. Villani, pag. 125 - Cinquecento, a c. di F. Calitti e M. C. Figorilli, pag. 146 - Seicento, a c. di Q. Marini, pag. 167 - Settecento, a c. di R. Turchi, pag. 192 - Primo Ottocento, a c. di V. Camarotto e M. Dondero, pag. 202 - Secondo Ottocento, a c. di A. Carrannante, pag. 212 - Primo Novecento, a c. di L. Melosi e M. V. Dominioni, pag. 231 - Dal Secondo Novecento ai giorni nostri, a c. di R. Bruni, pag. 239 - Linguistica italiana, a c. Marco Biffi, pag. 258

- Sommari-Abstracts 276
-

della cristianità potesse far fronte alla minaccia ottomana.

Se nel saggio del Turnoy rimane sullo sfondo, la figura del Moro è invece centrale nel seguente contributo (Prosecturus eram longius hoc dulcissimum somnium: *Lucianic esprit and Menippean satire in Thomas Morus' Utopian dreams*, pp. 263-285), di KATHARINA-MARIA SCHÖN, dedicato ai risvolti ironici e giocosi della cosiddetta sua *Vtopia* – aspetto solitamente trascurato dagli interpreti e recuperato soltanto di recente agli studi. Anche nelle pagine della studiosa è cruciale il ruolo di Luciano, dal Moro tradotto – com'è noto – di concerto con Erasmo: dopo aver ritrovato nel protagonista dell'*Vtopia* Raphael Hythloday caratteristiche ciniche e menippee, la Schön pone il suo aneddoto sull'uso dell'oro nell'isola in parallelo con taluni passi della *Necyoman-teia* e del *Nigrinus* lucianei, rilevandovi affinità tematiche e discorsive; similmente, ella accosta poi a modelli lucianei una lettera del Moro a Erasmo dai sottili tratti autoparodici.

Di nuovo sui sottotesti ironici dell'*Vtopia* del Moro si concentra YVES HERSANT (*L'Utopie de Thomas More, un jeu sérieux*, pp. 287-297). Mettendo in guardia da ogni lettura troppo seria o seria del celebre romanzo, lo studioso ne sottolinea complessità, contraddizioni e incongruenze presentandolo come un «serio ludere» il cui autore si adopera «à jouer à être sérieux» (p. 288) attraverso tre diversi meccanismi ludici incentrati, nell'ordine, sull'onomastica e l'etimologia, sulla dimensione dialogica e sul rapporto intertestuale con gli Antichi. Del resto, al termine del saggio l'interpretazione si arricchisce d'un quarto piano, quello del gioco ermeneutico, in cui il lettore stesso è chiamato a trarre piacere dalla diversità dei punti di vista e dall'ironia del testo.

Intitolato *La lezione di Luciano contro gli scolastici: Serio ludere e polemica religiosa negli umanisti germanici (1511-1520)*, l'ultimo contributo del volume (a pp. 299-320), di LORENZO GERI, torna a Luciano per esplorarne la fortuna nel contesto delle intricate polemiche umanistiche relative alle questioni religiose nell'Europa settentrionale. Lo studioso prende le mosse dalla significativa vicenda dell'ebraista Johannes Reuchlin, sottoposto a processo dall'Inquisizione (e condannato) per essersi opposto alla distruzione dei testi talmudici voluta dai domenicani – un episodio, questo, per più versi fondamentale per la de-

finizione dell'umanesimo germanico, posto che le argomentazioni dei difensori del Reuchlin rivelano il ruolo di primo piano svolto dalla satira. Il Geri procede richiamando l'ammirazione nutrita da Erasmo per il «serio ludere» luciano e la raffinata e influente sua declinazione nelle opere, in particolare d'argomento teologico, del Reuchlin; e mostra come l'applicazione del «serio ludere» abbia bensì esposto Erasmo alle critiche di molti, tra cui il Lutero, ma abbia d'altra parte assicurato un'indubbia fortuna alle sue parodie della teologia scolastica. Lo studioso si concentra infine sull'uso, parzialmente debitore di Erasmo, del registro serio-comico nei dialoghi antipapali e filoluterani d'Ulrich von Hutten.

