

# RECENSIONI

## ESTRATTO

da

LETTERE ITALIANE

2020/3 ~ a. 72



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

Anno LXXII • numero 3 • 2020

# LETTERE ITALIANE

già diretta da Vittore Branca e Giovanni Getto

*direttori*

Carlo Ossola e Carlo Delcorno



Leo S. Olschki Editore  
Firenze

# LETTERE ITALIANE

Anno LXXII • numero 3 • 2020

## Direzione:

Gian Luigi Beccaria, Carlo Delcorno, Maria Luisa Doglio, Giorgio Ficara,  
Fabio Finotti, †Marc Fumaroli, Claudio Griggio, Giulio Lepschy,  
Carlo Ossola, Gilberto Pizzamiglio

La Redazione della rivista è affidata al Condirettore Gilberto Pizzamiglio

## Redazione:

Giovanni Baffetti, Attilio Bettinzoli, Igor Candido,  
Cristiana Garzena, Giacomo Jori, Annick Paternoster

## Articoli

A. MANGUEL, <i>Pierre Menard</i> . . . . .	Pag.	471
S.M. VATTERONI, <i>Varchi tra Petrarca e Bembo. La lezione su Rvf 132</i> . . . . .	»	490
F. BAUSI, <i>Amore, ira, malinconia. Gli studi filosofici del giovane Poliziano</i> . . . . .	»	514
S. ARGURIO, <i>Per un'edizione commentata delle Scintille poetiche di Giacomo Lubrano</i> . . . . .	»	535
A. OLDORN – L. PERTILE, <i>Ricordo di Franco Fido (1931-2020)</i> . . . . .	»	552

## Note e Rassegne

A. TROIANO, <i>Un contributo alla tradizione manoscritta delle opere di Domenico Cavalca: Lawrence, University of Kansas, Kenneth Spencer Research Library, MS C 143</i> . . . . .	»	557
D. SANTORO, <i>Emendamenti alle lezioni «esser» di Inf. XIX, 3 e Inf. XXXI, 91</i> . . . . .	»	568
A. CASADEI, <i>Sulla cronologia delle “Chiose” di Iacopo Alighieri (con qualche nota sull'esempio di Minosse nell'accessus del Lana)</i> . . . . .	»	575
P. PONZÙ DONATO, <i>Il De viris illustribus di Francesco Petrarca volgarizzato da Donato Albanzani: per la storia della tradizione</i> . . . . .	»	583
G. JORI, <i>Libri e varianti: Appunti su un nuovo commento ai Canti di Leopardi</i> . . . . .	»	631

## Recensioni

G. LEDDA, <i>Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante</i> (A. Forte), p. 638 - SANTA BATTISTA DA VARANO, <i>Trattato della purità del cuore. De puritate cordis. De perfectione religiosorum</i> , a cura di S. Serventi (S. Cremonini), p. 642 - A. ROMANO, <i>Pietro Aretino tra Roma e Venezia. Ritratto di un intellettuale rinascimentale</i> (V. Bianco), p. 647 - Clemente Mazzotta, <i>studioso e filologo. Studi, ricordi e mostra bibliografica a dieci anni dalla scomparsa</i> , a cura di P. Tinti (R. Rabboni), p. 650	
---	--

## I Libri

<i>Ragioni per rileggere</i> (si segnala <i>Cantari del Trecento</i> , a cura di A. Balduino (D. Delcorno Branca) . . . . .	Pag.	654
«Lettere Italiane» tra le novità suggerisce... (si parla di Starobinski, Bo) . . . . .	»	662
<i>Libri ricevuti</i> . . . . .	»	666
<i>Indice dell'annata (2020)</i> . . . . .	»	667

## RECENSIONI

G. LEDDA, *Il bestiario dell'aldilà. Gli animali nella Commedia di Dante*, Ravenna, Longo, 2019, pp. 312.

L'attenta riflessione sulla simbologia degli animali nella *Commedia*, avviata e condotta da Giuseppe Ledda negli ultimi quindici anni di studi e ricerche, trova in questo volume, dotato di spiccata lucidità critica e singolare coerenza interpretativa, un punto di approdo importante. Al centro dell'indagine sono le presenze animali disseminate nel poema, proposte da Dante in forma di comparse "reali", "concretamente" materializzatesi sulla scena del viaggio oltremondano, o attraverso la pluralità di similitudini e metafore atte a descrivere i comportamenti delle anime. L'autore difatti, senza trascurare il bestiario simbolico dell'*Inferno*, degradato e mostruoso, riserva un'attenzione speciale alle immagini animali del *Purgatorio* e del *Paradiso*, che in alcun modo possono essere considerate indici della degradazione e dell'imbestiamento delle anime cui sono accostate, ma richiedono, appunto, una convincente esegesi alternativa. L'intero repertorio animale della *Commedia* potrà dunque essere compreso – come suggerisce Ledda stesso nell'*Introduzione* al lavoro – alla luce del contesto simbolico e allegorico del tempo, con particolare riferimento alle tradizioni letteraria, biblica, esegetica, patristica, enciclopedica, scientifica, ognuna fonte di ispirazione potenziale per le articolate immagini dantesche. Lungo lo studio delle presenze animali della *Commedia* è inoltre bene chiedersi quali significati simbolici un determinato animale è tenuto a veicolare, senza trascurare le occorrenze ripetute di una medesima specie (per capirne la graduale evoluzione semantica) e le analogie ravvisabili tra gli impieghi di animali differenti ma in qualche modo connessi per comunanza di significati e messaggi veicolati. Il presente volume porta difatti all'attenzione casi stimolanti di canti interessati da un vero e proprio infittirsi di immagini zoologiche, che l'autore passa in rassegna con scrupolo, spesso rintracciando in una singola figura animale indizi di un percorso più ampio, estendibile ad altre occorrenze affini, per specie o per simbologia, tracciabili lungo lo snodarsi del percorso oltremondano, cantica per cantica.

Dopo una ricca introduzione sulla tradizione dei bestiari medievali e sul ruolo svolto dagli animali nella letteratura medievale di viaggio e di visione antecedente a Dante, il lavoro prende avvio dalla cantica infernale e dal celebre incontro con le tre fiere. Puntuali e persuasive le pagine che aprono dunque alla ricerca vera e propria (cap. 1), dedicate allo scioglimento dell'enigma simbolico della lonza, del leone e della lupa, tradizionalmente interpretate con i tre vizi lussuria-superbia-avarizia e qui inquadrare, in piena coerenza con la tripartizione strutturale operata da Dante stesso a *Inf.* XI, come frode-violenza-incontinenza, «le tre grandi tipologie del male e del peccato»

p. 78), sul filo di un discorso che non si esaurisce nell'interpretazione delle terzine di *Inf.* I, ma apre ulteriori percorsi interpretativi, estesi ai luoghi testuali in cui è possibile rintracciare indizi importanti a conferma della lettura proposta. Così la lonza, identificata con il *pardus* sulla scia di molteplici considerazioni e testimonianze di tipo linguistico, enciclopedico, biblico ed esegetico, incarna pienamente il simbolismo della frode e mostra evidenti punti di contatto con il Gerione dantesco – emblema fraudolento per eccellenza –, non solo da un punto di vista morfologico (ricoperta di «pel macolato» l'una e «di nodi e di rotelle» l'altro, *Inf.* I, 33 e *Inf.* XVII, 14-15) ma anche a livello narrativo, per la connessione esplicita e dichiarata da Dante stesso tra la corda necessaria al richiamo di Gerione (*Inf.* XVI, 109-114) e quella – la medesima – non già adoperata, ai piedi del colle, per «prender la lonza alla pelle dipinta» (*Inf.* XVI, 108). Ancora sulla base di efficaci riscontri nel prosieguo del viaggio narrato nel poema, anche il leone e la lupa risultano agilmente associati alle altre due macro-categorie del male (rispettivamente violenza e incontinenza), «emanazioni diaboliche» che in diverse forme ostacolano il raggiungimento del bene (p. 89).

Il secondo capitolo si concentra invece su alcune similitudini animali impiegate nella prima cantica, con particolare attenzione alle immagini aviarie di *Inf.* V, punto di avvio per la costruzione di percorsi interpretativi destinati a snodarsi attraverso le tre cantiche, tenuti insieme dall'efficace definizione di «bestiario d'amore». I canti dedicati all'amore e al confronto con la letteratura d'amore risultano i più ricchi di similitudini animali: ben tre si rintracciano solo a *Inf.* V, con il richiamo ai comportamenti di tre diverse specie aviarie cui sono, di volta in volta, accostati i movimenti delle anime dei lussuriosi: storni, gru, colombe. Di questi gruppi di uccelli, qui impiegati attraverso un simbolismo indubitabilmente negativo, ben due su tre (gru e colombe) conosceranno un rovesciamento e un cambio di segno del proprio valore allegorico nelle successive occorrenze, rispettivamente rintracciabili a *Purg.* XXIV e *Par.* XVIII (cfr. capp. 6.3 e 9.1) e a *Purg.* II e *Par.* XXV (cfr. cap. 10.3). Le occorrenze multiple di uno stesso animale, ancor più se distribuite equamente una per cantica, costituiscono la prova più eloquente dell'intenzione dantesca di dar vita a un percorso di evoluzione e di graduale inveramento dell'immagine animale adottata, che attraversa le cantiche per rivelarsi realmente compiuta solo nell'ultima sua occorrenza.