* * *

Chiudono il volume una ricca *Bibliographie générale* divisa in due sezioni (dapprima *Textes et éditions commentées*, e poi *Études*, pp. 321-352), un indispensabile *Index nominum* (pp. 353-357) e la serie dei *Résumés* in francese, inglese e italiano dei singoli contributi (pp. 359-368).

Il volume restituisce la complessità dei rimandi culturali e intertestuali entro cui va interpretata la modalità espressiva del «serio ludere»: la varietà di approcci via via chiamati in causa testimoniano la ben nota difficoltà ermeneutica connessa alla definizione dell'ironia nell'ambito della critica letteraria, e apre la strada a nuovi studi che tentino di definirla nel contesto dell'Umanesimo e Rinascimento europei. [*Giovanni Zagni*]

Interdisciplinarietà del petrarchismo: Prospettive di ricerca fra Italia e Germania: Atti del Convegno internazionale: Berlino, Freie Universität, 27-28 ottobre 2016, A cura di MAIKO FAVERO - BERNHARD HUSS, s.l. [sed Firenze], Olshki, MMXVIII, pp. x-274, tavv. xvi f.t.

Nell'*Introduzione* (pp. v-x: vi), i curatori fanno risalire origine e ragioni del convegno in epigrafe all'intento di «promuovere la conoscenza della tradizione tedesca di studi sul petrarchismo», da essi ritenuta «forse meno nota di quanto meritò» in Italia; e se tale era lo scopo, ci pare ch'esso sia stato senz'altro rag-

giunto. Dagli Atti qui recensiti emerge una riflessione a tutto tondo sul petrarchismo: problema letterario e di lingua proprio di una cultura classica di radice umanistica, ma anche fulcro d'ideologie e di forme d'arte interagenti e sostenute da un'immagine del Petrarca via via ripensata. L'articolazione del volume in quattro parti connesse da specifiche ragioni e logiche aiuta molto il lettore nell'orientarsi tra i tredici suoi contributi, peraltro disposti con sapiente progressione.

Ad argomenti di *Filosofia e spiritualità* è riservata la «Parte prima», prevalentemente svolta sul rapporto dialettico tra amore e rendenzione connesso all'archetipo petrarchesco non solo dei *Rerum vulgarium fragmenta* ma degli scritti latini, e segnatamente del *Secretum*. Così GERHARD REGN (*Petrarchismo ed etica nella poesia lirica del Cinquecento*, pp. 3-15) annota come già nel Bembo (del sonetto incipitario dell'edizione del 1548 e a livello macrotestuale) si determini uno scarto, in quanto il tema del «ravvedimento morale» vi appare «poco più che un tributo formale al codice petrarchesco» (p. 7); mentre una distanza ancora maggiore si misura nel petrarchismo del Tasso. Ove infatti, sul solco tracciato dal Bembo o da altre suggestioni (e.g. quelle provenienti dal *Trattato dell'amore umano* del lucchese Flaminio Nobili, del 1556) il punto d'arrivo non reca più tracce dicotomiche, in ragione di un'etica che «funge soprattutto da garante di un edonismo razionalmente controllato» (p. 15).

Uno specifico caso è studiato (a pp. 17-33) da MAIKO FAVARO ne *L'authoritas di Petrarca e la lontananza dell'amante: il caso del Dialogo d'amore (1558) di Cornelio Frangipane*. In forma di scambio epistolare, l'interessante dialogo dibatte il tema dell'allontanamento coatto di due amanti (con sponda in *Rr.vv.ff.*, CXXV-CXXIX), per chiarire se abbia a soffrire di più chi vede staccarsi la persona amata restando nei luoghi che ne restano privi, o chi da quei luoghi si allontani percependo piuttosto, ci sembra, il separarsi delle cose e della persona stessa come in una sorta di viaggio nello specchio. Il tema rimane comunque insoluto, perché insolubile e perché al Frangipane interessa più la variazione musicale che non quella morale – non per nulla i due protagonisti chiudono intonando un madrigale. Lo studioso mostra quindi come nell'operetta del friulano l'amante femmi-