Il terzo capitolo del volume, dedicato agli animali di Malebolge, offre al lettore un primo repertorio di immagini zoologiche impiegate in chiave parodica: tanto per la caratterizzazione di Gerione, ad esempio, associato non così intuitivamente al castoreo, quanto per quella di Vanni Fucci, per il cui incenerimento è riecheggiato quello della fenice, si assiste al recupero di immagini animali tradizionalmente sacre (e nel secondo caso persino cristologiche) rovesciate nelle caratterizzazioni dei mostri o dei dannati cui sono riferite. In questa direzione, l'analisi qui condotta è direttamente connessa a quella del capitolo successivo, in cui Ledda richiama l'attenzione sul valore meta-letterario e metapoetico di molte di queste immagini, prendendo avvio proprio dal mostruoso e complesso Gerione, per poi approdare a considerazioni critiche di grande interesse circa l'impiego parodico delle numerose similitudini animali adoperate per diavoli e barattieri della quinta bolgia infernale (*Inf.* XXI-XXII). Qui il processo di abbassamento di simboli nobili a funzione demoniaca si rintraccia in particolare nell'utilizzo delle immagini falconarie di *If* XXII, e risulta tanto più confermato alla luce dei riusi della medesima immagine in chiave positiva presenti all'interno della *Commedia* stessa (cfr. ad es. i richiami al Dante-falcone di *Purg.* XIX, 64-69, al Dante-falconiere di *Par.*

XVIII, 43-45 o all'aquila-falcone di *Par.* XIX, 34-39, toccati rispettivamente nei capp. 5.1, 8.2 e 9.3).

Di particolare efficacia, ancora nel capitolo quarto, le pagine dedicate alla riflessione metaletteraria e metatestuale scaturita dall'accostamento dei barattieri dapprima a delfini (*Inf.* XXII, 19-24) e poi a rane (*Inf.* XXII, 25-30). Nel primo caso, sulla scia dei riferimenti autobiografici di questi canti nonché del cenno esplicito alla stesura stessa del poema («la mia comedia», *Inf.* XXI, 2), si stabilisce in modo convincente la presenza di un implicito simbolismo sacro, rovesciato da diavoli e dannati ma al contempo riscattato dal ruolo di Dante e del suo poema, «veri delfini» salvifici (p. 136), utili ai marinai-lettori che, contrariamente ai dannati tormentati in eterno nella pece, ancora possono essere salvati. E ugualmente nel secondo caso, Dante e la sua *Commedia*, in perfetta opposizione al gracitare delle rane (non esplicitato nell'occorrenza di *Inf.* XXII ma recuperabile a partire dal luogo parallelo di *Inf.* XXXII, 31: «e come a gracidar si sta la rana»), simboli tradizionali della «frode linguistica» (p. 144), possono fregiarsi del ruolo salvifico di restauratori della verità e disvelatori degli inganni.

L'analisi delle presenze animali disseminate nella seconda cantica prende invece avvio dal ruolo chiave della talpa di *Purg.* XVII che, riconosciuta quale immagine fortemente emblematica di una cecità temporanea e di una vista ritrovata a seguito di un lento percorso penitenziale, si fa simbolo della condizione di tutte le anime purganti e – pure in virtù della posizione di assoluta centralità strutturale che occupa nella cantica e nel poema – offre una chiave di lettura efficace per l'inquadramento dei significati allegorici sottesi anche ad altre immagini animali impiegate nel medesimo contesto del *Purgatorio*. Tra gli animali caratterizzati da una cecità temporanea fortemente allegorica figura, ad esempio, lo sparviero, richiamato a *Purg.* XIII per descrivere la condizione oltremondana degli invidiosi, le cui palpebre sono cucite con fili di ferro così come avviene per questi uccelli da caccia nella prima fase del loro addomesticamento: l'immagine dantesca, anche in questo caso, non allude ad «una cecità costitutiva e naturale», quale potrebbe essere quella degli animali notturni (ad es. civette, pipistrelli, gufi) ma, al contrario, nel suo carattere evidente di temporaneità, «annuncia [...] la liberazione, la possibilità della visione» (p. 157), e prefigura così la condizione, presto di Dante e un giorno di tutti gli altri peccatori, di un volo purificato e mirato, espresso dai già citati Dante-falcone di *Purg.* XIX, 64-69, che si lancia desideroso ed entusiasta verso il percorso celeste, o dalla lieta e festosa aquila-falcone «ch'esce del cappello» a *Par.* XIX, 34, entrambi voli ben lontani da quelli liberi ma del tutto vani dei falconi e degli sparvieri già associati, come anticipato, a Gerione (*Inf.* XVII, 127-132) o ai goffi diavoli della bolgia dei barattieri (*Inf.* XXII, 130-141).

Viene così costituendosi un vero e proprio bestiario penitenziale del *Purgatorio*, i cui rappresentanti più significativi sono oggetto delle attente riflessioni del capitolo 6: qui l'autore dapprima si sofferma sui riferimenti danteschi alla rondine e all'aquila di *Purg.* IX, entrambe dotate di un forte simbolismo penitenziale, poi affronta la similitudine animale delle anime dei superbi paragonate a buoi soggiogati, fino a recuperare il simbolismo associato al bestiario d'amore, già indagato nella sua dimensione peccaminosa nei primi capitoli del volume e ora ripreso alla luce di un discorso nuovo, strettamente connesso al graduale percorso di purificazione e liberazione dai peccati proprio della seconda cantica. Gli animali associati alle anime dei lussuriosi, questa volta nel contesto edificante del *Purgatorio*, sono nuovamente tre: formiche, gru, pesci. Le prime completano, in una prospettiva di salvezza e rinascita, il riferimento al

medesimo animale rimasto sospeso a *Inf.* XXIX, dove – in parallelo con la favola ovidiana del re Eaco – nessuna forma di riscatto poteva essere concessa agli animali-falsari tormentati dalla pestilenza infernale (cfr. cap. 3.4); nella cornice purgatoriale invece, dove la salvezza diviene possibile, le formiche si fanno rappresentanti di tutti gli spiriti purganti, ammessi al cammino di penitenza che li condurrà alla liberazione dal vizio. A questa idea di lento cammino dalla schiavitù alla libertà può essere riportata anche la seconda immagine animale della cornice, quella delle gru, che, già adoperata a *Inf.* V per indicare un volo disordinato e peccaminoso, torna qui riscattata nelle forme di un cammino di penitenza ora indirizzato al bene, e poi ancor meglio valorizzato in un nuovo impiego dell'immagine a *Par.* XVIII, dove le gru saranno anime di beati che compongono lettere sacre (cfr. cap. 9.1). L'ultima similitudine del canto XXVI del *Purgatorio* – il paragone tra le anime dei lussuriosi che attraversano il fuoco e i pesci che si tuffano nell'acqua – rovescia e riscatta a sua volta, come le precedenti, il simbolismo negativo associato al primo impiego dell'immagine, prefigurando la condizione di pace e serenità che sarà poi attribuita alle anime-pesci del *Paradiso* (cfr. *Par.* V, 100-105, trattato più distesamente nel cap. 8.1).

Il settimo capitolo indaga invece un gruppo di immagini animali del *Purgatorio* non riconducibili *in toto* al simbolismo penitenziale, ma comunque parte della riflessione sulla salvezza e sul riscatto delle anime di volta in volta coinvolte: gli spiriti dell'Antipurgatorio paragonati a «pecorelle» (*Purg.* III, 79), anche in virtù della posizione conferita alla similitudine, intesi come popolo dei fedeli, mansueti e umili, pentiti e ritornati a Dio, detentori, a differenza dei dannati, del grande privilegio della salvezza. Allo stesso modo, al leone cui è paragonato Sordello (*Purg.* VI, 64-66) è convincentemente affidato un simbolismo cristologico, allusivo alla risurrezione alla vita eterna cui, dopo un cammino di purificazione, sono destinate tutte le anime della seconda cantica. Ancora sulla stessa linea – e in maniera certo complementare alla lettura penitenziale avanzata nel cap. 6 – può essere intesa anche l'aquila di *Purg.* IX, 19-21, simbolo ampiamente riconosciuto della resurrezione di Cristo e, con lui, di ogni anima cristiana.

Il lavoro approda infine allo studio delle immagini animali del *Paradiso* (cap. 8), con particolare attenzione alle similitudini aviarie (cap. 9) e a un più circoscritto 'bestiario di Beatrice', per chiudersi con l'importante riferimento cristologico al pellicano (cap. 10).