nile, Tullia, sia identificabile in Tullia d'Aragona, mentre più sfumata par esser l'identificazione del senese Geri, il protagonista maschile. L'innesto, o meglio la contaminazione tra l'esempio petrarchesco e quello classico (delle *Heroides*, oltreché degli elegiaci in genere e d'alquanti autori latini, in diretta linea con il recupero realizzatone fra Quattro e Cinquecento: cfr. p. 31), determina una nuova sensibilità nei modi d'esprimere l'amore, con recupero dei valori stessi di fisicità. Si aggiunga che il *Dialogo d'amore* è appena stato riedito dal Favaro con sobrio commento (in IDEM, *Ambiguità del petrarchismo: Un percorso fra trattati d'amore, lettere e templi di Rime*, s.l. [sed Milano], Angeli, s.d. [sed ©2021], pp. 141-161).

In *Correggere il Petrarca: Tre modi di riscrittura teologiche del Canzoniere* (Bembo, Malipiero, Salvatorino), MARK FÖCKING si sofferma (a pp. 35-53) sul *Canzoniere* quale paradigma d'esistenza ed eticità, oscillante fra gli opposti poli d'amore e fede religiosa. Senonché il modello conosce delle progressive rivisitazioni ideologiche, come può osservarsi già presso il Bembo (che collega la caduta in amore non più al venerdì della Passione ma alla Pasqua, elaborando così un modello accettabile sia per i laici che per gli ecclesiastici), e in modo ancor più deciso nel *Petrarca spirituale* di Girolamo Malipieri (1536), che risolve gli ossimori semplicemente riconducendo tutto l'amore a Dio. Di particolare interesse è però la discussione del ritratto del Petrarca accolto sul frontespizio della stampa (dovuto forse a Giovanni Brit o Breit, un artista d'origine germanica); alle note felici del Föcking che invitano a osservare un'effigie d'uomo reale, senza corona d'alloro, si vorrebbe simpateticamente aggiungere che simile ritratto si presenta quale palinodia non solo del paradigma lirico, ma di quel preciso modello di uomo e umanista che il grande trecentista volle costruire e lasciare di sé. Come ebbi a osservare a suo tempo, il cantore di Laura, ch'era all'anagrafe semplicemente «Francesco di ser Petrarco», volle regalmente ideare un nome suo, quello appunto di «Petrarcha» (sul modello di *patriarcha*, *tetrarcha*, *monarcha*: cfr. GIOVANNI BOCCACCIO, *Vita di Petrarca*, A cura di Gianni Villani, Roma, Salerno Ed., s.d. [sed 2004], pp. 25 e 92, n. 1). Una parallela «de-autorizzazione» è per altre vie studiata dal Föcking a proposito del *The-*

soro de sacra scrittura [...] sopra le Rime del Petrarca (1549) del milanese Giovanni G. Saltatorino, per il quale i *Rerum vulgarium fragmenta* sono «un pretesto piuttosto che un modello autorizzativo» (p. 52).

Nuovi connotati attribuiti al Petrarca sono all'esame anche nel contributo seguente, di DAVID NELTING (*Petrarchismo e poema: Rifunzionalizzazioni post-tridentine in Tasso*, pp. 55-73). L'«impeto secolarizzante dell'umanesimo» (p. 58) e le istanze religiose della Contro-riforma vi sono osservate nel dissolversi di quello in questa, in una categoria in cui il verisimile fittizio sia passibile d'accordo con il vero cristiano. L'indagine è condotta con un esame parallelo tra *Gerusalemme liberata*, I 1-3 e XIV 1-79 e i significati espressi da una magnifica tela (sec. XVII *ex.*) di Gregorio Lazzarini ora nella Narodna galerija di Ljubljana, ove le ragioni eroiche si affacciano, in senso letterale per i visi di Carlo e Ubaldo che guardano di tra le foglie, sul giardino sensuale che accoglie, tra sinuosità di linee e carezze di luce, un Rinaldo affascinato nel grembo d'Armida.