Le similitudini animali del *Paradiso* sono indagate in continuità con le analisi già dedicate in precedenza all'impiego delle medesime immagini nei diversi contesti delle prime due cantiche (come accade, ad esempio, per la similitudine dei pesci di *Par.* V o per le anime-falconi e il Dante-falconiere di *Par.* XVIII) oppure nel quadro della lettura in chiave cristologica e resurrezionale già proposta per il leone-Sordello di *Purg.* VI e l'aquila di *Purg.* IX (si vedano, nel cap. 8.3, le riflessioni sul baco da seta cui è associato Carlo Martello nel cielo di Venere, a *Par.* VIII, 52-54). La similitudine atta a comparare i movimenti degli spiriti contemplanti del cielo di Saturno con quelli misteriosi delle «pole» (*Par.* XXI, 34-42), il cui difficile significato risiede forse proprio nell'«impossibilità di comprenderne il significato» (p. 231), prelude all'«esplosione di immagini ornitologiche» del cielo di Giove (p. 218), affrontate nel nono capitolo. Qui l'analisi riparte dall'immagine – ormai familiare per il lettore – delle gru, simbolo di un volo compiuto, disposto a riprodurre armoniose lettere sacre; e su questa scia si chiude la stessa riflessione poetica di Dante (sin da principio connessa al simbolismo

– potremmo dire – “letterario” delle gru), ora pronto a farsi a sua volta, come loro, scriba della parola divina.

Seguono poi, a chiudere il cerchio dei numerosi percorsi avviati sin dai primi capitoli del volume, puntuali osservazioni sul simbolismo dell’aquila celeste (la cui figura è riprodotta dalle anime del cielo di Giove) e sulle tre similitudini aviarie adoperate per descrivere i movimenti e i gesti dell’aquila stessa (il falcone, la cicogna, l’allodetta). Se nella prima similitudine animale (l’aquila-falcone) è possibile ravvisare un esempio di scacco della vista, pur trattandosi del più alto grado di visione possibile, nella similitudine dell’aquila-cicogna si risente l’eco della riflessione metapoetica già avviata nel contesto di *Inf.* XXXII (cfr. cap. 4.6) e, in linea con il simbolismo linguistico richiamato dall’immagine animale già ivi impiegata (la cicogna), trova posto un nuovo scacco: quello comunicativo e cognitivo. In ultimo, la similitudine con l’allodetta vinta dal fulgore divino sancisce definitivamente l’impossibilità di accedere ai misteri divini e insieme ribadisce il carattere comune a tutte e tre le immagini di sopraffazione, ovvero la letizia connessa alla serena accettazione di questi limiti.

Gli ultimi animali considerati definiscono i contorni della figura di Beatrice, dapprima, al principio del *Paradiso*, paragonata a un’aquila caritatevole – a conferma ulteriore di quanto il simbolismo connesso a questo animale appaia sfaccettato e complesso (aquilotto è lo stesso Dante, che tenta di fissare gli occhi nel sole ma, a differenza di Beatrice, può sostenere quella luce solo per qualche istante, e «aguglia di Cristo» sarà definito San Giovanni durante l’esame sulla carità, a *Par.* XXVI, 53) – e poi associata a un «augello [...] posato al nido de’ suoi dolci nati» (*Par.* XXIII, 1-2), assimilabile dunque a un usignolo, uccello tradizionalmente solare e amorevole. Il nuovo bestiario d’amore così gradualmente delineato, opposto alle immagini animali simbolo di dannazione e perfezionato rispetto a quelle di purgazione, trova infine il suo compimento nella figura del pellicano, simbolo del sacrificio universale di Cristo e dunque dell’amore caritatevole per eccellenza.

Chiude il lavoro una breve appendice, che ha il pregio di offrire al lettore un’efficace sintesi visiva del percorso interpretativo qui tracciato dall’autore: nella bella immagine allegorica che Giovanni Boccaccio formula per il poema dantesco, fissato memorabilmente nelle forme di «uno bellissimo paone» (*Trattatello*, par. 208), l’indagine condotta in queste pagine trova la «prova singolare ed efficacissima» della gravidanza simbolica delle immagini animali disseminate nella *Commedia* (p. 257) e della produttività di un approccio metodologico che in questa precisa ottica le interroga e comprende.

ALESSANDRA FORTE

SANTA BATTISTA DA VARANO, *Trattato della purità del cuore. De puritate cordis. De perfectione religiosorum*, a cura di Silvia Serventi, Firenze, Edizioni del Galluzzo per la Fondazione Ezio Franceschini, 2019, pp. XLVIII-129 con 8 tavv. f.t.

Nel panorama delle religiose scrittrici, che prima della fioritura cinquecentesca delle rimatrici petrarchiste costituiscono per così dire il prototipo della donna letterata, emerge, fra Quattro e Cinquecento, la clarissa Battista (al secolo Camilla) da Varano. Nata a Camerino nel 1458, Camilla era figlia di Giulio Cesare da Varano, signore della

città, e di Cecchina di Mastro Giacomo. Nel suo albero genealogico figuravano già due importanti scrittrici, esponenti del primissimo umanesimo: Costanza, morta appena ventunenne nel 1447, a cui si devono lettere, orazioni e carmi latini, e la nonna di quest'ultima, Battista da Montefeltro (1384-1448), pure divenuta clarissa negli anni della vecchiaia, autrice di «sonetti, laudi, ternari e di una canzone, esclusivamente di argomento religioso o morale».<sup>1</sup> Devota fin da bambina alla Passione di Cristo, nel 1481 Camilla entrò nel monastero delle Clarisse di Urbino, dove assunse appunto il nome di Battista. Tre anni dopo, con il sostegno economico del padre, che desiderava averla vicina, fondò un nuovo monastero di Clarisse a Camerino, di cui fu più volte badessa e dove visse fino alla morte, nel 1524. Durante questi quarant'anni, solo in due occasioni se ne allontanò: fra il 1502 e il 1503, quando fu costretta a fuggire ad Atri, mentre il padre e tre fratelli venivano uccisi dai sicari di Cesare Borgia, e fra il 1505 e il 1507, quando si recò a Fermo per fondare un nuovo monastero.

Il trattato *Della purità del cuore* è solo una delle opere della religiosa marchigiana, all'interno di un *corpus* che ammonta a oltre venti scritti, in prosa e in versi, in volgare e in latino. Fra i più significativi si ricordano la lunga lettera autobiografica nota come *Vita spirituale*; il trattato sui *Dolori mentali di Cristo*; gli scritti, di carattere agiografico, *Il felice transito del beato Pietro da Mogliano* (il francescano osservante che era stato confessore di Battista) e *Visioni di S. Caterina da Bologna*, eloquente testimonianza di una "affinità elettiva" fra Battista e un'altra celebre clarissa scrittrice, da cui la separavano un paio di generazioni.

Fino ad anni recenti, il trattato era conosciuto, in volgare, nella redazione trasmessa da tre codici "gemelli" di ambito oratoriano, conservati presso la Biblioteca Casanatense di Roma, la Biblioteca Oratoriana di Napoli e la Biblioteca Comunale di Camerino. Si tratta di tre testimoni tardi: i primi due seicenteschi, il terzo settecentesco. Solo nel 2009 Massimo Reschiglian ha rinvenuto, presso la Biblioteca Universitaria di Padova, un testimone della redazione latina del trattato, intitolata *De puritate cordis*, che reca anche il nome del destinatario: «fratrem Maurum», un monaco olivetano del convento di Santa Maria di Coldibò a Camerino, identificabile con un Mauro da Bologna o un Mauro da Terzagò. Già Paul Oskar Kristeller, nel secondo volume dell'*Iter Italicum*, pubblicato nel 1967, aveva invece segnalato un manoscritto cinquecentesco della Biblioteca Civica Berio di Genova che riporta una redazione in volgare del testo, più ampia di quella presente nei tre codici oratoriani e intitolata *De perfectione religiosorum* (ma nel sottotitolo si legge «Opera della purità del cuore necessaria alla perfettione de' religiosi»).

Nella sua edizione critica, Silvia Serventi pubblica il testo latino del trattato, con a fronte il testo in volgare del codice genovese: eventuali lezioni divergenti degli altri testimoni sono registrate in apparato. Nell'ampia *Introduzione*, la curatrice parte anzitutto dalla datazione dell'opera, che pare da collocare non negli ultimi anni di vita di Battista, come si era a lungo pensato, ma in quelli della sua maturità, tra il 1499 e il 1501, date le numerose affinità con un'altra opera certamente scritta da Battista in questo torno di anni, le *Istruzioni al discepolo*. Il ritrovamento della redazione latina del trattato mette in primo piano il problema della sua autenticità: in precedenza, infatti, si

---

<sup>1</sup> M. SANTAGATA, *Fra Rimini e Urbino: i prodromi del petrarchismo cortigiano*, in M. SANTAGATA – S. CARRAI, *La lirica di corte nell'Italia del Quattrocento*, Milano, FrancoAngeli, 1993, pp. 43-95: 55.

conoscevano di Battista pochissimi scritti latini: appena una lettera a Giovanni da Fano e tre poesie in distici, peraltro trasmesse adespote dal ms. cinquecentesco *Casanatense* 3322. Per suffragare l'attribuzione, Silvia Serventi si serve del criterio delle affinità lessicali, rintracciando stringenti parallelismi espressivi fra il *De puritate cordis*, la lettera latina precedentemente ricordata, sicuramente autentica, e le opere volgari della santa marchigiana. La scelta dei riscontri è estremamente avveduta, non solo per quanto riguarda espressioni e appellativi composti da più parole che ritornano identiche, ma anche intere frasi, oppure aggettivi rarissimi che sono chiaramente peculiari di Battista: è il caso di «mirratus» e «spelagatus» (quest'ultimo di ascendenza iacoponica), attestati, in volgare, nella *Vita spirituale*.

L'altro problema a cui occorre trovare una risposta è a questo punto il rapporto che intercorre fra la redazione latina e quelle volgari, trasmesse dai vari testimoni. A conclusione di un attento esame comparativo, e tenendo conto non solo delle varianti, ma anche di interi sottoparagrafi documentati in un ramo della tradizione (per lo più, ma non sempre, quello del testo latino), ma totalmente assenti o radicalmente riscritti nell'altro, la curatrice giunge a formulare uno *stemma codicum* in base al quale ipotizza la compresenza «di due diversi originali, uno latino e uno volgare»: da quest'ultimo sarebbero poi derivate la più ampia versione trasmessa dal manoscritto genovese e, attraverso antigrafie perdute, le versioni, diversamente compendiate e più o meno corrette, tradite dai tre codici oratoriani. In realtà, tuttavia, la redazione latina sarebbe quella originaria: solo in un secondo tempo Battista ne avrebbe fornito una rielaborazione in volgare per un diverso destinatario. Degna di interesse è anche la segnalazione di un ulteriore manoscritto, non considerato ai fini dell'edizione, il *Landau Finaly* 251 della Nazionale di Firenze: si tratta di una miscellanea di testi ascetici e religiosi, fra cui i *Dolori mentali* di Battista da Varano e un «Tratato della purita del cuore», che non è però quello della clarissa marchigiana.

Passando alla struttura del testo, la partizione interna tripartita del *De puritate cordis*, così come è ben visibile nei due manoscritti più antichi di Padova e Genova, rimanda allo «schema ternario francescano», che caratterizza sia la trattatistica in latino dell'ordine, fin dalle origini, sia le omelie, ad esempio quelle di Bernardino da Siena; a questo proposito il principale modello di Battista potrebbe essere stato un importante e assai diffuso trattato di teologia morale e spirituale del XIII secolo, il *De exterioris et interioris hominis compositione* del francescano tedesco Davide di Augusta (1205 circa-1272). Tale schema ternario percorre l'intero testo della clarissa marchigiana: si consideri solo, come esempio, la sua meditazione sulla necessità, da parte delle persone spirituali, di accogliere e sopportare l'«amorosa crocifissione», secondo il detto di Gesù in Mt 16,24 (citato, con l'inserimento di una breve glossa esegetica, nella forma «Qui vult venire post me in vitam eternam abneget semetipsum et tollat crucem suam et sequatur me»). Battista, sottolineando esplicitamente la sua volontà di procedere con ordine («quia mihi placet sermo ordinatus», § 42), spiega che ci sono tre generi di crocifissione, provenienti rispettivamente da Dio, dall'uomo e dal demonio: Dio permette che le persone spirituali sperimentino la «notte oscura» del dubbio e della solitudine nella memoria, nell'intelletto e nella volontà; gli uomini, sempre all'interno di un superiore disegno divino, possono colpirle «in rebus temporalibus, in fama et in persona propria» (§ 67), e ciò accade purtroppo, a causa della «indiscretio prelatorum» (§ 75), anche all'interno delle mura dei conventi, come Battista lascia intendere alludendo alla vicenda autobiografica dell'allontanamento del suo padre spirituale,

Domenico da Leonessa; i demoni, infine, le tormentano attraverso l'«amara stimulatio vitiorum»: la superbia contro Dio, l'invidia contro il prossimo e la concupiscenza contro se stessi.

Battista sa utilizzare con perizia i *topoi* retorici, a iniziare da quello della modestia, che riguarda anzitutto il suo essere donna: «loqui perhorresco quia devota ac pia supplicatio tua vires meas femineas excedit et exuperat»; «Deus... qui dignatus es ore femineo tuas laudes proficere» (Prologus, §§ 2 e 4); «noli me inspicere iuvenilem mulierem sine litteris et spiritu» (Alius Prologus, § 8); «emenda, obsecro, verbositatem meam muliebri ignorantia plenam» (§ 154). Assai incisive sono anche le apostrofi dirette a Dio, in vari passi sia del testo latino, sia di quello volgare, e quella, nel § 142 del testo latino, rivolta a san Paolo e san Girolamo, dei quali Battista esalta lo zelo, che li portò ad affrontare fatiche e sacrifici per il bene delle anime: l'effetto ottenuto è quello di un andamento discorsivo mosso e vario, certo più coinvolgente per il lettore. La conoscenza che la clarissa marchigiana dimostra della Sacra Scrittura è profonda e vitale. Si pensi solo ai §§ 93-96, dove Battista crea un intarsio di citazioni bibliche provenienti da cinque diverse fonti scritturali, dandone nel contempo una lettura allegorica memore di Origene e Iacopone da Todi. La Parola di Dio è a tal punto cibo e luce sul cammino della vita, che una delle maggiori sofferenze dell'anima spirituale è proprio l'attraversamento di quei momenti nei quali giunge a dubitare della sua verità, come Battista scrive inserendo arditamente la doppia negazione in un versetto del salmo 118: «lucerna non est verbum tuum pedibus meis neque lumen semitis meis» (§ 57 del testo latino).

Il libro biblico prediletto di Battista è senza dubbio il *Cantico dei Cantici*: nell'amore di Salomone e della regina di Saba, sulla scorta di una secolare tradizione monastica, ella legge l'amore di Cristo per l'anima umana. Altri episodi biblici sono interpretati secondo la stessa chiave allegorica, come quello del profeta Eliseo che resuscita il figlioletto della Sunammita (§ 135; nell'attuale scansione dei libri biblici l'evento è narrato in 2Re 4, 8-37) o quello di Assuero (Serse I) che dialoga con Ester (§ 138.III.-V; Battista leggeva tale episodio, che fa parte della più ampia redazione greca del *Libro di Ester*, nel testo della *Vulgata*, 15,10-12, mentre nella versione attuale della *Bibbia* si trova, appunto nel "Testo greco", in Ester 5,1d-2b). Ben presente, oltre ovviamente ai *Salmi*, ai libri profetici, ai *Vangeli* e alle *Lettere* paoline, è il *Libro di Giobbe*, immagine dell'uomo tribolato, incompreso persino dai parenti e dagli amici e provocato a un duro «combattimento spirituale». L'*Apocalisse*, infine, è oggetto, ai §§ 145-146, di una lettura allegorico-spirituale di cui sarebbe interessante rintracciare le fonti: la «donna vestita di sole», infatti, non è interpretata né come la Chiesa né come la Vergine Maria, ma come l'«anima innamorata» che porta sul capo la «corona de dodici stelle», cioè il «continuo sguardo» ai «dodici articoli della fede».

Il carisma francescano di Battista emerge in particolare in altre due intense apostrofi: a santa Chiara (presente solo nel testo latino) e a san Francesco: Chiara appare come modello di fruttuosa meditazione sui propri peccati, che spinge ad affidarsi a Dio (§ 106), mentre Francesco, «patriarca dei poveri», insegna la «philosophia» ben poco seguita dal mondo, che si fonda sulla consapevolezza della propria «nihilità e vilità» (§ 118). La «philosophia» di Francesco, come aveva sostenuto con piglio ben più oltranzista Iacopone da Todi, è evidentemente anche l'emblema della superiorità dell'amore verso Dio e il prossimo su una conoscenza «fredda» del divino, che si nutra solo di letture e studio, poiché, come aveva scritto Paolo ai Romani, «plenitudo legis est dilectio» (§ 116).

La grande umanità con cui Battista riflette sulle sofferenze della vita, in particolare su quelle che sono provocate dalla malignità altrui e che, come direbbe Manzoni, la fede in Dio non elimina, ma «raddolcisce», emerge da alcune espressioni quasi colloquiali presenti nel testo volgare (che ne traducono altre, più misurate, della redazione latina): si pensi a uno sfogo come «sono però amari bocconi» (§ 69), o alla reticenza, motivata forse dalla volontà di evitare polemiche e non rivangare esperienze dolorose, evidente in due frasi secche e risolutive come «Ma lasciamo andar. Chi può capir queste cose, le capisca.» (§ 75). Significativo, al § 110 del testo latino (in quello volgare non ve n'è invece traccia), è infine il riferimento al «demonio meridiano»: con questa espressione, come è noto, la tradizione spirituale monastica, a partire da Evagrio Pontico (*Trattato pratico*, cap. 12), ha indicato il vizio capitale dell'accidia: vi riflette ad esempio lungamente Bernardo di Chiaravalle nel suo *sermo* 33 sul *Cantico dei Cantici*. Battista appare quindi ancora una volta partecipe a pieno titolo di un universo culturale complesso, in cui confluiscono suggestioni diverse e stratificate.