La «Parte seconda», riservata alle *Arti figurative*, si apre con un contributo d'UBERTO MOTTA («*Capei d'oro*»: *Fortuna rinascimentale di un topos petrarchesco*, pp. 77-105); e si tratta di studio ampio, fitto di notazioni, avvalentesi di bibliografie in certo modo trasversali. Il titolo annuncerebbe un raggio già di per sé impegnativo, che nei fatti si dimostra poi anche più ampio in quanto, pur incentrandosi sulla tradizione figurativa rinascimentale, l'esame spazia dai classici greco-latini a esponenti dei secoli XVIII e XIX, a lungo soffermandosi sul Quattrocento con riferimenti a uomini di lettere o di colori: Lorenzo, il Poliziano, il Boiardo e il Sannazaro o il Botticelli, Piero di Cosimo, Paolo di Dono e Alessio Baldovinetti. Condivisibile e anzi necessaria è dunque, su di un diverso fronte, la delimitazione di campo annunciata nell'avvio del lavoro: se ampio è l'arco cronologico, circoscritto è infatti l'oggetto sottoposto alla lente, quello della capigliatura femminile, che rinuncia a sortite sul terreno più esteso della «descriptio mulieris». Posto al centro l'esempio delle chiome dorate dei *Rerum vulgarium fragmenta* con il «suo altissimo indice di frequenza» (p. 78), i termini d'osservazione sono multipli, trattandosi non solo di pittura e di versi, o di prosa, come per la boccacciana *Come-*

dia delle ninfe fiesolane e il *Dialogo delle bellezze delle donne* del Firenzuola (1542), ma altresì d'usi e di tradizioni: dalle tinture alle accosciature e alle ragioni metaletterarie possibili, anche di tipo antropologico. A esse, se ne vorrebbe aggiungere una assai semplice: trattare il nero è, ed era, pittoricamente più difficile che usare il chiaro, a meno che la nota cromatica non sia espressionistica, come si rileva nel contributo, o al contrario parca, o comunque trattata in modo da risultare vivida e splendente, in definitiva cioè chiara anch'essa – come accade, per riprendere un esempio ivi addotto, per i capelli già dorati della Teresa dell'*Ortis* che in una successiva redazione si fanno scuri, non già neri però ma «nerissimi»; o come s'osserva poi, di nuovo al superlativo, per i sopraccigli «neri neri» della Gertrude manzoniana, cui si accorda l'onda seguente: «sur una tempia usciva una ciocchetta di neri capelli». Il nero, insomma, necessita di cornici mobili e vive, deve esser in armonia accresciuta o diminuita, come per la Nerina evocata tra rilucenti raggi notturni nelle *Ricordanze* – un caso omogeneamente emblematico rileverò *infra*, a proposito di diverso contributo.

Fortemente strutturato e chiaro nell'intento è anche il contributo di BERNHARD HUSS (*Laura nei testi illustrati dei Trionfi*, pp. 107-135; in tr. it. di Alessandra Origi), corredato entro il testo da 4 figg. e f.t. da 21 tavv. perlopiù relative a finissime miniature esibite dalla tradizione manoscritta e a stampa tra Quattro e Cinquecento. Si tratta di un'iconografia funzionale a un discorso serrato sul rapporto dinamico, nel tempo, tra immagini e versi, in ragione di una fortuna storico-letteraria dei *Trionfi* concentrantesi soprattutto nel secolo XV (p. 107); per cui all'istanza allegorica percepibile sulle tele si affianca via via una tendenza alla personificazione dei singoli ritratti e disegni. La stessa Laura, pur rimanendo nei *Trionfi* un «emblema di purezza morale» sino a rendersi comparabile con la *Pudicitia*, è lungo «ampie zone del testo, nient'altro che la figura femminile, individuale, amata da "Petrarca"» (p. 113). Tale complessità viene soprattutto escusa in un'accorta riconsiderazione del quattrocentista Bernardo Illicino, medico a Ferrara e noto commentatore del Petrarca. Aggiuntosi il supporto di giustificazioni bibliografiche, lo studioso discute insomma, tra continuità ed evoluzione e tra

Quattro e Cinquecento, la ricezione dei *Trionfi* nei testi illustrati. Né manca uno sguardo attento alla rappresentazione di significati anche fuori d'Italia, segnatamente in Francia (e.g., per la traduzione di Symon Bourgoyn destinata a Luigi XII).