La predilezione, di cui si è detto, che la santa dimostra per il *Cantico dei Cantici*, pare testimoniata dalla presenza nel manoscritto genovese, in coda al *De perfectione religiosorum*, di una breve *Meditatione sopra la Cantica di Salomone*, che giustamente Serventi considera come una sorta di «lettera d'accompagnamento» al testo precedente, e pubblica quindi, attribuendo anch'essa alla clarissa marchigiana, in appendice a quest'ultimo. La profonda sapienza biblica di Battista si manifesta qui in una notevole capacità di sintesi e di visione d'insieme, in virtù della quale in pochissime pagine (meno di cinque nel testo a stampa) ella legge l'intero *Cantico* come un «cammino di perfezione», commentando i vari appellativi, da «amica» fino a «sposa» con cui, in una sorta di *climax*, il re si rivolge all'amata. Molto opportunamente, nelle note di commento, vengono sottolineati i parallelismi tematici e lessicali con il *De puritate cordis* e il *De perfectione religiosorum*, ma anche alcuni possibili ipotesti latini e volgari, da Bernardo di Chiaravalle a Caterina da Siena, da Caterina Vigri a Iacopone da Todi. Nella breve *Meditatione* colpiscono in particolare il monito conclusivo a non giudicare il prossimo, ma a combattere piuttosto contro se stessi e le proprie passioni (motivo, anche questo, che torna più volte sia nel *De puritate*, sia nel *De perfectione religiosorum*), e il tema della *imitatio Christi* nella «santa pazzia», che si dispiega in una sorta di «composizione ad anello» fra il § 1 e il § 9: «Veddi, anima, quanto è pazzo questo Gesù di te»; «tal anima [...] va per lo mondo come pazza perciò che la sua conversazione è continua dove è lo suo sposo».

Dopo gli indici, il volume si chiude con otto tavole contenenti fotocopie di altrettante carte significative dei cinque manoscritti esaminati, che vanno ad aggiungersi a quelle inframezzate al testo: attraverso tali immagini è possibile per un istante immedesimarsi, ancora più concretamente, in un devoto lettore del Cinquecento o del Seicento, nella sua ricerca di consolazione spirituale in epoche inquiete e travagliate; e prendere coscienza, visibilmente, dei piccoli gioielli letterari che ancora le nostre biblioteche custodiscono, e che pubblicazioni meritorie come questa ci permettono di conoscere e apprezzare.

STEFANO CREMONINI

ANGELO ROMANO, *Pietro Aretino tra Roma e Venezia. Ritratto di un intellettuale rinascimentale*, Roma, Carocci, 2019, pp. 156.

Alla luce della recente iniziativa editoriale intrapresa dalla Salerno Editrice di Roma (ma si possono citare anche altri esempi), è innegabile che alla figura di Pietro Aretino, in questi anni, arrida un'alacre reviviscenza critica. A leggere il volume di Angelo Romano, tuttavia, si coglie subito un dato che il titolo sembrerebbe contraddire e che lo stesso autore assevera nell'*Avvertenza*: «non è una nuova biografia» (p. 13) del poligrafo aretino che volle definirsi «secretario del mondo» (*Lettere* I, 257), ancorché lontano dall'«uomo di mondo» (richiamando il celebre saggio di Ossola) che avrebbe preso il posto del cortigiano ritratto da Castiglione. Un cortigiano ormai impastoiato dal suo stesso decoro, dalla proverbiale sprezzatura e dalla sottigliezza dei suoi motti arguti, con la cui «meccanica galanteria alla moda, burlesche delle consuetudini e delle banalità d'uso» (Parodi) la satira di Aretino amava trastullarsi. A partire dalla dettagliata biografia composta dal bresciano Giammaria Mazzuchelli (1763), sono trascorsi secoli prima che il profilo eteroclitico e controverso di questo letterato rinascimentale venisse scrostato dalle tante agiografie capovolte: ricostruzioni biografiche viziate dal pregiudizio. Aretino è stato sovente tratteggiato come capofila di un'ideale fronda anticlassicista o un argonauta del calamo privo di *paideia* umanistica, se non addirittura come «infame», donde il titolo un po' provocatorio della monografia di Francesco Sberlati (2018), che ha rimosso con rigore scientifico non poche scorie di lungo corso. Sorretto da un particolareggiato fondale storico e impreziosito dal ricco contrappunto dei testi e delle testimonianze coeve in esso, il libro di Romano rinnova in chiave critica, e con il beneficio di ulteriori esperienze filologiche, il modulo «periegetico» approntato trent'anni fa nei suoi studi sul discusso poeta (*Periegesi aretiniane*, 1991); in parallelo allo *status ramingo* dell'Aretino da Perugia a Roma, da Roma a Venezia, si compie il viaggio dello studioso decano tra le «carte parlanti» di testi e documenti. Si potrebbe, semmai, discettare su un sottotitolo alternativo. Forse il più congeniale sarebbe stato *Quarant'anni di lavori in corso*, con una *variatio* numerica rispetto a quello scelto da Dante Isella per la sua silloge di studi su Carlo Porta uscita nel 2003. Nella bibliografia aretiniana di Romano, infatti, il titolo più attempato risale al 1982 e corrisponde a un saggio apparso su «Studi e problemi di critica testuale». Da allora nel suo percorso di cinquecentista, cui diede l'abbrivio il compianto maestro Giovanni Aquilecchia (dedicatario del libro), il nome di Aretino è stato quasi sempre presente. Però, come in tutti i cantieri aperti che si rispettino, giunge periodicamente la fase dell'inventario con la redazione di un bilancio provvisorio per fissare lo stato dell'arte. Non si tratta dell'unica funzione critica affidata al volume.

L'indagine prosegue fra gli inesplorati anfratti della società rinascimentale, impostata con coerenza di metodo *a parte subiecti* sul rigore filologico e, come accennato sopra, su una messe cospicua di materiale documentario. All'agile profilo segue un florilegio epistolare tanto breve quanto mirato a lumeggiare i chiaroscuri identificativi della personalità versatile del poeta che, insieme a un minuto fastello di testimonianze necrologiche, occupa almeno un terzo dell'intero libro. Date queste premesse metodologiche, Romano descrive con una solerte cura del dettaglio la parabola umana e letteraria di Pietro Aretino, focalizzandone senza tema di «sconfinamenti», ma da interprete totale, la marcata pluralità dei linguaggi e delle forme artistiche. Nel suo ramingo e inquieto transitare da una città all'altra, Aretino viene seguito nella duplice

prospettiva storico-culturale e geografica; lo studioso con puntuale sincronia ne rileva i modi peculiari con cui il suo essere artista si anima nei singoli fondali e *milieu* letterari. La rassegna delle città aretiniane si apre con Perugia e, sin dalle prime battute, le orme del libellista si intravedono vive nel fitto tessuto di inserti epistolari, poetici e in genere documentari, che supporta l'intera cornice del ritratto, in una costante dialettica con la voce stessa del protagonista. La Perugia dei primi anni del Cinquecento si identificava sul versante culturale con l'attivismo brillante di intellettuali come Antonio Mezzabarba, Francesco Bontempi o il giovane Agnolo Firenzuola, ma l'apprendistato di Aretino non fu solo letterario. Sotto la guida di Giovan Battista Caporali, egli vi aggiunse quello pittorico e, proprio ai piedi del trono della Vergine, in una pala attribuita al Caporali, si segnalano le vestigia del poeta in alcuni settenari tronchi presenti nell'*Ipocrito*. Era stato Domenico Gnoli a farli notare in tempi remoti, ma Romano conferma la loro genesi come «versi popolari adespoti che potrebbero essere stati riutilizzati dal Caporali o dallo stesso Aretino» (p. 29), poiché al tempo non pochi intarsi poetici di rappresentazioni sacre erano di ascendenza profana (capitoli, strambotti, frottole).

Lo scavo filologico di Romano procede anche oltre e si intrattiene sul solo testimone superstite delle *Rime di Caporali*, posseduto dalla British Library di Londra, contenenti tracce del soggiorno perusino del poeta. Inoltre, si sofferma sul destino editoriale dell'*Opera Nova*, composta in quegli anni ma stampata nel 1512 (o 1513 *more veneto*) da un editore veneziano, cui era probabilmente pervenuto il manoscritto dal Cartolaro perugino che lo aveva acquisito dalle mani del poeta. È facile notare lo sforzo rinnovato da parte di Romano di contrapporre dati e fatti dimostrabili alla folta «aneddotica sviluppatasi intorno alle scarse notizie (auto)biografiche per il periodo che va dalla nascita al soggiorno romano [quando] la prima esplicita scelta aretiniana fu una scelta artistico-letteraria» (Aquilecchia). Non ci si ferma alla struttura del libretto, con le chiare ascendenze trecentesche in piena sintonia con il canone bembesco, poiché Romano coglie l'occasione per compiere qualche rilievo ecdotico sull'*editio* 2016 dell'*Opera Nova*, a cura di Danilo Romei. Si dichiara perplesso per «la numerazione dei componimenti limitata alle singole forme metriche» (p. 30) e per talune *emendationes*, ma anche al cospetto di altre *cruces* non rinuncia a intervenire, quasi voglia additare i futuri nodi da sciogliere nella questione aretiniana. Numerosi, in particolare, sono i retroscena e gli angoli ombrosi dell'Aretino romano che lo studioso passa in rassegna, convinto che «resta ancora molto da indagare, specie per quel che concerne le relazioni intrattenute con artisti e letterati capitolini» (p. 13). Non a caso al convulso soggiorno nella Città Eterna sono dedicati ben due capitoli (2 e 3).

L'ambiente romano, più di tutti gli altri, stimolò nell'artista l'«improntitudine di tutt'osare» (Parodi). Lo vediamo accolto tra i *familiares* del mecenate Agostino Chigi, vera anticamera della «cerchia più prestigiosa del cardinale Giulio de' Medici, governatore di Roma e vice-cancelliere di Santa Romana Chiesa» (Larivaille). L'accento rapido alle relazioni intrattenute dal nostro con scrittori e artisti capitolini si converte in un *focus* sull'amicizia con Raffaello. Romano è abile a destreggiarsi, entro una visione unitaria delle arti, nell'interpretazione di una tela come nell'esegesi dei testi, adducendo originali argomentazioni circa il mistero del *Doppio ritratto* (1518-20). Il pittore, ormai al canto del cigno, avrebbe raffigurato in primo piano, davanti a sé un energico e marziale Aretino, che gli era amico. E non della ventura. Il poeta con l'indice della destra sembra volerlo spronare, mentre il Sanzio gli pone la sinistra sull'omero: un incrocio di gesti che fa ipotizzare a Romano «il significato allegorico del dipinto, che affonda le

proprie radici sia nel reciproco rapporto di stima [...], sia a un non meglio noto fatto personale» (p. 37). L'identificazione di Aretino viene altresì suffragata da osservazioni di fisiognomica sull'incisione di Marcantonio Raimondi (riprodotta sul piatto anteriore del libro) e sul più celebre dipinto di Tiziano.

Il terzo capitolo è scandito dalle opere risalenti al periodo romano, bruscamente interrotto dall'attentato del 28 luglio 1525. Di ciascuna opera esaminata si rendono i modelli e viene operata un'efficace sintesi dei contenuti, inoltre Romano fa il punto degli studi sulla mordace produzione pasquillesca, che lo hanno visto impegnato per anni. Sulla scia di Aquilecchia, che ha sgombrato il campo dalle etichette corrive a cavallo tra Otto e Novecento (ad es. "satira borghese e popolare", "opposizione di piazza"), in quanto non avevano acquisito lo scollamento dall'universo plebeo della borghesia romana del XVI sec., ormai confluita nel ceto dominante ecclesiastico, lo studioso misura, al netto di ogni leggenda nera, la verosimiglianza dell'epiteto di «flagello de' principi» affibbiato ad Aretino da Ariosto. L'antesignano dei giornalisti, disincantato di fronte al bianco abbacinante di non pochi sepolcri ambulanti, capace di tradurre la realtà in polemica e di instaurare il manicheismo tra ciò che fosse per lui utile o pernicioso, accompagna con forza l'evoluzione delle pasquinate da genere paludato e classicheggiante a strumento di *vituperium*, in relazione al discusso pontificato di Leone X e al conclave che ne seguì. Romano nondimeno sottolinea che «Aretino si affermò non soltanto come uno dei più agguerriti pasquillisti, ma anche come uno dei protagonisti della lirica romana contemporanea» (p. 47). La tensione denigratoria e fustigatrice scatenata contro la Roma leonina e clementina, patinata e fatua, come sarebbe apparsa alle masnade lanzichenecche nel 1527, sarebbe deflagrata nella *Cortigiana* (1525, redazione I) che, assieme al precedente filone satirico, chiari all'Aretino «quanto egli potesse con la penna» (Bonora). Il mondo cortigiano romano e la sentina curiale apparivano ai suoi occhi più pedanti della stessa pedanteria: un nebuloso groviglio di serpi dove anche la letteratura si cristallizzava nei consueti stereotipi del petrarchismo e delle mode correnti, non solo i comportamenti. Pasquino, la prima *Cortigiana* e i famigerati *Sonetti sopra i "XVI modi"* è noto quanto avessero irritato i massimi esponenti della Curia, donde l'attentato e la fuga presso il campo di Giovanni delle Bande Nere, alla cui guida erano affidate le truppe italiane della Lega di Cognac. Il quarto capitolo, dedicato all'«effimero soggiorno a Mantova» (Larivaille) alla corte dei Gonzaga, funge da fugace intermezzo prima che la scena si trasferisca definitivamente tra i calli e il Canal Grande di Venezia. Si riscoprono la *divinatio* satirica dei *Pronostici*, l'effimera sperimentazione epica della *Marfisa* e i briosi colori mantovani diffusi nei cinque atti de *Il marescalco*.

La seconda metà del volume si concentra per lo più sull'«operoso esilio veneziano» (p. 59). La Serenissima sarebbe divenuta per l'Aretino la patria d'elezione, ma Romano non ci introduce tanto nel sontuoso palazzo di fronte a Rialto dove dimorava il letterato o tra le sue rinomate frequentazioni (Tiziano, Bembo, Sansovino), bensì nel mosaico dei generi coltivati. Persevera nella produzione pasquillesca e ne accentua l'ὄνομαστι κωμωδεῖν, poi trasfuso nel pronostico dedicato a Francesco I (1534), «passando in rassegna, ridicolizzandoli, quasi tutti i principi e i regnanti di mezza Europa» (p. 61). A proposito dei cinque volumi delle *Lettere* (stampati tra 1538 e 1550), ricco caleidoscopio di vita pubblica e privata divenuto «un vero e proprio *best seller*» (p. 63), Romano muove dei rilievi ecdotici alla pur valida edizione critica curata da Paolo Procaccioli per i tipi della Salerno. In particolare, ne rimarca la mancata collazione

multipla della *Textual Bibliography*. La ricognizione delle opere “veneziane” prosegue con i dialoghi anticortigiani. Nelle *Sei giornate* e nel *Ragionamento* si arguisce come la parodia in chiave oscena degli *Asolani* di Bembo e del *Cortegiano* di Castiglione rampolli da un’idea più vasta di cortigianeria, intesa quale principio disgregatore che travolge anche la lingua, in un rapinoso imbarbarimento dei moduli petrarcheschi e persino del codice liturgico.

Qui Romano rilancia l’appello, già di Aquilecchia, a «indagare la possibile influenza di Machiavelli» (p. 68). L’affinamento stilistico passa attraverso l’*aemulatio* pittorica e il tentativo di riconciliarsi con la Corte Romana alla base delle opere sacre: il secondo spia di un sempre frustrato «vagheggiamento del cardinalato» (p. 70), mentre le figure bizzarre dei poemi epico cavallereschi, dai nomi ariosteschi ma di indole pulchiana, sembrano nell’universo giocoso dell’Aretino riflessi filtrati di ciò che vive sul proscenio del suo teatro, tra comicità e disinganno. L’unica tragedia, l’*Orazia* (*praetexta* ispirata a Livio), tradisce ancora nella dedica a Paolo III le ambizioni porporate del poeta. L’affresco veneziano viene integrato dai fervidi rapporti dell’esule invisito ai potenti romani con la cultura e l’editoria lagunari sotto il dogato ambizioso di Andrea Gritti. Romano indaga sui numerosi ritratti pittorici e gli eserghi di medaglie che raffigurano il poeta, ricollegando all’esempio di Isabella d’Este Gonzaga (committente di tante sue effigi), la cura minuziosa riservata dal poeta alla propria iconografia. All’*explicit* del libro (*Lo scrittoio dell’Aretino*) si dovrebbe dedicare uno spazio a sé. Romano si interroga (come spesso avviene di recente per autori di rilievo) sulla biblioteca dell’Aretino e, ancora, sulla scrittura *currente calamo*, sugli apporti del vocabolario poetico o sulla flessibilità d’intonazione, quasi proteica, del suo sonetto o dei capitoli. Senza mai tralasciare il caparbio sperimentalismo atto a minare il rancido tritume delle formule convenzionali. Si tratta, insomma, dell’abbozzo di uno o più saggi, e non pare inverosimile che Angelo Romano sia già proiettato alla prossima, ennesima fatica di filologia aretiniana.