TOBIAS LEUKER (*Gradi diversi di petrarchismo in sonetti cinquecenteschi dedicati a opere d'arte*, pp. 137-149, e tav. XXIII f.t.) esamina il proprio tema attraverso l'esegesi di due sonetti, l'uno dei quali, di Michelagnolo Vivaldi dell'Accademia degli Umidi poi Fiorentina, dedicato a un elogio della tavola *Discesa del Cristo al Limbo* del Bronzino (1552; Firenze, Museo dell'Opera di Santa Croce). In quella che il Leuker dimostra esser la seconda redazione del sonetto si fa esplicita l'affermazione, profilatasi già nella redazione precedente, di un'arte pittorica così fine da apparire dapprima «quasi maestra alla Natura», e da farsi poi «della Natura pur maestra e madre» (v. 14). Di entrambi gli assetti testuali è procurata dallo studioso un'edizione arricchita dal rinvio ai materiali petrarcheschi in essi riconoscibili. L'altro sonetto è un adespoto (Bologna, Biblioteca Universitaria, cod. 1208, c. 116r) rimodulante *Rerum vulgarium fragmenta*, CIC-CCXXI e configurantesi quale «componimento denso, raffinato e di alto spessore intertestuale» (p. 149).

Segue un contributo di RENZO RABBONI dal titolo *Petrarchismo (e manierismo) in Accademia: Niccolò Martelli e Benedetto Varchi* (pp. 151-169), che tratta temi evolutivi della storia linguistico-stilistica e delle arti figurative sia a Firenze che fuori Firenze e s'orienta verso più punti di ricerca, pur soffermandosi nello specifico sul rapporto da Niccolò Martelli e il Varchi, entrambi consoli tra il 1544 e il 1545 dell'Accademia degli Umidi, istituito con il coevo mondo degli artisti della città nuovamente medicea. Decisamente più ancorato alla tradizione cittadina il primo, latore di una visione del problema della lingua tutt'altro che superficiale (cfr. pp. 159 s.), e che parrebbe quasi prefigurare la nota formula, pur ben di là da venire, del «fiorentino parlato dalle persone colte»; laddove il Varchi, estimatore di Sebastiano Veneto *alias* del Piombo, del Sansovino o del Tiziano e del Tintoretto, si mostra di fatto molto più aperto alle nuove maniere, insomma superando nelle sue Rime «ogni traccia di quella cultura municipale e quattrocentesca che era ancora possibile scorgere in

Martelli» (pp. 168). Notevoli gli spunti sui motivi che, tra incontro e scontro, potevano accumulare o separare artisti e letterati nella Firenze dell'Accademia (cfr. pp. 156-158).