VINCENZO BIANCO

*Clemente Mazzotta, studioso e filologo. Studi, ricordi e mostra bibliografica a dieci anni dalla scomparsa*, a cura di Paolo Tinti, Bologna, Alma Mater Studiorum – Università di Bologna, Dipartimento di Filologia Classica e Italianistica, Biblioteca “Ezio Raimondi”, 2019, pp. 202.

Il volume raccoglie gli interventi pronunciati nella giornata di studi (12 dicembre 2016) organizzata dal Dipartimento bolognese di Filologia Classica e Italianistica, in concomitanza con l’apertura della mostra bibliografica in ricordo di Clemente Mazzotta e a corollario della cerimonia di intitolazione a lui di una sala della Biblioteca “Ezio Raimondi”. Il ventaglio delle voci e delle testimonianze, di colleghi, allievi ed amici, offre la conferma degli interessi variegati di una personalità che fu curiosa e versatile, dotata di molteplici competenze, attenta «alla sostanza delle cose e degli affetti» (come sottolinea Gino Tellini) e di un rigore esemplare sul piano metodologico: come proprio di una inclinazione ‘geometrica’, a cui si accompagnava però uno spiccato gusto espressivo, indice di una non meno caratteristica vocazione ‘creativa’. Quest’ultima, peraltro, fu una tentazione concreta di Clemente, che accarezzò inizialmente l’idea

di intraprendere studi artistici, ma continuò peraltro a manifestarla, ad esempio nella facilità del disegno, come può confermare chiunque l'abbia conosciuto.

Il ruolo centrale è occupato, naturalmente, dagli studi spesi a margine degli autori di una vita, Alfieri e Pascoli, che hanno assorbito le energie maggiori di Mazzotta conducendolo a risultati di assoluto rilievo. Anche se egli si era formato, non andrà dimenticato, alla scuola di Raffele Spongano, da cui fu avviato a studi sulla rimeria volgare del 'secolo senza poesia'.

Alle plurime iniziative alfieriane di Mazzotta sono, dunque, dedicate le parole di Angelo Fabrizi (*Le ricerche alfieriane di Clemente Mazzotta*) e di Franca Arduini (*Percorsi di un filologo alfieriano nella Biblioteca Medicea Laurenziana*). Nel primo caso, l'attenzione è posta sull'edizione critica di *Esquisse*, *Satire* e *Misogallo*, la prima e più compiuta realizzazione del Nostro in quest'ambito, e un lavoro di grande difficoltà, a cui egli si avvicinò per gradi, ricostruendo dapprima il quadro della situazione testuale manoscritta e a stampa. Nel secondo caso l'accento si sposta sull'edizione in fac-simile della *Vita scritta da esso*, nella cui realizzazione l'Arduini fu coinvolta direttamente in quanto direttrice della Biblioteca Medicea Laurenziana. I due racconti disegnano un vero itinerario intellettuale, ricostruito dall'interno, dalla prospettiva di chi ha vissuto a stretto contatto con quelle indagini, ne ha discusso e condiviso le soluzioni, vi ha collaborato; fino a convergere nella definizione dei tratti caratteristici dello studioso: la discrezione, il rigore filologico, la sensibilità letteraria, l'impegno infaticabile. Di cui sono un documento anche le schede, qui riprodotte, delle sue frequentazioni della sala studio della Laurenziana e del materiale consultato.

Sul 'secondo amore' di Clemente, il Pascoli, convergono l'ampia testimonianza di Patrizia Paradisi («O Italiani, io vi esorto alle *Concordanze*!», *Clemente Mazzotta filologo pascoliano*) e quella più contenuta del compianto Andrea Battistini (*Clemente Mazzotta e l'Accademia Pascoliana*), che hanno il pregio di affiancare a Mazzotta la figura di Mario Pazzaglia: il quale volle associare a sé il più giovane collega nelle attività dell'Accademia di San Mauro, alla cui direzione poi Clemente fu chiamato a succedergli. Il coinvolgimento fu favorito dalla spiccata sintonia umana che si creò tra i due, che «formavano – dice Battistini, successore a sua volta di Mazzotta nella carica – «una simbiosi perfetta», perché se Pazzaglia ne era il presidente, Clemente, il segretario economo, ne diventò il «governo ombra».

Alla loro collaborazione si devono riconoscimenti e importanti realizzazioni dell'Accademia: convegni, mostre, cataloghi (a cominciare da quello delle carte di Ida Pascoli, ad opera di Mazzotta); e, ancora, l'avvio della «Rivista pascoliana», l'istituzione del Comitato dell'Edizione Nazionale delle Opere e il varo delle collane meritorie dei «Quaderni di San Mauro» e degli «Strumenti e testimonianze»; che Mazzotta inaugurò, nell'un caso con l'edizione del Carteggio Pascoli-Tosi, e nell'altro con le *Concordanze dei Poemi conviviali* prima e dei *Carmina* poi. E se è ben noto che Clemente elaborò i repertori mettendo a frutto, tra i primi e i migliori, le risorse dell'informatica, va ribadito che a monte dell'inserimento dei dati nell'elaboratore, egli provvide a rivedere il testo, apportando non secondarie migliorie alla vulgata (le edizioni mondadoriane, di Vicinelli e Valgimigli): sicché, come ebbe a notare subito Giorgio Bernardi Perini, in margine ai *Carmina*, «di testo critico sostanzialmente si trattava».

Ancora mestiere e vita s'intrecciano nei ricordi di Gino Tellini (*Un filologo di specie particolare*), che addita nelle doti della misura e della discrezione le stimmate della personalità di Clemente. Le stesse che Gian Mario Anselmi (*L'arguzia e il pianto*) e Paola

Vecchi (*Uno sguardo sul Quattrocento*) sottolineano rievocando la comune militanza alla scuola spongiana e le molte iniziative che li videro affiancati a Mazzotta, negli anni in cui si avviava per tutti la carriera universitaria; e soffermandosi – nel caso della Vecchi – sull'esordio a stampa di Clemente, la recensione alle *Rime dei due Buonaccorso da Montemagno* di Raffaele Spongano, apparsa nel 1971 sul «GSLI», espressione già piena delle «doti di chiarezza di chi mai deroga alla leggibilità del testo; unite alla precisione dell'approccio storico e filologico».

Il ruolo del magistero di Spongano è stato sottolineato anche da chi scrive (*L'altro (Sei)-Settecento di Clemente Mazzotta. Per una filologia a misura d'uomo*), in relazione alla 'prima' stagione della filologia di Mazzotta, più asettica, se così si può dire, più meccanicistica; che rispecchiava, peraltro, lo stato di una filologia italiana ancorata ad una fede lachmanniana ancora indiscussa. A cui succedette la stagione, più problematica, della filologia d'autore, prontamente abbracciata da Clemente, forse anche perché più consona alla sua tempra curiosa e duttile. Il mutamento in lui maturò non a caso a margine dei lavori sull'Alfieri, ma procedendo poi al di là dell'Alfieri, nelle varie applicazioni in cui all'allentarsi dei vincoli lachmanniani corrisponde un'attenzione sempre più rilevata agli aspetti della storia del testo. Tra questi va annoverata la nuova e più corretta edizione de *L'originale del Rogito Giletti* (1999), il documento, sottoscritto dal «Cittadino Generale» Napoleone Bonaparte, che siglò la «vendita» delle valli di pesca alla Comunità di Comacchio ad opera del governo francese. Si tratta di un lavoro che non si configura come un arido esercizio *tra archivistica e filologia*, come farebbe pensare il sottotitolo, ma si apre alla considerazione del significato 'morale' dell'edizione, volta a restituire verità ad un atto vitale per una comunità che in tal modo finalmente si assicurava il controllo diretto delle acque interne e dei bacini di pesca, essenziale per il suo sostentamento. L'impegno sul Rogito Giletti ha rapporti anche con altre iniziative di ambito ferrarese, che chiamano in causa la figura di Aldo Berselli, storico illustre del Risorgimento e della Resistenza, che invitò Clemente a collaborare al convegno sulla scrittrice centese Jolanda (Maria Majocchi Plattis), di cui Berselli fu l'anima e il motore vero (e qui è necessario che io corregga un errore del mio intervento, che quel ruolo aveva attribuito a Mazzotta), e che, ancora, lo cooptò nel Comitato per la *Storia di Comacchio nell'età contemporanea*, poi concretatasi nei due corposi volumi editi nel 2005.