Aprè la «Parte terza» (*Cultura classica*) STEFANO CARRAI (*Petrarchismo e umanesimo*, pp. 171-178), che tratta delle varie radici quattrocentesche del petrarchismo cinquecentesco, dalla versione latina di Rime dei *Rerum vulgarium fragmenta*, già avviata precocemente dal Salutati, al volgarizzamento di «poesia latina moderna», com'è per l'*Africa* in ottave del senese Fabio Marretti (1570). Ma a simile tendenza è ascrivibile il passaggio stesso in endecasillabi sciolti dell'elegia *In violas* del Poliziano per opera del Firenzuola, così come lo è l'adozione dell'elegia in volgare per iniziativa dell'Alberti (cfr. p. 173), cui farà séguito un Luigi Alamanni attivissimo nell'assimilare ogni linfa umanistica. Ampio riguardo va ovviamente alla bucolica in volgare del Quattrocento, dalla *Tyrsis* dell'Alberti al Magnifico e al Sannazaro, destinata nel Cinquecento ad affermarsi anche per mezzo di nuove sperimentazioni metriche, com'è per le due egloghe in endecasillabi sciolti del Trissino e dei suoi emuli: l'Alamanni, il Minturno, il Caro, il Muzio e alquanti altri. Passando ad altra forma, il contributo richiama la fortuna della *selva staziana*, al cui riguardo si rammenteranno gli accurati *Opera omnia* del poeta latino stampati dal Manuzio nel novembre 1502 e da lui dedicati al Pontano. Più sottile il discorso a proposito dell'ode, segnatamente quella pindarica, la cui ripresa imponeva una buona assimilazione della sua difficile metrica e un'ottima competenza trilingue, del greco, del latino e del volgare. Viene infine ricordato il caso del vescovo di Chioggia inquisito e poi assolto Gabriele Fiamma (1533-84), che nelle *Rime spirituali* (1570) componeva istanze metrico-musicali già quattrocentesche in una visione spirituale del mondo. Entro il brano del Fiamma citato dal Carrai notevole ci pare la nota tutt'altro che antropocentrica sul fatto che «tutte le creature celebrano Dio co' moti loro» (p. 176, corsivo nostro), essendo difficile non vedere quanto un simile sentire non abbia a configurarsi quale effetto degli enormi sforzi conoscitivi compiuti nel secolo XV.

Punta a una specifica indagine STEFANO JOSSA (*Petrarchismo e classicismo nella polemica tra Caro e Castelvetro*, pp. 179-198): serbando cara la lezione del Mazzacurati nella

duplice accezione di 'memoria' e 'consapevolezza di valore', onde consentir anche a noi di servirci del paradigma critico dello studioso scomparso si osservano le sfumate «misure» della ricezione petrarchesca nel Caro e nel Castelvetro e il loro diverso modo di rapportarsi alla visione umanistica della classicità. Sponda per l'analisi è la canzone *Venite a l'ombra de' gran gigli d'oro* da quegli composta a celebrare il patto d'alleanza profilatosi nei primi anni Quaranta del Cinquecento tra la monarchia francese e i Farnese di Parma; essa avrebbe infatti dato occasione al Castelvetro di puntualizzare in nome della «certezza della regola» (p. 185), inducendo il Caro a replicare con un'Apologia che con singolare ragionamento mostra come la lezione del Bembo consista in una proposta non tanto d'imitazione passiva del Petrarca quanto d'emulazione d'uno stile e d'un modo di far poesia, riuscendo gli argomenti già del Poliziano e d'Erasmo contro il Cortesi. Fra i due, da considerarsi classicista sarà tuttavia anche, e forse soprattutto, il Castelvetro, perché «procede con quel metodo di verifica [...] sulla lezione dei classici che era l'eredità più profonda della tradizione umanistica» (p. 191).

Conclude la sezione MASSIMO DANZI (*Tra Virgilio e Petrarca: primi elementi per una "grammatica" dell'egloga volgare*, pp. 199-219), che mira, entro il più ampio percorso snodantesi fra il Petrarca e l'ultimo Quattrocento, a individuare dei marcatori del genere eglogistico ponendo attenzione al segmento volgare che va dal Boccaccio al Sannazaro (p. 200). Con sobrio supporto bibliografico, egli premette quindi alcuni orientamenti cronologici, dall'attestazione di Luca Pulci nel *Dria-deo* (III 84 1), che accenna a una moda imposta già nella Firenze degli anni Sessanta, alla *princeps* dell'*Arcadia* (1504). In sostanza, e pur con lucida consapevolezza della labilità dell'egloga in quanto forma letteraria che «non vanta autorizzazioni classiche, di tipo aristotelico» (p. 202) e che, aggiungeremo, trova la propria specificità nel fatto d'offrire delle «opzioni di scelta» (giusta l'etimo: *ek lègo*), il contributo si sofferma sull'egloga «intesa come individuo» e, in subordine, sul rapporto ch'essa intrattiene con la lirica (p. 202). Tra gli aspetti atti a riconoscerne il genere, di maggior consistenza è quello della vocazione metatestuale, laddove il poeta lirico non ha necessità di spiegarsi (cfr. p. 216). Gli altri

motivi topici ci sembrano riordinabili secondo due principali schemi: estrinseci, ossia relativi a moduli del dettato, o intrinseci, cioè tematici. Ai primi sono ascrivibili gli *adynata*, figure d'origine classica, più virgiliana che teocritea, presenti anche nel Petrarca (e.g. in *Bucolicum carmen*, XI 99-102 e XII 144-146); il verso intercalare, già greco e latino, ma poi piuttosto raro, con un solo refrain in *Arcadia*, XI (corsivo nostro): «*Ricominciate*, o Muse, il vostro pianto», ma assai fine, diremmo, e che tende alla musica, non solo per la rima con «canto», ma per la variazione conclusiva declamata dagli alberi: «*Ponete fine*, o Muse, al vostro pianto» (v. 141); la scansione, monodica o dialogica (ed entro quest'ultima amebea, simmetrica gara di canto, presente un giudice), che può rispettivamente volgere al modo lirico o drammatico (con maggior evidenza nel Boiardo, che in *Pastorale*, VII, ricorre fra l'altro allo schema del giudice al femminile, riscontrabile altresì nel senese Buoninsegni e nel Petrarca di *Bucolicum carmen*, IX). La scansione dialogica ci appare del resto più qualificante quando si tratti di un colloquiare lungo il cammino, come nel Boiardo (*Pastoralia*, II 7 e *Pastorale*, II 19-20) e nel Sannazaro (*Arcadia*, II 7, ma in una prosa). Il tema è certo connotativo; se sia anche esclusivo, non sapremo. A proposito del dialogare andando, e per di più «mentre si fa sera», altro *topos* evidenziato dallo studio, è difficile non richiamare *Luc.*, XXIV 13-15 e 28-29 (con il connesso invito a cena, come in Virgilio, *Buc.*, I 80-81); né potremmo sottacere che, due mila anni più tardi, un parlare andando sarà possibile anche con un interlocutore immaginario, come nel bucolico *Colloquio* del Zanzotto. Quanto ai temi veri e propri, si ricorda soprattutto l'uso di narrare sulla scorza degli alberi le pene d'amore, riconoscibile con sensibile frequenza nell'*Arcadia*. Raro in Teocrito, un po' meno in Virgilio, esso raggiungerà il Boiardo e l'Ariosto. Ma si include, giustamente, anche il motivo della «bellezza bruna», di (rara) ascendenza classica (Teocrito e Virgilio), mentre nel Quattrocento sarà leggibile nel Boiardo di *Pastoralia*, I 72-79 e raggiungerà poi il madrigale CCCLXXII del Tasso (*Bruna sei tu ma bella*) e un sonetto del Marino (*Amori*, XXIV): *Nera, sí, ma se' bella, o di Natura*. Proprio tale sonetto ben esemplificherebbe quanto poco fa si diceva in merito al «nero» ammissibile purché «chiaro»; bastino due versi: «un sole è

nato, un sol che nel bel volto / porta la notte, et ha negli occhi il giorno» (vv. 13-14). È quindi Virgilio a offrire, tra sensibili linee «strutturali» (p. 212), quella del «canto che cessa», molto rara nel Petrarca e frequente invece nel Boccaccio e nel Boiardo oltreché, taluna volta, nell'Arzocchi, nel Sannazaro e in Jacopo Fiorino de' Buoninsegni. Ci pare che si tratti anche qui di una modalità moderna – lo attesti la conclusione della *Sera del dì di festa*, idillio –, che tradisce un presentimento di forme diverse del discorso, di tipo teatrale, specie se essa si abbinì al tema della sera che scende o cala, come scende o cala un sipario.