Lo spirito di collaborazione è assai ben evidenziato nei ricordi di Andrea Fassò (*Trent'anni di amicizia con Clemente*) e di Bruno Basile (*Sentieri interrotti*), concordi nel sottolineare l'inclinazione che Mazzotta, al di là dell'apparenza forse un po' schiva, ha sempre dimostrato a condividere con i colleghi percorsi ed esperienze, fino a ipotizzare iniziative congiunte o a supportare le altrui esigenze in ambiti di studi divergenti; sapendo ricavarne stimoli e indicazioni che sarebbero stati messi a frutto, anche a distanza. È il caso delle concordanze della *Gerusalemme liberata* su supporto cartaceo, progettate dall'editore Zanichelli, a cui si applicò un vero *team* di Dipartimento, tra cui Bruno Basile, Paola Vecchi, Bruno Bentivogli. Il progetto rimase irrealizzato; ma seppe offrire a Clemente elementi di riflessione utili alla soluzione informatica da lui realizzata in ambito pascoliano. Il bilancio di quella stagione giovanile, tratteggiato in particolare nelle parole di Basile, orienta anche su iniziative che parrebbero eccentriche negli interessi di Mazzotta, come l'edizione del *Trattatello sul caffè* di Ferdinando Luigi Marsili, che trova il suo significato nel contesto degli studi avviati da Maria Luisa Altieri Biagi e da Basile stesso sugli *Scienziati del Seicento*: entro cui l'uomo d'armi e scrittore poliglotta, viaggiatore ed etnografo, occupa un ruolo non di secondo piano. Sul terre-

no del Marsili, allora, e della sua *Autobiografia* in particolare, un testo che prelude alle scritture dell'io settecentesche, e attendeva (anzi, attende tuttora) un'edizione critica, i due studiosi provarono a far convergere il loro impegno, con una divisione dei compiti, all'uno il commento, all'altro la definizione del testo. Il lavoro per varie ragioni poi non si concretizzò, ma intanto portò ad altre iniziative a margine, l'edizione del *Ragguaglio della schiavitù* per Basile, e, per l'appunto, del libretto sul caffè per Mazzotta.

Ancora sul lavoro avviato da Clemente a margine dell'*Autobiografia* e del *Trattatello* offre dati ulteriori Denise Aricò, con una distesa narrazione delle vicende che portarono Marsili alla stampa nella Vienna scampata all'assedio turchesco, presso Johann van Ghelen. Una figura poliedrica di giornalista-libraio, ben attento ad incontrare, con gazzette, notiziari, relazioni, libretti d'opera, le richieste aggiornate del pubblico, fino a divenire 'stampatore di corte di sua Maestà Cesarea'. Ma in fatto di libri e, più esattamente, di bibliofilia anche Mazzotta ha dato prove manifeste. La sua fu una passione misurata, orientata con concretezza sugli argomenti di studio, come risulta dal competente resoconto di Paolo Tinti (*La lezione della concretezza. Libri antichi a stampa nella biblioteca di Clemente Mazzotta*). A margine della descrizione di una cinquantina di edizioni rare, dal 1570 al 1849, ancora custodite presso gli eredi, Tinti illustra i criteri che sovrintendevano al loro acquisto, all'insegna di un gusto e un'acribia di cui sono testimonianza anche le mostre alfieriane e pascoliane poi da Clemente organizzate. Ma non solo, perché Mazzotta acquistò o favorì l'acquisto di libri e manoscritti, in più occasioni, a vantaggio anche delle 'sue' istituzioni, l'Accademia di San Mauro (è il caso delle carte appartenute a Ida o del fondo Tosi) e la biblioteca del Dipartimento; alla quale donò egli stesso titoli alfieriani, in un intreccio, di nuovo, tra vita e ricerca («il laboratorio quotidiano che fungeva da serbatoio di idee per le proprie attività di ricerca e insegnamento, si univa al selezionato incremento dei propri scaffali»). Un intreccio ribadito dalle postille e annotazioni di varia natura, integrazioni, ipotesi attributive di luogo di edizione o di editore (nel caso di stampe fittizie o contraffatte), che lo studioso ha affidato a chiose manoscritte depositate, anche a caldo (come la scoperta dell'idiografo CI del *Misogallo*), sugli esemplari posseduti.

Resta ancora un altro aspetto che non può essere taciuto, ed è l'attenzione che Mazzotta ha sempre manifestato alla formazione degli studenti, che andava intesa come l'apprendimento di un mestiere, di insegnanti, prima ancora che di filologi e critici. E sul Mazzotta docente («amabile, disponibile, ma, al tempo stesso, severo») aprono squarci vividi Battistini e, più direttamente, Francesca Florimbii (*Questioni di metodo. A lezione da Clemente Mazzotta*), l'ultima sua allieva, che ci riporta in aula al tempo dei corsi monografici su Machiavelli e Alfieri (a.a. 1997-1998 e 1998-1999); per i quali basta poi dare uno sguardo ai programmi d'esame e, in particolare, all'elenco, fornito agli studenti, dei punti da trattare a lezione, per cogliere subito la lucidità e la chiarezza che accompagnava il magistero. E per confermare che il ricordo, ancora vivissimo di Clemente, è tale (come ha sottolineato Battistini) «perché ci ha lasciato qualcosa di lui che si è conservato integro e immutato».

RENZO RABBONI

ADVISORY BOARD

Laura Barile (Università di Siena)  
Corrado Bologna (Università di Roma Tre)  
Lina Bolzoni (Scuola Normale Superiore, Pisa)  
Daniela Branca (Università di Bologna)  
Michael Caesar (University of Birmingham)  
Jacques Dalarun (Institut de Recherche et d'Histoire des Textes, Paris)  
Yves Hersant (École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris)  
Anna Laura Lepschy (University of London)  
Lino Pertile (Harvard University)  
Stefano Prandi (Università di Berna)

---

*Tutti i diritti sono riservati*

Direttore responsabile: CARLO OSSOLA

---

Registrazione del Tribunale di Firenze n. 1228 del 8 luglio 1965  
Iscrizione al ROC n. 6248

---

FINITO DI STAMPARE  
PER CONTO DI LEO S. OLSCHKI EDITORE  
PRESSO ABC TIPOGRAFIA • CALENZANO (FI)  
NEL MESE DI GENNAIO 2021

Manoscritti, corrispondenza e pubblicazioni da recensire vanno inviati a:

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari, Università di Padova  
Piazzetta Gianfranco Folena 1 – 35137 Padova  
Tel. (+39) 049.8274895      Attilio Motta

Università di Torino, Via Giulia di Barolo 3, int. A - 10124 Torino  
Tel. (+39) 011.6703861      lettere.italiane@unito.it  
Cristiana Garzena - Giacomo Jori

Dipartimento di Filologia classica e Italianistica, Università di Bologna  
Via Zamboni 32 - 40126 Bologna  
Tel. (+39) 051.2098550      giovanni.baffetti@unibo.it

Gli articoli sottoposti alla redazione dovranno essere inviati per email, accompagnati da un riassunto-*summary* in italiano (circa 10 righe ciascuno; verranno tradotti in inglese dalla Redazione). I saggi presi in considerazione per la pubblicazione saranno valutati in 'doppio cieco' (*peer review*). Sulla base delle indicazioni del coordinamento redazionale e dei *referees*, l'autore può essere invitato a rivedere il proprio testo. Sarà cura dei redattori informare l'autore sull'intero procedimento fino all'eventuale pubblicazione.

Ogni saggio proposto dovrà essere uniformato secondo le norme redazionali consultabili su <http://www.olschki.it/la-casa-editrice/norme-editoriali>. Nel caso di non ottemperanza, la redazione si riserva il diritto di rimandare il manoscritto all'autore, perché il testo venga adeguato ai criteri della rivista.

Per ciascun articolo saranno accettate solo immagini in formato tiff o jpg, con una risoluzione di almeno 300 dpi sul formato massimo consentito (17 × 24 cm). Nel caso in cui si voglia riprodurre solo una parte dell'immagine, se ne dovrà indicare la sezione su una fotocopia o un file pdf. Le immagini vanno fornite, quando necessario, con l'accompagnamento delle relative autorizzazioni rilasciate dai detentori dei relativi copyright.

I manoscritti inviati, compresi quelli non pubblicati, non saranno restituiti.

#### *Amministrazione*

Casa Editrice Leo S. Olschki  
Casella postale 66, 50123 Firenze • Viuzzo del Pozzetto 8, 50126 Firenze  
e-mail: [periodici@olschki.it](mailto:periodici@olschki.it) • Conto corrente postale 12.707.501  
Tel. (+39) 055.65.30.684 • fax (+39) 055.65.30.214

2021: ABBONAMENTO ANNUALE - ANNUAL SUBSCRIPTION

#### PRIVATI

Italia € 115,00 (carta e on-line only)

Il listino prezzi e i servizi per le **Istituzioni** sono disponibili sul sito [www.olschki.it](http://www.olschki.it) alla pagina <https://www.olschki.it/acquisti/abbonamenti>

#### INDIVIDUALS

Foreign € 155,00 (print) • € 115,00 (on-line only)

*Subscription rates and services for Institutions are available on*  
*<https://en.olschki.it/> at following page:*  
*<https://en.olschki.it/acquisti/abbonamenti>*