E proprio a *Musica e teatro* è riservata la «Parte quarta» del libro, ove dapprima si legge FRANZ PENZENSTADLER («*Strana armonia d'amore*»: *Amore e musica nel madrigale seicentesco*, pp. 223-239), che muove dal *Naugerius sive de poetica* del Fracastoro a proposito di due aspetti della poesia tra aristotelismo e platonismo: la *repræsentatio* e il *dicendi modus* in funzione mimetica e formale, questa seconda definita secondo la teoria estetica del Pontano (per cui si veda a p. 224). Altrimenti detto, ciò che distingue il fenomeno poetico è l'ornato della bellezza conferito all'«idea» come 'visione' del fatto. In rapporto al Petrarca il binomio «genera» a sua volta «due principî strutturali» (p. 225): la consistenza dell'accaduto, come si direbbe, e le inerenti variazioni percettive. Di massima, nel corso del Cinquecento l'interesse si orienta progressivamente verso il secondo aspetto e a favore della musica, con una produzione madrigalistica tendente a dissimularsi dal modo letterario e petrarchesco grazie a una vasta rilettura dei classici, ivi compresa l'*Antologia greca*. Tra i nomi inseriti nel discorso è anche quello di Confuso Accademico Ordito, nel cui antologico *Gareggiamento poetico* (1611) ampio spazio è dedicato alla «descriptio mulieris», con ripresa di un paradigma ormai lontano (cfr. p. 228), già presente cioè nella *Historietta troiana* (secc. XIII-XIV). È peraltro messa in luce la serie dei tre madrigali (CVII-CIX) di Luca Marenzio provenienti dalle egloghe VIII 142-147, IV 1-6 e VII 25-30 dell'*Arcadia*, sicché potremmo aggiungere che la XII di quel prosimetro, dialogica e quasi contrappuntistica ai vv. 1-60 e 178-198, sarà musicata nel 1579 da Giovan Battista Moscaaglia in *Che farai Meliseo? Morte refutata* (cfr. SILKE LEOPOLD - PAOLO FABBRI, *Madrigali sulle egloghe sdrucchiole di*

Iacopo Sannazaro: Struttura poetica e forma musicale, in «*Rivista italiana di Musicologia*», XIV, 1979, pp. 75-127: 80 s.), e sarà trasferita sul pentagramma, come crediamo, per suoi sorprendenti aspetti formali come gli sdrucchioli arditi, ove variazione e sfida timbrico-ritmica sembrano voler per l'appunto sovrastare il nucleo tematico. Il contributo discute inoltre i risvolti altrettanto riformatori della produzione letteraria sia del Marino che del Guarino, ove «l'essenza del testo poetico non è più la *repræsentatio*, ma il *dicendi modus*, cioè la trasformazione estetica» (p. 236). Alquanto paradossalmente è insomma la musica, espressione del tutto formale, a offrirsi quale strumento mimetico per eccellenza (cfr. p. 238).

Ancor più avanti nel tempo porta infine FLORIAN MEHLTRETTER (*Il petrarchismo messo in scena: La tradizione della poesia amorosa nei libretti di Lorenzo da Ponte*, pp. 241-252), che si sofferma in particolare sulle *Nozze di Figaro* osservando come i materiali della poesia amorosa, ammissibili in quanto sintomo e manifestazione del «mistero dell'adolescenza», siano assunti quali oggetti di scena mediante un processo di revisione ironica. Tale conversione sulle tracce di un petrarchismo superstite è in parte storica, «sintomo della cesura tra l'epoca dell'Antico Regime (con le sue poetiche classiciste) e il nuovo secolo del Romanticismo, a favore di una poetica [...] all'apparenza irregolare, basata sul valore dell'autenticità del sentimento» (p. 252). E interessa molto la nota conclusiva, valevole, crediamo, anche al di là della parabola del petrarchismo: «Il criterio innovativo della sincerità della poesia, che emergerà successivamente, invece, oscurerà a lungo la fortuna critica del petrarchismo stesso» (p. 252).

Oltre all'*Indice dei nomi* (pp. 257 ss.), si apprezza un *Indice di luoghi petrarcheschi* richiamati nel corso del libro (pp. 253-255) [Gianni Villani].

ARIANNA CAPIROSSI, *La ricezione di Seneca tragico tra Quattrocento e Cinquecento: Edizioni e volgarizzamenti*, s.l. [sed Firenze], Firenze University Press, 2020, pp. 534.

Il più noto tragedia latino, Lucio Anneo Seneca, ebbe fino al Duecento almeno una